



ИСКУССТВО ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА



**ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ
ЭПОХА КОНСТАНТИНА ВЕЛИКОГО И ЮСТИНИАНА I
ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА
«МАКЕДОНСКИЙ РЕНЕССАНС»
ЭПОХА КОМНИНОВ
ПОСТВИЗАНТИЯ И ВРЕМЯ ПАЛЕОЛОГОВ
ИСКУССТВО СТРАН ВИЗАНТИЙСКОГО КРУГА
БОЛГАРИЯ
СЕРБИЯ
АРМЕНИЯ
ГРУЗИЯ**

ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

В безоблачном небе над берегами Босфора парил орёл со змеей в когтях. Змея извивалась, пытаясь ужалить врага, но орёл камнем упал вниз и раздробил ей голову ударом мощного клюва. Победу царя пернатых встретили радостными криками посланники римского императора Константина, искавшие место для новой столицы. Битву орла со змеей они истолковали как знак свыше. На месте старой греческой колонии Византий был основан город Константина — Константинополь, который 11 мая 330 г. официально провозгласили столицей Римской империи, новым Римом. Впоследствии империя разделится на две части — Западную и Восточную. Первая из них пала под натиском германских племён, вторая прожила целое тысячелетие, полное сокрушительных поражений и мировой славы.

Основание нового Рима знаменовало новый этап в истории человечества. Угасал старый, языческий Рим, где происходил упадок экономики и политической жизни. Жестокий кризис не мог не поколебать традиционную систему взглядов и представлений, принадлежавших людям уходящей эпохи. Они всё ещё продолжали поклоняться языческим богам Юпитеру и Венере, находили высшее интеллектуальное наслаждение в совершенной логике классической философии, считали человеческое тело самым прекрасным творением природы. Однако уже таяли надежды на реальную помощь богов, менее логичной и предсказуемой становилась жизнь, явственнее обнаруживалась хрупкость человеческого существования. Земной мир не мог предложить надёжной опоры — её оставалось искать на небесах.

Наиболее остро ощущали общее неблагополучие самые бедные и бесправные. Первоначально именно они становились сторонниками новой религии — христианства.

Важный принцип нового учения — равенство всех перед Богом. Богач и нищий, знатный человек и раб оказывались «братьями во Христе», что противоречило главным устоям римского общества. Отречение от прежних богов во имя Христа ставило христиан вне закона, ведь поклонение языческим богам, особенно поклонение императору как земному богу, было обязательным для всех граждан и подданных Римской империи. Христианство объявили вреднейшей ересью, сторонников которой подвергали пыткам и казням.

Первые христиане, вынужденные таиться, собирались в укромных местах. Особенно подходили для молитвенных собраний катакомбы — лабиринты пещер, созданных для погребения усопших. Христиане Рима и Неаполя, Керчи и Сиракуз, Милоса и Александрии построили целые подземные города, где коридоры с погребениями располагались в несколько этажей друг над другом. Они замуровывали тела отошедших в мир иной в нишах по сторонам коридоров или клали в саркофаги, стоявшие в небольших комнатах. В этих комнатах христиане и собирались для богослужения.

Христиане часто посещали катакомбы, которые были для них и церковью, и *мартирием* (постройкой над могилой мученика), и кладбищем. Стены катакомб белили и украшали живописью. Слабые лучи, проходившие через люминии — отверстия в потолке, и неровный свет горящих факелов вырывали из полутьмы отдельные фигуры, орнаменты... В катакомбной живописи христиане использовали художественный язык и сюжеты античности. В некоторых мотивах нет ничего христианского: это вазы, цветы, плоды, птицы, звери, амурсы... Однако,

возможно, часто встречающиеся фигуры языческих божеств Амура и Психеи приобрели новый символический смысл. Например, образ Психеи мог истолковываться как изображение христианской души, а чудесный песнопевец Орфей, которому внимали даже животные, стал обозначать Христа.



Заставка в рукописной византийской книге «Слова» Иоанна Златоуста. X в.

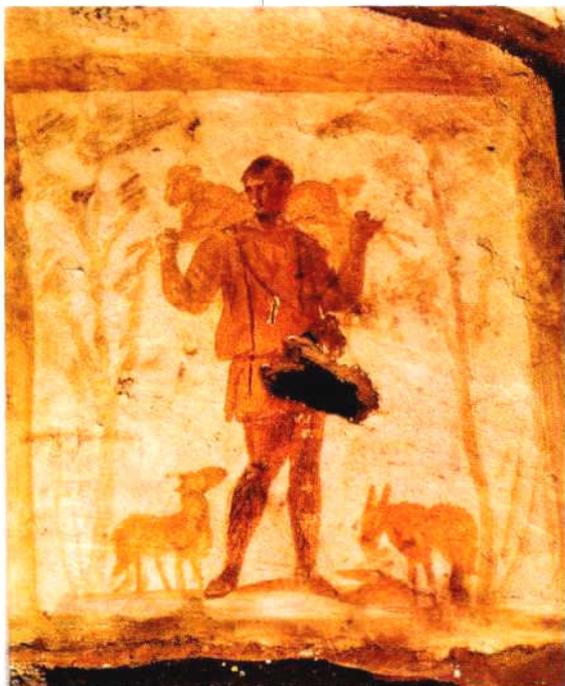
Государственный Исторический музей, Москва.

*Прообразом раннехристианских погребальных сооружений послужили иудейские усыпальницы, поскольку в такой пещере-усыпальнице был погребён Христос.



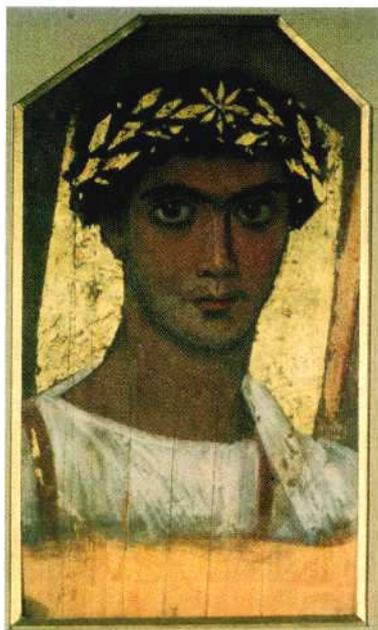
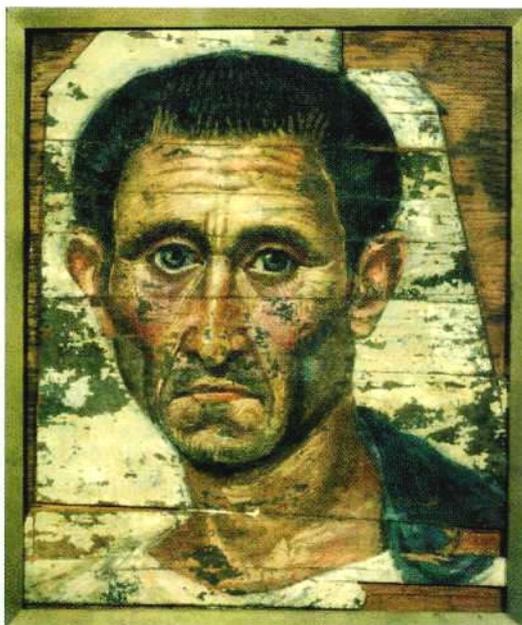
К античной мифологии первые христиане обратились, желая скрыть своё вероисповедание от посторонних глаз. Но, кроме того, их волновала сама возможность изображать священные лица и сюжеты. Прижизненные портреты персонажей христианского пантеона (святых, Иисуса Христа и его учеников — апостолов) встречались крайне редко, и вряд ли кто-нибудь мог похвастаться, что видел истинное портретное изображение Богоматери или Христа. Верующие неизбежно по-разному представляли себе облик тех, к кому возносили свои молитвы. Поэтому их стали изображать иносказательно, символически, чтобы вообще не возникал вопрос о достоверности изображения. Так в катакомбах появились фигуры юноши-пастуха — Доброго Пастыря. Ведь Христос, согласно Евангелию от Иоанна, сказал: «Я есмь пастырь добрый, пастырь добрый полагает жизнь свою за овец». Пальмовая ветвь — атрибут императорских триумфов — означала райское блаженство; голубка с оливковой ветвью стала символом души, якорь остался олицетворением надежды, но уже совершенно новой надежды — на спасение в вечной жизни. Ещё более важным был вопрос о назначении изображений. Римляне создавали изваяния своих богов, чтобы поклоняться им; они считали, что бог может вселиться в собственную статую. Христиане уничтожали такие статуи, называя их идолами, поскольку считали, что Бога нельзя представить человекоподобным. Он находился на небе, незримо пребывая повсюду. Христос обещал своим ученикам, что, если двое или трое соберутся во имя Его, Он будет среди них. Изображение Бога должно было только напоминать об оригинале, но не замещать Его. Таким напоминанием для ранних христиан были, например, изображение Богоматери с Младенцем Христом в катакомбах Присциллы в Риме (III в.) или сцены евангельских чудес. Сами молящиеся представляли в росписях в виде фигур с воздетыми к небу руками. Их называли *ора'нтами* (от греч. «оранс» — «молящийся»).

Византийский церковный писатель IV в. Евсевий Памфил упоминал о целой скульптурной группе, которую установила у ворот своего дома исцелённая Христом женщина. Группа состояла из медной статуи коленопреклонённой заказчицы и мужской фигуры в хитоне, простиравшей к ней руку. Евсевий выразился по поводу последней весьма осторожно: «Говорили, что эта статуя является образом Иисуса». Христианство отказалось от скульптуры: изваяния Христа и святых слишком ярко напоминали бы статуи языческих божеств, подчёркивая плотское естество тех, кто сознательно отринул телесное ради духовного. Христиане не принимали античный культ. Они поклонялись страдающему Богу и чтили внутреннюю, душевную красоту, оставляя в стороне красоту телесную.



Добрый пастырь. Фреска. III в. Катакомбы Святой Присциллы. Рим.

*Пожилый римлянин. Фаюмский портрет. I в. н. э.
Государственный музей изобразительных искусств,
Москва.*



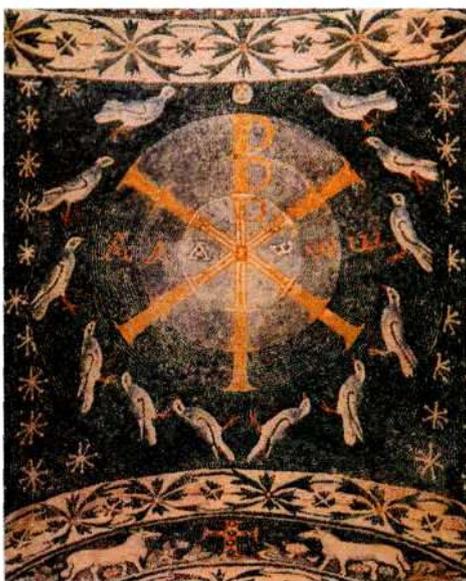
*Юноша в золотом венке. Фаюмский портрет. II в. н. э.
Государственный музей изобразительных искусств, Москва.*

Однако приверженцы нового учения о воплощении Христа не могли отказаться от изображения человеческой фигуры. Необходимо было найти такой способ изображения, который стал бы окончательной победой духа над плотью. И тогда христианство обратилось к надгробному портрету, который существовал в то время и в скульптурной, и в живописной форме. Много таких живописных портретов было обнаружено в египетском оазисе Эль-Фаюм, за что они и получили название фаюмских. Они изображают умерших и потому представляют свои модели как бы находящимися по ту сторону земной жизни. Их лица лишены выражения, взгляд огромных глаз, устремлённый мимо зрителя, видит что-то недоступное живым. Плоскость и схематизм форм подчёркивают отрешённость персонажей, которые словно уже истлевают под внешней оболочкой. Эти принципы вполне могли быть использованы и развиты в христианском искусстве.

Конечно, искусство не могло расцвести в период гонений, которые стали особенно жестокими при римском императоре Диоклетиане. В начале IV в. появился эдикт (императорский указ), запрещавший исповедание христианства под угрозой пыток и смерти.

ЭПОХА КОНСТАНТИНА ВЕЛИКОГО И ЮСТИНИАНА I

При дворе соправителя римского императора Диоклетиана находился сын Констанция Хлора, правивший Галлией и Британией: формально для почёта, фактически как заложник. После смерти Флавия Валерия Константина (наследника Констанция Хлора) отпустили к тяжело больному отцу. Там Константин проявил себя мужественным воином и талантливым полководцем. Войско так полюбило молодого предводителя, что, когда его отец умер, сына провозгласили императором Галлии и Британии. В Риме власть захватил Максенций, стремившийся стать единственным правителем огромной страны. Не уверенный в успехе похода против Максенция, Константин ждал знамения. И вот, по его собственным словам, записанным историком Евсевием, он и его воины увидели в небесах образованный лучами и лежавший на солнце огромный крест с надписью: «Сим победиши» («Этим победишь»). Видение повергло Константина в ужас ведь крест для римлянина был орудием позорной казни. С тяжёлым сердцем император удалился на покой, но во сне ему явился Христос и велел изобразить виденный крест на боевом знамени. Наутро Константин приказал доставить к нему христианских священников, и те истолковали знамение как предсказание победы. Действительно, после нескольких сражений Максенций нашёл свою смерть в водах реки Тибр, а Константин триумфально вступил в Рим. Не забыв о помощи христианского Бога, он узаконил христианство как одну из государственных религий.



Монограмма Христа. Мозаика. V в. Баптистерий в Альбенго. Италия.

Вероятно, честолюбивый правитель увидел в новой религии не только орудие политической борьбы, но и возможность укрепить императорскую власть. И тогда он перенёс столицу с берегов Тибра на побережье Мраморного моря, что могло истолковываться как отречение от языческого наследия и начало новой жизни в лоне христианства.

Константинополь действительно рос непохожим на другие римские города. Их основу составляла любимая римлянами прямоугольная сетка — неприхотливая схема планировки военных лагерей. Константинополь получил центростремительную структуру. Сердцем города стал гигантский императорский дворец, предусмотрительно помещённый в

наименее доступной части полуострова. Он выходил на обширную площадь — Августейон, так же

как и здание сената; вблизи лежал ипподром — центр общественной жизни города. От дворца начиналась широкая главная улица, обрамлённая рядами арок, — Меса, в которую как бы втягивался веер боковых улиц. Такая планировка объяснялась природными условиями — треугольной формой полуострова, на котором расположилась столица Константина Великого, и одновременно наглядно выявляла исключительную роль императорской власти и самого императора.



*Мальчик с осликом.
Мозаика. V в.
Пол Большого дворца.*

ВТОРОЙ РИМ

Император Константин велел выстроить множество домов для желающих переселиться в новую столицу. Появились также общественные здания, храмы, театры, пекарни (хлеб в городе был бесплатным), бани, водопроводы, фонтаны и удивительные подземные водохранилища — цистерны, где даже в самую сильную жару веяло прохладой и капли лениво падали со сводов между огромными серыми колоннами. Любой

константинопольский ребёнок мог ходить в школу, а в 425 г. в Константинополе основали университет.

От врагов город защищали мощные стены, которые начали строить при Константине (по преданию, он своим копьём разметил их местоположение), а закончили в V в. при императоре Феодосии. Они охватили весь полуостров. Неприятель, наступавший с суши, встречал на пути громадный, заполненный водой ров десятиметровой глубины. За рвом поднималась стена высотой в три человеческих роста, за ней — вторая стена с мощными башнями вдвое выше первой. А дальше вздымалась третья стена, казалось построенная сказочными великанами-циклопами: её толщина доходила до шести-семи метров, а башни достигали высоты современного двенадцатиэтажного дома. Фундаменты уходили в землю так глубоко, что подкопать их было практически невозможно. Подобная стена шла и по берегу моря, что делало столицу недоступной с воды.

Главным въездом служили Золотые ворота — огромный массив каменной кладки; все три их проёма настолько превосходили рост человека, что казались предназначенными для соперников богов — гигантов греческих мифов. Конечно, они мыслились не как простые ворота, а как подобие триумфальной арки — памятника славы и побед Константинополя.

До сих пор Константинополь поражает грандиозностью своего масштаба, но в нём нет ничего напыщенного, чрезмерного: город кажется удивительно живописным. Боковые улочки круто карабкаются в гору, так что крыша одного дома может лежать буквально у ног жителей соседнего; пёстрая толпа постоянно снуёт вверх и вниз, разливаясь по центральной улице — Месе, где некогда самые богатые купцы предлагали константинопольской знати тончайшие шелка, сверкающие драгоценности, дорогие благовония Востока. Площади-форумы, украшенные статуями и колоннами, назывались на Месе, как медальоны на золотую цепочку.

СИМВОЛИКА ВИЗАНТИЙСКОГО ХРАМА

В сирийском гимне VI в., освящённом созданию храма в Эдессе, автор давал символическое истолкование церковной архитектуры. «Его свод простирается подобно небесам, — писал он, — без колонн, изогнут, и замкнут, и украшен золотой мозаикой, как небесный свод сияющими звёздами. Его высокий купол сравним с небом небес». Три одинаковых фасада и три окна на западной стене

связывались со Святой Троицей, другие окна уподоблялись апостолам, пророкам, мученикам, святым. Пять дверей напоминали о пяти разумных девах из евангельской притчи. «Велики таинства этого храма, — говорилось в гимне. — В нём образно представлены высочайшая Троица и милосердие Спасителя».

Первое подробное изложение символики христианского храма применительно к смыслу литургии (главного христианского богослужения) приписывают патриарху Герману Константинопольскому, который пострадал за иконопочитание в 730 г. Патриарх впервые собрал воедино разрозненные толкования церковного здания и его частей, указав, что храм есть земное небо, в котором обитает Бог. Престол в алтаре означал место Гроба Господня и престол, на котором почивает Господь. Апсида соответствовала Вифлеемской пещере, где родился Христос, и пещере, где Он был погребён; поэтому ей и придавалась полукруглая форма. Объяснялось также значение алтарной преграды, амвона (возвышения перед алтарём), жертвенника и т. п. Кроме того, церковь служила образом распятия Христова, а поэтому представлялось желательным, чтобы в структуре храма был запечатлён главный символ христианства — крест.

Незадолго до падения Византии епископ Фессалоникииский Симеон, как бы подводя итог развитию византийского богословия, создал несколько трудов, в которых содержалось расширенное толкование храма. «Храм, как дом Божий, изображает собою весь мир, — писал Симеон. — Верхние части его — видимое небо, нижние — всё то, что находится на земле... Внешние же части — самые низшие части земли по отношению к живущим неразумно и не знающим ничего высшего». Четырёхугольный престол означал, что учением Христовым питаются все четыре конца земли. «Твёрдость и благолепие храма означают красоту и благолепие святых, также красоту рая, потому что Божественный храм изображает и рай. И ещё красота храма означает, что пришедший к нам (Христос) есть прекрасный Жених, а церковь — прекрасная невеста Его. А в высшем смысле храм Божий — мы сами, и ради нас в нём сии вещи чувственные, которые изображают нас». Итак, храм в понимании византийского богослова — это всеобъемлющий образ: дом Божий, мир и человек. Поэтому именно храм, продуманный и совершенный, может служить наиболее точным и ёмким символом культуры Византии.

Константин не стал провозглашать христианство единственной государственной религией, но явно отдавал ему предпочтение перед другими верованиями и даже принял крещение на смертном одре. Теперь христиане могли иметь свои храмы и открыто вести в них богослужение. Однако христианские зодчие ещё не умели возводить храмы своей религии, а постройки, посвящённые античным богам, плохо подходили для нового культа. Античный храм был вместилищем статуи божества, а не местом для моления. Торжественные процессии обходили его снаружи, архитектура выполняла роль скульптуры. У христиан же само слово «церковь» («эклесия») означало не здание, а собрание верующих. Храм должен был служить помещением для такого собрания.

От античности христианство унаследовало два типа построек: центрические и базиликальные. *Центрические* здания, восходящие к античным мавзолеям (погребальным сооружениям), были небольшими и служили крещальнями или мартириями, т. е. поминальными храмами над могилами мучеников. В плане они представляли квадрат, круг, восьмиугольник или равноконечный (греческий) крест.

В маленьком итальянском городе Равенна до наших дней сохранились крестообразная в плане церковь и восьмигранный баптистерий-крещальня. Церковь, построенная в первой половине V в., получила название Мавзолея Галлы Платидии — дочери императора Феодосия Великого. Однако на самом деле Галла похоронена в Риме, а её так называемый мавзолей был молельней-капеллой, вероятно посвящённой особо чтимому в роду Феодосия мученику Лаврентию. Во всяком случае, его изображение находится прямо напротив входа.

Нижняя часть стен капеллы облицована гладким полированным мрамором. Поверхности купола и арок, закруглённые участки стен под арками (люнеты) покрыты *мозаикой*, т. е. изображениями,

выполненными из кубиков разноцветного стекла -смальты. Кубики, имеющие неправильную форму, образуют неровную поверхность. Поэтому свет отражается от неё под разными углами, создавая не равномерный холодный блеск, а волшебное мерцающее сияние, словно трепещущее в полутьме храма. Недаром крупнейший исследователь византийской живописи В. Н. Лазарев писал: «Входя в этот небольшой, скудно освещённый интерьер, сразу ощущаешь себя перенесённым в иной, неземной мир, где всё дышит чудом и где на всём лежит печать необычного и драгоценного». Действительно, стены церкви кажутся выложенными драгоценными камнями — густо-синими сапфирами, кроваво-красными рубинами, изумрудами цвета весенней травы.



Мозаика свода в Мавзолее Галлы Плацидии. V в.

Золотые звёзды сверкают на тёмном фоне как настоящие светила на вечернем небе, а в куполе осеняет молящихся золотой крест. Вьются по аркам золотые виноградные лозы — символ Христа; они напоминают и о главном таинстве христиан — пресуществлении хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы, и о многочисленных евангельских притчах, где говорилось о вине и виноградниках, и о райском саде: именно там, на небе, отныне виделся предсказанный ещё язычником Вергилием золотой век человечества.

Сам Христос в образе Доброго Пастыря взирает вниз со стены над входом. Овцы гуляют вокруг Него по зелёной траве, и Он ласково прикасается к подошедшей овечке. Однако одет Божественный Пастух в золотую одежду и восседает на пригорке, как император на троне, твёрдо опираясь на крест. Крест здесь выглядит атрибутом власти наподобие императорского посоха; Христос утверждает его над миром в знак триумфального шествия христианства. Фигура Сына Божьего показана в сильном повороте — *контрапосте*: ноги Его скрещены, рука тянется к голове овцы, но голова обращена в другую сторону, и взгляд устремлён вдаль. Живость позы, унаследованная от искусства античности, может быть, вызывалась лишь художественными соображениями, но кажется, будто Христос, пекущийся о своей пастве, видит другие необъятные стада «овец Христовых», жаждущих приобщиться к его учению. Указание на проповедь Христа как источник истины для христиан содержится в изображениях голубей, пьющих из чаши, и оленей у озера.

Поразителен контраст между богатым внутренним убранством и аскетичными, даже бедными наружными формами храма. Только плоские вертикальные выступы — лопатки, соединённые столь же плоскими арками (так называемая глухая аркада), едва выступают из скучной поверхности кирпичной стены. Внешняя красота здания, так же как и красота человеческого тела, мало что значила для христианской архитектуры по сравнению с внутренней, духовной красотой. Все усилия византийских мастеров сосредоточились на оформлении интерьеров — как архитектурном, так и живописном.

Церковь Сан-Витале. Интерьер. VI в.

Равенна. Италия.



Ранние византийские храмы можно уподобить раковинам, шершавая оболочка которых таит перламутр и светоносные жемчужины мозаик.

Такое впечатление производит на зрителя и равеннская церковь Сан-Витале (середина VI в.) — восьмигранник с гранёным выступом алтаря. Плоскость её фасадов нарушают только мощные *контрфорсы* — выступы, укрепляющие стены. Основу конструкции составляют восемь высоких опор, несущих купол. Опоры соединяются между собой полукруглыми двухэтажными аркадами, так что вокруг центрального пространства образуется веноч ажурных криволинейных форм. За аркадами находится галерея, обходящая центральное подкупольное ядро храма. Из каждой точки здания открываются всё новые и новые виды: колонны с кружевными капителями словно плывут в нескончаемом танце, сходятся и расходятся пересекающиеся рёбра сводов, изгибаются бесчисленные арки... А смальта растворяет стену, уничтожает её материальную грубость, превращая интерьер в подобие небесного мира.

Именно там, за гранью земного бытия, парит на сфере юный Христос, протягивающий мученический венец Святому Виталию. Ангелы и святые по сторонам Христа расположены симметрично: Святой Виталий принимает дар от Господа, Святой Экклесий — строитель первой на этом месте церкви — сам преподносит Христу модель храма, но тем не менее они словно не видят друг друга. Некая незримая пелена обволакивает и разобщает их. Они жили в разное время, никогда не встречались друг с другом, но вместе предстали перед Царём Небесным; время разделило их, а вечность объединила.

Ниже, на алтарной стене, показаны две процессии, приносящие дары храму. Одну из них возглавляет император Юстиниан, другую — его супруга Феодора. Бедный иллирийский крестьянин, вознёсшийся в начале VI в. благодаря удаче и решительности к высотам императорского сапа и явивший в редком сочетании властолюбие и аскетизм, великодушие и коварство, женился на дочери циркового зрителя, танцовщице и куртизанке. Её, смелую и умную, своекорыстную и мстительную, энергичную и прекрасную, по праву считают самой знаменитой женщиной византийской истории. Подробности биографий императорской четы служили любимой темой пересудов константинопольской черни, в то время как мудрые государственные установления Юстиниана и незаурядный ум Феодоры стали предметом внимания историков. Однако ни намёка на личные качества изображённых нельзя усмотреть в отрешённом выражении большезлых лиц, в застылых позах венценосцев. Мантии скрывают очертания фигур, превращая их в плоские, наложенные на стену силуэты.



Император Юстиниан со свитой. Мозаика. Середина VI в. Церковь Сан-Витале. Равенна. Италия.



*Императрица Феодора со свитой. Мозаика. Середина VI в.
Церковь Сан-Витале. Равенна. Италия.*

Всё плотское, сиюминутное, недостаточно пристойное для храма словно осталось за его пределами: Юстиниан и Феодора являются зрителям как идеальные образы идеальных правителей, осиянные отблеском Божественной славы. Юстиниан предоставил византийской церкви новые экономические и юридические льготы, даровал ей земли и имущество. По его словам, «источником всех богатств церковей является щедрость императора».

Поэтому в равеннской мозаике императорская чета представлена как дарители (донаторы) — оба супруга держат в руках золотые чаши.

Помимо центрических зданий в Равенне построили две базилики. Этот второй тип ранневизантийских храмов также берёт своё начало в античности. Базилики служили общественными постройками и представляли собой прямоугольные в плане здания. Большие базилики внутри делились столбами или колоннами на три продольных прохода-нефа (от греч. «неус» — «корабль»). Иногда таких нефов-кораблей было пять, реже — семь или девять. Центральная часть в многонефных базиликах обычно делалась высокой и перекрывалась двускатной кровлей; к ней примыкали более низкие боковые, образуя ступенчатый силуэт. Окна в верхней, возвышающейся части среднего нефа обеспечивали хорошую и равномерную освещённость внутреннего пространства.



*Мученицы. Мозаика. VI в.
Церковь Сант-Аполлинаре Нуово.
Италия.*

*Мученики. Мозаика. VI в.
Церковь Сант-Аполлинаре Нуово.
Италия.*



Большой трёхнефной базиликой был главный собор Равенны, построенный в начале VI в. королём остготов Теодорихом. Этот вождь варваров в 493 г. завоевал Италию и сделал Равенну своей столицей. В середине IX в. собор стал называться церковью Сант-Аполлинаре Нуово — Новой церковью Святого Аполлинария. Двадцать четыре колонны, специально доставленные из Константинополя, двумя стройными рядами ограждают центральный неф. Всё поле стен над их неклассическими расплюснутыми капителями занято мозаикой — процессиям и мучеников и мучениц, шествующих на восток. Крупные надписи сообщают их имена: Поликарп, Винсентий, Винсентия, Валерия, Криспина... Однако все девушки похожи как сестры — юные, грациозные, одинаково причёсанные, одинаково одетые, с одинаковыми венцами в руках. Мученики больше отличаются друг от друга, но вся разница сводится к их возрасту и форме бороды. Художник не видел в них индивидуальности, поскольку сходство их судеб для верующего было несравненно более важным, чем различия: ведь все они стали братьями и сёстрами во Христе.

Внутреннее пространство центрического храма собирало молящихся в середине, где они пребывали в покое.

В базилике, наоборот, присутствует постоянное движение от входа к алтарю. Торопятся вглубь, сокращаясь в перспективе, тонкие колонны, легко шагают над ними обладатели мученических венцов, а выше тянутся окна, образующие чёткий метрический ряд. Базилика рассчитана на процессии, торжественные церемониальные шествия, её интерьер ориентирует вошедшего на действие, движение. Это совершенно не отвечало характеру византийского богослужения, во время которого молящиеся не перемещались по храму, а действия священнослужителей происходили преимущественно в его восточной и центральной частях.

Наиболее удачным типом храма для византийского богослужения оказалась укороченная базилика, ориентированная алтарём на восток и увенчанная куполом. Этот тип храма был особенно распространён в Сирии и владениях Византии в Малой Азии; его выбрали и для самого выдающегося произведения византийского зодчества — Софии в Константинополе. Главный собор столицы империи, сменивший первоначальную базилику, возведённую при императоре Константине, строили мастера Анфимий из Тралл и Исидор из Милета.

Исидор и Анфимий были не только прекрасными зодчими, но и выдающимися учёными своего времени. Исидор собрал сохранившиеся работы Архимеда и составил комментарий к сочинению Герона Александрийского о конструкции сводов; Анфимий написал трактат о зажигательных зеркалах. Основная сложность, которую им пришлось преодолеть при строительстве храма Святой Софии, заключалась в грандиозных размерах постройки, заказанной императором Юстинианом. Возвести сооружение почти стометровой длины да ещё перекрыть его куполом было почти неразрешимой задачей: ведь чем больше тяжёлый кирпичный купол, тем больше сила его распора, стремящаяся как бы раздвинуть, развалить несущие купол стены. В отличие от римских зодчих византийцы не имели под рукой сырья для производства бетона — вулканического песка-пуццоланы,

который позволял создавать монолитные купола, практически не дающие распора. Чтобы погасить нежелательный эффект, можно было увеличить толщину стен, но в слишком толстой стене невозможно было бы проделать окна.

Шедевром архитектурной мысли Анфимия и Исидора стала гигантская полусфера главного купола Софии Константинопольской. Она поддерживается пространственным «скелетом» хитросплетённых многочисленных арок и сводов, несущим основную нагрузку. В направлении с запада на восток распор гасится таким образом: к центральному куполу примыкают с двух сторон два больших полукупола, а к ним в свою очередь - - меньшие полукупола. Сила распора растекается, дробится до тех пор, пока её не принимают на себя специальные колонные пилоны, завершающие опорный «скелет» постройки. Вошедшим в храм казалось, что его огромный купол не имеет реальной опоры, а подвешен на золотой цепи, спущенной с неба. Этот эффект объяснялся тем, что мощные устои скрыты от глаз: они зрительно включены в состав нижней и верхней аркады центрального нефа и выглядят просто мраморными стенками, завершающими ряды колонн. Кроме того, окна, находящиеся в основании купола, зрительно отрезают его от нижней части храма. Залитая потоками солнечного света гигантская полусфера, словно парящая в воздухе, заставила писателя VI в. Прокопия Кесарийского сказать: «Всякий... сразу понимает, что не человеческим имуществом или искусством, но Божьим соизволением завершено такое дело».



*Собор Святой Софии. Общий вид. VI в.
Константинополь (Стамбул).*

*Собор Святой Софии. Интерьер. Гравюра XIX в.
Константинополь (Стамбул).*



ПЕРИОД ИКОНОБОРЧЕСТВА

Среди последователей Христа было много жителей Востока, чьи традиции вообще не допускали изображения человека. «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу...» — гласила одна из библейских заповедей. Даже независимо от этого сомнительной представлялась возможность изображения Бога, необходимость существования икон и почитания их. Противники иконописания доказывали, что Бог неизобразим, поскольку безмерно превосходит слабые возможности человеческого восприятия. Если же художник пишет Бога-Сына (Иисуса Христа) в человеческом облике, то он как бы разделяет надвое Его Богочеловеческую сущность, ограничиваясь чисто человеческим телесным изображением. Между тем подобное разделение считалось злейшей ересью (т. е. нарушением важнейших принципов вероисповедания).

В 716 г. императором Византии стал Лев III, прозванный Исавром. Неизвестно, действительно ли он происходил из малообразованного и воинственного народа исавров, обитавшего на берегу Средиземного моря в византийской провинции Исаврия. Очевидно, в этот период жизни у него появилось предубеждение к иконам, сказавшееся позже, когда Лев, прекрасный полководец, сумевший защитить страну от арабов, уверенно почувствовал себя на троне византийских василевсов. По просьбе духовенства Малой Азии Лев III в 730 г. издал эдикт (указ), запрещающий почитать иконы. История иконоборчества изобилует драматическими событиями. Когда иконоборцы попытались публично уничтожить в Константинополе чтимую икону Христа, они были растерзаны толпой; в ответ начались казни иконопочитателей. Императору пришлось низложить патриарха Германа, не согласного с эдиктом; византийский флот, вставший на сторону иконопочитателей, двинулся на собственную столицу, чтобы низложить императора, но корабли были уничтожены «греческим огнём» (особой зажигательной смесью).

Иконоборчество утвердилось во всей империи, за исключением отдельных монастырей, обитатели которых продолжали хранить и писать иконы и иллюстрированные рукописи. Афинянка Ирина, на которой женился очередной император, внук Льва III, была воспитана в любви к священным образам. Оставшись вдовой и став правительницей государства, она вместе с назначенным ею патриархом-иконопочитателем Тарасием в 787 г. созвала новый, VII Вселенский церковный собор. В постановлениях собора напоминалось, что первый образ Христа, согласно традиции, чудесно отпечатался на плате, поднесённом им к лицу. Этот нерукотворный образ, по легенде, исцелил от проказы царя города Эдессы Авгаря, т. е. доказал свою чудотворную силу. Значит, сам Христос заповедал создавать священные образы и поклоняться им.

Для дальнейшего развития византийской живописи очень важным стало утверждение, что через внешний облик запечатлённого на иконе можно передать духовную сущность. Поэтому икона Христа изображала не только Его телесную природу, но единство природы Божественной и человеческой. Перед живописцами встала задача найти художественные средства, с помощью которых можно было бы воплотить священную сверхреальность. Наконец в 843 г. иконопочитание было окончательно восстановлено.

Главный собор империи не мог остаться без внутреннего украшения — сверкающих мозаик. Но, очевидно, в основном они имели декоративный характер, а в куполе «парил» гигантский мозаичный крест. Почему не захотел Юстиниан поместить в своём храме евангельские сцены, шествия мучеников, наконец, портреты — свой и Феодоры? Может быть, это объяснялось сомнением в допустимости изображать человеческое тело? Ведь античные традиции ещё сохраняли свою силу, и икона Богоматери с Младенцем, где тела объёмны почти до осязаемости и чувственно-красивы, в VI в. скорее напоминала бы портрет какой-нибудь знатной красавицы. В то время иконы писались в основном восковыми расплавленными красками в технике *энкаустики* (от *греч.* «энкайо» — «выжигая»), создававшей блестящую, жирную, реально осязаемую поверхность.

Византийские произведения пластики также выполнены в традициях античности. Серебряные блюда IV—VII вв. с изображениями пляшущих легендарных персонажей Древней Греции — Силена и Менады, Аякса и Одиссея, пастуха с козами и собакой, резвящихся дельфинов и даже языческих богов — настолько напоминают памятники классической древности, что дать верную датировку

можно только по византийскому клейму на серебре. Эти вещи получили в науке название *византийский антик* (от слова «античность»).

Византийские мастера по-прежнему продолжали создавать скульптуру, теперь ограниченную светской тематикой. Статуя Константина была установлена на одном из константинопольских форумов; огромная статуя, перевезённая крестonosцами в итальянский город Барлетто, вероятно, изображала Феодосия Великого. Античная подоснова никогда не исчезала из византийского искусства, хотя в дальнейшем она уже не встречалась в столь чистом виде.

ИКОНА— СВЯЩЕННЫЙ ОБРАЗ

Мощный центр сопротивления иконоборчеству сложился в Дамаске — арабском городе, где на службе у арабского халифа (правителя) находился знатный и образованный христианин Иоанн-Мансур, впоследствии получивший прозвище Дамаскин. Возражая иконоборцам, он разработал теорию священного образа. По его мнению, можно изображать невидимое и бестелесное, но в символическом или аллегорическом виде. Тем более можно и даже нужно изображать то, что существовало в земной жизни — сцены из Евангелия, из жизни святых, Богоматерь и Христа в том виде, какой они имели на земле. Нельзя писать на иконах только Бога-Отца, поскольку никто из смертных не видел его в человеческом облике. Изображения необходимы: они заменяют книги неграмотным, напоминают о священных событиях и вызывают желание подражать их героям, возвышают человеческий ум к духовному созерцанию, украшают храмы. Иконам надо поклоняться, но поклонение относится не к самой иконе, её дереву и краскам, не к искусству художника, но к «первообразу», т. е. оригиналу иконы. При этом Иоанн Дамаскин решительно заявил, что икона — не картина, а священный предмет. Она содержит в себе Божественную благодать, данную ей ради изображённого на ней святого, и поэтому икона способна, не будучи идолом, творить чудеса. Такое чудо, по житию (церковному жизнеописанию) Иоанна Дамаскина, произошло и с ним самим. Халиф Дамаска, заподозрив Иоанна в пособничестве Византии, приказал отсечь ему кисть правой руки. Иоанн, непрестанно молившийся Богоматери, приложил отрубленную кисть на место, и наутро она приросла; напоминанием о казни остался только тонкий красный шрам у запястья. В честь этого исцеления Иоанн заказал художнику икону Богоматери, к которой в знак благодарности прикрепил серебряное изображение исцелённой руки. Икона получила название «Богоматерь Троеручица».

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

Византийские иконописцы обнаружили, что уплощение фигур, сведение их к простым по очертаниям силуэтам делает персонажи бестелесными, подобными ангелам. Разумеется, тогда пришлось отказаться и от многопланового пейзажного или архитектурного фона, который превращался в своеобразные знаки архитектурного ландшафта или пейзажа либо же вообще уступал место чистой однотонной плоскости. Покрытие этой плоскости золотом повлекло за собой новый и весьма уместный эффект. Мерцающая позолота создала впечатление нематериальности, погружённости фигур в некое мистическое пространство, напоминавшее о сиянии небес горнего мира. Поскольку золото в христианской символике означало Божественный свет, его присутствие в священном изображении не требовало объяснений.

Разлитое по всей живописной поверхности золотое сияние исключало какой бы то ни было другой источник света — на иконах не изображали ни солнца, ни факелов, ни свеч. Точнее, их могли изображать, но от них не исходило свечение, они не влияли на освещение других предметов, представленных на иконе. Поэтому даже та минимальная объёмность фигур, которую допускала новая живопись, не могла выявляться светотенью. Возникла особая техника последовательного наложения друг на друга высветляющихся слоёв краски, когда самой светлой оказывалась самая выпуклая точка поверхности независимо от места её расположения. Так, например, в лице наиболее светлыми красками изображали кончик носа, виски, надбровные дуги, скулы. Кстати, и сами краски стали другими: на смену навязчиво-материальной энкаустике пришла темпера. Минеральные пигменты, растёртые на яичном желтке, ровным слоем ложились на загрунтованную доску. Сама

доска при этом словно полностью исчезала: для зрителя существовал лишь ускользающе тонкий слой живописного пространства, в котором не столько изображались, сколько являлись священные персонажи.



**Богоматерь
в одежде византийской
императрицы.
Византийская эмаль.
X—XII в.**

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН

Упорядоченность системы росписей соответствовала высокой степени регламентации церковной жизни, достигнутой в послеиконоборческой Византии. Все *догматы* (установления) и обряды Греко-Восточной Церкви полностью сформировались и были признаны боговдохновенными и неизменяемыми. Отсвет вечности лёг и на церковное искусство, которое придерживалось определённых схем основных композиций — *иконографического канона*.

В основе иконографического канона лежало представление об истинности изображаемого. Если евангельские события были в действительности, их следовало изображать точно так, как они и происходили. Но книги Нового завета (главный источник иконописцев) крайне скупы на описание обстановки той или иной сцены; обычно евангелисты дают лишь перечень действий персонажей, опуская характеристики внешности, одежды, места действия. Поэтому наряду с

каноническими текстами образовались и единообразные канонические схемы изображения различных священных сюжетов, ставшие опорой для иконописца. Иконография предписывала, как передавать внешность различных святых. Например, Святого Иоанна Златоуста полагалось писать русым и короткобородым, а Святой Василий Великий — творец литургии — представал темноволосым мужем с длинной заострённой бородой. Благодаря этому фигуры святых были легко узнаваемыми даже на большом расстоянии, когда не было видно сопровождающих надписей.

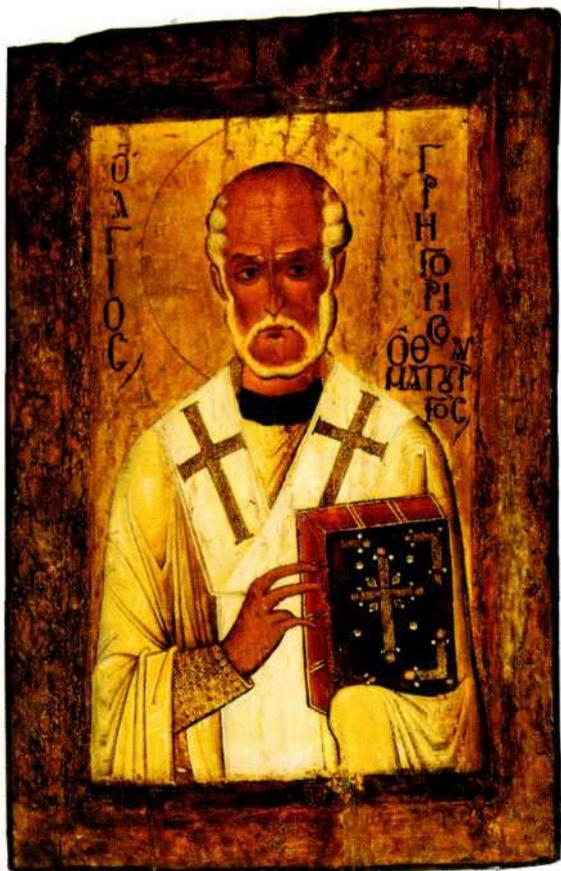
Канон, безусловно, ограничивал свободу художника: он не мог построить композицию и даже выбрать краски по своему усмотрению. Покрывало Богоматери — мафорий — полагалось писать вишнёвым (реже лиловым или синим), а одеяние — синим; у Христа, наоборот, синим был гиматий (плащ), а вишнёвым — хитон (рубашка). Однако жёсткие рамки, которые предписывала иконография, заставляли мастеров совершенствоваться внутри этих рамок: изменять оттенки цвета, детали композиций, ритмическое решение сцен. Поэтому канонические требования вошли в систему художественных средств византийского искусства, благодаря которым оно достигло такой отточенности и совершенства.

Произошли изменения и в отношениях этих персонажей друг с другом и со зрителем. Зрителя сменил молящийся, который не созерцал произведение живописи, а предстоял перед своим Небесным Заступником. Изображение было направлено на человека, стоящего перед иконой, что повлияло на смену перспективных систем. Античная перспектива — разновидность линейной, или прямой, когда линии сходятся как бы позади полотна, в художественном пространстве, которое создавалось иллюзией «глубины» изображённого. Византийские художники пользовались обратным приёмом: линии сходились не за плоскостью иконы, а перед ней — в глазу у зрителя, в его реальном мире.

Изображение представлялось словно опрокинутым, нацеленным на смотрящего, зритель включался в систему живописного произведения, а не заглядывал в него, как случайный прохожий в чужое окно. Помимо «эффекта включения» обратная перспектива способствовала и уплощению трёхмерных предметов — они будто распластывались по поверхности расписанной стены или иконной доски. Формы становились стилизованными, освобождёнными от всего лишнего. Художник писал не сам предмет, а как бы идею предмета, при этом мастер всегда жертвовал видимостью ради существа изображаемого. У пятиглавого храма, например, все пять куполов выстраивались в одну линию, хотя в реальности две главы оказались бы заслонёнными. Точно так же у стола обязательно должно было быть четыре ножки, несмотря на то что при фронтальном положении задние ножки полностью скрылись бы за передними. Изображённое на иконе открывается человеку во всей своей полноте — таким, каким оно доступно Божественному оку.

ЦВЕТА ВИЗАНТИЙСКОЙ ИКОНОПИСИ

В отношении цвета иконописец довольствовался основной идеей: отказывался от полутонов, цветовых переходов, отражений одного цвета в другом. Плоскости закрашивались локально: красный плащ писался исключительно киноварью (так называлась краска, включавшая все оттенки красного цвета), жёлтая горка — жёлтой охрой. При этом основные цвета имели символическое значение, изложенное в трактате VI в. «О небесной иерархии». В нём сообщалось, что «белый цвет изображает светлость, красный — пламенность, жёлтый — златовидность, зелёный — юность и бодрость; словом, в каждом виде символических образов ты найдёшь таинственное изъяснение». Белый и красный цвета занимали исключительное положение по сравнению с другими, поскольку белый означал также чистоту Христа и сияние Его Божественной славы, а красный был знаком императорского сана, цветом багряницы, в которую облекли Христа при поругании, и крови мучеников и Христа.



*Святой Григорий. XII в. Икона.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.*

Свои особенности имеет и передача времени в иконе. Святой, предстоящий молящемуся, вообще находится вне времени, в ином мире. Но сюжеты его земной жизни, конечно, разворачиваются и во времени, и в пространстве: в житийных иконах показано рождение будущего святого, его крещение, обучение, иногда путешествия, иногда страдания, чудеса, погребение и перенесение мощей... Формой объединения временного и вечного стала житийная икона с клеймами — небольшими картинками, образующими раму вокруг крупной фигуры святого. Однако даже «земные» пространство и время в иконе достаточно условны: в сцене казни, например, может быть изображён палач, который поднял меч над склонившим голову мучеником, и рядом — отрубленная и лежащая на земле голова. Более важные персонажи нередко оказываются крупнее остальных или несколько раз повторяются в пределах одного изображения. Благодаря этой системе условностей возник язык византийской живописи, хорошо понятный всем верующим. Такие иконы уже не вызывали упреков в

язычестве и идолопоклонстве. Годы иконоборчества не прошли даром: они способствовали напряжённым размышлениям о сути священного образа и формах церковной живописи, а в конечном итоге — о создании нового типа искусства.

Вскоре после восстановления иконопочитания сложилась и такая же стройная система росписи храма. Купол отводился для изображения Христа Пантократора, или Вседержителя, — Владыки мира. Над молящимися возносился уже не юный Христос или Скромный Пастырь, а Царь Вселенной в окружении ангельских сил. По словам патриарха Фотия, «полный заботы о людях, Он взирает на землю и обдумывает распорядок и образ правления». Нетрудно заметить, что Христос здесь изображён в образе императора — мудрого Правителя и Властелина. Христианство к тому времени прочно утвердилось как имперская религия и продолжало победное шествие за пределы Византии. Поэтому Христос мыслился в первую очередь Триумфатором, Главой торжествующей Церкви.

В апсиде — выступе алтарной части храма — чаще всего находилось изображение Богоматери Оранты, представленной в позе моления с воздетыми руками. Поднятые руки воспринимались как жест покровительства и защиты, как обращение к Богу за милостью для людей. Ниже Богоматери стояли библейские патриархи и пророки, апостолы и мученики; их изображали также на столбах и стенах. Большая часть стен и сводов была занята евангельскими сценами. Смысл такого грандиозного ансамбля заключался в том, чтобы показать единство Церкви небесной, воплощённой в образе Христа, с Церковью земной в лице Богоматери и со всеми членами церковной общины через образы святых и мучеников — земных людей, удостоенных рая.

КАНОНЫ ВИЗАНТИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Византийская архитектура не обладала такой степенью смысловой насыщенности, как живопись. Однако она не могла оставаться безразличной к происходившему внутри храма богослужебному действию. Согласно Апостольским Постановлениям, храм должен был быть продолговатым, как корабль, обращенным на восток (в сторону Иерусалима, где ожидалось Второе пришествие Христа) и иметь в восточной части помещение для алтаря. В алтаре размещался престол — возвышение, на котором происходило пресуществление Святых Даров (превращение хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы). Считалось, что храмы лучше всего ставить на открытых и высоких местах: слово «алтарь» происходит от латинского сочетания «alta ara» — «высокий жертвенник». Позднее с северной стороны от алтаря стали устраивать жертвенник, также с престолом, но меньшего размера. Там готовили хлеб и вино для таинства пресуществления (евхаристии). Помещение с южной стороны — дьяконник — служило для хранения богослужебных сосудов и одежд.

Очевидно, с IV столетия восточную часть храма стали отделять невысокой стенкой или колоннадой; проёмы между колоннами и входной проём занавешивались кусками ткани. В житии Святого Василия Великого устройство первой алтарной преграды приписывается Василию. По словам жития, он имел от Бога особую благодать: во время его служения Святой Дух входил в висящего над престолом золочёного голубя, крылья которого начинали трепетать. Однажды Василий, как обычно, совершал службу, но голубь оставался недвижим. Святой оглянулся и увидел, что прислуживавший ему дьякон отвлёкся от богослужения и смотрит на молодую прихожанку. С тех пор Василий повелел оградить клириков от соблазнов.

Преграда возникла, чтобы отделять священнослужителей, когда они окончательно выделились в особую социальную группу, от мирян. Кроме того, алтарная преграда придавала евхаристическому действию особую торжественность, окутывая происходившее покровом тайны. Отделённая алтарная часть оказалась противопоставленной остальному пространству церкви и приобрела символическое значение рая.



Алтарная преграда в византийском храме.

Долгие архитектурные поиски, направленные на то, чтобы найти наилучшее соответствие функциональным и символическим требованиям, предъявляемым к православному храму, завершились, наконец, идеальным решением. Новый тип храмового здания стал прекрасным образцом как для Византийской империи, так и для всего Восточнохристианского мира.

Основу этого типа, который получил распространение начиная с IX столетия, составлял подкупольный квадрат, образованный четырьмя столбами. Со столбов на стены перекидывались арки, несущие полуцилиндрические своды (они выглядят как половина разрезанного вдоль цилиндра). Столбы делили здание на три продольных прохода-нефа. Центральный неф был заметно шире боковых, его

пересекал широкий поперечный неф, так что на плане чётко выделялся крест, вписанный в общий прямоугольный план постройки. В центре креста находился купол, поэтому вся система получила название *крестово-купольной*.

«МАКЕДОНСКИЙ РЕНЕССАНС» (867—1057 гг.)

Важнейшее отличие константинопольского искусства от большинства провинциальных школ заключалось в том, что, обращаясь к собственным истокам, провинции быстро утрачивали достигнутый уровень, их художественный язык становился более примитивным, а Константинополь, наоборот, возрождал традиции неувядающей античности. Неоднократно столичные мастера оглядывались в прошлое, и каждый раз за этим следовал небывалый расцвет искусства, называемый историками очередным ренессансом. Однако в отличие от итальянского Ренессанса (см. раздел искусства оставалась средневековой, поэтому всплески возврата к античности носят местные названия (их принято писать в кавычках). Таким всплеском в X—XI вв. стал так называемый «македонский ренессанс».



Святые Василий Великий и Иоанн Златоуст. Мозаика. XII в. Палатинская капелла, Палермо, Италия.

Миниатюра в византийском рукописном Евангелии. X в. Государственный Исторический музей, Москва.

«Итальянское Возрождение») основа византийского
Вряд ли в искусстве был сведущ македонский крестьянин Василий. За необыкновенную физическую силу и умение укрощать лошадей его приблизил к себе, а потом и сделал своим соправителем император Михаил III. Михаилу это не принесло счастья. Заговорщики зарезали его в собственной спальне, чтобы освободить трон для Василия. Новому императору удалось не только укрепиться на троне, но и основать Македонскую династию, правившую Византией в течение почти двухсот лет (867-1056 гг.).

Ещё недавно кончилось иконоборчество, прервавшее развитие художественной традиции. В центре империи более ста лет создавались только светские или орнаментальные произведения. Сюжетная живопись при иконоборцах существовала, но развивалась буквально в подполье — в пещерных монастырях Каппадокии. Она и выглядит уродливым, хотя по-своему выразительным растением, выросшим без воздуха и света. Неуклюжие большеголовые коренастые фигуры, крепко стоящие на коротких ногах, представляли совсем другое искусство, чем то, к которому привыкли столичные аристократы.

После восстановления иконопочитания именно такая живопись могла бы заполнить образовавшуюся нишу и долгие годы проходить путь к совершенству. В действительности одна из первых мозаик, воссозданная в Софии Константинопольской, — Богоматерь с Младенцем Христом и двумя ангелами — исполнена непозабывтой прелести античного искусства. Патриарх Фотий писал о ней: «Так живо написаны красками уста Её; они сжаты и умолкли, как от неизречаемой тайны, однако пет в них и неподвижного молчания. Видимо, искусство живописца вдохновлено было свыше: так верно подражает оно природе». Надпись над мозаикой гласила: «Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили». Вероятно, это восстановление былого великолепия было понято и как возврат к былому стилю. В послеиконоборческий период неиссякаемый источник античности оживил начавшее увядать древо византийской живописи.

В то время в Константинополе изготовляли копии с рукописей античной поры. Одна из них, иллюстрирующая библейскую историю полководца Иисуса Навина, даже имеет форму свитка, а не книжкодекса, хотя свитки вышли из упо трепления ещё в IV в. Сохранился в основном рисунок, а краски частично осыпались, по это нисколько не умаляет художественных достоинств рукописи. Длинная лента пергамента покрыта непринуждённо разбросанными фигурами и группами фигур: воины в античных доспехах выступают в поход, сражаются, присутствуют при жертвоприношении...



*Иисус Навин и два соглядатая.
Свиток Иисуса Навина. X в.*

Вся поверхность листа иллюзорно превращена в пространство — среду действия персонажей: слегка намечены холмы, деревья, здания; использование прямой перспективы с уменьшенными фигурами на заднем плане воскрешает приёмы античной живописи. Предположительно, свиток Иисуса Навина был изготовлен в книгописной мастерской императора Константина VII Багрянородного — страстного любителя книг.

Миниатюры Парижской Псалтири (конец IX — начало X в.), очевидно, также скопированы с александрийской рукописи IV в. Каждая миниатюра задумана как самостоятельная картина: находится на отдельном листе и окружена орнаментальной рамкой. На первый взгляд миниатюры изображают античные сюжеты: Орфея, играющего на лире, философа в обществе девушки и ребёнка... Однако в действительности на первой миниатюре изображён царь Давид, а на второй — молящийся в одиночестве пророк Исая. Прекрасная девушка с покрывалом на голове и опущенным факелом, которая стоит за спиной Исая, — это олицетворение ночи (поэтому и лицо её, и одежды имеют голубовато-серый цвет), а маленький ребёнок символизирует Эроса — утреннюю зарю. Пророк просто молится в тот безлюдный утренний час, когда заря ещё не до конца прогнала с небосвода тьму ночи.

Чувственной прелестью античности дышат и художественные формы памятника. Царь Давид в светлом коротком одеянии, обнажающем ноги, с лирой на коленях сидит в естественной и свободной позе, полуотвернувшись от зрителя; столь же непринуждённо облокотилась на его плечо сидящая рядом девушка



*Архангел Михаил. Миниатюра. Рукопись. XI в.
Национальная библиотека, Париж.*

*Заставка в рукописном византийском Евангелии. XII в.
Государственный Исторический музей, Москва.*



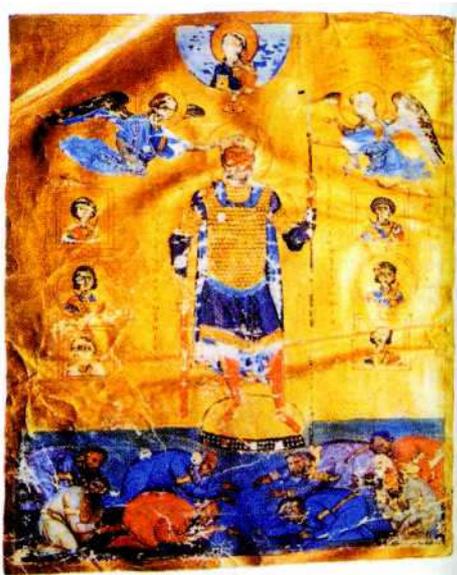
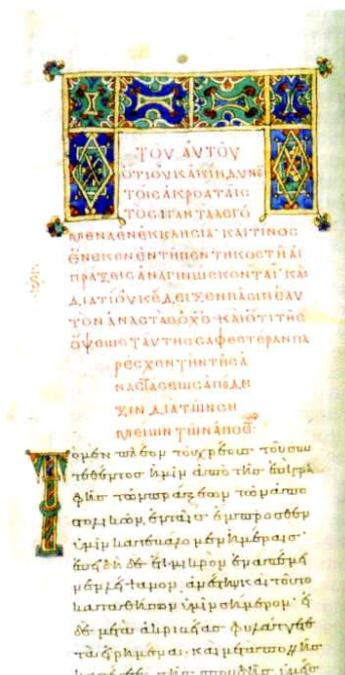
Под одеянием — пеплосом, открывающим руки и часть груди красавицы, ощущаются почти скульптурные формы совершенного тела; возле фигуры надпись: «Мелодия». Миниатюрист не мог передать звуки, издаваемые лирой псалмопевца, но таким образом дал зрителю понять, что они прекрасны. Вокруг Давида бродят овцы, козы, здесь же сидит собака, придавая миниатюре вид натурной зарисовки. А в глубине видны загородная патрицианская вилла и декоративная колонна, увенчанная вазой.

«Македонское возрождение» проявилось и в прикладном искусстве. В императорских мастерских изготовляли ларцы для драгоценностей и благовоний, украшенные пластинами слоновой кости. Византийские прелестницы, причёсываясь и наряжаясь, любовались мифологическими героями и даже богами, вырезанными на стенках и крышке ларцов. Зевс в облике быка похищал Европу, Беллерофонт поил из источника крылатого Пегаса, водили хороводы кентавры...

*Заставка в византийской рукописной книге.
XIII в.
Государственный Исторический музей, Москва.*



*Заставка в византийской рукописной
книге. XI в.
Государственный Исторический музей,
Москва.*



Василий II Болгаробойца. Миниатюра. Псалтирь. XI—XII вв.

Трудно сказать, как молодая христианка должна была воспринимать, например, изображение триумфа Диониса, ведь дионисийские игры и таинства давно были сурово осуждены Церковью за кощунственность и непристойность. Но, очевидно, в сознании образованного знатного человека греческие мифы оставались лишь культурным символом, а не живой религией, противостоящей христианству.

В архитектуре в это время был создан один из наиболее изысканных образцов крестово-купольного храма, получивший название храма «на четырёх колонках». Его примером может служить северная церковь константинопольского монастыря, построенного сановником Константином Липса (908 г.), вероятно посвященная Богородице. Величественность Софии сменилась в ней хрупкой миниатюрностью, создающей иной, но не менее совершенный архитектурный образ. Подкупольные арки опираются на довольно тонкие, отдельно стоящие колонны. Пространство свободно обтекает их, словно изливаясь из купола и заполняя собой всё здание. Более того, кажется, будто здание и есть пространство: стены, прорезанные гигантскими окнами, элементы внутренней конструкции, тонкие и лёгкие, не столько формируют или расчленяют пространственный объём, сколько деликатно обозначают его границы. Пожалуй, ни в какой другой архитектуре зодчим не удалось добиться такого полного отражения в материи духовного начала. Может быть, даже сама София Константинопольская уступает в этом отношении храмам «на четырёх колонках»: в интерьере Софии масса просто скрыта, а в церкви монастыря Липса она преображена.

Материальная оболочка трансформируется, растворяется благодаря обилию света, проникающего через широкие проёмы в стенах и окнах в куполе. Солнечные лучи играют на ступах, освещая удивительную по тонкости исполнения мраморную резьбу: пальметты (*франц.* palmets; украшения в виде пальмового листа), кресты, кружево капителей... Благодаря ей внутреннее пространство храма напоминает драгоценный балдахин, вознесённый над молящимися, а точнее над амвоном — небольшим возвышением в центре здания храма. Амвон, символизирующий собой горы, с которых проповедовал Христос, находился прямо под главным куполом. Он имел важное значение при богослужении: с него произносили проповеди, читали Евангелие, пели псалмы. Большой амвон в Софии Константинопольской был окружён восемью колоннами, несущими крышу — киворий; по размеру он, пожалуй, был сопоставим со всей церковью монастыря Липса.

Миниатюрность форм монастырского храма отражает не только аристократическую любовь византийцев к ювелирным предметам. Сама Византийская империя в этот период сжалась под ударами воинственных соседей, из огромной державы превратившись в государство средних размеров. Строительство больших храмов уже требовало чрезмерного напряжения сил. Однако став рядовой по величине, Византия отнюдь не стала заурядной: наоборот, отпадение провинций, всегда склонных к архаичным формам, способствовало кристаллизации величайшего искусства.

Конечно, в Македонский период речь не шла о настоящем возрождении античности: духовное искусство христианства должно было утверждать свои идеалы. Разновременные мозаики Софии Константинопольской, создававшиеся с конца IX до середины XII в., наглядно показывают процесс изживания античной чувственности.



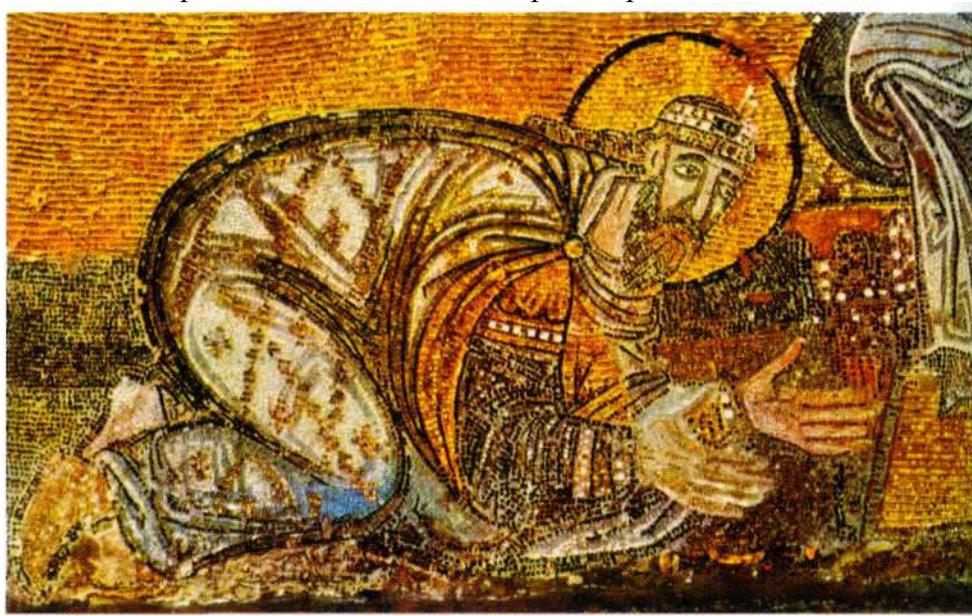
Серебряное блюдо с Силеном и Менадой. VII в.

По сравнению с мозаикой Богородицы в апсиде другая мозаика, над входом в храм, кажется более плоскостной и грубоватой. Она изображает императора Льва VI, преклонившего колени перед восседающим на престоле Иисусом Христом. Поскольку Лев VI правил с 886 по 912 г., его портрет мог появиться здесь только в это время. Фигура Христа представлена строго в фас, императора — в профиль (только его лицо слегка повернуто к зрителю). Мелкие и запутанные складки одеяний Христа делают его фигуру бесплотной; плоской выглядит и одежда императора, старательно расчерченная геометрическим орнаментом. В свободном расположении кубиков мозаики тем не менее уже чувствуется тенденция к упорядочению мозаичных

рядов. Лицо Льва, прозванного Мудрым за любовь к богословию и сочинению стихов, решено схематично: длинный широкий нос, большие глаза с опущенными внешними концами, тёмные полосы бровей и совершенно геометрическая ушная раковина гораздо меньше похожи на портрет реального лица, чем более ранние изображения апостолов и Отцев Церкви.

А портрет его преемника Александра, помещённый на столбе северной галереи, выглядит совсем двухмерным. Его фигура исчезла под ломкими складками лора — расшитого драгоценными камнями плата материи, дополняющего торжественное императорское облачение. Исследователи считают, что на мозаике изображено конкретное событие — участие императора в ежегодной пасхальной процессии. Поэтому Александр, как полагалось в этот день, держит в левой руке державу, а в правой — шёлковый платок, наполненный землёй. Платок означал, что император тоже смертен и отойдёт в прах; так было показано смирение императора перед Господом. Однако позой и обликом Александр совсем не отличается от святых: император выглядит отошедшим за грань земного бытия, тем более что голову его венчает нимб.

Интерес мастеров к орнаментам стал своеобразной визитной карточкой Македонской эпохи и последующего времени Комни'нов в изобразительном искусстве. Это сильно сказывается в мозаике южной галереи, на которой император Константин IX Мономах, правивший с 1042 по 1054 г., и его жена Зоя изображены по сторонам восседающего на троне Христа.



Император Лев VI перед Христом. Мозаика. IX в. Собор Снятой Софии в Константинополе (Стамбул).

*Нимб — светящийся круг над головой или за головой святого; символ святости или божественности.



Император Константин Мономах и императрица Зоя перед Христом. Мозаика. Середина XI в. Собор Святой Софии в Константинополе (Стамбул).

Зоя была дочерью Константина VIII, не имевшего сыновей; на нём Македонская династия должна была прерваться. Перед смертью он решил срочно выдать среднюю дочь, пятидесятилетнюю Зою, за подходящего преемника — знатного

и образованного Романа Аргири. Через несколько лет Зоя, недовольная пренебрежением мужа, велела утопить его в бане и вышла замуж за молодого и красивого сына пафлагонского менялы. Он и заказал мозаичистам два портрета — свой и супруги. Но оказалось, что новый император страдал эпилепсией, сведшей его в могилу. Следующий претендент на престол постриг Зою в монахини, сослал на

Принцессы острова и приказал уничтожить её портрет в храме Святой Софии. Однако народ потребовал возвращения «матушки императрицы». В шестьдесят четыре года Зоя вышла замуж в очередной раз. Её мужем стал богатый константинопольский аристократ Константин Мономах. Вот тогда-то Зоя и приказала переделать портреты: её изображение было восстановлено, а место прежнего супруга занял новый.

Ни властолюбие Константина, ни жестокость Зои, ни даже её почтенный возраст (императрице было в то время шестьдесят четыре года) не наложили отпечаток на сглаженные, почти кукольные лица. Императорский сан давно отделился от личности его носителя: одежды, соответствующие сану, стали гораздо важнее, чем черты лица. Поэтому брови и складка между ними, округлость щёк, ямочка на подбородке правителя превращаются в своеобразный орнамент, прокладываются чёткими линиями. Символ здесь окончательно восторжествовал над реальностью.

ЭПОХА КОМНИНОВ (1057—1204 гг.)

Через некоторое время после смерти Константина престол занял выходец из Малой Азии талантливый полководец Исаак Комни'н. И хотя в результате политических интриг ему пришлось отказаться от власти и постричься в монахи, в 1081 г. в Византии утвердилась династия Комнинов. Им удалось объединить расколотое противоречиями византийское общество, дать отпор внешним врагам и обеспечить экономическое благосостояние империи. И в южной галерее, недалеко от портретов Константина и Зои, в 1118—1122 гг. появились изображения Иоанна II Комнина с женой, венгерской принцессой Ириной, и их сына Алексея. Венценосцы застыли в напряжённых позах по сторонам от Богоматери с Младенцем. Фигуры полностью превратились в плоские, покрытые геометрическим орнаментом силуэты, словно наклеенные на золотой фон; лица выложены из мелких, хорошо подогнанных друг к другу кубиков смальты, также образующих геометрические узоры. Румянец на щеках императрицы в таком исполнении скорее напоми нает татуировку, а высветления на лице её сына — старые, побелевшие от времени шрамы. Человеческая плоть исчезает за игрой орнаментальных форм, из тела уходит материя, но и дух ещё не вселяется в оставшуюся оболочку.



Император Алексей Комнин. Мозаика. XII в. Собор Святой Софии в Константинополе (Стамбул).



*Император Иоанн II Комнин
и императрица Ирина перед Богородицею с Младенцем. Мозаика. XII в. Собор Святой Софии в
Константинополе (Стамбул).*

Однако в лице Богородицы и личике Младенца Христа, пожалуй, уже можно заметить предчувствие той экстаической духовности, которая стала отличительным признаком именно комниновского периода. Искусство Македонской династии, изысканно-нарядное, почти классически-спокойное, стремилось к гармонии. Но гармония несовместима с переживаниями, эмоциями, порывами чувств, которые стали волновать художников XII в. Им хотелось передать средствами живописи и грусть, и задумчивость, и скорбь. Поэтому цветовая гамма утратила былую яркость, появились контрасты тёмных и светлых тонов, изменился идеал красоты, другими стали лики. Столь же высокие чувства одухотворяют одно из лучших произведений византийской мозаики — деисус на южной галерее Софии (вторая четверть XII в.). Греческое слово «деисис» означает «моление»: в центре изображён Христос, а к нему склоняются в молитвенных позах Богородица и Иоанн Предтеча. Лик Христа так же аккуратно набран из не крупной смальты, как и лицо Иоанна Комнина, но кубики уже не образуют орнамент. Мастер смело сочетал белую смальту с красной, розовую — с зелёной, добившись оптического смешения цветов: вместо разноцветных квадратов зритель видит светлокожее, нежно-румяное лицо с тонкими зеленоватыми тенями, как будто не выложенное из отдельных кусочков, а написанное полупрозрачными светящимися чудесными красками. Художник догадался также обвести красной линией контур носа Богородицы и верхние границы Её века. Благодаря пламенеющей смальте кажется, что под кожей Марии течёт настоящая кровь, окрасившая Её щеки ярким румянцем. При этом тип лица Богородицы далёк от классического, он соответствует восточному идеалу, с его большими глазами и изогнутыми очертаниями изящного носа. Именно сочетание восточной духовности с античной гармонией породило столь пленительный образ возвышенной и одухотворённой красоты. А в образе Иоанна Предтечи явственно видны черты, которые искусствоведы называют линейной стилизацией. Лик аскета-пустынника покрыт глубокими морщинами, которые, прихотливо извиваясь, образуют графический узор, самодостаточный в своей орнаментальной красоте. Такая манера особенно пришлась по душе мастерам провинции, где античные традиции чувствовались слабее и человеческое тело воспринималось не как уникальное творение природы (или Бога), а как одна из составляющих мироздания, подчиняющаяся общим законам.

Отвечает новым веяниям и декоративное искусство. Любимым его видом становятся перегородчатые эмали, изобретённые ещё в VIII в. и достигшие расцвета в XI—XII вв. По внешнему виду эмаль напоминает мозаику: она также делается из стекловидной массы, но не отлитой в виде кубиков, а расплавленной прямо на поверхности изделия.



Богоматерь с Младенцем.

Мозаика. IX в.

Собор Снятой Софии в Константинополе (Стамбул).

БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ

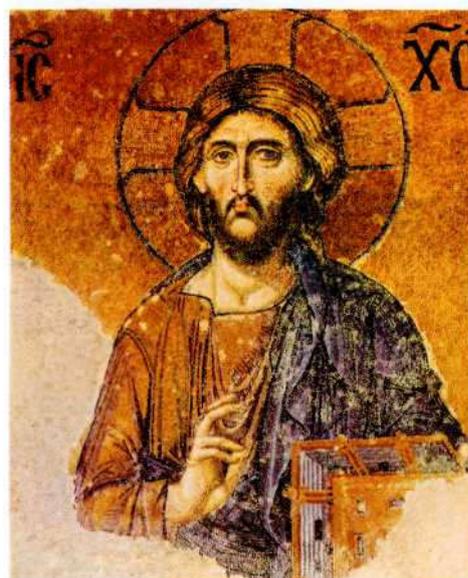
Одним из лучших образцов константинопольской церковной живописи начала XII в. была Богоматерь с Младенцем Христом. Эту икону привезли на корабле из Константинополя, и уже на Руси она получила название Владимирской. Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее.

От первоначальной живописи после неоднократных реставраций сохранились лишь лики Богоматери и Христа. Богоматерь изображена в иконографическом типе Умиления, когда Младенец своей щекой прижимается в щеке Матери. Изумительное по своей одухотворённости лицо Богоматери, проникающий в душу взгляд печальных глаз ставят это произведение неизвестного византийского мастера в один ряд с лучшими творениями средневековой живописи. Тонкий, слегка изогнутый нос, маленькие бесплотные губы, большие удлинённые глаза, несмотря на условность изображения, замечательно передают глубину

переживаний Богоматери, предчувствующей судьбу Сына. Порывисто, будто ища защиты, прижимается к Марии Младенец Христос. Живописное, мягкое письмо передаёт рельеф ликов, сообщая им особое духовное благородство. Образ Богоматери с Младенцем Христом впоследствии получил особое распространение на Руси.

Христос. Мозаика. XII в.

Собор Святой Софии в Константинополе (Стамбул).





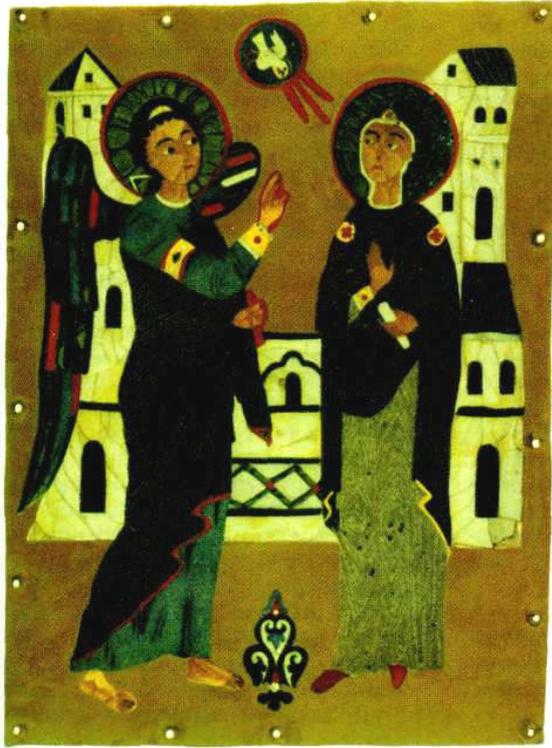
*Христос Вседержитель.
Мозаика. XII в.
Собор в Чефалу'. Остров
Сицилия.*

Чтобы эмали разного цвета не смешивались, по контурам рисунка припаивали тонкие золотые перегородки. В каждую из образовавшихся ячеек засыпали порошок нужного минерального красителя с кварцевым песком и нагревали до высокой температуры. Порошки расплавлялись, и все ячейки оказывались заполненными ярким блестящим стекловидным веществом, похожим на драгоценные камни.

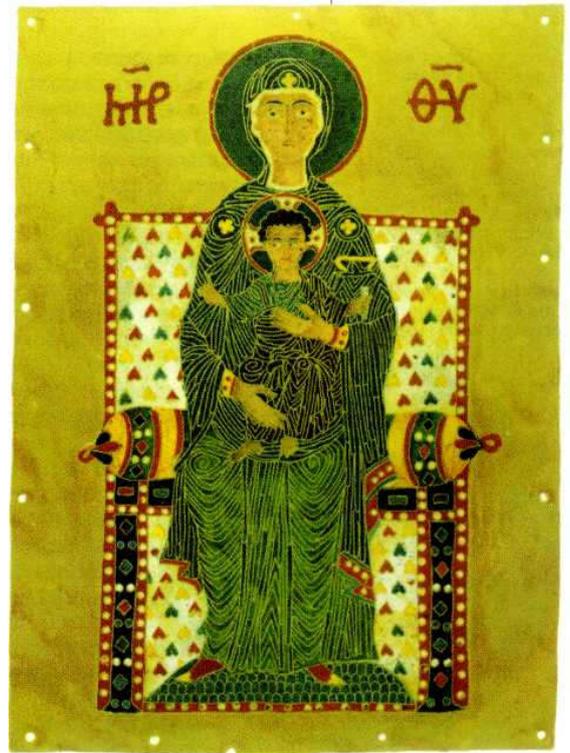
Византийские ювелиры тщательно шлифовали поверхность эмалей, пока она не становилась ровной. На золотом фоне сверкали чистые, сочные краски, с лёгкостью передающие и лица, и одежды, и орнаменты. Золотые перегородки тонкими линиями пронизывали всё изображение, уподобляясь лучам Божественного света.

В технике эмали изготавливали иконы и ларцы для священных реликвий, женские украшения и царские короны. Такую корону Константин Мономах послал венгерскому королю Эндре, тогдашнему союзнику Византии. Эта корона состоит из семи скреплённых вместе золотых пластин с закруглённым верхом. На центральной пластине изображён сам византийский василевс, по сторонам от него стоят императрица Зоя и её сестра Феодора. Крайние пластины заняты аллегориями Правосудия и Смирения, а на промежуточных художник поместил обольстительных девушек, грациозно изгибающихся в танце. Похожие на исламских гурий — фантастических дев, услаждающих по Корану праведников в раю, они прославляют победоносного императора.

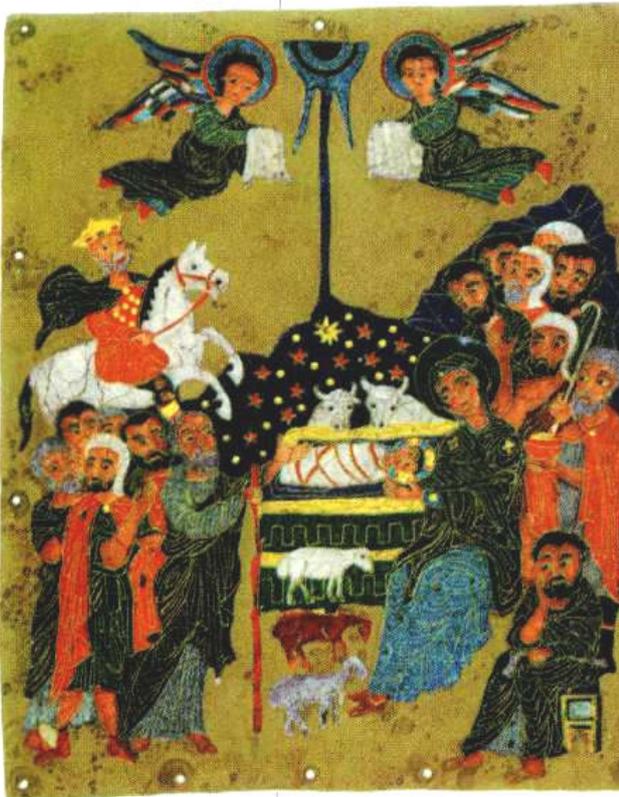
Портреты венценосцев очень напоминают их изображения на софийских мозаиках: лица условны, а одежды так щедро разрисованы орнаментом, что кажется, будто сами фигуры служат лишь поводом для орнаментальной стихии.



*Благовещение. Византийская эмаль
X—XII вв.*



*Богоматерь, сидящая на троне
со Спасителем на руках. Византийская эмаль.
X—XII вв.*



*Рождество Христово.
Византийская эмаль.
X—XII вв.*



*Богоматерь, сидящая на троне
со Спасителем
на руках, рядом апостолы Пётр и Матфей.
Византийская эмаль. X—XII вв.*

Благословляющий Спаситель. Византийская эмаль. X—XII вв.



И поля золотых пластин также покрыты спиралевидными растительными побегам, на которых сидят яркие эмалевые птицы. Такая боязнь пустоты по природе своей неклассична, она действительно отражает иное, более «варварское» мироощущение — ещё одну грань византийского Средневековья, где постоянно перемешивались импульсы Востока и Запада, провинций и столицы, язычества и христианства. В древнегреческом и древнеримском искусстве мастера умели обходиться без заполнения фона архитектурными или живописными подробностями, на Востоке же, напротив, это было в порядке вещей.

В ранней византийской архитектуре основное внимание уделялось внутреннему пространству храмов. Внешний вид построек был очень прост, лишён украшательства, хотя существует предположение, что стены храмов облицовывали мрамором. В XI в. византийские зодчие, сохраняя однажды найденное конструктивное решение -крестово-купольную систему, начали украшать наружные стены храмов. Например, храм Панагии Халкеон в Фессалониках (1028 г.) отличается декоративностью своих фасадов: многоуступчатые плоские *лопатки* выступают из стены, глубокие ниши окружают окна, под карнизами «щетинятся» уложенные под углом к поверхности стены кирпичи — *поребрик*. Нарядна и сама кладка: чередование рядов кирпича и светлого камня смотрится как орнамент, подобный тому, который украшал одеяния василевсов в софийских мозаиках. Позднее из кирпича стали выкладывать орнаменты — круги, кресты, меандры.

Особенно этот приём полюбили мастера Греции, ставшей одной из провинций византийского мира: они вводили в кладку даже глазурированные плитки, блюда и рельефные кресты. Греки в XI в. изобрели особую конструкцию крестово-купольного храма, купол которого опирается не на четыре, а на восемь опор. За счёт этого размер купола увеличивался, и церковь становилась похожа на центрические здания ранней Византии. Вероятно, монахи монастыря Святого Луки в Фокиде очень гордились тем, что их храм, с низким широким куполом, с обходом вокруг подкупольного пространства, где можно было стоять во время торжественных процессий, похож на Софию Константинопольскую. Сияющие мозаики, мраморная облицовка нижней части стен — всё это должно было возвращать зрителя к эпохе Юстиниана, которая уже казалась золотым веком Византийской империи. Собор в Фокиде был скромнее, а его мозаики -- более тёмными и схематичными, но причастность к высокому образцу древних мозаик эпохи Юстиниана бросала на всё свой золотой блеск.

Своеобразный тип храмов возник в XI в. на Афоне. Этот гористый полуостров почти на два километра возвышается над уровнем Эгейского моря. В 961 г. Афанасий Афонский, выходец из Трапезунда, создал на южной оконечности полуострова монастырь, за которым закрепилось название Великой Лавры (т. е. главной обители). Будучи в близких отношениях с императором Никифором Фокой и его преемником, Афанасий получал на всё необходимое для обители дань, собираемую в казну с острова Лемнос. И хотя первый монастырский собор при перестройке рухнул, похоронив под развалинами самого настоятеля Афанасия, в начале XI в. храм был отстроен заново — достаточно большой, чтобы во время богослужения вместить всю многочисленную монастырскую братию.

Строитель лаврского собора воспользовался крестово-купольной схемой, прочно утвердив купол на мощных устоях, а не на константинопольских изящных колонках.



*Собор Великой Лавры.
XI в.
Афон. Греция.*

Однако основная часть церкви получила очертания не прямоугольника, а трёхлистника: помимо гранёной апсиды с юга и севера выступали полукруглые пристройки. С запада к этому центрическому трёхлистнику была пристроена широкая поперечная часть с маленькими крестово-купольными церквами-приделами (пристройками) в углах. А полукруглые выступы получили название *хоров*, что указывает на их прямое назначение: там стояли два хора, исполнявшие богослужebные песнопения.