

О.С. Попова

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО В ИТАЛИИ. МОЗАИКИ ТОРЧЕЛЛО

В искусстве средневековой Италии во все века, вплоть до XII в. присутствует византийский пласт, иногда – тонкий, но временами – весьма мощный. Мы не говорим о совсем ранней эпохе IV – первой половины V в., когда вряд ли имеет смысл пытаться выделить собственно византийский художественный элемент, ибо поиски христианских художников в Греции, Италии, Малой Азии и вообще во всех землях классического Средиземноморья были идентичны. Мы имеем в виду все дальнейшие периоды, начиная с позднего V в. и раннего VI в., когда явно обозначились уже основные черты особой византийской образности и стиля. С этого времени можно говорить о проникновении собственно византийского искусства на территорию Италии. Как известно, здесь на протяжении VI в. на севере (Равенна, Милан) и в Риме сложилась специфическая художественная среда, где византийский компонент доминировал, и при этом к нему в той или иной мере примешивался местный итальянский вкус. По большей части эта мера была небольшой. Византийская же основа была обычно, как мы убеждены, константинопольского происхождения. Таковы все мозаические ансамбли Равенны, Милана и Рима второй половины V в. и VI в.: Баптистерий ариан, Архиепископская капелла, Сант Аполлинаре Нуово, Сан Витале, Сант Аполлинаре ин Классе, Сан Витторе ин чел д'оро, Санти Козьма е Дамиано и др.¹

В целом такая же ситуация, хотя и с некоторыми модификациями, сохраняется в VII в. и в раннем VIII в., когда и в Милане (Кастельсеприо)², и в Риме (Санта-Мария Антиква)³ возникает искусство, византийское и по смыслу, и по своим формам. Интенсивное оживление византийской художественной жизни в Италии в этот период возможно отчасти связано с тем фактом, что папский престол часто занимали греки и сирийцы.

Далее, на протяжении VIII в. и в IX в. византийское начало всегда присутствует

¹ Литература о памятниках, упоминающихся в этой работе, приводится во всех примечаниях не полностью, но избирательно. Сделать более полный библиографический перечень в рамках данной статьи не представлялось возможным. *Deichmann F.W.* Frühchristliche Bauten und Mosaiken in Ravenna. Baden-Baden, 1958; *Idem.* Ravenna, Geschichte und Monumente. I–IV. Wiesbaden, 1969–1976; *Millet E.* Rome et ses viles églises. P., 1942; *Matthiae M.* Mosaici medievali di Roma. Roma, 1948; *Idem.* SS. Cosma e Damiano. Roma, 1960; *Idem.* Le chiese di Roma dal IV al X secolo. Bologna, 1962; *Idem.* Pittura romana del medioevo. I. Roma, 1960; *Oakeshott W.* Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert (Übersetzung aus dem Englischen: The Mosaics of Rome). Leipzig, 1967.

² *De Capitani D'Arzago A.* Le recenti scoperte di Castelseprio // *Bolletino d'Arte.* 1948. XXXVIII. 1. P. 17–23; *Bognetti G., Chierici G., De Capitani D'Arzago A.* Santa Maria di Castelseprio. Milano, 1948; *Grabar A.* Les fresques de Castelseprio // *Gazette des Beaux-Arts.* 1950(1951). XXXVII. P. 107–114; *Weitzmann K.* The Fresco circle of St. Maria di Castelseprio. Princeton, 1951; *Лазарев В.Н.* Фрески Кастельсеприо // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. Сб. статей. М., 1971. С. 67–88 (статья впервые опубликована в “Sibrium”, 3, 1956–1957. С. 87–100); *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. I. С. 39–40, 204 (примеч. 13 – подробная библиография); II. 32–35.

³ *Grüneisen W. de.* Sainte Marie Antiqua. Le caractere et le style des peintures du VI^e au XIII^e siècle. Roma, 1911; *Kitzinger E.* Römische Malerei vom Beginn des VII. bis zur Mitte des VIII. Jahrhunderts. München, 1934; *Tea E.* La basilica di Santa Maria Antiqua. Milano, 1937; *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm // *Berichte zum XI Internationalen Byzantinischen Kongress.* München, 1958. S. 7, 11, 32; *Nordhagen P.J.* New Research in Sante Maria Antiqua // *Akten des XI Internationalen Byzantinischen Kongress.* München, 1958. S. 410–415; *Romanelli P., Nordhagen P.J., S. Maria Antiqua.* Roma, 1964.

в итальянском искусстве, но сильно смешивается с местной основой, от Византии далекой, более того, по существу своему – совершенно негреческой, но ромейской, на языке стилистических понятий – предроманской, или раннероманской. Таковы мозаики всех римских базилик этого времени: Санти Неро е Акиллео, Санта Мария ин Домника, Санта Прасседе, Санта Чечилия ин Трастевере, Сан Марко⁴. Таковы фрески в Санта Мария Антиква (второй и третий слои)⁵ в Риме и в Темплетто Лангобардо в Чивидале⁶.

Византийский элемент, присутствующий в этом искусстве, для своего времени – уже архаический, ибо он ориентирован на живопись Византии VI–VII вв., осуществившуюся в Равенне, Синае, Риме, на Кипре⁷. Результат, получившийся от такого смешения культур, традиций, стилей в основном уже чужд Византии, хотя и вобрал в себя кое-что от ее композиций, некоторых признаков ее стиля, более того – даже от содержания ее образов и от ее духовного кредо⁸. Но в целом это искусство является собственно итальянским созданием и Византии не принадлежит.

Дальше, в последующие периоды, когда Италия становится частью мира романской культуры, в ее живописи тоже можно разглядеть следы присутствия чего-либо византийского: традиции или влияния, или увлечений. Такие следы с большой пристальностью высмотрел и красочно описал О. Демус⁹ и, думается, сделал их более яркими, чем они суть в реальности. Эти византийские черты заметны все же только при специальном и тонком профессиональном разглядывании. Их можно видеть и в высокоом романском искусстве (фрески Сант Анджело ин Формис, последняя четверть XI в., Сан Пьетро аль Монте в Чивате, ок. 1095 г., Санта Кроче ин Джерузале в Риме, ок. 1145 г.)¹⁰, и в позднероманском искусстве (фрески Кастельаппиано,

⁴ *Marle R. van. The Development of the Italian Schools of Painting. I. The Hague. 1923; Hermanin F. L'arte di Roma dal sec. VIII al sec. XIV // Storia di Roma. XXIII. Bologna, 1945; Grabar A., Nordenfalk C. Le Haut Moyen Âge. Genuve, 1957. P. 36–43, 50–53; Matthiae M. S. Maria in Domnica. Roma, 1960; Apollonij Getti B. Santa Prassede. Roma, 1961; Oakeshott W. Die Mosaiken von Rom. S. 207–228. Taf. XIX–XXIII, 114–137.*

⁵ *Marle R. van. La peinture romane au Moyen Âge, son développement du VI^e jusqu'à la fin du XIII^e siècle. Strasbourg, 1921. P. 56–59; Mâle E. Rome et ses villes églises. P., 1950. P. 108–112; Grabar A., Nordenfalk C. Le Haut Moyen Âge. P. 44–49; Лазарев В.Н. История византийской живописи. I. С. 59, 211 (примеч. 49).*

⁶ *Rugo P. e O., Perissinotto L. Il tempio langobardo di Cividale del Friuli. Pordenone, 1990.*

⁷ См. примеч. 1; *Forsyth G.H., Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Michigan, 1965; Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus. Stourbridge, 1964. P. 27–31; Megaw A., Stylianou A. Chypre. Mosaïques et fresques byzantines. N.Y., 1963. P. 6–7. Pl. 3, 4.*

⁸ Считается, что римские мозаики и фрески VIII – первой половины IX в. насыщены влияниями восточно-христианского, по преимуществу сирийского монашеского искусства, что и объясняет суровый, аскетический характер их образов и стиля (*Лазарев В.Н. История византийской живописи. I. С. 58–59*). Носителями таких влияний в Риме могли быть монахи (о греческих и восточных монахах и монастырях в Риме см.: *Sansterre J.M. Les moines grecs et orientaux à Rome. 1–2. Bruxelles, 1982; русский реферат: Сантер Ж.-М. Греческие и восточные мочахи в Риме // Символ. Париж. 25. Июль 1991. С. 157–164*) и художники-эмигранты, бежавшие на Запад от преследований. Эта гипотеза увлекательна и, разумеется, имеет некоторые основания. Однако более вероятным представляется нам тот факт, что римские художники следовали традициям византийского искусства VI в., бывшего достаточно распространенным в Италии (Равенна, Рим, см. примеч. 1) и, возможно, ставшего здесь “местным”, “почвенным”. Недаром в мозаиках римских базилик VIII в. и первой половины IX в. (см. выше) повторяется (хотя с видоизменениями) и иконография, и стиль мозаик базилики свв. Козьмы и Дамиана. Происхождение же искусства тила равеннских мозаик VI в. (в том числе базилики свв. Козьмы и Дамиана) не имеет смысла связывать с христианским Востоком, с Сирией. Для нас несомненно, что корни такого искусства – в Константинополе (в пользу этого – коренное сходство их с мозаиками в монастыре св. Екатерины на Синае, созданных столичными мастерами), где наряду с элитарным эллинизированным искусством была параллельно создана другая концепция образа и стиля, ориентированная на духовные ценности аскетического характера, удаленные от понятий классической красоты и классических традиций. Именно этой концепции образа и художественного языка суждено было определить византийское искусство в Равенне VI в. и следующее ему римское искусство VI в., а затем и VIII–IX вв. Известно, что папа Пасхалий I (817–824) был вдохновителем идей и работ по реставрации древнего христианского искусства.

⁹ *Demus O. Romanische Wandmalerei. München, 1968.*

¹⁰ *Ibid. S. 33, 43, 45, 54, 57, 59, 66, 112–117, 122. Taf. I–X, XVIII, 11–32.*

конец XII – начало XIII в., Капелькастаньо, конец XII в.)¹¹. Однако все эти византийские отсветы едва просвечивают сквозь более могучую местную культуру романского типа.

Вместе с тем, в эти же два столетия, XI и XII, практически все время параллельно романскому искусству, иногда только чуть-чуть напитанному византийскими примесями, в Италии существовало другое, очень близкое византийскому. Иногда это была даже чистая византийская струя. Нередко здесь работали греческие мастера. Почти всегда это было связано с заказами на мозаические ансамбли. Однако не только: в базилике Сант Анджело ин Формис в позднем XII в. греческий художник исполнил фрески¹². Но все же большая часть византийских работ в Италии – это мозаики. По всей вероятности, само понятие “мозаичист” в это время ассоциировалось в основном с Византией. Хотя в Риме все-таки сохранились собственные кадры (мозаики Сан Клементе, Санта Франческа Романа, Санта Мария ин Трастевере и др.)¹³.

Однако в Италию и в XI в., и в XII в. греческих мастеров приглашают часто. Причин для этого достаточно: традиционные художественные связи двух классических и соседствующих средиземноморских стран – Византии и Италии; знакомство с византийской церковью, культом, искусством на территориях бывших византийских владений в Италии; проживание в Италии, особенно на ее Севере и Юге, большого количества греков, и соответственно художественные потребности греческой церкви, это население обслуживающей; великолепие и размах художественной жизни при дворе норманских королей Сицилии, желавших иметь все самое блистательное, что есть на свете, в том числе, конечно, и византийские мозаики; активность итальянских городов и монастырей, мечтавших о том же, и другие причины.

Крупной византийской работой в Италии были несохранившиеся мозаики монастыря Монте Кассино¹⁴, исполненные после середины XI в. по заказу аббата Дезидерия (аббат – с 1058 г.) мастерами из Константинополя; судя по характеру заказа, они были великолепными.

Примерно в это же время, после середины XI в. (начат ок. 1063 г.)¹⁵, отстраивается собор Сан Марко в Венеции, и начинается длительный, растянувшийся на века процесс украшения его мозаиками. Во все главные периоды этого процесса, во второй половине XI в., в раннем XII в. и в позднем XII – раннем XIII в., здесь работают византийские мастера, в последний из этих этапов – вместе с итальянскими.

Во второй половине XI в., когда делаются мозаики главного портала и главного алтаря Сан Марко¹⁶, здесь творится искусство величественное и строгое, с образами суровыми, с приемами лаконичными и отвлеченными по сравнению с иллюзионизмом любых вариантов классики. Такое искусство было уже несколько архаично для эпохи ранних Комнинов (вторая половина XI в.). Оно предано и осмысленно следовало идеалу образа позднемакедонского времени, первой половины XI в., точнее 30-х–50-х годов XI в.¹⁷, с максимальной полнотой во-

¹¹ Ibid. S. 62. Taf. XXIX–XXXII, 67, 68.

¹² Лазарев В.Н. История византийской живописи. I. С. 114, 233 (примеч. 212, там же – литература); II. С. 374–375; Demus O. Romanische Wandmalerei. S. 117.. Taf. XI–XII.

¹³ Oakeshott W. Die Mosaiken von Rom. S. 255–306. Taf. XXIV–XXVI, 139–180.

¹⁴ Demus O. Romanische Wandmalerei. S. 53–54.

¹⁵ Дата: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. 1986 (the Pelican History of Art). P. 407–408; Demus O. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Washington, 1988. P. 3.

¹⁶ Demus O. The Mosaic Decoration... P. 15–23.

¹⁷ Можно уточнить и сузить хронологические границы византийского искусства того особого типа, о котором идет речь, ориентированного на идеалы монашеской аскезы и духовного подвижничества. Это, вероятно, не целиком первая половина XI в., но вторая половина 30-х годов, 40-е годы, вплоть до первой половины 50-х годов XI в. Основанием для этого является новая датировка (ранее – ок. 1011 г.) ансамбля мозаик и фресок монастыря св. Луки в Фокиде: 30-е–40-е годы XI в. (Д. Мурики – 30-е годы, Е. Стикас, Н. Икономицес – 40-е годы, П. Милонас – 30-е–40-е годы – см. литературу в примеч. 18). К этим же десятилетиям относятся также все другие мозаики и фрески такого типа: София Киевская

площенному в Осиос Лукас¹⁸, но также в Софии Киевской¹⁹, Софии Охридской²⁰, в Неа Мони²¹. Греческие мастера, работавшие в Венеции во второй половине XI в., внутри византийского художественного общества своего времени были не новаторами, но, напротив, приверженцами весьма аскетических традиций недавнего прошлого.

В раннем XII в. украшается мозаиками апсида капеллы Дзен²² – крайней юго-западной капеллы собора. Из большой композиции “Богоматерь между архангелами Михаилом и Гавриилом” сохранились обе фигуры архангелов. Типы их лиц, как и характер их образов, близки ангелам (особенно правому) из Евхаристии в мозаиках Михайловского монастыря в Киеве²³, выполненным одновременно с капеллой Дзен и тоже константинопольскими мастерами. Содержание тех и других образов – очень близко, хотя и не совпадает буквально.

Во всех них – соединение черт классического и утонченного стиля комниновского искусства второй половины XI в. (типа миниатюр в Словах Иоанна Златоуста, Paris, Coisl. 79, или типа мозаик Дафни) и искусства совсем иного характера, мощного и властного, с образами духовно концентрированными, с формами резкими и отвлеченными, того искусства, которое было в Византии господствующим в первой половине XI в., а в Сан Марко продолжало жить и во второй половине XI в.

Однако, если в Михайловских мозаиках при сложном сплетении традиций доминирует первый, классический комниновский тип, то в капелле Дзен – явно преобладает второй, почему и кажется, что все ранние мозаики Сан Марко, делавшиеся и в XI в., и в раннем XII в., принадлежат одной художественной группе с едиными установками и имеют лишь легкую эволюцию, зависящую от изменений вкусов на протяжении двух-трех поколений. Такая устойчивость определенной византийской традиции в стороне от самой Византии, на итальянских берегах Адриатики, весьма впечатляет.

Все остальные византийские мозаики раннего XII в. в Италии сохранились тоже на Севере, в Равенне (базилика св. Урсиана)²⁴, в Милане (фрагменты мозаик в музее Кастелло Сфорцеска, датированы в экспозиции музея X в.), в Триесте (капелла Сан-

(после 1037 г.), София Фессалоникская (фрески в нартексе, 30-е–40-е годы), София Охридская (40-е годы), Неа Мони на Хиосе (1049–1055). Незадолго до этого периода – исполненные духовного экстаза и личного мистического опыта проповеди Симеона Нового Богослова (умер в 1022 г.). Возможно, характер его мистического учения, известия о его Богообщении, Боговидении, по своему типу совершенно исихастском, могли в какой-то мере подготовить общество, особенно его монашескую часть, к ориентации на аскетический духовный путь.

На тот самый период, о котором идет речь, падает патриаршество Алексея Студита (1025–1043), известного своим строгим, аскетическим образом жизни (до патриаршества – игумен Студийского монастыря, автор монастырского устава, известного как Студийский).

¹⁸ *Diez E.*, *Demus O.* Byzantine mosaics in Greece. Dafni and Hosios Lucas. Cambridge. Mass., 1931; Στίλας Γ. Το Οικόδομικόν χρονικόν της μοιής Οσίου Λουκά Φωκίδης. Αθήνα, 1970; *Idem.* Ο κτίσμα του καθολικού της μοιής Οσίου Λουκά. Αθήνα, 1974; *Idem.* Nouvelles observation sur la date de construction du catholicon et de l'église de la Vierge du monastere de Saint-Luc en Phocide // Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Byzantina. Ravenna. 1972. N 19. P. 311–330; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // DOP. 1980/1981. Vol. 34–35. P. 81–86; *Oikonomides N.* The First Century of the Monastery of Hosios Loukas // DOP. 1992. Vol. 46. P. 245–255; *Mylonas P.M.* Gavits arméniens et litaees byzantines. Observation nouvelles sur le complexe de Saint-Luc en Phocide // CA. 1990. N 38. C. 99–122; *Idem.* Nouvelles remarques sur le complexe de Saint-Luc en Phocide // CA. 1992. N 40. C. 115–122.

¹⁹ *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960; *Лозвин Г.Н.* София Киевская. Киев, 1971. Типология образов и особенности стиля мозаик и фресок Софии Киевской никогда не рассматривались с той точки зрения, о которой идет здесь речь (см. примеч. 17).

²⁰ *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 9–11, 179–180 (примеч. 3). Табл. II–IV, 5–6.

²¹ *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. I–II. Athens, 1985.

²² *Demus O.* The Mosaic Decoration... P. 23–24.

²³ *Лазарев В.Н.* Михайловские мозаики. М., 1966.

²⁴ *Шмит Ф.* Равенские мозаики 1112 г. // Святильник. 1914. 7. С. 3–5; *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. L., 1950. P. 388–389; *Zaffagnini G.M.* La basilica Ursiana di Ravenna // Felix Ravenna. 1965. 92. P. 66–103; *Лазарев В.Н.* Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 247. Pl. 366; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. I. С. 118–119 (примеч. 232); II. С. 387.

тиссимо Сакраменто в соборе Сан Джусто)²⁵. При некоторой разнице манеры, зависящей от индивидуальности мастеров, все они похожи друг на друга. Они принадлежат к одному общему, достаточно распространенному типу византийского искусства этого времени. Он проявился во фресках Велюсы в Македонии²⁶, (ок. 1080 г.), Асину и Амагу на Кипре²⁷, во фресках всех новгородских церквей первой трети XII в. (св. София, Николо-Дворищенский собор, собор Рождества Богородицы Антониева монастыря, Георгиевский собор Юрьева монастыря), в таких мозаических иконах, как Богоматерь Одигитрия из греческого Патриархата в Константинополе²⁸, как Богоматерь из Хиландара²⁹ и др.

Искусство такого рода для эпохи раннего XII в. кажется уже архаическим. Достаточно большая распространенность его на перифериях не говорит о его провинциальности; мозаические иконы, входящие в этот круг, — явно столичного происхождения. Скорее всего это было даже не выживание, но новая жизнь искусства того типа, который воплощен в Осиос Лукас, еще одна реставрация (и не последняя, ибо она будет еще в позднем XII — раннем XIII в.)³⁰ едва ли не самых значительных идей, образов и форм, созданных византийским искусством в самом начале его пути, в VI в., и возрожденных в первой половине XI в., во времена сильнейшего роста византийского спиритуализма.

Однако в начале XII в. искусство такого типа не имело уже мощи и глубины ни своих прототипов позднемакедонского времени, ни тем более своих далеких прообразов VI в. Оно больше не доминировало, но было одним из вариантов весьма разнообразного комбинированного художественного мира первой половины XII в. Именно к такой ветке византийского древа принадлежат решительно все греческие мозаики в Италии этого времени.

Симптоматично, что искусство VI в. равеннского типа (значит, и типа Синая VI в.³¹, Фессалоник³² и Кипра VII в.³³) стало образцом для художников византийской ориентации, работавших в Италии во все времена, и в VIII—IX вв. (мозаики римских базилик этого времени)³⁴, и в XI—XII вв. (мозаики Равенны, Венеции, Триеста)³⁵. Возможно, это древнее искусство было знаменито. Можно быть даже, для приезжавших в Италию греческих мастеров оно являлось образцом, узаконенном традицией. Но загадка его популярности не сводится только к таким внешним обстоятельствам. Ка-

²⁵ Лазарев В.Н. История византийской живописи. I. С. 119; II. С. 388.

²⁶ Мильковић-Пепек П. Велјуса. Монастир св. Богородица Милостива во селото Велјуса крај Струмица. Скопје, 1981.

²⁷ О фресках Асину: Megaw A.H.S., Stylianou J. Cyprus. Byzantine Mosaics and Frescoes (Unesco). P., 1963. P. VIII—XI; Papageorgiou A. Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus. Nicosia, 1965. P. X—XIII; Sacoroulo M. Asinou en 1106 et sa contribution a l'iconographie. Bruxelles, 1966; Winfield D.C., Hawkins E.J.W. The Church of Our Lady at Asinou, Cyprus // DOP. 1967. Vol. 21. P. 260—266; Megaw A.H.S. Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus. Metropolitan or Provincial? // DOP. 1974. Vol. 28. P. 85—86; Mouriki D. Stylistic Trends... P. 100—101. Not. 62. Fig. 37, 39; Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus. L., 1985. P. 114—140; О фресках Амагу: Boyl S. The Church of Panagia Amasgou, Monagry (Cyprus) and its Wall Paintings // DOP. 1974. Vol. 28. P. 275—350; Stylianou A. and J. The Painted Churches... P. 238—245.

²⁸ Demus O. Die Byzantinischen Mosaikikonen. I. Die grossformatigen Ikonen. Wien, 1991. N 7.

²⁹ Ibid. N 2.

³⁰ В конце XII в. — это фрески на Патмосе (см. примеч. 78). Иконы и рукописи такого типа раннего XIII в. перечислены в примеч. 77.

³¹ Forsyth G.H., Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine...

³² Мозаики в базилике св. Дмитрия: Συγγρόπουλος Α. Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου. Θεσσαλονίκη, 1946; Σωτήριου Γ. и М. Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. I-II. Αθήναι, 1952; Kitzinger E. Byzantine Art... P. 20—28; Grabar A., Chatzidakis M. Greece. Byzantine Mosaics. N.Y., 1960. P. VI—IX; Χυγγοπούλος Α. The Mosaics in the Church of St. Demetrius in Thessaloniki. Thessaloniki, 1969; Kleinbauer W.E. Some Observations on the Dating of St. Demetrius in Thessaloniki // Byzantion. 1970. 40. P. 36—44; Лазарев В.Н. История византийской живописи. I. С. 41, 205 (примеч. 17); II. С. 38—44; Mavropoulou-Tsioumi Ch. Byzantine Thessaloniki. Thessaloniki, 1992. P. 69—80.

³³ См. примеч. 7.

³⁴ См. примеч. 4.

³⁵ См. примеч. 24, 25; о мозаиках Венеции XI—XII вв. см. в статье дальше.

жется, были и причины внутреннего порядка. Такое искусство оказалось понятнее в Италии, чем другое, тоже созданное Византией и широко распространенное в греческом мире во многих вариациях: духовно-созерцательное, душевно спокойное, философски размышляющее, базирующееся при этом на утонченном понимании классической модели, формы, всего стиля³⁶.

Такое византийское искусство на Севере Италии не только не привилось, но вообще не возникло. Мы не решаемся как пример назвать даже фрески Кастельсеприо (возможно, конец VII – начало VIII в. или, скорее первой половины IX в.)³⁷, ибо по существу своему эти фрески – еще чистый антик, вдохновенный, одухотворенный, но все же именно антик, а не новое византийское явление образа, из антика выросшего, но уже в целом совершенно на него непохожего. Точно так же было и в Риме: фрески в Санта Мария Антиква (первый слой, начало VIII в.)³⁸ столь же далеки от собственно византийского созерцательного образа, как и в Кастельсеприо. В Италии оказалось более понятным искусство типа равеннских мозаик VI в. Вероятно, в раннем XII в. не сами они были моделями. Последние происходили скорее из более близкого по времени художественного мира XI в. Мы не можем, разумеется, утверждать это сколь-нибудь настойчиво. Мы только пытаемся понять, почему именно такой тип образа, среди всех остальных наиболее аскетичный, духовно отрешенный и вместе с тем весьма императивный, с самыми скупыми художественными приемами и самой отвлеченной от всего классического стилистической структурой, почему именно он укоренился в Италии?

Возможно, дело в том, что византийское искусство такого круга некоторыми особенностями похоже на европейское романское, и, может быть, особенно в итальянском варианте последнего³⁹. Правда, это сходство – самого общего характера: застылые лица, отрешенные взгляды, плотные схематичные формы, лаконичные жесткие линии, ощущение абсолютного, вечного. При этом духовное содержание таких образов, византийских и романских, отнюдь не идентично: первые из них всегда более дифференцированы и глубоки. Однако явный параллелизм в отношении к религиозному образу в той и другой художественной среде сделал более доходчивым восприятие определенного типа византийского искусства в романской Италии.

После первых двух десятилетий XII в., о которых шла речь, византийское искусство создается в Италии на протяжении всего века, до его конца, и концентрируется в основном на двух территориях: на Севере, в Венеции и ее окрестностях, и на Юге, в Сицилии. Там и там создаются большие мозаические ансамбли.

В 40-х годах в Сицилии работают первоклассные византийские мастера, приглашенные из Константинополя норманнским королем Рожером II. Сразу возникают три больших мозаических комплекса: в кафедральном соборе г. Чезалу⁴⁰, в церкви Санта Мария дель Амिरальо (Марторане) в Палермо⁴¹ и в Палатинской капелле в Палермо⁴².

Работы в Чезалу и в Палатинской капелле продолжаются в 50-х–60-х годах, при норманнском короле Вильгельме I (1154–1166), мозаичистами уже следующего по-

³⁶ Искусство такого типа было доминирующим во второй половине XI в. Оно нашло воплощение в миниатюрах многих иллюстрированных рукописей этой эпохи и более всего – в мозаиках Дафни. О рукописях: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. I. С. 88–91, 221–222 (примеч. 1–34; примеч. 35 – список рукописей, не упоминающихся в тексте книги).

³⁷ См. примеч. 2.

³⁸ См. примеч. 3.

³⁹ См. примеч. 10; особенно Сант Анджело ин Формис и Сан Пьетро аль Монте.

⁴⁰ *Lasareff V.* The Mosaics of Cefalu // *Art Bulletin.* 1935. XVII. 2. P. 184–232; это же, с авторской переработкой: *Лазарев В.Н.* Мозаики Чезалу // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. Сб. статей. М., 1971. С. 202–239; *Di Pietro F.* I mosaici siciliani dell'eta normanna. Palermo, 1946. P. 45–52; *Schwarz H.* Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen. Römische Lehrbücher für Kunstgeschichte. 1946. VI. 1946. S. 1–112; *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. P. 3–24; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. I. С. 95, 114–115, 225 (примеч. 58 – литература); II. С. 298–302.

⁴¹ *Kitzinger E.* The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo // *DOS.* 1990. XXVII.

⁴² *Kitzinger E.* The Mosaics in the Cappella Palatina in Palermo // *Art Bulletin.* 1949. XXXI. 4. P. 269–292; *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. P. 25–72; *Toesca P.* La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici. Milano, 1955; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. I. С. 115–116, 234 (примеч. 220 – литература); II. С. 380–382.

стей, исполненных либо в два, либо в три разные временные этапа в течение XI–XII вв., не считая поновлений позднего времени.

Первая из этих частей – мозаики в алтаре: двенадцать апостолов в нижней зоне, относящиеся к самому раннему периоду работ – второй половине XI в.⁴⁶, а также стоящая Богоматерь с Младенцем в конхе и Благовещение на триумфальной арке, исполненные в позднем XII в.⁴⁷

Вторая часть – мозаики в диаконнике: Христос на троне между двумя архангелами в конхе, ниже – свв. Григорий, Мартин, Амвросий и Августин, в своде – медальон с агнцем, поддерживаемый четырьмя ангелами. Время исполнения этих мозаик – проблематично: либо XI в.⁴⁸, либо ранний XII в.⁴⁹

Третья часть – мозаики, занимающие всю западную стену, с изображением огромной композиции “Страшного Суда”, обычно считавшиеся целиком работой второй половины или позднего XII в., одновременно с мозаиками в Сан Марко⁵⁰. Однако исследования И. Андриеску⁵¹ показали, что эта мозаическая стена представляет собой в настоящее время весьма сложный и пестрый по составу ковер. Композиция, именно в том виде, в каком она сейчас есть, состоящая из шести регистров, была задумана и исполнена в XI в., на первом этапе работ⁵². Но в результате обновлений, ремонтов, реставраций разных веков мозаики на этой стене утратили однородность и включили в себя большие вставки как позднего XII в., так, к сожалению, и XIX в.

Однако значительная часть “Страшного Суда” сохранилась от первоначальных работ XI в.⁵³: фигура Христа – почти наполовину (от пояса вниз) и большая часть фигуры Адама, там же – три маленькие фигурки – души, находящиеся в адской пещере (слева от центральной оси такие же фигурки справа – работа XIX в.); центральная часть третьего (сверху) регистра – Христос во славе, Богоматерь, Иоанн Предтеча, два ангела по сторонам, сонм ангелов вверху; части фигур апостолов в левой (от центра) группе: две крайние от центра фигуры – от плеч до нижней границы сцены, четыре других – примерно от колен до нижней границы фриза; весь четвертый регистр (кроме двух крайних справа ангелов и аллегии моря, у которых к XI в. относятся только нижние, от пояса, части фигур); пятый и шестой регистры (кроме Богоматери Оранты и сцены взвешивания душ).

Более того, в “Сошествии во ад” и в ряду апостолов на престолах (регистры “Страшного Суда”) некоторые головы относятся к XI в.: это вставки старых мозаик, вкрапленные в поверхность XIX в.⁵⁴

⁴⁶ Demus O. Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello // *Старинар*. 1969. 20. S. 53–57

⁴⁷ Demus O. Die Mosaiken von San Marco in Venedig. Wien, 1935. S. 28. Not. 22; *Idem*. The Mosaics of Norman Sicily. P. 429; *Andriescu I.* Torcello. I. P. 186, 187; III. P. 255, 261.

⁴⁸ Demus O. Byzantine Art and the West. N.Y., 1970. P. 134; *Idem*. The Mosaic Decoration... P. 18. О. Демус считает мозаики главной апсиды и южной капеллы (диаконника) одновременными. *Andriescu I.* Torcello. I. P. 193 (датируются ок. 1100 г.); III. P. 258–259 (датируются второй половиной XI в. и ок. 1100 г.).

⁴⁹ *Damigella A.M.* Problemi della cattedrale di Torcello. I. (датируются ок. 1112 г.); *Lazarev V.* Storia... P. 242. Pl. 366; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. I. С. 119, 235 (примеч. 234, со ссылкой на *Toesca P.* Storia dell'arte italiana. Torino, 1927); II. P. 87. В.Н. Лазарев считает мозаики диаконника самой ранней частью всего ансамбля собора Торчелло и относит их к первой половине XII в.

⁵⁰ *Whittemore Th.* The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul // *Third Preliminary Report. The Imperial Portraits of the South Gallery*. Oxford, 1942. P. 36; *Demus O.* Studies... 1943. LXXXII; 1944. LXXXIV–LXXXV; *Idem*. The Mosaics of Norman Sicily. P. 429. Not. 66; *Bettini S.* Il Giudizio di Torcello... P. 504; *Lazarev V.* Storia... 242; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. I. P. 119; *Andriescu I.* Torcello II.. P. 198. Not. 56; III. P. 250–251, 261. Not. 9, 10, 13.

⁵¹ *Andriescu I.* Torcello. III.

⁵² Анализ швов на западной стене, являющихся границами разных временных фаз работы, а также анализ тонов и оттенков смальты первой и второй фаз (XI в. и XII в.) проведены И. Андриеску: *Ibid.* P. 251–255, особ. P. 252–253.

⁵³ Некоторые части мозаики представляют собой вставки XIX в., но подлинные части, изъятые со своего места, сохранились и находятся в Музее Торчелло. Например, группа праведников из “Страшного Суда”. Об этом: *Demus O.* Studies... II. P. 42–43. Pl. II, B. О замене в ансамбле Торчелло подлинных голов на новые, сделанные в XIX в.: *Andriescu I.* Torcello. II. P. 195–199.

В конце XII в., во время ремонтных работ в соборе, тогда же, когда делались мозаики в конхе апсиды и на триумфальной арке, были предприняты поновления мозаик западной стены, в результате которых целые большие куски “Страшного Суда” были заменены новыми⁵⁵. К мозаикам конца XII в. на этой стене относятся: нижняя часть всей композиции по центральной оси, с поясной фигурой Богоматери Оранты (над дверью) и сценой взвешивания душ (ангел с весами и черт); в четвертом (сверху) регистре, справа – два крайних правых ангела и аллегория моря (от верхней грани этого регистра до пояса фигур); в третьем (сверху) регистре – апостол Павел (его голова целиком и его фигура от плеч вниз); головы четырех апостолов, следующих за Павлом, относятся также к XII в., но поновлены в XIX в.; во втором регистре, в композиции “Сошествие во ад” – голова Иоанна Крестителя (не полностью; нижняя часть лица и борода – XI в.).

Вставок XIX в., как оказалось по исследованиям И. Андриеску, очень много: Распятие (целиком), две огромные фигуры архангелов (целиком), большая часть композиции “Сошествие во ад”⁵⁶ и большая часть фигур апостолов на престолах⁵⁷.

Несмотря на такое рискованное соседство кусков мозаик совершенно разных эпох, гигантская многоярусная картина “Страшного Суда” в Торчелло впечатляет и крайней эффектностью, и, как ни странно это заключить, большой целостностью. Последнее достигается четкостью замысла XI в., сохранившегося при всех обновлениях: ясность легко прочитывающейся иконографической схемы, понижение сверху вниз масштабов регистров, благодаря чему мощно выделяется символический и художественный центр композиции – “Воскресение”, и ее главная смысловая ось: “Распятие”, “Воскресение”, “Небесная Слава”. Цельность композиции “Страшного Суда” обеспечена также и своего рода “согласованностью” работ мастеров разных эпох, трудившихся над украшением этой стены. Мастер XII в. либо учитывал стиль мозаик, сделанных раньше, более века назад, либо скорее всего был во многом (отнюдь не во всем, конечно!) своему предшественнику внутренне и художественно родственен, и хотя являлся человеком совсем другой эпохи и художником другого стиля, тем не менее по многим чертам своего искусства явно совпадал с представлениями мозаичиста, работавшего здесь в XI в. Возможность такого явления была обусловлена восприятием византийского искусства в Италии, сходным в разные времена.

Мастера XIX в., работавшие в соборе в разные десятилетия, в целом явно хотели учесть специфику византийского стиля; в конце XIX в. это удавалось лучше, чем в его первой половине и середине⁵⁸. Некоторые вставки выглядят грубыми (фигуры двух архангелов в регистре Воскресения), некоторые – несколько лучше (фигуры Христа, Предтечи), некоторые старательно, хотя без большого понимания, стилизованы под манеру позднего XII в. (фигуры апостолов справа), но все они в целом, как кажется, не создают ощущения безобразной порчи, а скорее – не очень осмысленного, но довольно преданного подражания византийскому искусству то XI, то XII в.

Наша цель – дать краткую характеристику стиля мозаик Торчелло, по преи-

⁵⁵ Ibid. P. 261.

⁵⁶ Частично – фигура Христа, полностью – фигура Иоанна Предтечи, вся группа фигур за ним и вообще вся (кроме головы Предтечи) правая часть композиции. В левой ее части – целиком две фигуры царей, Ева (кроме голов) и верхняя часть фигуры Адама.

⁵⁷ В правой от центра группе – все фигуры апостолов (кроме Павла) и голова и фигура последнего апостола. Головы четырех центральных апостолов в этой группе поновлялись в XII в., а потом в XIX в. В левой (от центра) группе, в четырех крайних от угла фигурах – полное поновление XIX в. сверху и почти до колен. У двух фигур, крайних по отношению к центру, в XIX в. переделаны головы и плечи. Остальные части всех фигур апостолов – XI в.

⁵⁸ О различии методов работ двух мастерских, Моро (первая половина XIX в.) и Сальвиати (вторая половина XIX в.); *Andriescu I. Torcello. II. P. 202–205.*

муществу той их части, которая относится к позднему XII в.⁵⁹ Однако, чтобы не разрывать представления обо всем ансамбле, мы будем сначала говорить о стиле мозаик начального периода работы в соборе.

Как говорилось выше, весь ансамбль мозаик Торчелло был задуман одновременно, на первом этапе работ, во второй половине XI в. Большие части “Страшного Суда” на западной стене, оставшиеся от этого времени, выполнены технически почти так же, как мозаики нижнего ряда с фигурами апостолов в алтаре⁶⁰. Мозаики алтаря и восточной стены собора в Торчелло⁶¹ разновременны и, кроме того, сохранились не в полном составе. Только нижний их ряд – фигуры апостолов – относятся к первому этапу, к XI в.

Богоматерь с Младенцем в конхе апсиды и Благовещение на триумфальной арке исполнены в позднем XII в. В настоящее время утрачен верхний регистр, включающий в себя медальон с образом Христа Эммануила между двумя ангелами; эти мозаики были сделаны также в XII в.⁶²

В тот же период, когда исполнялся фриз апостолов в алтаре Торчелло, создавались мозаики западного портала и алтаря Сан Марко в Венеции. О. Демус уточняет дату алтаря Торчелло как “вскоре после середины XI в.”⁶³. Мастера, работавшие в этих двух соборах, пользовались одними стилистическими приемами и имели одинаковые понятия о содержании образа.

В алтаре Торчелло – не Евхаристия, но фронтальный ряд апостолов⁶⁴. Всякое движение исключено. Неподвижные, единообразные, на мерном расстоянии друг от друга стоят фигуры⁶⁵, образуя фундамент для золотой конхи, где изначально была задумана фигура Богоматери. Все апостолы облачены в светлые одежды, поэтому весь живой постамент для главного образа – Богоматери – кажется овевающимся и исполненным святости. Фигуры, невысокие и ширококостные, с могучим размахом плеч, большущими тяжелыми стопами, крупными головами на коротких шеях наделены избыточной силой. Их реальный масштаб по сравнению с размером апсиды обычен для декорации храма, но выглядят они титанами. Среди их обликов нет ни одного нейтрального. Лица⁶⁶ крайне суровые, взгляды обладают особой силой: они либо интенсивные и острые, либо свидетельствующие о глубоком духовном погружении. В драпировках одежд гораздо больше отвлеченных ритмов, чем нормальных пластических закономерностей.

В колорите как будто отброшены оттенки; общая гамма – весьма немногословная: природное разнообразие цвета сокращено, доминируют разбеленные тона и бе-

⁵⁹ Несмотря на изменения мозаик Торчелло в результате реставраций XIX в., мы все же считаем возможным пытаться характеризовать их стиль и содержание их образов, так как от каждого из двух или трех (?) периодов, когда создавались эти мозаики (вторая половина XI в., начало XII в. и конец XII в.), осталось большое количество достаточно сохранных кусков, иногда – целых композиций, иногда – фрагментов. И. Андрееску считает, что “стиль мозаик Торчелло не дает помощи искателю дат” (*Andreesku I. Torcello*. III. P. 248–249). В некотором отношении это верно, ибо многие фигуры, головы и лица имеют смешанную кладку, где поверхности новой смальты вкраплены в старую кладку, в результате чего картина целого оказывается искаженной. И все же полностью уцелевших древних кусков много.

⁶⁰ *Andreesku I. Torcello*. III. P. 252–253.

⁶¹ О программе мозаик алтаря и восточной стены: *Demus O. Studies...*; *Andreesku I. Torcello*. I. P. 185–190, 193–194.

⁶² *Andreesku I. Torcello*. I, вся глава, но особ. P. 189–191.

⁶³ *Demus O. The Mosaic Decoration...* P. 18.

⁶⁴ О датировке фриза апостолов: *Demus O. Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello*. P. 53–57; о разграничении двух хронологических этапов в исполнении апостолов: *Andreesku I. Torcello*. I. P. 194. Not. 42; III. P. 260. Not. 35.

⁶⁵ Для характеристики стиля мозаик XI в. удобно выбрать именно фриз апостолов в центральной апсиде, ибо, несмотря на ряд реставрационных изменений как XII в., так и XVIII в., они сохранили первоначальный абрис фигур, старый пропорциональный и ритмический строй.

⁶⁶ О поновлении голов апостолов в главной апсиде: *Andreesku I. Torcello*. III. P. 261. В правом ряду головы апостолов Павла, Матфея, Андрея и Иакова, как и надписи, поновлены мастерами, трудившимися в этом соборе в позднем XII в. Из них только Павел сохранил облик XII в. Головы трех следующих фигур были поновлены еще раз в XVIII в.

лый цвет пробелов. Кажется, что все привычные цвета изменены под действием света и приведены к какому-то сходному колористическому результату, скромному и сдержанному.

Все формы – крупные и застылые, все линии – твердые и жесткие. Во всем – узаконенность каждой позы, жеста, ритма, каждого материального элемента.

Такое искусство соответствует понятиям духовной аскезы и при этом обладает большой императивностью. Оно представляет образы, пребывающие в покое и созерцании, достигнутыми благодаря отрешенности от земного, привычного, классического.

Как говорилось выше, по поводу первых мозаик Сан Марко, такое искусство жило по законам византийского художественного мира предшествующей эпохи, первой половины XI в., а из всех монументальных ансамблей ближе всего соприкасалось с мозаиками Оснос Лукас в Фокиде (30-е – 40-е годы XI вв.)⁶⁷.

Византийские мастера, работавшие во второй половине XI в. в Торчелло и Венеции, были редкими традиционалистами. Их духовные понятия и художественные вкусы в это время в Византии были уже не приняты⁶⁸. Ведь одновременно с их работами в Византии создавали мозаики Дафни. Трудно представить себе что-либо более контрастное. Уж не потому ли они взяли заказ в Италии, подальше от господствующего в это время в Византии совершенно нового искусства, утонченного, интеллектуального, умеренного, исполненного классической гармонии?

Вторая часть мозаик Торчелло находится в диаконнике. Их состав был перечислен выше. Об этих мозаиках мы позволим себе сказать только совсем кратко. Думаем, что их делал другой мастер, чем тот, который работал в алтаре, и скорее всего все же – в другую эпоху. Возможно, это были первые десятилетия XII в., когда в Равенне исполнялись мозаики в базилике св. Урсиана (1112)⁶⁹. Вместе с тем, стиль мозаик диаконника в Торчелло – иной, чем в базилике св. Урсиана и чем в соборе Триеста⁷⁰. Но все же еще сильнее отличается он от ряда апостолов в главной апсиде Торчелло, ибо в нем – гораздо больше умеренности и мягкости. Возможно, мастер этих мозаик знал современное комниновское искусство и несколько изменил суровый художественный язык своих предшественников, сделав его более гармоничным, более приближенным к классическим категориям. В сходном направлении преобразился стиль в мозаиках капеллы Дзен в Сан Марко⁷¹, хотя по индивидуальной выразительности образы диаконника в Торчелло и в капелле Дзен – совсем разные, ибо явно разными были их мастера. Но общим в них является путь некоторого отхода от традиций византийского искусства первой половины и середины XI в., ставших популярными на Севере Италии во второй половине XI в., и некоторого сближения с образами и стилем византийской комниновской живописи. Поэтому на мозаики апостольского фриза в главной апсиде Торчелло гораздо более, чем изображение в диаконнике Торчелло, похожи мозаики в базилике св. Урсиана (1112) и в соборе Триеста (начало XII в.), кажущиеся для своей эпохи архаическими, весьма преданными старому художественному *credo*, ярко воплощенному в искусстве позднемакедонской эпохи. Мозаики в диаконнике Торчелло выглядят в большей мере по-византийски современными.

⁶⁷ 30-е годы XI в.: *Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 74–124. 40-е годы XI в.: Στίκας Γ. Το Οικονομικόν χροικόν... *Idem. Ο κτίτωρ του καθολικού της μονής Οσίου Λουκά; Idem. Nouvelles observation...* P. 311–330. Not. 19; *Oikonomides N. The First Century...* P. 245–255.

⁶⁸ Этот феномен можно, конечно, пытаться объяснить тем, что мастера могли быть местные – итальянцы, далекие от новшеств византийского искусства. Думаем, что это не так, что мозаики Торчелло этого этапа исполнены византийским художником. Сходное мнение: *Andreesku I. Torcello. I. P. 194*. Однако отдаем себе отчет в том, что проблема остается, и любое из двух утверждений не является точно доказуемым.

⁶⁹ См. примеч. 24.

⁷⁰ См. примеч. 25.

⁷¹ *Demus O. The Mosaic Decoration...* P. 23–24.

Третья и самая значительная часть мозаик относится к позднему XII в. Назовем их еще раз: Богоматерь в конхе главной апсиды, Благовещение на триумфальной арке, части огромного “Страшного Суда”, занимающего всю западную стену (перечислены выше)⁷², а также несохранившаяся композиция “Христос Эммануил в медальоне между ангелами” вверху восточной стены, от которой уцелели головы Христа и одного ангела⁷³. Кроме того, в это же время переделывали некоторые головы апостолов в главной апсиде, из них Павел сохранил облик XII в.⁷⁴ (как говорилось, три другие, следующие за Павлом, поновлены еще раз, в XVIII в.).

Мозаики этого этапа, не менее впечатляющие, чем все предыдущие, представляют собой художественное явление, которое трудно спутать во времени. Они возникли в конце XII в., и целый ряд их стилистических признаков, среди которых прежде всего – ломкие, крутящиеся и нагроможденные складки одеяний, – свидетельствуют об этом непреложно. Ни в каком ином периоде византийского искусства (как и романского) ничего подобного не было. Поэтому атрибуция именно этих мозаик Торчелло вызывает меньше всего споров: поздний XII в. или около 1200 г.⁷⁵

Однако внутри всего обширного художественного мира этой эпохи, византийского и византийско-романского, мозаики Торчелло выглядят как-то особенно, оригинально, не совпадают полностью ни с одним из стилистических явлений своего времени. Даже мозаики Сан Марко, которые исполнялись в эти же годы, кажутся более соответствующими представлениям о комниновском искусстве, в каком-то смысле – более классичными. В образах Торчелло XII в. преобладает явно не комниновский элемент. Более того, они в целом очень похожи на мозаики XI в. в алтаре и на те части “Страшного Суда”, которые сохранились от XI в. Мастера позднего XII в., видимо, ценили работы своих предшественников, а может быть, даже подражали им – и из уважения к старым образцам, и из желания сохранить единство ансамбля. Все лица, созданные в XII в., с крупными чертами и напряженно остановившимися взглядами, – типологически такие же, как те, что сделаны в XI в., как в алтаре, так и на западной стене (вставки мозаических ликов XII в. указаны выше). Точно так же во фрагментах XI в. и XII в. в “Страшном Суде” похожи тяжелые фигуры, большие головы на могучих шеях, широкие плечи, схематичные складки одежд, застывшие крупными, ненатуральными узлами, жесткость линий, резкие геометризированные пятна света, расположенные в таком ритмическом чередовании, которое соответствует понятию об идеальном порядке.

Все это создает впечатление об особом духовном и художественном мире, сильном, бескомпромиссном, тяготеющем к аскезе. Все это близко к византийским моделям первой половины XI в., с большой точностью повторенным в Италии во второй половине XI в. и ставшим снова интересными для художников в позднем XII в.

Как мы пытались показать, именно этот особый вариант византийского искусства, наиболее духовно и художественно строгий, стал в Италии местным, если не сказать, почвенным.

Однако выразительность такого рода, являющаяся главной компонентой в стиле Торчелло, имеет и другой исток, корнящийся в современном ему византийском искусстве позднего XII в. Разнообразное более, чем в какие-либо другие времена, это искусство создавало в одном из многих своих вариантов нечто, параллельное мозаикам Торчелло. Это – фрески в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе⁷⁶ и вся

⁷² *Andreesku I. Torcello. II. P. 195–206.*

⁷³ *Ibid. I. P. 185–191. Fig. 1–2.*

⁷⁴ *Ibid. III. P. 261. Fig. 29.*

⁷⁵ *Demus O. Die Mosaiken von San Marco in Venedig... S. 28. Not.22. (ок. 1200 г. и конец XII в.); Andreesku I. Torcello. I. P. 192 (ок. 1185 г.); III. P. 260 (вторая половина XII в.).*

⁷⁶ *Mouriki D. Stylistic Trends... P. 116–117; Kollias E. Wall Paintings // Patmos. Treasures of the Monastery. Athens, 1988. P. 57–69, 366–368. Pl. 11–29.*

та продукция византийских живописных мастерских, которая примыкает к их типу⁷⁷.

Хотя формы в искусстве Патмоса – чисто греческие, традиционные, без всякой романской примеси, заметной в Торчелло, Мурано и Сан Марко, что обеспечивает иной конечный результат, чем в итальянских мозаиках, но ориентация на модели первой половины XI в. типа Оснос Лукас или Неа Мони – сходная с той, что была у мастеров венецианских ансамблей. За выбором моделей, типов и форм всегда стоят мировоззренческие установки. Идеалы, определившие византийское искусство первой половины XI в., оказались нужными в византийской культуре позднекомниновской эпохи.

Однако содержание образов такого типа конца XII в. изменилось. Судя по фрескам Патмоса, суровость аскезы первой половины XI в. не возродилась. Ее заменили иные ценности: покой, достоинство, внутреннее и внешнее величие. Поиск покоя был реакцией на все взвинченные, сверхакцентированные и для византийских вековых традиций экстравагантные стили эпохи конца XII в., как бы они ни назывались, и в какую бы сторону ни клонились их идеи: маньеристический, динамический, экспрессивный, монастырский, спиритуалистический и т.д.⁷⁸

Кажется, что византийское искусство, в котором всегда ценился баланс, не могло долго выдержать такую аритмию и вернулось к своим привычным стабильным понятиям. Такой путь осуществили мастера, создавшие фрески на Патмосе. Думаем, что связывать их новый художественный язык с возрождением классицизма при династии Ангелов не имеет смысла. Их солидные спокойные образы, их пластичные и красочные формы, их общая упроченность, крепость, величие, – действительно имеют классический корень. Однако содержание этого искусства – иное, чем повторы византийских классицизмов. Во всех образах росписей на Патмосе есть успокоение в отрешенности, в надмирном бессуетном пребывании, утверждение покоя, обретенного в созерцании.

Отзвуки таких умонастроений заметны в мозаиках Торчелло, современных фрескам Патмоса. Только моделями для мастеров Торчелло было не греческое искусство первой половины XI в., как для художников Патмоса, но существовавшее в Италии византийское искусство такого же типа, ставшее здесь родовым.

В образах и стиле мозаик конца XII в. в Торчелло есть еще некоторые важные компоненты. Отметим два из них. Прежде всего – это печать повышенной динамики позднекомниновского искусства в обоих главных его вариантах, экспрессивном и маньеристическом. Эти яркие художественные явления позднего XII в. в своем подлинном виде имеют другую выразительность, чем мозаики Торчелло. Однако некоторые их черты в Торчелло очевидны: избыточные, громоздящиеся драпировки, ослепляющий их свет, причудливые сплетения линий, среди которых так много витиеватых и острых, что глазу трудно улавливать их ритм, крутящиеся спиральми позы

⁷⁷ Содержание образов и стиль живописи типа фресок на Патмосе можно видеть в достаточно большом круге икон рубежа XII–XIII вв. и начала XIII в. На Синае: Федор Стратилат и Дмитрий; Христос Панкратор; Архангел Михаил; Пантелеймон; Моисей перед Неопалимой Купиной; Моисей, получающий заповеди на Синае; Моисей и Аарон; Первомученик Стефан; *Mouriki D. Icons from the 12th to the 15th Century // Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens, 1990. P. 110–115. Pl. 35–37, 40–42, 53, 56.* На Кипре: Христос и Богоматерь Аракиотисса (1192, Лагудера); Богоматерь Хрисалиниотисса (Никосия); *Byzantine Icons of Cyprus. Benaki Museum (September – November 1976). Text A. Papageorgion. N 3, 6, 7; Sophocleus S. Icons of Cyprus 7th – 20th Century. Nicosia, 1994. P. 15–16.* Стиль такого типа встречается в миниатюрах греческих манускриптов этой же эпохи: Евангелие конца XII в., Москва, РГБ, греч. 10 // Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки 2. М., 1977. № 516.

⁷⁸ Об этих явлениях существует большая литература. Называем лишь некоторые работы: *Hadermann-Misquich L. Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture de la seconde moitié du XII^e siècle // Byzantion. 1965. XXXV. P. 429–448; Idem. Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle. I–II. Bruxelles, 1975; Idem. La peinture monumentale tardocomnune et ses prolongements au XIII^e siècle // Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines (Athens 1976). I. Athens, 1979. P. 225–284; Mouriki D. Stylistic Trends... P. 108–111; Τσιγαρίδας Ε.Ν. Οι τοιχογραφίες της μούρης Λατόμου Θεσσαλονίκης και η Βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986.*

или вдруг иногда – сверхвытянутые пропорции у фигуры с маленькой головкой на хрупкой тоненькой шее (такова Богоматерь в апсиде)⁷⁹.

Кроме того, в мозаиках Торчелло, при полной доминанте византийского начала, присутствуют и некоторые чисто западные элементы. Может быть поэтому от всех вариантов позднекомниновского искусства образы и стиль Торчелло отличаются избыточной, несколько диковатой энергией, выходящей за рамки обязательной византийской гармонии.

Правда, с большой точностью отделить романский элемент от особого византийского стиля этих мозаик представляется затруднительным. Как говорилось, византийские требования к форме иногда бывали похожи на романское понимание формы с ее сверхплотностью, непроницаемостью, неподвижностью.

Мы не беремся утверждать, работали в Торчелло только греческие мастера, только итальянские или те и другие вместе. Вполне возможно именно последнее⁸⁰.

Сложность симбиоза не мешает великолепию результата. Лишь при весьма специальном вглядывании можно осмыслить, сколь много разного соединилось в Торчелло. Однако при общем восприятии этих мозаик они впечатляют мощью, внутренней интенсивностью и внешней энергией, и все это – в варианте, может быть, несколько грубоватом по сравнению с собственно византийским искусством, но несомненно художественно полноценном и оригинальном.

⁷⁹ *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. II, М., 1948. Табл. 239; *Andreesku I.* Torcello. I. P. 191, 193. Fig. 5. Такие же необычные пропорции головы и шеи – у Богоматери в апсиде собора в Мурано; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. II. Табл. 394.

⁸⁰ Обширную литературу, посвященную проблеме взаимодействия византийских и итальянских мастеров, работавших в одних ансамблях, мы приводить здесь не можем. Среди них прежде всего работы О. Демуса о мозаиках в Сицилии и Сан Марко в Венеции и работы Е. Китцингера о мозаиках Монреалья и Мартораны. Проблемам византийских корней венецианских мозаик был посвящен симпозиум в Dumbarton Oaks в 1978 г. Отчет О. Демуса об этом симпозиуме: *Demus O.* Venetian Mosaics and Thier Byzantine Sources // DOP. 1978. Vol. 33. P. 337–343.