

ОЧЕРКИ
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ

«ИСКУССТВО»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1986

403.32
Л-65

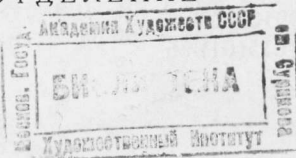
В. ЛИХАЧЕВА
ИСКУССТВО
ВИЗАНТИИ
IV - XV ВЕКОВ

W 97 6 6 8

«ИСКУССТВО»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1986



Научный редактор
доктор искусствоведения
Г. К. ВАГНЕР

Издание 2-е, исправленное

ВСТУПЛЕНИЕ

Византийская культура — неотъемлемая часть европейской культуры средних веков.

Термин «средневековье» впервые возник в Италии в эпоху Возрождения. Для итальянских гуманистов XVI столетия основу понятия «средние века» составляло противопоставление их, с одной стороны, «античному миру», а с другой — «новому времени». Такое значение этого термина сохраняется и до сих пор. Как и те, кто впервые его ввел, мы применяем понятие «средневековье», имея в виду историю стран и народов Европы. Марксистская историография видит в средних веках эпоху зарождения, развития и разложения феодализма, рубежом между древностью и средневековьем считает крушение рабовладельческой Римской империи.

В эпоху феодализма византийская культура жила теми же основами, что и западноевропейская. Общность религии — христианства — объединяла Западную и Восточную Европу. Религия в средние века приобрела всеохватывающий характер, какого у нее не было в древности. Она стала не только философией, но и системой права, политической доктриной, моральным учением.

Христианство, сначала разрешенное, а вскоре и признанное императором Константином (ок. 285—337) как официальная религия всей Римской империи, вызвало к жизни новое по своим темам и художественным принципам искусство. Его развитию содействовал и перенос столицы из Рима в город Византий. Но с разделением империи на Восточную и Запад-

ную ее искусство в каждой из частей стало приобретать самостоятельный характер.

В то время как после разделения единой Римской империи восточные ее области процветали, западные приходили в упадок и вскоре надолго были завоеваны варварскими — языческими племенами. Искусство, создававшееся этими кочевниками, было в основном прикладным, орнаментальным по своему характеру. Только в 756 году Пипин Короткий, оградив Рим от лангобардов, приостановил переселения варварских народов. С образованием в Западной Европе новых государств и с распространением в них христианства стала развиваться монументальная архитектура, появились храмовые росписи, расцвело искусство книжной миниатюры. При этом за образцами художники обращались к византийскому искусству. На одно из первых мест в это раннее время выдвинулось творчество отдаленной Ирландии.

Ирландские художники еще не различали искусство западной и восточной частей бывшей Римской империи. На их иллюстрации в рукописях оказывали в равной степени влияние коптские и армянские мотивы, византийская слоновая кость из Равенны, римские саркофаги.

Впервые византийское искусство начало влиять вполне определенным образом на западное при Каролингах. Каждая из школ каролингского искусства обращалась к разным византийским памятникам, но особенно сильно было воздействие последних в придворной. Даже миниатюры Евангелия, находящегося сейчас в Венской Национальной библиотеке и созданного к такому знаменательному событию, как коронация Карла Великого императором в Риме, возникли под влиянием византийской рукописи, а именно Трактата Диоскорида VI столетия. С Византией западноевропейское искусство, особенно живопись, было связано постоянно. В романский и готический периоды оно испытывало ее влияние. Это воздействие Византии на живопись романского периода в большей степени, чем на скульптуру, определило более официальный характер первой.

Что притягательного находила Западная Европа в Византии? Почему византийские памятники всегда выполняли роль желанных образцов для каролингских, оттоновских и, наконец, романских художников? Византия была прямой преемницей Греции и Рима, традиции искусства которых на Западе были прерваны, когда сюда пришли с Востока варвары, в течение многих лет уничтожившие не понятые ими произведения. Интенсивное изучение византийского искусства как преемника античности подготовило Запад к утверждению собственного. В начале XX века французский исследователь Э. Маль писал, отмечая эту особенность Византии как наследницы античности, что эллинистическое искусство имело удивительную судьбу. Им в течение многих веков пользовался Запад.

Античность, от которой на первых порах (IV — VI века) византийские мыслители и художники пытались отойти, создавая свой собственный художественный стиль, затем стала особым импульсом, дающим силы для расцвета искусства. Интерес к ней никогда не затухал, но особенно значительным он стал в периоды так называемых Возрождений при императорах Македонской династии (IX—X века) и при Палеологах (XIII — середина XV века).

Византия вобрала античные традиции гораздо глубже, чем Западная Европа. К Византии обратились за помощью итальянские гуманисты, начав возрождать античность. Свой начальный толчок Возрождение получило от той античности, с которой его знакомила Византия. Чтобы узнать древнюю философию и литературу, итальянские гуманисты приезжали в византийский город Мистру. В XIV столетии художники Сиены и Венеции более других итальянцев изучали византийские иконы, стремясь раскрыть особенности их колорита и иконографии.

Византийская культура не имеет четких границ, ни хронологических, ни территориальных. До основания Византийского государства зачатки будущего его искусства развивались в раннехристианском (в разных его вариантах — римском и

малоазийском) искусстве. Когда первые гонимые христиане на стенах катакомб стали изображать Христа в виде Доброго Пастыря, а спасенную душу христианина в виде Психеи, их художественный стиль был тот же, что и в современных им римских официальных росписях. Только со II столетия в художественных принципах живописи катакомб появились новые черты, не всегда органично соседствующие с позднеантичными. В 245—256 годах неумелые художники поместили многочисленные повествовательные композиции на стенах синагоги в Дуре Европос, посвятив их впервые, насколько нам известно, библейским сюжетам. Стиль и иконография христианского искусства, легшие в основу византийского, зарождались тайно, в условиях преследований христианства и официального господства язычества.

Когда в 1453 году империя, разгромленная турками, прекратила свое существование, традиции византийского искусства не умерли, но были продолжены и развиты в самых разных странах, с гордостью считавших себя ее наследницами. В Древней Руси, Румынии, Сербии, Грузии и Болгарии византийские памятники в течение многих веков рассматривались как те идеальные образцы, к которым следовало стремиться. Покинувшие после падения Константинополя империю византийские художники получали многочисленные заказы в других странах, основывали там новые мастерские. На созданных ими произведениях воспитывалось не одно поколение преданных им учеников.

Но вот пришло то время, когда византийское искусство вслед за Вольтером во всем европейском мире стали считать «ужасным и безкусным». Художественный язык средневековья стал чужд эстетике XVIII века. Лишь со второй половины XIX века, когда во Франции возник особый интерес к романскому искусству, в России также появилось стремление постичь свое далекое прошлое. В самых разных слоях русского общества зародилось желание узнать о том искусстве и той культуре, традиции которой были унаследованы Древней Русью. На смену презрению к Византии, которую, соглашаясь

с Гиббоном, считали упадком цивилизации, пришло сначала внимание к ней, а вскоре и заслуженное восхищение.

Со временем Россия стала первой страной, в которой начали серьезно изучать византийское искусство. И не только исследовать, но собирать, фиксировать, охранять его памятники. С этой целью в 1895 году в Стамбуле — Константинополе, являвшемся когда-то столицей Византийской империи, был основан Русский археологический институт.

Но в конце XIX века исследование византийского искусства оказывалось в известной степени ограниченным. Такие блестящие ученые, как Н. П. Кондаков и Н. П. Лихачев, смогли изучать византийские иконы только по сюжетам, по иконографии образов. Определить особенности художественного стиля они не были в состоянии. Древние иконы скрывались под более поздними слоями живописи, от которых очистить их не представлялось еще возможным.

С развитием и совершенствованием реставрации, когда иконы, освобожденные от всех добавлений и наслоений, засияли своими первоначальными красками и обнажились тонкие линии рисунка фигур, лиц, архитектуры, возникла возможность судить об их стиле. Художественные особенности византийской живописи, сначала иконы, а затем фрески и мозаики, теперь изучали не только русские, но и французские исследователи, первым из которых стал замечательный ученый, блестящий мастер слова Ш. Диль. От него интерес к Византии перешел к итальянским, немецким, американским специалистам. Сейчас византийским искусством занимаются во всем мире. С каждым годом оно все больше и больше привлекает внимание исследователей.

Почему же искусство далекой Византии близко и интересно столь многим и разным ученым, почему все они хотят постичь и разгадать тайну красоты византийских памятников?

Значение Византии далеко не исчерпывается тем, что она явилась блестящей наследницей античности.

Византия была многонациональной державой. Широта национальных основ ее культуры и искусства стала причиной их

жизнеспособности. Византийское искусство не только многократно оживляло западное; на его основе взошло и расцвело искусство Болгарии, Сербии, Древней Руси.

Вопреки установившемуся мнению византийское искусство никогда не было подчинено только богословию. Само богословие находилось под воздействием светских интересов, государственных задач. Императоры могли выступить против церкви, если она мешала росту их авторитета, как это было в VII—VIII столетиях.

Византийское искусство живо для нас. Оно живо своим величественным монументализмом, великолепием живописных и архитектурных ансамблей, лирической задушевностью и интимностью образов, сиянием красок, красотой линий. Нам близки этические проблемы, стоявшие перед византийскими художниками, — тема материнства, рождения, оплакивания смерти близкого, любви к человечеству. Оно актуально для нас своим умением сочетать разные виды искусства — слово и живопись, архитектуру и живопись, живопись и музыку, философию и живопись. Мы видим отзвуки его в русской иконе, в сербских и французских фресках, в итальянских мозаиках, под куполами собора св. Марка в Венеции, под сводами храмов Сицилии, в пещерах Давид-Гареджи в Грузии.

* * *

В книге будут рассмотрены памятники, созданные византийскими мастерами как на территории самой империи, так и в других странах, куда их приглашали. Нередко византийские художники-монументалисты тесно сотрудничали с местными мастерами, оказывая на них значительное влияние. Многие композиции в соборах Венеции и Сицилии создавались совместно византийскими и итальянскими мозаичистами, так что отделить работу одних от других невозможно. Были и такие произведения, которые выполняли представители той или иной национальной школы, находясь под сильным воздействием Византии. Произведения таких художников, представляющих собой византизированный вариант, рассматри-

ваются в книге лишь в том случае, если они расширяют и дополняют наши представления о византийском искусстве, относясь к тем его течениям и тенденциям, которые принципиально важны. К таковым, например, принадлежат некоторые фрески Сербии.

Периодизация византийского искусства установлена в 1947—1948 годах В. Н. Лазаревым в его «Истории византийской живописи». Она в основном была определена существенными сдвигами в исторической жизни Византии, нашедшими отражение в крупных идейных движениях и сменах императорских династий. Эта периодизация принята большинством исследователей византийского искусства. Естественно, она принята и автором — с тем лишь отличием, что в одной главе рассматривается искусство со второй половины XIII века до 1453 года — времени конца Византийской империи.

Одиннадцатого мая 330 года император Константин основал столицу Восточной Римской империи. Границы города, который он назвал в свою честь Константинополем, император определил сам. Согласно легенде, длинным копьем начертал он на земле расположение будущих городских стен, которые должны были сомкнуться кольцом, включив в себя семь холмов по берегам залива Золотой Рог и Мраморного моря. Размеры Константинополя, какими их установил император, в пять раз превышали территорию, занимаемую греческим городом Византием, с древних времен стоявшим на этом месте, и превосходили даже сам Рим.

Место, выбранное для столицы, оказалось весьма удачным в военном и торговом отношении. Константинополь находился на границе Европы и Азии. Он господствовал безраздельно над Черным морем и Восточным Средиземноморьем. Особенно возросло его значение после разрушения Рима готами и вандалами.

В то время как Западная Римская империя постепенно приходила в упадок, восточные провинции, получившие теперь новую столицу, расцветали. Живучесть Восточной Римской империи, окончательно отделенной от Западной в 395 году, была обусловлена многими причинами. Прежде всего здесь, в отличие от Запада, в античную эпоху рабовладение не приобрело большого значения. Труд свободных ремесленников в городах успешно конкурировал с рабским, сами города даже в эпоху средневековья продолжали оставаться экономически-

ми и культурными центрами. В деревнях же важную роль играло общинное крестьянство. Однако с разложением рабовладельческого строя и развитием феодальных отношений свободного колона стали прикреплять к земле, а власть крупных земельных собственников еще более увеличилась.

Константинополь строился как церковный центр с сильной императорской властью и гибким аппаратом управления. Пришедшая на смену язычеству христианская религия способствовала укреплению власти императора. Он — наместник бога на земле. Отсюда неограниченность его полномочий.

Восточная Римская империя, которая уже гораздо позднее стала называться Византийской, занимала обширные территории. В ее состав входили Балканский полуостров, Малая Азия, острова Эгейского моря, Сирия, Палестина, Египет, острова Крит и Кипр, часть Месопотамии и Армении, отдельные районы Аравии, часть земель в Крыму. Этнический состав населения был самым разнообразным.

Новую столицу Константин хотел видеть достойной своей империи, а потому не только размером, но и блеском она должна была затмить Рим. Немедля император начал строительство каменных городских стен, дворцов, храмов, домов знати, которую насильственно переселил сюда. Пересекающиеся под прямым углом широкие улицы города, и особенно центральную — Месу, украсили многочисленные античные скульптуры. Их привозили из всех частей древнего мира. По традиции, в центре Константинополя отвели место для форума. Он получил овальную форму, и оба его конца завершили триумфальные арки. Середина овала была отмечена порфировой античной колонной со статуей Аполлона, которую впоследствии заменили скульптурой с изображением Константина, а затем Феодосия.

В связи с тем, что одной из основных задач императоров стало укрепление и распространение новой религии, они особенно заботились о воздвижении храмов. Однако новый тип церковного здания не был еще создан в это время. В течение двух первых веков с момента Миланского эдикта (313 год),



Золотые ворота в Константинополе. IV в.

сделавшего христианство официально признанной религией, для церквей использовались два типа зданий, первоначальное назначение которых в античности было светским.

Первый — центрическая постройка, имевшая в плане квадрат, круг, восьмиугольник либо равноконечный крест, предназначалась в основном для крещален. Ее применяли и для церквей-матриархов, то есть храмов, которые воздвигались на месте погребения или казни какого-нибудь из святых — тех,

кто в период гонений на христиан подвергся мучениям от язычников.

Вторым, основным типом храма в этот период стала базилика — вытянутое с запада на восток здание, продольно разделенное внутри рядами колонн на части, называемые по-гречески нефами, то есть кораблями. Нефы, число которых достигало трех или пяти, проходили с запада на восток. Центральный неф часто строился выше боковых, и верхние части его стен прорезали окна, необходимые для освещения. Продольные нефы в западной части храма пересекались поперечным — нартексом, что усложняло внутреннее пространство базилики. Все храмы ориентировались на восток, так как там, по представлению христиан, находился центр земли — Иерусалим. На востоке в полукруглом выступе апсиды располагался алтарь. Характерную черту архитектуры базилики составляли деревянные, балочные, открытые во внутреннее пространство храма перекрытия. Перед входом в здание обычно располагался двор — атриум, окруженный со всех сторон крытой колоннадой.

Своеобразие оформления византийских храмов заключалось в контрасте между их внешним обликом и интерьером. Внешний вид церкви поражал суровой гладью стен, совершенно лишенных, особенно в этот ранний период, элементов декора. Простота экстерьера христианской церкви возникла как противопоставление богатому внешнему декору античного храма. Христианские идеологи стремились обосновать такое распределение декоративных элементов в архитектуре церкви и сравнивали ее с верующим человеком. Подобно смиренному христианину, с его богатой внутренней духовной жизнью, храм должен был быть подчеркнуто строг в своем экстерьере. Вот почему в византийских храмах декорировался в основном интерьер.

При Константине в новой столице велось строительство многочисленных церквей, среди которых выделялась своими размерами базилика св. Софии. Однако от построек этого времени в Константинополе ныне ничего не сохранилось: все они



Базлика Иоанна Предтечи Студийского монастыря
в Константинополе. 463 г.

были значительно переделаны или уничтожены в более позднее время. Самая ранняя известная нам теперь церковь столицы — базилика Иоанна Предтечи Студийского монастыря (463 год). Она дошла до нас сильно перестроенной и частично разрушенной. Широко расставленные колонны с мощными капителями, декорированными тонкой резьбой, отделяли друг от друга три довольно коротких нефа этого храма, когда-то принадлежавшего константинопольскому патриарху. Центральный, более широкий, неф на востоке завершался апсидой, полукруглой в интерьере и многогранной снаружи.

Гораздо лучше сохранились храмы, строившиеся в эти первые века после принятия христианства в провинциях. Основание Константинополя вовсе не означало упадка других городов империи. Среди них Александрия в Египте и Антиохия в Сирии еще долгое время продолжали сохранять свое былое значение центров культуры. Новая столица могла многому поучиться у этих древних городов с их богатыми традициями не только в области архитектуры, но и изобразительного искусства.

В провинциальных постройках сохранялись некоторые местные черты, характерные только для этих частей империи и обычно унаследованные от античной архитектуры. Так, в сирийских базиликах, о которых можно судить, скажем, по храму в Калб-Лузе, внутренняя колоннада часто заменялась низкими массивными столбами, связанными в продольном направлении широкими пролетами арок.

— Среди храмов центрического типа, возникших в эти годы вдали от Константинополя, хорошо сохранился храм-мавзолей в Риме (около 350 года) над могилой св. Констанции — очевидно, сестры императора Константина.

Он представляет собой ротонду, центральный, более высокий объем которой перекрыт куполом. Барабан купола покоится не на наружных стенах, а на внутреннем кольце сдвоенных колонн. Интерьер здания освещается окнами, расположенными в этом барабане. В восточной части храма над могилой св. Констанции был поставлен привезенный из Египта порфи-

ровый саркофаг (ныне в музее Ватикана). Богатство оформления интерьера создавалось прежде всего мозаиками купола, а также многочисленным резным декором капителей, карнизов, архивольтов. Некоторые рельефы были взяты из античных построек.

Огромным достижением ранневизантийских архитекторов явилось усовершенствование принципов возведения купола над квадратным основанием. Сводчатые сооружения Древнего Рима обладали большой массой. Силам давления сводов противопоставлялись значительные массы толстых стен. Византийские сооружения — качественно новая ступень в развитии сводов и куполов. Она характеризовалась появлением конструктивного каркаса. Прямоугольные структуры, определяющие план сооружений, получили возможность гармоничного сочетания со сферическими. В середине V века в мавзолее Галлы Платидии в Равенне переход квадрата стен к круглому основанию купола был осуществлен за счет четырех сферических треугольников — парусов. В то же время ветви «креста», расходящиеся от подкупольного квадрата, перекрыты полуциркульными сводами.

Интерьеры наиболее богатых храмов империи оформлялись мозаиками.

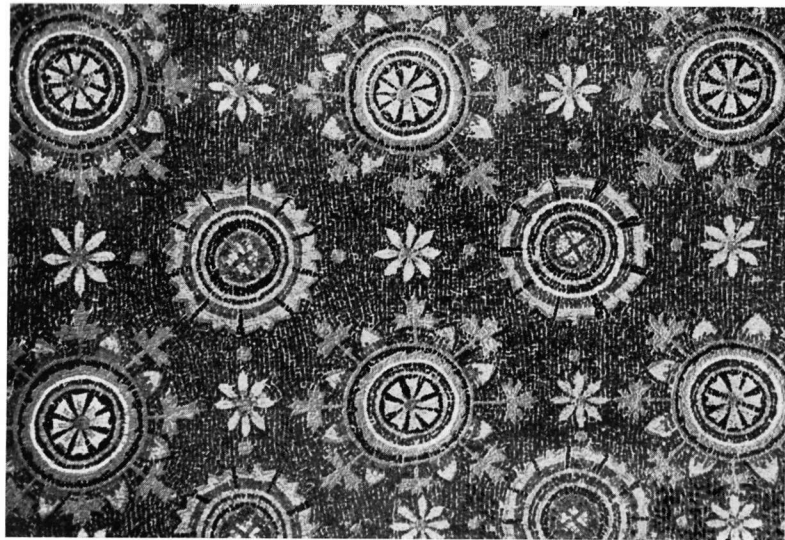
Техника этого особого вида монументального искусства была заимствована средневековыми художниками от античных. Однако в античную эпоху мозаикой украшали чаще всего пол здания. Теперь же композиции разместили на стенах. Их стали выкладывать не из гальки, но из смальты. Кубики смальты — стекловидной массы, окрашенной окисью металлов в разные цвета, а затем обожженной, составляли яркие композиции. Кубики несколько отличались друг от друга по форме и размеру. Из них составлялась не идеально гладкая поверхность. Каждый кубик был положен под некоторым углом к другому, затвердевая так в известковом растворе основы, на которую накладывался. Неровная поверхность подчеркивала разнообразие цветовой окраски смальты, создавала мерцание ее тона.



Добрый Пастырь. Мозаика. V в. Мавзолей Галлы Платидии в Равенне

С IV века, со времени правления Константина, живопись, и прежде всего та, которая оформляла интерьеры храмов, стала основным видом изобразительного искусства. С этого момента устанавливается ее преобладание над скульптурой, которую постепенно все более отвергали как напомиравшую о языческих богах. В монументальной живописи в этот период были созданы большие повествовательные циклы.

В мавзолее св. Констанции в Риме мозаика еще в основном орнаментальна. Сцены сбора винограда, повторяющиеся мотивы виноградной лозы, павлинов, декоративных веток можно даже, если забыть о символизме христианского искусства, принять за языческие сюжеты. Между тем виноград — символ Христа, а виноградное вино — символ его крови, пролитой им ради искупления грехов людей. Павлин — символ



Мозаика свода. V в. Мавзолей Галлы Платидии в Равенне

вечности, то есть загробной жизни, уготованной христианам. Ветки, цветы, павлины в мавзолее св. Констанции свободно размещены на синем фоне, который напоминает о небесной сущности всего изображенного.

Символика стала пронизывать собой не только византийское, но и все европейское искусство. С течением веков она сложилась в систему, строго обоснованную теологами. Но впервые язык новых символов возник еще тогда, когда христианство было гонимой религией. Тайные его приверженцы, помещая на стенах своих погребальных камер — катакомб изображения, должны были скрыть их смысл от язычников. Художники в катакомбах начали изображать символы Христа — пастуха, виноградную лозу, рыбу. О присутствии Хри-

ста напоминал крест. Язык символов оказался универсальным, с его помощью можно было придать изображению многозначность, выразить глубокий смысл. Именно поэтому он сохранился и продолжал развиваться после объявления христианства господствующей религией.

В V веке, через столетие после выполнения мозаик в мавзолее св. Констанции в Риме, в другом мавзолее — Галлы Платидии в Равенне — уже появились большие сюжетные композиции. Среди них — изображение Христа как Доброго Пастуха. Образ молодого пастуха в свободной короткой тунике часто встречался среди памятников античного искусства. Его заимствовали первые христианские художники, когда они стали изображать на стенах катакомб Христа в виде пастуха. Язычники, преследовавшие христиан, могли видеть такое изображение за бога Гермеса. Но христиане видели в этом образе напоминание об одной из первостепенных миссий Христа как пастыря человеческих душ. Тип Христа — Доброго Пастуха оставался основным и после официального признания христианства. Так изображали Христа в скульптуре, таким он появился в мозаичной композиции в мавзолее Галлы Платидии.

Христос сидит в саду, который символизирует рай. Он окружен овцами — символами душ праведников, попавших в рай. Однако не только в теме этой сцены проявляется ее средневековый характер.

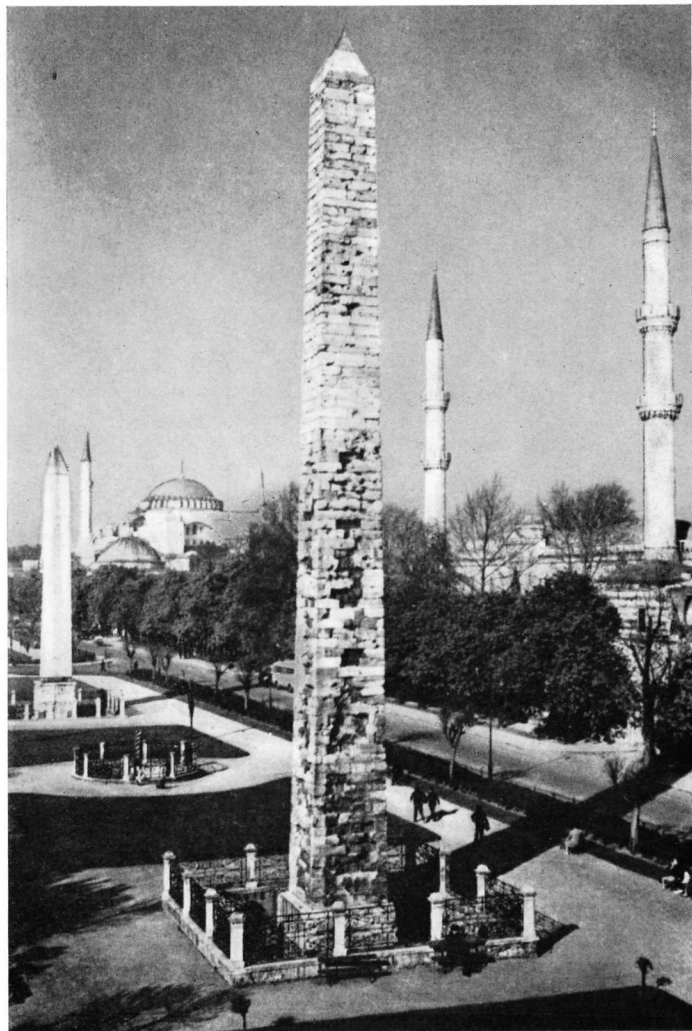
Симметричные композиции становятся самыми излюбленными у средневековых художников. Они отличаются более репрезентативным, по сравнению с асимметричными, характером. Их предпочитают христианские живописцы, желая подчеркнуть значение изображенных персонажей. Христос представлен в центре композиции. Трём овцам справа от него соответствуют три овцы слева. Значение Христа подчеркивается не только его центральным положением, но и позами овец, повернувшихся к нему. Свободное движение Христа, классические пропорции его фигуры, скалистый пейзаж еще напоминают об античных памятниках. Фронтальность постановки

торса, симметрия композиции, некоторая плоскостность фигуры появились в этой мозаике как результат воздействия на христианских художников древнего восточного искусства (Двуречья, Египта). В композиции мавзолея Галлы Пладиции вокруг головы Христа мозаичисты изобразили нимб — символ святости, атрибут, правда не всегда обязательный, всех христианских персонажей.

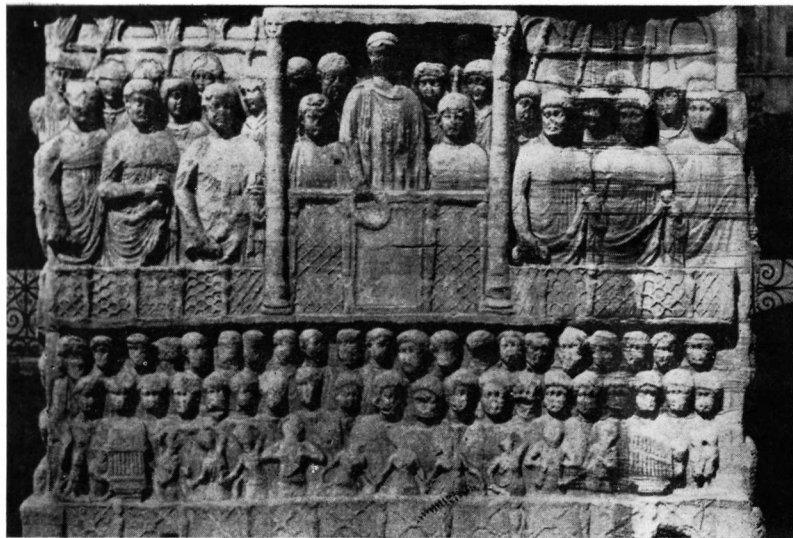
Вернемся вновь в Константинополь, покинув на некоторое время провинциальные города империи. Мозаик IV—V веков здесь сохранилось немного (сейчас находятся в музее мозаик в Стамбуле). Это те, которые украшали полы дворцов и домов знати, а не стены храмов. Их авторы, изображая пастухов, птиц, животных, гирлянды цветов, Медузу Горгону, повторяли античные образцы.

Если мозаики сохранились плохо, то произведения скульптуры, которые украшали улицы Константинополя во времена первых византийских императоров, дошли до наших дней в большом числе.

Центром культурной и общественной жизни города еще при Константине стал ипподром. На его трибунах во время празднеств, чтобы посмотреть театральные представления, увидеть борьбу с дикими зверями, бега, собирался весь город. Линия, делившая по длине прямоугольник поля ипподрома (длина 170 м, ширина 40 м) на две равные части, была украшена специально привезенными в столицу древними памятниками. Здесь, в частности, была помещена так называемая змеинная колонна, доставленная сюда из Дельф и получившая свое название потому, что ствол ее составили три переплетенные змеи. Недалеко от нее были установлены при Феодосии I (381 год) египетский обелиск с картушем Тутмоса III, привезенный из Карнака еще при Юлиане Отступнике, а также бронзовые кони, приписываемые древнегреческому скульптору Лисиппу (впоследствии, в 1204 году, вывезены венецианцами для украшения собора св. Марка). При Константине скамьи ипподрома были деревянными. Только гораздо позднее их заменили каменными.



Константинопольский ипподром



База обелиска Феодосия. Около 396 г. Константинополь

Церемониям, происходившим на ипподроме, придавалось большое значение, византийские художники стремились запечатлеть их во многих изображениях. На постаменте уже упомянутого египетского обелиска был позднее помещен рельеф с изображением императора Феодосия. Он, его семья, его приближенные смотрят на побежденных германцев. Император встал, держа в опущенной руке венок победителя. Он и придворные выделены размером по сравнению с изображенными ниже зрителями и германцами. Уже в этом рельефе IV века проявилась одна из основных особенностей средневекового искусства — разномасштабность, не вновь изобретенная, но заимствованная художниками из искусства Древнего Востока: Вавилона, Ассирии, Египта. Размер фигуры зависит от ее

значимости: чем важнее персонаж, тем крупнее его изображение.

Композиция разворачивается по плоскости снизу вверх. В отличие от древнеримских многоплановых рельефов, глубина пространства не показана. Внизу разместились зрители, над ними — император. Он выделен и размером фигуры, и ее центральным положением, и архитектурой трибуны.

Но не только желание ясно показать зрителю все происходящее определило такое построение композиции. Художник не стремился нарушить плоскость камня иллюзорными средствами, а, наоборот, подчеркивал ее. Все эти черты: разномасштабность, неподвижность и фронтальность персонажей, плоскостность и симметрия в построении композиции — свидетельствовали о начале нового стиля, который было бы неверно считать результатом упадка старого римского искусства.

Отмеченные художественные принципы не возникли внезапно с принятием христианства. Они зародились в восточных провинциях еще античной империи — в Сирии, Египте, Палестине. Их продолжили средневековые скульпторы и мозаичисты, вырабатывая художественные формы нового искусства. Рельеф стал основным видом скульптуры. Правда, объемную пластику, хотя и весьма ограниченно, еще создавали скульпторы в это время. Так, во многих музеях мира находятся скульптуры с изображением Христа в виде Доброго Пастыря с овцой, символом души праведника, на плечах. Такие скульптуры, в которых следование античным образцам определило обработку мрамора, правильную передачу пропорций, постановку фигуры с опорой на одну ногу, рассчитаны не на круговой обход, но на одну, главную точку зрения, с которой их должен был воспринимать зритель. Своеобразно трактовали художники лица персонажей. Пристальный взгляд естественно расширенных глаз модели был обращен к зрителю. Иногда скульпторы стремились подчеркнуть глаза, инкрустируя зрачки цветным камнем.

Традиция монументальной скульптуры, столь популярной в Древнем Риме, сохранилась и в ранней Византии. Нет еди-

ного мнения, кто из царственных особ был изображен в колоссальной бронзовой скульптуре, находящейся теперь в итальянском городе Барлетто. Эта статуя императора была вывезена крестоносцами после разгрома ими в 1204 году Константинополя. Корабль, на котором была награбленная добыча, шел в Неаполь, но затонул у берегов Барлетто, где его и вытащили с морского дна. Уже в XV веке были выполнены новые руки и ноги фигуры. Местная традиция, существующая в Барлетто, связывает это изображение со временем императора Ираклия (VII век). Возможно, в честь его победы над персами была создана статуя императора-триумфатора. Но в скульптуре много черт гораздо более раннего искусства. Грозно поднятая голова, резкие морщины на лице, сдвинутые сурово брови, расширенные ноздри — неперменные признаки официального портрета времени Феодосия и его ближайших последователей, то есть статуя была выполнена в IV — самом начале V века.

Тем же новым художественным принципам, которым были привержены скульпторы-монументалисты, следовали резчики по слоновой кости. Многие из них выполняли в те годы так называемые консульские диптихи.

Каждый год в Константинополе избирался консул. Первого января, в день выборов, торжественная процессия двигалась от дома консула к сенату, а затем на ипподром, где в честь вновь избранного давались представления. Консул же рассылал в разные провинции огромной империи диптихи, на которых был изображен он сам или начертано его имя. Тем самым он возвещал о своем избрании.

Форма диптиха была воспринята византийскими художниками от античных. Но в Древнем Риме на внутренней стороне створки, покрытой воском, писали, процарапывая буквы острым инструментом — «стилем». Внешнюю сторону каждой створки украшали резьбой. Теперь же на внутренней стороне створок резчик выполнял изображение, покрывая слоновую кость красками, а иногда инкрустируя цветными камнями. Византийские скульпторы тогда не ценили еще цвета слоновой кости, не видели красоты в глубине и теплоте ее тона.

Все сохранившиеся диптихи, которые в большинстве случаев, зная год избрания консула, можно точно датировать, относятся к периоду 406—540 годов. Однако многие из них дошли до наших дней не целиком, а в разрозненном виде, отдельными створками.

Обычно на створках изображались игры, происходившие в честь консула на ипподроме. На одной из таких створок, хранящейся в Государственном Эрмитаже, представлен консул Ареобинд, избранный в 506 году в Константинополе. Диптихов этого консула сохранилось довольно много. Они принадлежат сейчас собраниям музеев Милана, Цюриха, Безансона. На эрмитажной створке консул, одетый в роскошно орнаментированное платье, изображен в тот момент, когда он дает знак к началу состязаний на ипподроме. В левой руке у него скипетр, на котором помещены две маленькие фигурки. У одной из них в руках свиток. Именно этому консулу, Ареобинду, император Анастасий пожаловал кодекс его прав, о чем и напоминает фигурка со свитком.

На поле же ипподрома в тот момент, когда консул изображен дающим знак к началу состязания, уже показан следующий момент: игры в полном разгаре. Один гимнаст перепрыгивает через палку, другой — упражняется на турнике. Карусель с двумя корзинами, в которых сидят люди, крутит медведь. Актер декламирует, патетически жестикулируя.

Как и скульпторы, высекавшие мраморный рельеф с изображением Феодосия, резчик по слоновой кости уже подчиняется некоторым принципам средневекового искусства. Фигура консула гораздо больше по размеру, чем фигуры актеров и зрителей, сидящих за парапетом. Неподвижная поза, фронтальность изображения явно отличают, вернее было бы сказать — отделяют консула от повернутых в сложных поворотах зрителей и гимнастов. При всем том композиция развивается на плоскости снизу вверх, и глубина пространства не выявляется.

Показательно, что художники запечатлели в композиции не одно мгновение, а передали длительность времени. Это вы-



Створка диптиха Ареобинда.
Слоновая кость. 506 г.

ражается включением в композицию разновременных эпизодов. Плоскостность фона, его условность в данном случае позволяют связать все отдельные эпизоды в единое целое.

Вместе с тем резчики по слоновой кости не забыли еще античных традиций. Они явно ощутимы в мягкой обработке кости, в округлых формах рельефа, в правильных пропорциях фигур.

От античного искусства перешли в консульские диптихи и некоторые сюжеты, и отдельные персонажи — такие, как фигуры персонификаций, столь любимые древнегреческими художниками. Например, рядом с консулом Магнусом (518 год), створка диптиха которого также хранится ныне в Государственном Эрмитаже, величественно стоят две женские фигуры. Одна из них, в высоком шлеме, олицетворяет Рим,

а другая, в головном уборе сложной формы, — Константинополь.

На створках располагались и сцены из античных драм. Возможно, «Медее» Еврипида и «Близнецам» Плавта посвящены изображения еще одной створки, некогда входившей в состав полиптиха (Государственный Эрмитаж). Обе сцены расположены друг над другом. Вверху — актер, только что окончивший речь, держит в руке трагическую маску, а жестом другой руки благодарит публику. Внизу — два персонажа в одинаковых одеждах, похожие друг на друга чертами лица и прическами, очевидно, участвуют в инсценировке Плавта.

Диптих с изображением битвы со львами (Государственный Эрмитаж) сохранился целиком. На каждой из створок представлено по четыре воина. Художник показывает разные моменты борьбы. В верхней сцене зверь нападает на человека. Внизу — копейщик закалывает льва. Диптих датируется серединой V века. Он создан, очевидно, в Александрии, мастерские которой славились своими изделиями из слоновой кости. Но створки диптиха вырезали разные мастера. Автор правой придерживался старой античной традиции. Под ногами каждой из фигур воинов он обозначил линию почвы, твердо ставя на нее своих персонажей и разграничивая таким образом с ее помощью один эпизод от другого. На левой — все фигуры, находясь друг под другом, как бы повисли в воздухе, так как таких отделяющих линий здесь нет. Ни в правой створке, ни даже в левой, где нет линии почвы, персонажи еще не приобрели той характерной неустойчивости, которая в более поздних произведениях создавалась постановкой фигур на носки. Твердую постановку ступней (даже при отсутствующей линии почвы под ногами в левой створке), правильные пропорции, уверенно переданное движение борцов, мягкие складки туник, подчеркивающие форму их тел, можно рассматривать как непосредственное влияние античных образцов.

Сохранение античных традиций наряду с выработкой новых средневековых принципов, равноправное существование



Диптих с цирковыми сценами.
Слоновая кость. V в.

древних античных тем и образцов рядом с новыми христианскими — основная черта ранневизантийского искусства.

Особенно близко следовали древнеримским образцам мастера, изготовлявшие сосуды из серебра. Художественный стиль этих произведений, создаваемых в течение IV, V, даже VI и начала VII века, не случайно получил в науке название «византийского антика». Долгое время многие из этих изделий считались продукцией античных мастеров, пока советский ученый Л. А. Мацулевич не доказал, что византийские клейма на донышках сосудов были поставлены в процессе их создания, а не позднее. На этих клеймах можно прочесть имя византийского императора, при котором сосуды были изготовлены, и таким образом довольно точно датировать их временем его правления.

Диптих с цирковыми сценами.
Деталь. Слоновая кость. V в.



Многие из этих серебряных блюд, чаш и ваз были найдены на Украине и в Приуралье. На территорию нашей страны они попали в результате того, что кочевые племена, жившие здесь, выменивали их на хлеб и меха. Некоторые из известных нам блюд были созданы не в Константинополе, но явились провинциальными копиями лучших столичных образцов.

В Керчи, ставшей в IV веке значительным художественным центром Причерноморья, было создано одно из самых ранних таких блюд. Ныне оно в Государственном Эрмитаже, а было найдено в 1891 году кладоискателями в одном из керченских склепов. На блюде изображен неизвестный император, сидящий на коне с мечом и копьем в руках. Его венчает богиня победы Ника — тема, столь знакомая по памятникам античного искусства. Однако отсутствие пространственной



Серебряное блюдо
«Силен и Менада».
VII в.

трактовки в построении композиции, византийский покрой платья императора, монограмма Христа на щите телохранителя доказывают, что мы имеем дело уже с византийским произведением.

Многие сосуды совершенно невозможно отличить от античных как по темам, так и по художественным принципам изображения. Блюдо Эрмитажа со сценой танца Силена и Менады исключительно на основании клейм, помещенных на его доньшке, можно датировать временем императора Ираклия — VII веком. В безудержном вихре танца кружится Менада, весело прыгает Силен. Движения рук, изгибы тел соответствуют круглой форме блюда. Объем подчеркивается даже техникой, выбранной мастером. Фон углублен и покрыт позолотой, на которой особенно рельефно выступают оставленные серебряными тела персонажей.

Одни из лучших серебряных изделий собрания Государственного Эрмитажа (а Эрмитаж обладает первой в мире по своему значению коллекцией византийского серебра) были найдены в 1912 году у села Малая Перещепина под Полтавой.

Серебряное блюдо
«епископа Патерна».
V—VI вв.



(Находка получила условное название «перещепинского клада», а не захоронения. На самом деле все эти произведения были положены в могилу при погребении какого-то знатного человека, жившего в VII или VIII веке.) Стройная позолоченная амфора с полосой акантового орнамента по тулову имеет ручки в виде дельфинов, держащих в зубах раковины.

Большое блюдо, в центре которого помещена монограмма Христа, украшено по ободку орнаментом в виде виноградной лозы с павлинами в ее завитках. Блюдо, очевидно созданное в Константинополе в V веке, вскоре после этого было приобретено епископом города Томи (современная Констанца) Патерном и, как об этом гласит выгравированная на нем надпись, поновлено им. Патерн украсил блюдо вставками драгоценных камней, ложа для которых грубо нарушили орнамент. Сочетание серебра с гранатами и сердоликами больше характерно для эстетического вкуса варваров, но, видимо, нравилось Патерну.

Утверждению и распространению христианства в Византии способствовали книги религиозного содержания. Офи-

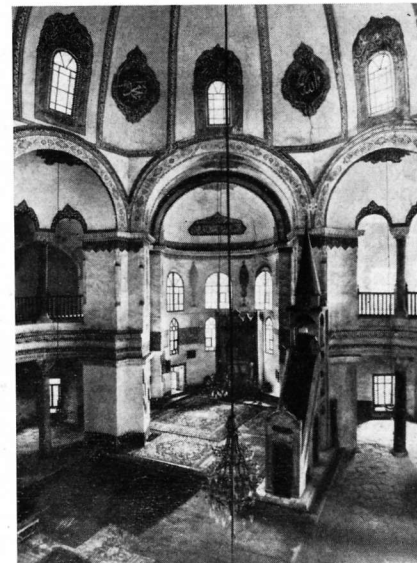
циально признав христианство, сам император Константин распорядился изготовить пятьдесят экземпляров текста Евангелия. Эти книги предназначались для отправления богослужения во вновь открытых церквах. Для распространения византийского светского просвещения также нужны были книги. Развитие математики, астрономии, алхимии, изучение и комментирование древних античных авторов способствовали созданию текстов светского содержания.

Книгохранилища находились при высших учебных заведениях, какими были школы в Александрии, Афинах, Константинополе, а также при многих монастырях и в императорской резиденции. Существовали в Византии и частные библиотеки выдающихся ученых и меценатов. Книги распространялись главным образом монастырями. Монахи занимались переписыванием богослужебных текстов. Но в Византии было много и городских мастерских. В скрипториях рука об руку с писцами работали художники, а также переплетчики и мастера, приготавливавшие материал для письма.

Этим материалом был пергамен — обработанная особым образом кожа телят и ягнят. С нее снимали волосяной покров, затем она лошилась, полировалась. Пергамен был более прочным материалом, чем хрупкий папирус, который к IV веку уже окончательно вышел из употребления. С появлением нового писчего материала изменилась и форма рукописи. На смену неудобному для чтения и хранения папирусному свитку пришел пергаменный кодекс — книга, состоявшая из сшитых между собой отдельных тетрадей. Новая форма была удобна для переписывания рукописей. Писец обходился без помощника, в то время как при копировании текста со свитка его должен был раскрывать и держать в развернутом виде перед переписчиком другой человек, чтобы свиток не сворачивался с обеих своих концов. Оказалось, что пергамен, в отличие от папируса, легко принимает краску. Листы рукописей стали вместе с писцом оформлять живописцы.

Нельзя сказать, что свитки, предшествовавшие книгам, были совершенно лишены художественного оформления. Лег-

Церковь Сергия
и Вакха в Константинополе.
527—536 гг.



кие орнаментальные полоски иногда появлялись в них среди строк, чтобы отделить одну часть текста от другой. Крайне редко и также среди строк, но не на полях делались в свитках лаконичные изображения.

С введением же в употребление пергаменного кодекса — книги — появились впервые миниатюры — композиции, располагаемые на отдельном листе или занимающие большую его часть. В них особенно часто художники употребляли красную краску, называемую по-латыни миниум (minium). От нее и возникло название «миниатюра».

Миниатюры отличались от изображений в свитке не только большими размерами и тем, что они отделены от строк: они были заключены в рамки и представляли собой относительно самостоятельные композиции. Хотя рукописей с ми-

ниатюрами IV века сохранилось немного, но даже те кодексы или их фрагменты, которые дошли до наших дней, позволяют судить, что художники использовали для них разные образцы.

Так, обычно изображение элементов пейзажа они копировали с произведений древнеримской живописи. Иногда употребляли в качестве образцов античные рельефы, как это сделали художники, выполнившие батальные сцены для кодекса с текстом «Илиады» (ныне в библиотеке Амброзиана в Милане). Но не всегда первые иллюстраторы умели справиться с расположением изображения на листе. Они не сразу могли почувствовать и учесть прямоугольную форму листа, особенности его небольшого размера и разработать принципы его заполнения. Копируя настенные росписи, в которых ранее, чем в книгах, появилось подробное изображение библейских сюжетов, они стремились на одном листе дать как можно больше сцен, иногда чрезмерно перегружая его. Например, в Кведлинбургской библии миниатюра разделена на четыре части, в каждой из которых помещена самостоятельная сцена. Смысл изображения трудно понять, так как на небольшом пространстве помещено чрезвычайно много персонажей.

Словом, первый период развития византийской культуры, длившийся два столетия, примечателен как начало сложения новых видов искусства. Так, появилась миниатюра — книжная иллюстрация, которой не было до сих пор, потому что «книга» имела другую форму и создавалась из иного писчего материала. Те небольшие изображения, которые крайне редко помещали на полях и среди строк в свитке античные художники, нельзя было еще назвать миниатюрами.

Но не только возникновение новых видов искусства происходит в это время. Одновременно, как мы уже видели, изменяется и роль старых. Если в античности ведущей была скульптура, то теперь ее место, без сомнения, занимает монументальная живопись.

Тип христианского храма в эти первые века еще не сложился. Его возникновение произойдет только в следующем,

VI столетии, а пока византийские архитекторы усиленно ведут поиски его форм. Они приспособляют для целей христианского собора два вышеупомянутых типа античных светских зданий, но декорируют их мозаичными композициями, не известными древнему миру ни по своим темам, ни по технике, ни по стилю.

Фрески, которые раньше покрывали стены катакомб, теперь для торжествующего христианства казались слишком бледными и будничными. Разнообразно декорированные мозаиками многочисленные храмы, естественно, привлекали к себе верующих. Великолепен и роскошен не только цвет и блеск смальты. Образы святых, неподвижно стоявших перед зрителем, пристально на него смотрящих огромными глазами, казались особенно значительными и неземными.

Изображения на стенах должны были рассказывать об основных событиях христианской истории и уносить мысль и чувства верующих к вечности христианских догматов. Той же цели служил ритуал богослужения, который, однако, только через несколько веков, благодаря усилению роли пения, приобрел более сложную и торжественную форму. Пока же он еще отличался несколько строгим, аскетичным характером.

Укреплению власти императора в Византии с самых первых лет существования империи способствовало необычайное богатство церемониала. Только император носил пурпурные одежды, только он подписывался пурпурными чернилами. Наследники появлялись на свет в комнате дворца, стены которой обтягивала пурпурная ткань. Царевичи были поистине «порфиородными». Многочисленные изделия из золота и серебра, над которыми трудились константинопольские мастера, делали быт императора особенно роскошным.

Период IV—V веков можно считать своеобразным мостом от античности к средневековью. На огромном пространстве средиземноморского мира, в совсем разных и расположенных далеко друг от друга землях происходят одни и те же процессы. Они определены прежде всего утверждением христианства и появлением в связи с этим новых задач перед искус-

м-р
ством, переставшим быть предметом чувственного восприятия, каким оно являлось в античном мире. Теперь оно призвано увести верующего из мира реального в сверхчувственный. Создание нового стиля — длительный, постепенный и неровный процесс. Поздняя античность раннее христианство, Византия почти неотделимы друг от друга. В одном и том же памятнике можно найти тесно переплетенные черты того и другого.

Создавая произведения архитектуры, живописи, прикладного искусства, византийские художники, естественно, находились в сфере влияния античного искусства. Старые памятники помогали византийским мастерам получать импульсы от своего, пусть языческого, художественного наследия. Это стало навсегда одной из основных черт византийского искусства, той особенностью, которую можно охарактеризовать как постоянный стимул для дальнейшего развития, для нового взлета искусства. Однако, в отличие от всех последующих периодов, когда к античности обращались за помощью, сейчас ее желали преодолеть, хотя сделать этого до конца не могли.

Разнообразные композиционные приемы, умение правильно передать пропорции фигур, изобразить их в движении, сложная колористическая гамма в живописи, тонкая светотеневая моделировка ликов были невольно унаследованы ранневизантийскими мастерами от античных произведений эллинистического периода. Но одни только эти средства удовлетворить новую духовную жизнь не могли.

Изменение стиля происходило в тесной связи и одновременно с введением новой тематики искусства. Строгие принципы симметрии и плоскостности композиций, разномасштабность фигур, их фронтальная постановка стали использоваться для того, чтобы передать новые темы с большей духовностью, которую проповедовало христианство. Эти изобразительные средства были частично заимствованы византийскими художниками из древнеегипетских и месопотамских образцов. Они стали пронизывать искусство Византии со все усиливающимся с годами эффектом. Теперь им было

дано новое значение, они приобрели особый смысл. С их помощью можно было придать христианским темам характер надреальности.

Константинополь стал не только наследником античности. Место расположения столицы было выбрано Константином главным образом благодаря тому, что оно находилось ближе к Востоку. Связи с Востоком стали явно обозначаться во всей византийской культуре с самого начала создания империи. В IV—V веках восточные черты не всегда органично сочетались с античным наследием. Только в VI веке все эти разрозненные стилистические особенности органично соединятся между собой.

II. ИСКУССТВО VI—VII ВЕКОВ

Расцвет византийского искусства, наступивший в VI веке, во многом связан с политическим и экономическим подъемом, который испытывала империя в годы правления Юстиниана (527—565). Выдающийся государственный деятель, блестяще образованный человек, Юстиниан добился небывалого могущества своего государства. Проведенные им аграрные реформы способствовали развитию земледельческого хозяйства. В 536 году было централизовано административное управление империей. Свод гражданских прав, составление которого началось на второй год после восшествия Юстиниана на престол, явился плодом деятельности многих юристов того времени. Он продолжал действовать и в последующие столетия.

Вместе с тем это был период все усиливающейся эксплуатации крестьян и простых горожан. Сопrotивление народных масс вылилось в 532 году в восстание городской бедноты «Ника» («Побеждай!» — клич, по которому восставшие узнавали друг друга). Восстание было жестоко подавлено.

В эти годы в результате кровопролитных войн на западе к Византии были присоединены Италия, юго-восток Испании, Сицилия, Сардиния, Корсика, север Африки, Далмация. Войны на востоке не были столь удачны и завершились прочным миром с Ираном. Византия продолжала господствовать на Черном море, так как ей принадлежали Боспор, Таманский полуостров и Херсон. В результате при Юстиниане империя приобрела такие размеры, каких она ни до, ни после не достигала.

В последние годы жизни Юстиниана и при его наследниках северным границам империи постоянно угрожали набеги славянских племен, которые, однако, в начале VII века были временно приостановлены с появлением на Дунае их общего врага — разноплеменной орды аваров. Авары пытались подчинить себе живших на нижнем Дунае славян. Совместно со славянами они не раз осаждали Константинополь и Салоники, нападали на приморские города и острова. Но основным врагом империи в VII столетии стали объединившиеся под знаменем ислама арабы. Под их натиском империя теряла свои восточные провинции одну за другой. При императоре Ираклии Сирия, а затем и Египет были навсегда потеряны для Византии.

Время Юстиниана и его ближайших преемников отмечено полной и окончательной христианизацией философии, литературы, изобразительного искусства.

В 529 году Юстиниан закрыл Афинский университет, который представлял собой центр языческого образования и античной философии неоплатонизма. Однако неоплатонизм успел уже в ряде пунктов сблизиться с христианской догматикой и в лице Дионисия Ареопагита (V век) заложить основы христианской иерархии, без которой невозможно понимание византийского искусства. В этой иерархии, то есть в системе восхождения от земного к божественному, искусству принадлежала громадная познавательная роль, почему оно и приобрело столь большое значение в церковном ритуале. Церковный ритуал являлся в представлении византийцев главным связующим звеном между миром реальным и потусторонним. Искусство, поскольку оно входило в состав ритуала, призвано было выполнять ту же функцию.

Расцвет теоретической мысли, оживление философских споров связаны в эти годы в Византии и с расцветом литературы. В ней развивались два жанра: историография, представителем которой явился придворный историк Прокопий, прославлявший официально век Юстиниана, и эпиграммография. В обоих этих жанрах нашло отражение описание памятников

искусства, носящее, правда, весьма краткий характер. К эпиграмме обращались многие поэты того времени, стремясь продемонстрировать знакомство с образцами античной литературы. Но, что особенно важно для дальнейшего развития средневековой культуры, в VI веке в Византии возник новый вид поэзии — гимнический. В это время жил знаменитый византийский гимнограф Роман, прозванный потомками за свой дар Сладкопевцем. Его перу, как считают ныне, принадлежит Акафист — 24 гимна в честь Богородицы по случаю чудесного избавления Константинополя от осадившего его аварского флота. Через много веков Акафист станет одной из популярных тем во фреске и миниатюре.

Юстиниан, как никто из византийских императоров, покровительствовал искусству и архитектуре, используя их в своих политических и даже экономических целях. Действительно, грандиозный размах строительства оправдал расчет императора и дал заработок строителям и ремесленникам разных специальностей.

По инициативе правительства на территории всей империи возводились новые храмы, дворцы, оборонительные сооружения, восстанавливались и благоустраивались старые города. Особенно важным для расширения торговли было строительство портов и укрепление прибрежных дамб. Обо всем этом подробно рассказал историк Прокопий в своем трактате «О постройках».

В строительной деятельности император удовлетворял безмерное честолюбие, называя своим именем и именем императрицы большинство вновь основанных городов. Особую заботу император проявлял о своей родине, глухой деревушке Таурисий (Верхняя Македония). Находящаяся рядом крепость Бедериана была превращена в богатый город и стала называться Первой Юстинианой.

Однако все действия Юстиниана, направленные на экономическое и политическое укрепление империи, стали не нужны его наследникам, которые не смогли ими воспользоваться. В VII веке многие города оказались разрушенными

завоевателями: арабами, славянами, персами, аварами. Не восстановленные, они лежали теперь в руинах. Большая часть балканских городов перешла к славянам. Малоазийские постепенно превращались в сельские поселения или крепости. В не тронутых завоевателями городах в VII столетии заметно сократилось каменное строительство, производство ювелирных изделий, резьба по слоновой кости, стеклоделие. Затухала, еще столь оживленная совсем недавно, духовная жизнь городов, в них исчезли светские школы.

Но возникшая при Юстиниане роль столицы как ведущего художественного центра сохраняется и даже приобретает большое значение при его наследниках. В Константинополе отныне работают самые лучшие, талантливые мастера. Они создают свои произведения, применяя самые дорогие и самые красивые строительные материалы. В их распоряжении золото, которое они могут обильно вводить в мозаики, иконы, миниатюры. Перед их глазами всегда находятся лучшие произведения античного искусства, собранные императорами во дворце и украсившие улицы и форумы столицы. Их наставляют мудрые учителя. Константинопольских художников и архитекторов императоры посылают в другие города, когда стремятся распространить свое влияние, возводя там храмы.

Новые здания воздвигаются прежде всего в самой столице. При Юстиниане здесь была построена огромная цистерна, которую впоследствии захватившие Константинополь турки назвали «Тысяча и одна колонна». Цистерн, предназначенных для хранения воды на случай осады, было к тому времени в городе 40. Однако новая оказалась не только самой большой, но и самой красивой. Ее колонны достигали высоты 12,4 м. Каждые 14 колонн были собраны в пучки, которых, следовательно, образовалось 16. Над каждым пучком колонн поднимались маленькие купола. Строительство цистерн продемонстрировало прежде всего инженерные достижения времени Юстиниана.

Однако основные заслуги архитекторов того времени проявились в храмовых зданиях. Они воздвигались по всей стра-



Цистерна «Тысяча и одна колонна» в Константинополе. 528 г.

не, от Равенны на западе до Вифлеема и Иерусалима на востоке. Самая ранняя из сохранившихся константинопольских церквей Юстиниана — та, которая была расположена к югу от дворца и посвящена Сергию и Вакху (527—536).

В плане этот храм получил форму квадрата. С запада к нему был пристроен нартекс, к которому примыкал открытый двор — атриум. На востоке выступала одна алтарная апсида. В центр квадрата был вписан восьмиугольник. Его углы отметили пилоны, воспринявшие распор перекрывшего здание купола. В архитектуре церкви Сергия и Вакха не было заложено принципиально новой идеи. Еще за два столетия до нее

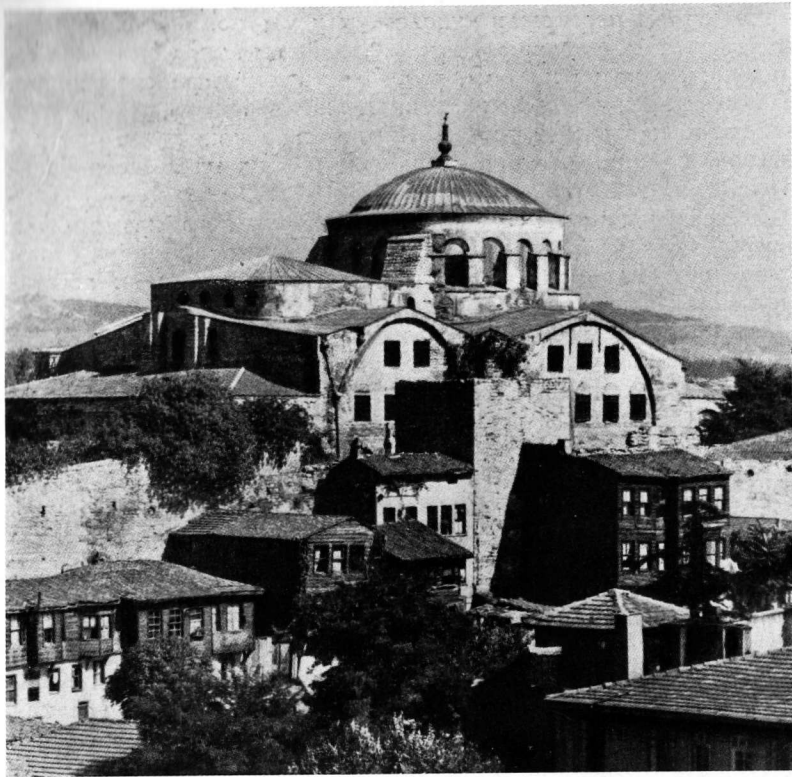
архитекторы перекрыли куполом, как мы помним, храм-мавзолей св. Констанции в Риме. Однако там купол опирался на колонны, а не на пилоны, как в константинопольском храме. Архитекторы, по-видимому, продолжали искать пути к расширению площади и усовершенствованию принципов центрического здания. Отсюда — возрождение их интереса к базилике.

Идея соединения базилики и центрического храма была впервые осуществлена в церкви св. Ирины, которую стали строить в 532 году на месте сгоревшей во время восстания «Ника» постройки. В плане новый храм представлял собой базилику с тремя нефами, отделенными друг от друга колоннами. Но средний неф был построен необычно широким для базилики. Над квадратным в плане пространством центральной части храма располагался главный купол. Переход к кругу его основания осуществлялся, как в свое время в мавзолее Галлы Плацидии, за счет парусов — сферических треугольников. Второй купол располагался западнее. Церковь св. Ирины представляла собой переход к новому типу здания — купольной базилике.

В более совершенных формах идея грандиозного центрического храма была осуществлена архитекторами собора св. Софии, самого значительного сооружения не только времени Юстиниана, но и всего периода существования империи. Храм был построен двумя архитекторами, имена которых (редкий и примечательный факт средневековой культуры) сохранились. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета воздвигли собор в очень короткий срок. Строительство велось пять лет, и 26 декабря 537 года храм был уже освящен.

Юстиниан воздвиг свой храм во имя Софии — символа божественной премудрости, что было обычно для того периода. Несколько ранее превращенный в христианскую церковь, Парфенон тоже был посвящен св. Софии.

Собор, предназначенный для патриарших и императорских церемоний, был поставлен в центре города, на самом высоком из его семи холмов, вблизи от дворца и ипподрома. Он далеко



Церковь св. Ирины в Константинополе. 532 г.

виден с Босфора величественно возвышающимся среди всех других грандиозных построек города.

В плане храм представляет собой большой прямоугольник, в центре которого четыре массивных пилон обозначают огромный подкуольный квадрат. Внутренний объем этой части



Церковь св. Ирины в Константинополе. 532 г.

храма перекрыт куполом, достигающим в диаметре 31,5 м. К центральному объему с востока и запада примыкают два полуцилиндрических объема, перекрытых полукуполоми. Распор купола гасится с востока и запада распором этих полукуполов. Тонкую оболочку основания купола между его ребра-



Собор св. Софии в Константинополе. 532—537 гг.

ми внизу прорезают сорок окон. Через них проникают потоки света. И снизу молящимся купол кажется парящим в воздухе, так как тонкие части стены между окнами не видны. Этот оптический эффект породил легенды о том, что купол св. Софии подвешен на золотой цепи с неба.

Стены храма выложены обычной византийской кладкой из обожженного кирпича больших размеров с широкими слоями раствора. Простые крупные вертикальные членения фасадов храма, соответствующие сочленению внутренних объемов, отличаются спокойным величием и строгостью.



Собор св. Софии в Константинополе. 532—537 гг.

Интерьер храма поражает легкостью по сравнению с тяже-
лым его экстерьером. Он рассчитан на длительное созерцание,
будучи предназначенным для торжественного вселенского ри-
туала. Интерьер отличается сложным построением, сочетанием
освященной центральной части с затемненными боковыми.
Блеск мраморной облицовки стен, мерцание золота мозаик,
живописная игра света и тени — все это вливает таинственную
жизнь в необъятное пространство собора. Недаром храм
св. Софии сравнивали с космосом!

Итак, при Юстиниане была осуществлена, наконец, зада-
ча, над разрешением которой работали архитекторы Востока
и Запада в течение многих лет: перекрыть сферическим купо-
лом огромное центрическое пространство, сделать храм пре-
дельно вместительным и символически приблизить его архи-
тектурный образ к образу вселенной. Одновременно с этим
развивалась идея многоглавия.

Первым пятикупольным византийским храмом явилась
церковь св. Апостолов в Константинополе, не сохранившаяся
до наших дней, но вызвавшая в свое время многочисленные
подражания. Храм св. Фрона в Перигё, построенный в роман-
ский период французскими архитекторами, и собор св. Марка
в Венеции, созданный в XI веке приглашенными из Визан-
тии строителями, довольно близко повторили тип этой
церкви. Она представляла собой в плане крест, причем попе-
речный неф располагался ближе к востоку. Купол над средо-
крестием был больше по размеру, чем малые купола над рука-
вами креста.

Однако в провинциальных городах при Юстиниане храмы
продолжали строить, как и ранее, двух типов — центрические
и базиликальные. В Равенне, городе на Адриатическом побе-
режье Италии, от середины VI века сохранились многие по-
стройки, представляющие собой яркие образцы того и дру-
гого типа. В Северной Греции, а также в Салониках базилика
оставалась наиболее распространенным зданием на протяже-
нии всего средневековья, сохраняя свой традиционный ха-
рактер.

Ко времени Юстиниана дворцы Константинополя, кото-
рые начали строиться еще при Константине, занимали
огромное пространство в 600 тысяч квадратных метров. Они
располагались между ипподромом, морем и храмом св. Софии.
В дворцовый комплекс входили, кроме собственных комнат
императорской семьи, помещения для многочисленной двор-
цовой охраны и служащих, для ткацких станков и разнооб-
разных ремесел, залы для приемов, церкви, часовни. Здесь
были внутренние дворы, сады, лестницы и даже улицы между
зданиями. Хотя дворцы, особенно жилые помещения, постоян-
но перестраивались и изменялись, о них нам известно довол-
но много. Путешественники, византийские писатели и историки
оставили нам описание дворцов. В X веке Константин Пор-
фирородный, рассказывая об императорских церемониях, осо-
бенно много страниц посвятил дворцу.

Залы дворца отличались роскошным декором, в системе
которого большую роль играли мозаики, покрывавшие собой
полы. Первые композиции стали известны благодаря архео-
логическим раскопкам, которые начали здесь проводиться в
конце 1930-х годов. Примерно в том месте, где когда-то, как
можно судить по письменным источникам, находилось поме-
щение дворца, предназначенное для приемов и называемое
Хризотриклинием (Золотой зал), были обнаружены мозаики
с изображением на белом фоне животных, сцен битв, происхо-
дящих на ипподроме, играющих мальчиков. Фигуры, собран-
ные в несколько групп, не образовывали единой композиции,
их объединяло только обрамление, состоящее из изображений
фруктов, птиц, животных. В передаче пропорций фигур, их
движения явно чувствуется работа художника по натуре.
Темы же близки к популярным мозаикам позднеантичного вре-
мени в Северной Африке, Италии, Сирии, хотя и отличаются
от них превосходной, очень тонкой техникой исполнения. По
вопросу о датировке мозаик ведутся споры, однако большин-
ство специалистов склонны их относить к середине VI века.

Мозаики собора св. Софии, созданные при Юстиниане, бы-
ли уничтожены в иконоборческий период (726—843). Сейчас



Мозаика пола. VI в. Большой дворец в Константинополе

мы можем только предполагать, что многие композиции носили чисто декоративный характер. На стенах храма, кроме того, были расположены медальоны с погрудными изображениями святых, замененные при иконоборцах крестами. Как можно судить по современным мозаикам в Равенне, Салониках, на Синае и Кипре, в систему декора собора св. Софии были включены и библейские сцены. После землетрясения в 558 году в апсиде храма были помещены серебряные рельефы с изображением Христа, Богородицы, ангелов и пророков.

Если мозаики константинопольских храмов времени Юстиниана не сохранились, то гораздо более счастливая судьба по-

стигла декор церквей Равенны. Здесь работали лучшие артели византийских мозаичистов, в том числе из Константинополя.

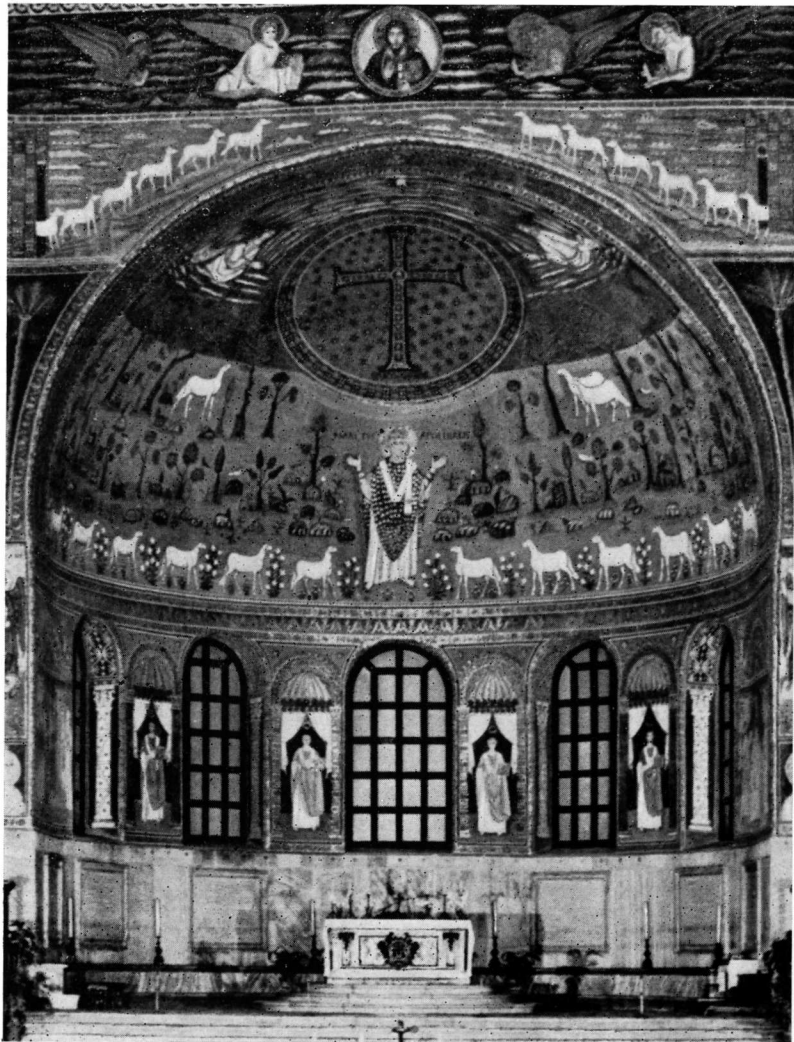
Церковь, посвященная популярному в Равенне святому — мученику Виталию, была освящена епископом Максимианом в 547 году. Изображение на стенах ее апсиды Юстиниана и его супруги Феодоры служит несомненным доказательством того, что она строилась на средства самого императора.

Храм представляет собой центрического типа постройку. Два объема, как бы вставленные друг в друга, — внешний и внутренний, более высокий, — образуют в плане восьмиугольники. Внутренний объем перекрыт куполом. Суровому, лаконично строгому экстерьеру здания противостоит роскошное по разнообразию средств оформления внутреннее пространство. Разноцветные мраморы, резные капители и фризы сочетаются с мозаиками.

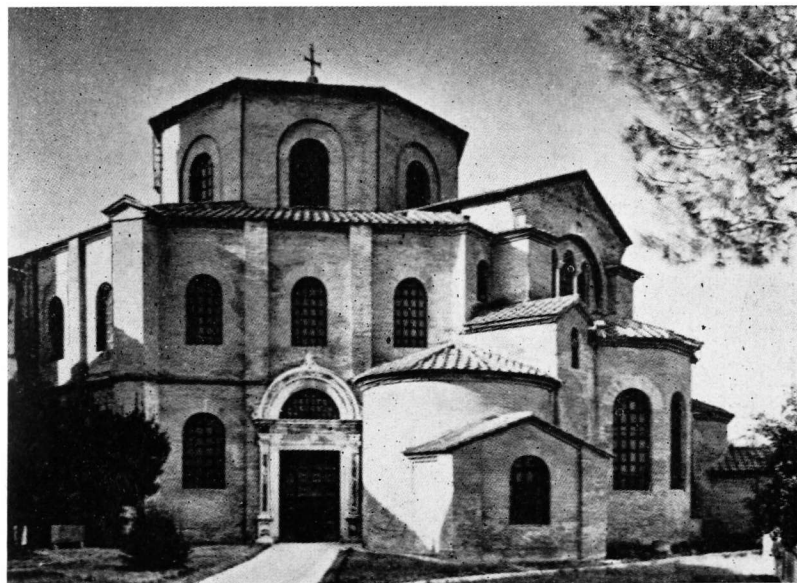
Две большие сцены помещены на стенах апсиды, то есть в самом почетном месте храма, и расположены друг против друга. На одной из них император Юстиниан, сопровождаемый придворными и епископом Максимианом, совершает вход в храм, на декоративное оформление которого он жалует деньги. Большую чашу с золотыми монетами Юстиниан держит двумя руками. Он и клирики храма как бы остановились на мгновение, повернувшись к зрителю. Все фигуры, изображенные строго и величественно, равны между собой по росту. Юстиниан выделен не только пурпурной окраской своих одежд, контрастирующей с белыми облачениями священнослужителей, но и короной и нимбом вокруг головы, как у святого.

В левой части композиции придворные гораздо более тесно, чем в центре и справа, стоят друг к другу. Тем самым композиция получает скрытое движение. Фигуры составляют процессию, направляющуюся слева направо, но остановившуюся.

Такие торжественные входы императора в храм известны нам по описаниям в придворном уставе. Епископ Максимиан, встречая императора, держит в руках крест, архидакон —



Мозаика апсиды. VI в.
Храм св. Аполлинария ин Класе в Равенне



Храм св. Виталия в Равенне. 547 г.

Евангелие, один из дьяконов — кадило. В изображении лица Юстиниана и особенно епископа Максимиана угадывается явное стремление передать портретное сходство. Лицу Юстиниана придано то выражение нахмуренности, о котором постоянно упоминали его современники. Уже немолодой, лысый, Максимиан представлен много пережившим и суровым человеком.

Еще большим стремлением художника к индивидуализации черт отличается лицо Феодоры. Она изображена в другой композиции, помещенной на противоположной стене апсиды. Императрица со свитой также входит в храм, неся в руках потир с золотыми монетами. На подоле ее пурпурного



Юстиниан со свитой. Мозаика.
Храм св. Виталия в Равенне. Середина VI в.

Vital

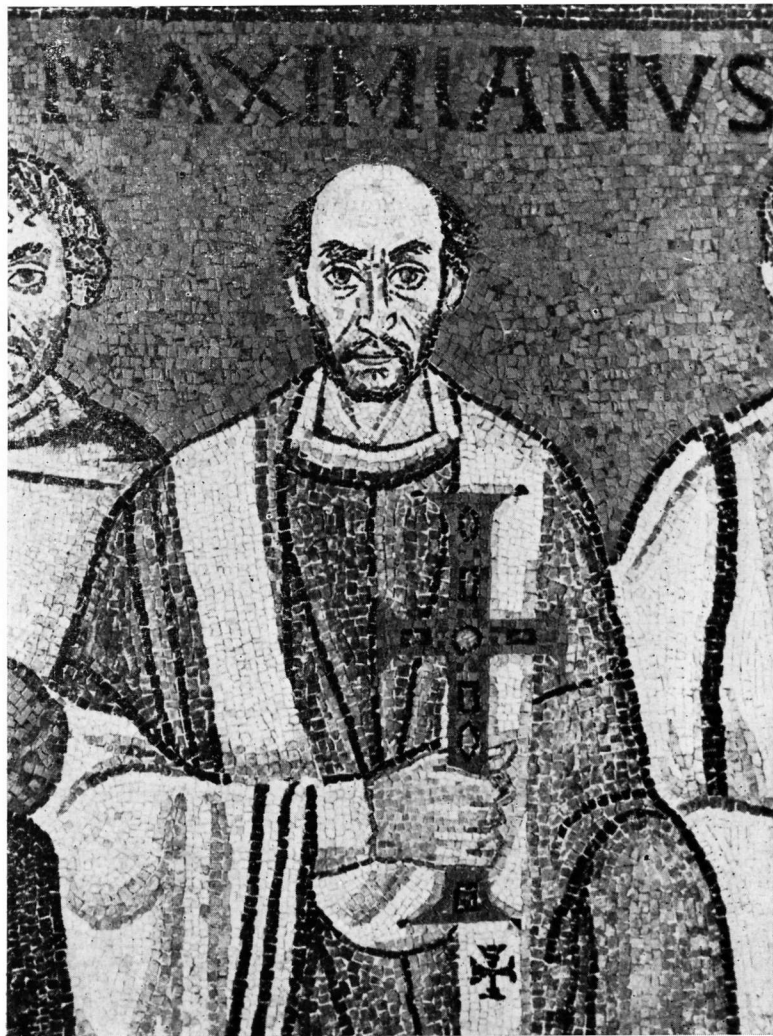
плаща вышиты фигуры трех волхвов, подносящих дары Богоматери, само изображение которой отсутствует. Вокруг шеи, на плечах императрицы роскошные ожерелья. На голове — корона с длинными жемчужными подвесками, спускающимися ей на грудь. Но не только одежда выделяет императрицу. Вокруг ее головы, как и у Юстиниана в первой композиции, — большой нимб.

Дочь смотрителя медведей на константинопольском ипподроме Феодора славилась своей красотой, которую заметил Юстиниан еще в бытность наследником, посещая трибуны



Феодора со свитой. Мозаика.
Храм св. Виталия в Равенне. Середина VI в.

цирка. Став императрицей, она показала себя властной, решительной женщиной. Во время восстания «Ника», когда городская беднота осадил императорскую резиденцию, Феодора смело вошла в зал совета. Обратившись к собравшемуся бежать из столицы Юстиниану, она произнесла знаменитую речь, закончив ее утверждением, что «императорский пурпурный плащ — лучший саван для гроба», то есть Юстиниан должен умереть императором, но не жить без этого титула. Так проявила императрица свою необычайную решительность в трагическую для императора минуту.



Максимиан. Деталь мозаики.
Храм св. Виталия в Равенне. Середина VI в.

Феодора изображена на равеннской мозаике поблекшей красавицей с усталым, задумчивым лицом. Слева от нее — придворные дамы в украшенных камнями туниках; справа — диакон и евнух, открывающий завесу храма. Здесь, как и в композиции с Юстинианом, показано сдержанное движение, создаваемое также расположением фигур, более частым с одной стороны и разреженным — с другой. Но движение направлено в иную сторону: справа налево. Художник, помещая персонажей на нейтральном золотом фоне, вводит элементы антуража. Справа вверху, над женскими фигурами, поднят занавес. Процессию слева как бы останавливает изображение фонтана с бьющей из него водой. Значение фигуры императрицы подчеркивается аркой над ее головой. За счет архитектурных деталей, определяющих интерьер, сокращается по сравнению со сценой, которая изображает Юстиниана, место, отводимое нейтральному золотому фону. Обе композиции важны для нас потому, что они открывают собой последующую серию распространенных в византийском искусстве портретов императоров и заказчиков храмов. Во многих церквях Византии или стран, входивших в орбиту ее влияния, стали помещать, чаще всего на западной стене, такие портреты светских персонажей. Их значение особенно возросло в последний, палеологовский период византийского искусства.

Кроме портретов Юстиниана и Феодоры в храме св. Виталия сохранились многие христианские композиции. В конхе апсиды изображен юный Христос. Он протягивает венок св. Виталию, которого к нему подводит ангел. Слева от Христа другой ангел представляет Христу епископа Экклесия, держащего в руках модель церкви.

Христос изображен юным, как это часто встречается в ранний период византийского искусства. В пурпурном, тканном золотом плаще он торжественно восседает как властитель вселенной на голубой сфере, под которой текут четыре райские реки. Значение его фигуры подчеркивается уже знакомым нам приемом: Христос изображен строго фронтально. Вся композиция носит зеркально-симметричный характер.



Голова Феодоры. Деталь мозаики.
Храм св. Виталия в Равенне. Середина VI в.



Гостеприимство Авраама. Мозаика.
Середина VI в. Храм св. Виталия в Равенне



Процессия мучеников. Мозаика. VI в.
Храм св. Аполлинария Нового в Равенне

В мозаиках церкви св. Виталия художники большое внимание уделили бытовым деталям, архитектуре и пейзажу, указывающим на место, в котором совершается действие. Об этом красноречиво свидетельствует сцена «Гостеприимство Авраама» («Троица»). Авраам и Сарра угощают ангелов, под видом путников пришедших к ним в дом. Ангелы сидят за столом под развесистым мамврийским дубом. Сарра стоит в дверях своего дома. Указательный палец правой руки она подносит к губам — жест внимания, характерный еще для античного искусства. Авраам, старец с длинными седыми волосами, несет блюдо с тельцом для путников. На столе лежат хлебы. Художник, таким образом, трактует тему как историко-бытовую. Глубокое символическое значение догмата о триединстве бога она приобретет у византийских художников позднее.

Кроме повествовательных композиций в церкви св. Виталия представлено большое число изображений отдельных святых. Так, например, большая алтарная арка украшена медальонами с Христом и двенадцатью апостолами. Все персонажи изображены погрудно на голубом фоне. Медальоны окружает широкая орнаментальная рама.

В церкви св. Виталия работали мозаичисты с константинопольской ориентацией. О том, что сюда были приглашены художники столицы, можно судить по сюжетам росписей. Портреты Юстиниана и Феодоры доказывают, что патроном храма был император. Об этом же свидетельствует стиль мозаик. Удлиненные пропорции персонажей, легкое движение фигур, одухотворенная красота ликов, гармония, характерная для построения композиций, тесная связь мозаик с архитектурой храма — все указывает на высокий профессионализм художников.

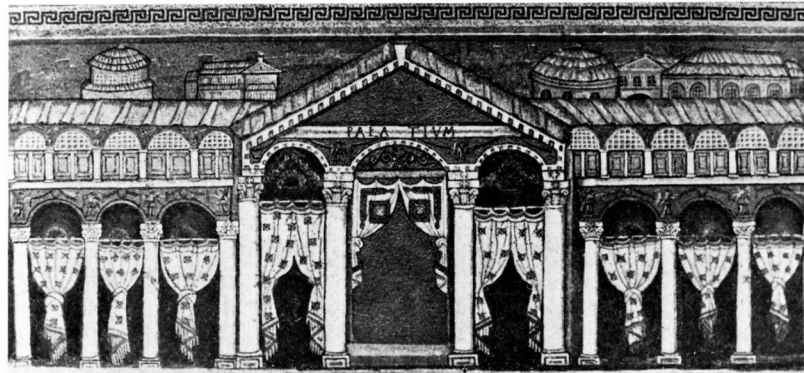
Константинопольские мозаичисты в Равенне декорировали не только церковь св. Виталия. Одновременно с провинциальными, может быть сирийскими, живописцами они работали в храме св. Аполлинария Нового. Это трехнефная базилика, построенная в VI веке, но получившая свое название уже гораздо позднее, когда сюда в IX веке были перенесены из церкви св. Аполлинария ин Класе мощи этого святого. Мозаики декорируют центральный неф, возвышающийся над боковыми и освещенный окнами в верхней части его стен. Протяженность композиций, непрерывными лентами идущих под колоннадой, соответствует характеру архитектуры храма, сильно вытянутого с запада на восток. Стены над аркадой, отделяющей центральный неф от боковых, разделены на регистры. В первом изображены процессии мучеников (южная стена) и мучениц (северная). Над этим фризом стена прорезана окнами, в простенках между которыми представлены пророки и апостолы. Вертикальный ритм окон и фигур соответствует ритму колонн. В процессиях мучеников и мучениц ритм более учащенный, чем во фризе над ним. Эти фигуры гораздо ближе стоят друг к другу. Наконец, над

окнами, в самом узком регистре, расположены евангельские сцены.

Мученики, а напротив них — мученицы изображены направляющимися к востоку. В их руках венки — символы мученической смерти, которую они приняли за Христа в тот период, когда вера в него была запрещена. Как свидетельствуют помещенные над головами латинские надписи с их именами, все это — святые, культ которых был особенно распространен в Италии. Мученики и мученицы представлены в райском саду. Широкая полоса земли под их ногами усеяна цветами лилий, белый цвет которых считался символом невинности. Между фигурами мучениц — финиковые пальмы. Пальма — христианский символ вечности, той загробной жизни, что ожидает мучеников в раю. Передавая лица святых, художник не стремится к индивидуализации черт. Здесь один и тот же тип одухотворенной идеальной красоты: большие глаза, удлинённый тонкий нос, небольшой рот.

Мученицы выходят из равеннского порта, изображенного детально. Здесь мы видим и гавань с парусными кораблями, и высокую стену, за которой теснятся крыши базилик и центральных храмов Равенны. Процессия мучениц оканчивается изображением Богородицы, сидящей на престоле. Подобно страже вокруг трона византийской императрицы, стоят по сторонам от нее четыре ангела. На коленях у Богородицы — Иисус Христос. Между ней и мученицами — фигуры трех волхвов, принесших свои дары. Восточные мудрецы — волхвы прославляют Марию, поднося ей золото — символ ее царственности, мирту — знак ее бессмертия, фимиам — в честь ее божественности.

Напротив Богородицы, по другую сторону нефа, прямо и величественно, как и она, сидит на высоком троне Христос, по сторонам от него — ангелы-стражи. Мученики подносят ему свои венки. Их процессия выходит из здания, изображение которого начинается композицию на западе. Это дворец правителя Равенны Теодориха. Из него торжественно и медленно направляются святые к Христу.



Дворец Теодориха. Мозаика. VI в.
Храм св. Аполлинария Нового в Равенне

Мученики и мученицы, составляющие обе процессии, а также апостолы и пророки были выполнены константинопольскими художниками. Эти фигуры характеризуют те же черты, что и персонажей в мозаиках церкви св. Виталия.

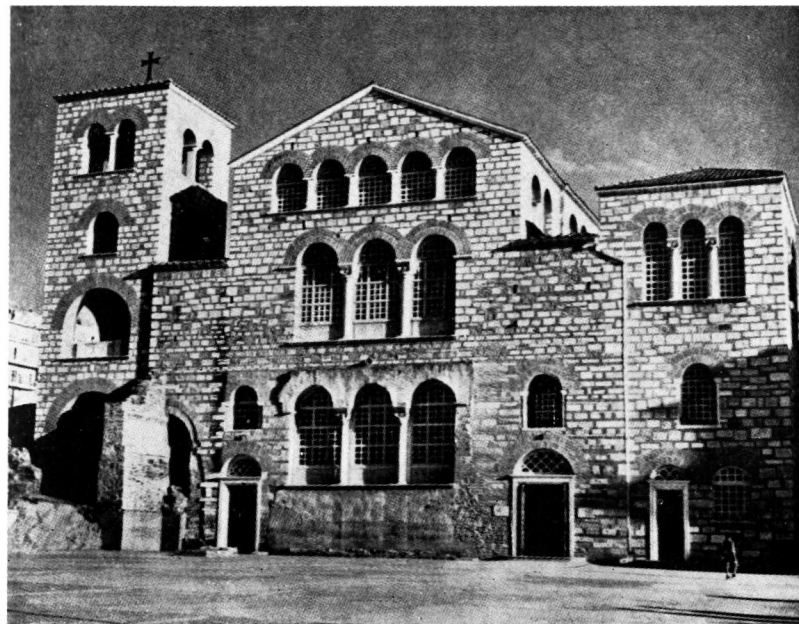
Своими гармоничными пропорциями, плавными движениями, задумчивой красотой ликов они отличаются от приземистых большеголовых святых, включенных в сцены над окнами. Персонажи повествовательных композиций в отличие от мучеников представлены преимущественно во фронтальных позах. Их движения характеризуются некоторой резкостью. Складки одежд ложатся параллельными линиями и не связаны с формой тела. Широкий контур придает фигурам известную плоскостность. Соотношения красок, с преобладанием красной и зеленой, по-своему экспрессивны и лишены благородства, характерного для построенной на золоте и лазурите палитры столичных мастеров. Лица с неестественно большими глазами, взгляд которых устремлен в сторону, отличаются выразительностью.

Среди евангельских сцен художники выбрали чудеса Христа (северная сторона) и его страдания (южная). В монументальной живописи с таким развернутым циклом евангельских событий мы встречаемся впервые. Наряду с миниатюрами в рукописях того времени эти мозаики открывают собой историю иллюстрирования текста Евангелия.

В одном из боковых приделов храма сейчас находится портрет императора Юстиниана. Первоначально он, очевидно, располагался на фасаде церкви, а затем был перенесен в интерьер с целью сохранения. Появление императорского изображения среди мозаик св. Аполлинария Нового служит доказательством, что декор и этого храма создавался под патронажем Юстиниана.

Когда после равеннских мозаик, выполненных константинопольскими мастерами, обращаешь к мозаикам базилики св. Димитрия в Салониках, то сразу становятся заметны особенности провинциального искусства. Живопись церкви св. Димитрия создавалась в разное время: от конца VI и до X века. Композиции бокового нефа, расположенные над аркадой, состоят из фигур святых, Богородицы, ангелов, заказчиков мозаик. Они перемежаются со сценами из жизни св. Димитрия. Каждая из мозаик выполнялась по специальному заказу различных жертвователей. Это явилось очевидной причиной того, что они не составили единую систему.

После пожара, охватившего церковь св. Димитрия в 634 году, возникла композиция с изображением двух ктиторов (заказчиков) и св. Димитрия между ними. Неподвижные фронтальные фигуры, падающие вниз параллельно друг другу сухие складки одежд создают преобладание в этой сцене вертикального ритма. Восточные типы лиц, аскетическая плоскостность живописи, подчеркнутая линейность сочетаются с несколько пестрой орнаментальностью. Квадратные нимбы заказчиков отличают их от св. Димитрия, нимб которого круглый. Квадрат — символ земли, поэтому таков нимб у смертных людей, тогда как у святых он в форме круга, символизирующего бессмертие.



Церковь св. Димитрия в Салониках. VI—VII вв.

Та же линейность и пестрота колорита характерны для апсидной мозаики церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре, относящейся к тому же VII веку. Однако здесь Богородица, архангелы Михаил и Гавриил изображены в сильном движении, с развевающимися одеяниями, что свидетельствует о живучести эллинистических традиций.

В христианских храмах обязательными были не только мозаичные и фресковые композиции, но и иконы. Самые первые сохранившиеся иконы относятся к VI веку. Ранние христиане называли так всякое изображение святого, противопоставляя



Св. Димитрий
Мозаика. VII в.
Церковь св. Димитрия
в Салониках

его «идолу» — языческому изображению. Позднее словом «икона» стали называть только станковые произведения, стремясь отличить их от мозаики, фрески, скульптуры.

Происхождение икон обычно принято связывать с фаюмским портретом. В Египте в IV веке до н. э. — II веке н. э., когда искусство мумифицирования было уже во многом утрачено, стали класть на лицо усопшего дощечку с его портретом, прикрепляя ее пеленами. Портрет выполнялся энкаустикой (восковые краски), реже темперой (краски на яичной основе). По первым и главным находкам этих памятников в местечке Фаюм они получили свое название. Композиция фаюмских портретов была погрудной, иногда поясной. Обязательная фасность изображения объяснима назначением доски: ее клали на лицо усопшего. Художники стремились как можно точнее передать портретное сходство, чтобы душа, покинувшая



Св. Димитрий с ктиторами. Мозаика. VII в.
Церковь св. Димитрия в Салониках

тело, могла, вернувшись обратно, найти того, кому она когда-то принадлежала.

Первые иконы очень близки к фаюмским портретам. Христианские художники, изображая на доске святого, применяли ту же технику — энкаустiku, иногда темперу. Первые иконы обычно изображали одного святого, чаще всего по пояс или погрудно. Фасность изображения определена была иными причинами, чем в фаюмском портрете. Икона — предмет моления. Между молящимся и святым должна возникнуть некая мистическая связь. Молящийся обращает молитвы к изображению святого, и последний как бы отвечает своим взглядом на взгляд молящегося. В иконах, как и в мозаиках, а ранее в скульптуре, нашел отражение идеал духовной красоты, которому, как увидим далее, предстояло выдержать большое испытание.

Некоторые из сохранившихся икон VI века, несомненно, выполнены в Константинополе. К ним относятся «Богоматерь с младенцем» и «Сергий и Вакх» из собрания Киевского музея западного и восточного искусства. Обе они были привезены в Россию в конце XIX века из монастыря св. Екатерины на Синае русским ученым Порфирием Успенским и представляют собой уникальные произведения, потому что ранних икон дошло до нас очень мало, почти все уничтожили позднее иконоборцы.

Богоматерь изображена по пояс. На ее левой руке сидит младенец Христос. Ребенок имеет пропорции взрослого человека, какие полагалось передавать при изображении Христа, чтобы показать его всечеловечность. Он протягивает руку влево. В том же направлении повернула голову Мария, в то время как торс ее обращен к сыну вправо. Очевидно, икона вместе с другой, парной к ней, составляла композицию «Поклонение волхвов», — на несохранившейся доске были представлены приносящие дары волхвы.

Манера письма отличается многослойностью, но вместе с тем легка и даже импрессионистична. Темно-пурпурные одежды Богоматери и Христа, несколько приглушенное золото, де-

корирующее их, создают впечатление, что фигуры выступают вперед, как бы отрываются от фона. В иконе еще очень сильные античные черты, характерные именно для константинопольской школы. Лица персонажей наделены чувственной красотой. Сложные их движения придают композиции жанровый характер. Только плоские золотые, покрытые гравированным орнаментом нимбы заставляют зрителя поверить, что перед ним изображены Богоматерь и младенец Христос.

Вторая икона того же собрания относится тоже к VI веку и выполнена также в столице. Изображены два святых, особенно популярных в Константинополе, — Сергий и Вакх. Они представлены погрудно, неподвижно и торжественно держащими перед зрителем кресты — символы своей мученической смерти. На шеях — железные обручи, которые, по легенде, были надеты на них, когда по приказу императора Максимиана их водили в женских одеждах на посмеяние по Риму. Хотя в иконе «Сергий и Вакх» больше иконописных черт, чем в иконе «Богоматерь с младенцем», они сходны органичным использованием античных традиций, проявляющихся в трактовке объема сочной светотеневой лепкой, в богатстве оттенков, в типах лиц, в их далеккой от аскетизма чувственности.

Несмотря на то что иконописцы VI века явно отдают предпочтение однофигурным композициям, встречаются и выдающиеся по своим художественным достоинствам многофигурные иконы — такие, как «Богоматерь на троне» из монастыря св. Екатерины на Синае. По сторонам от трона, подобно стражам, стоят святые Димитрий и Феодор, держащие в руках кресты. За спиной Марии два ангела подняли головы, устремив свои взгляды на небо, где изображена божественная десница, от которой нисходят лучи света. В отличие от неподвижных святых, одетых в платье императорской стражи, Богоматерь изображена в легком повороте. Ее взгляд устремлен вправо, а колени повернуты влево. Фигуры моделированы мягко, а в лицах ангелов еще очень много античных черт. Это тоже, несомненно, одно из лучших произведений константинопольского искусства.



Богоматерь с младенцем. Икона. VI в.



Сергий и Вакх. Икона. VI в.

Гораздо больше средневековых черт в своем стиле содержит икона «Архиепископ Авраам» (Государственные музеи, Берлин, ГДР), созданная, правда, несколько позднее, в VII веке. Местом ее исполнения явилась, конечно, не столица, а одна из восточных провинций империи. Широкая линия очерчивает контур фигуры, обозначает черты лица, придавая изображению графическую сухость. Краска без всяких нюансов ложится на плоскость доски. Огромные глаза с выражением отрешенности сообщают аскетизм образу. Это действительно икона, в которой не осталось и следа античного сенсуализма. Перед нами святой, в котором уже нет земных, человеческих чувств.

В VI веке перед миниатюристами, оформляющими рукописи, встали новые, более сложные задачи. Теперь уже



Архиепископ Авраам. Икона. VII в.

основные принципы композиции миниатюры, а также ее иконография разработаны художниками. Их начинают интересовать вопросы композиционного соединения миниатюры с текстом: расположение иллюстрации среди листов книги, гармонизация изображения и текста на отдельных листах. Впервые византийские художники и писцы начинают понимать рукописную книгу как единое целое, все составляющие элементы которого тесно взаимосвязаны. Но пройдет еще много веков, прежде чем окончательно будут выработаны законы этой связи и прежде чем византийская рукопись станет гармонично цельной по своей структуре.

Теперь же только идут поиски. В оформлении Четвероевангелия четыре миниатюры с евангелистами художники помещают все вместе, идущими друг за другом в начале кодекса. Через несколько веков от этого принципа откажутся. Портреты евангелистов получат более тесную связь с текстом и станут распределяться по всей книге: каждый перед началом Евангелия.

К началу VI века относится рукопись, содержащая текст медицинского трактата, написанного древнегреческим врачом Диоскоридом. Она находится сейчас в Венской Национальной библиотеке. Почти каждый лист этой книги содержит изображение того растения, о котором идет речь. Очевидно, византийский художник копировал лечебные травы с тех рисунков, которые содержала античная рукопись, служившая ему образцом для текста. Растения изображены с натуралистической точностью, которая, однако, сочетается с особой элегантностью рисунка; богаты полутонами краски, жидко, почти акварельно наложенные на пергамен.

В свою книгу средневековый художник ввел пять миниатюр, которых не было в античной рукописи. Они расположены на отдельных листах и заключены в рамы. Все они выполняют роль фронтисписов, открывающих собой кодекс. Именно таким выходным миниатюрам византийские художники с VI века начинают придавать большое значение в общей композиции кодекса.



Диоскорид. Миниатюра.
Сочинения Диоскорида
VI в.

На одной из них представлена принцесса Юлиана Аникия — та, по приказу которой была выполнена рукопись. Юлиана торжественно сидит в строго фронтальной позе. По сторонам от нее две фигуры — аллегории Мудрости и Великодушия. С этого времени устанавливается в византийском искусстве обычай вводить портрет заказчика в исполненную для него рукописную книгу, подобно тому как изображения лиц, давших деньги на постройку храма, включаются в систему его мозаик.

С целью подчеркнуть особое значение миниатюры как открывающей собой кодекс художник окружает портрет Юлианы Аникии сложной рамой, придавшей композиции круглую форму. Столь же большое внимание он уделяет обрамлению и в другой миниатюре. Здесь изображен сидящий автор текста — Диоскорид, а перед ним фигура — персонификация «Открытия», держащая в руках корень лечебного растения мандра-



Суд Пилата. Миниатюра. Евангелие. VI в.

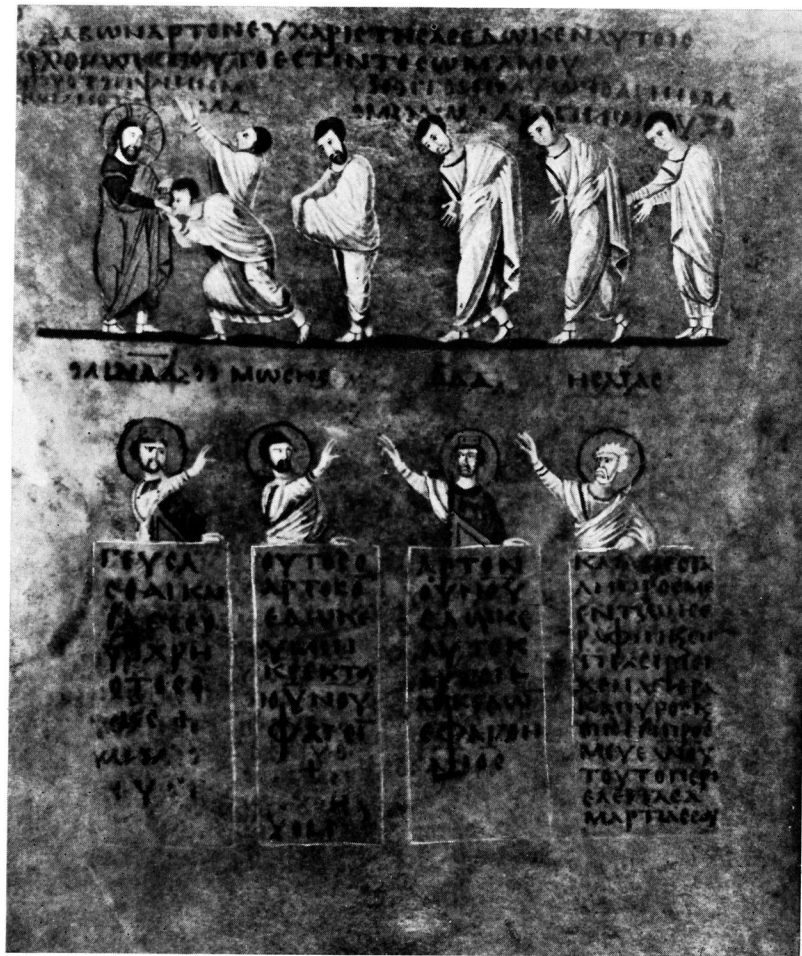
горы. Широкая рама в виде сетчатого орнамента, окрашенно-го всеми цветами радуги, окружает этот портрет.

Миниатюры «Венского Диоскорида» выполнены густыми темперными красками, наложенными в несколько слоев на полированный пергамен. Краски сочетаются с листовым золотом, но чаще всего с жидким, поверхность которого отполирована. Установившимся в это время техническим приемам византийские художники следуют в течение многих последующих веков.

Как и «Венский Диоскорид», по императорскому заказу была выполнена другая рукопись этого времени — Евангелие, находящееся в итальянском монастыре Россано. Листы обоих кодексов покрыты пурпуром — краской разнообразных оттенков, от красного до синего, которая добывалась из некоторых типов морских моллюсков. По той причине, что пурпур считался символом императорского достоинства, листы выполненных для правителей кодексов окрашивались им. В Евангелии Россано миниатюры помещены либо над текстом, который располагается на листе четырьмя столбцами, либо на отдельных листах. На некоторые из них оказала влияние монументальная живопись. Например, композиция с изображением Христа перед Пилатом имеет в верхней своей части полукруглую форму, напоминающую люнет, в котором располагалась скопированная сцена.

Некоторые миниатюры этого Евангелия указывают на то, что их автор понимал значение разворота книги, соединяя два соседних листа в единую композицию. Так, например, сцена «Евхаристии», которая изображается как причащение под двумя видами, разбита на две сцены, каждая из которых находится на своем листе. На одной миниатюре Христос подает апостолам вино, на другой — хлеб. Обе они составляют цельный фриз, располагаемый над столбцами текста и переходящий с одного листа на другой.

Но миниатюры Евангелия Россано были созданы не константинопольским живописцем. Над оформлением рукописи работал мастер, принадлежавший к школе восточных провин-



Причащение апостолов. Миниатюра. Евангелие. VI в.



Вознесение Христа.
Миниатюра.
Евангелие Рабулы.
586 г.

дий империи, это можно предположить по типу коротких большеголовых фигур и особенно по их лицам с круглыми глазами, зрачки которых сдвинуты в сторону. По своему характеру они выдают определенное сходство с персонажами, составляющими повествовательные сцены в церкви св. Аполлинария Нового.

В Загбе (Восточная Сирия) в 586 году, как об этом свидетельствует надпись на одном из его листов, было создано Евангелие, писцом которого был Рабула. Сейчас рукопись находится в библиотеке Флоренции. Архитектурным элементам в оформлении этой книги придано большое значение. В такие обрамления заключены «таблицы канонов», то есть календарные даты евангельских событий. Под арками, или кивориями, помещены пророки и евангелисты, которых теперь, подобно древним ораторам, изображают стоящими, а не только сидящими. Рядом с такими мотивами в Евангелии Рабулы распо-



Пророки. Миниатюра. Евангелие Рабулы. 586 г.

ложены повествовательные композиции, в первую очередь весьма распространенные в этой рукописи чудеса Христа.

Все изображения в Евангелии Рабулы представлены на фоне неокрашенного, редкого по белизне пергамена. Стремление к декоративности проявляется в украшении элементов архитектуры ковровым орнаментом, в изображениях зверей и птиц, фонтанов как символов тех источников истины, которые дает верующим христианство. Сирийские художники подчеркивают линию, отчего изображения приобретают вид раскрашенных рисунков. Пестрая, яркая окраска, в которой преобладают сочетания красного с желтым и зеленым, выразительность ликов святых отличают миниатюры этой рукописи.

Константинополь при Юстиниане и его преемниках стал ведущим центром и прикладного искусства. В рассматриваемое время здесь процветает текстильное производство, хотя, как и ранее, богатые константинопольцы любят шелка, привозимые из Ирана и Сирии.

В императорском дворце, по свидетельству придворного историка Прокопия, были установлены станки. На них создавали ткани, отличающиеся высокими техническими качествами и обычно окрашенные в пурпур.

Некоторые константинопольские ткани VI столетия чудом сохранились до наших дней. Одну из них, ценя, без сомнения, не только красоту, но и древность, через три века после ее создания положили в саркофаг Карла Великого. В 1000 году она вместе с другими реликвиями была извлечена из могилы императора и хранится ныне в Ахене. Этот шелковый пурпурный покров содержит повторяющиеся изображения квадриги лошадей, заключенной в широкую круглую раму. Изображенные на этой ткани мальчики, высыпающие из мешков деньги, — сюжет, известный по многим консульским диптихам первой четверти VI века, — дает основание для ее датировки.

Декорирование тканей кругами, ограниченными широкой орнаментальной полосой и содержащими в середине какую-нибудь сцену, было распространено в этот период. Так, на



Благовещение. Ткань. VIII в.

шелковом покрове, который находится сейчас в сокровищнице собора Лиона, мы видим уже не светские сцены, но «Рождество» и «Благовещение». Композиции отличаются лаконизмом, а также выразительностью. Они состоят из крупных величественных фигур.

На одной из тканей, которую ряд специалистов относит не к VI, а к VIII веку, представлен бесконечный фриз, создаваемый повторяющейся сценой битвы Самсона со львом. Этот шелк находится сейчас в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.

С Александрией, одним из ведущих художественных центров того времени, связывается создание некоторых костяных пластин, предназначенных для облицовки трона архиепископа Равенны Максимиана (ныне в Архиепископском музее в Равенне). На Александрию как место возникновения десяти пластин трона указывает подробное изображение резчиками сцен из жизни Иосифа — сюжета, особенно распространенного в Египте. Но не все пластины, украсившие трон, были созданы в одной мастерской. Может быть, в Константинополе были вырезаны те, на которых представлены Иоанн Креститель и четыре евангелиста по сторонам от него. Каждая из пяти фигур помещена под полуциркулярной аркой, опирающейся на колонны, — прием, с помощью которого подчеркивалось особое значение изображенного персонажа. Постановка фигур Иоанна и евангелистов фронтальна. Композиция оживлена благодаря сложному рисунку складок одежд, жестам благословляющих рук, разнообразию в постановке ног. Классические античные традиции здесь несравненно более сильны, чем в повествовательных, перегруженных деталями композициях из жизни Иосифа. В повествовательных сценах пропорции фигур не всегда правильны, движения часто угловаты, лица подчеркнута экспрессивны. В прикладном искусстве времени Юстиниана находят отражение все те тенденции, которые отличали монументальную живопись.

В этот период, как мы видим, ведущей, намного опередившей все остальные стала константинопольская художественная школа. Относящиеся к ней произведения — не только прикладного искусства, но и миниатюру, икону — всегда можно ясно определить. Работающие по заказу императора художники, создавая мозаичные композиции, первые иконы, украшая рукописи, совершенствуют как свой художественный язык, так и технические приемы. Поэтому рафинированное искусство столицы заметно отличается от тех памятников, которые создавали местные мастера в Италии, Сирии, на севере Греции. С одной стороны, тонкая гамма полутонов, смелая живописная трактовка, классическая ясность в построении



Пластина трона Максимиана. Слоновая кость. 545—553 гг.

композиций, одухотворенная красота ликов. С другой — пестрая многоцветность, подчеркнутая линейность, экспрессивность образов, их внутренняя напряженность.

Творчество константинопольских мастеров хорошо отличимо, даже если их произведения выполнены не в столице, а далеко за ее пределами.

Как бы ни были ощутимы все эти художественные успехи, все же основным достижением Византии в VI веке было создание основных принципов храма нового типа — крестово-купольного. Мы видели, что в формировании его пространственной структуры, отвечающей требованиям православного бого-

служения, участвовали строители предшествующих веков. Однако только в VI веке все эти усилия увенчались успехом. С этого времени восточнохристианские крестово-купольные храмы отличны от западноевропейских, в основе которых продолжала оставаться в течение всего средневековья вытянутая с запада на восток базилика. Как увидим ниже, центрический тип храма обусловил особое построение системы его росписей, воспринятой всем восточнохристианским миром.

К VI веку был создан художественный стиль, который с определенностью можно назвать византийским. Были выработаны формы искусства, способные выражать самые отвлеченные идеи. Так, по мнению византийцев, преодолевался разрыв земли и неба и образ мира рисовался более грандиозным, извечным. Не только для искусства, но и для философии вообще это имело громадное значение. Однако на этом пути византийское искусство ожидали очень серьезные испытания.

III. ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ ИКОНОБОРЧЕСТВА (726—843)

С момента своего возникновения, с IV века, иконы получили широкое распространение на территории всей Византийской империи. Но усиливающийся с годами культ иконопочитания сопровождался в Византии грубым фетишизмом и примитивными суевериями, особенно сильными у простого народа. Миссия икон как защитниц армии и отдельных городов шла от античной, языческой практики, при которой каждый город имел своего бога-покровителя. Значение икон увеличилось и благодаря распространению культа реликвий.

Особую роль в первые века после признания христианства сыграли так называемые «нерукотворные» иконы, возникшие, согласно легендам, чудесным образом. Некоторые из них считались «не сотворенными рукой человека». Большое значение приобрели в Византии и «чудотворные» иконы, чья сила, как полагали, передавалась человеку, прикоснувшемуся к ним. Такие иконы, вокруг которых возникали многочисленные легенды, находились в монастырях. Сюда на поклонение приходили паломники. За счет их пожертвований в основном и существовали монастыри, заинтересованные в иконах. Все это настораживало светскую власть, опасавшуюся безграничного усиления монастырей и церкви вообще.

Надо признать, что оппозиция иконам всегда была довольно сильна, даже среди деятелей церкви, которые утверждали, что божественность лежит вне сферы понимания человека. Сопротивление распространению икон и усилению их влияния основывалось на теологических аргументах о невозможности

воспроизвести божественную сущность Христа в материальной форме. Против икон были направлены и многие положения Ветхого завета, которые с особым пристрастием использовались теперь иконоборцами. Иконоборческое движение особенно захватило восточные провинции империи, где земельная аристократия, тесно связанная с военной знатью, наиболее остро сталкивалась с возрастающей мощью монастырей.

Императорская власть поддерживала иконоборчество для укрепления своих политических и экономических позиций. Борьба против почитания икон, направленная на ослабление церкви, давала возможность императорам присваивать церковные сокровища. Императорская власть испытывала нехватку драгоценных металлов. Иконоборчество могло способствовать усилению роли императора и повышению его власти над церковью. Императоры считали, что почитание икон отвлекало от поклонения правителю. Им мешал авторитет монастырей.

Через то или иное отношение к культу икон выражали свои политические, социальные и культурные взгляды различные прослойки византийского общества. Вопросы о формах обрядности, определяемые существованием либо отсутствием икон, интересовали самые широкие слои народа, и спор о почитании икон сделался массовым.

Иконоборчество решил использовать Лев III Исавр, ведя борьбу за централизацию государственного аппарата. Император поддерживала провинциальная знать, для которой было выгодно укрепление центральной власти.

Положение страны к началу иконоборческого периода было довольно сложным. В результате войн с арабами и славянами многие культурные центры были навсегда потеряны для империи. На территории Византии расселились варварские племена. Арабские вторжения привели к тому, что перестали существовать высшие школы в Антиохии, Бейруте и других восточных городах. Отныне высшее образование сосредоточивалось только в Константинополе. Однако обучение носило в основном богословский характер. Роль богословия особенно повысилась.

Несмотря на все эти внешние трудности и на усиленную борьбу императора с монастырями, период иконоборчества далеко не был временем упадка. В литературе этих лет появились такие новые жанры, как историческая хроника и агиографическое сочинение. Правда, усиление власти императора определило откровенно дидактический их характер.

Искусство продолжало способствовать укреплению значения императоров. Та роль, которая начинала со времени Константина придавалась тесной связи между государственной властью и христианством, нашла отражение в портретах императоров, тождественных по своей сущности иконам. Тибериий II (578—582) стал первым императором, который на монетах приказал изобразить себя сидящим на троне, подобно тому как до сих пор представляли только Христа. Он же поместил образ Христа в зале дворца над императорским тронном. Впервые при Юстине II (685—695) лик Христа появился на монетах, имевших на обороте портрет императора.

При Льве III положение стало меняться. В 726 году группа людей, связанных со двором, уничтожила особенно чтимое изображение Христа над Халкскими воротами — основным входом во дворец. Его заменили крестом и надписью, укреплявшей значение императора как противника икон. Этот год принято считать началом иконоборческого периода. В 730 году Лев III издал эдикт, запрещавший иконы. Но только при его преемнике Константине V (741—775) иконоборческое движение достигло широкого развития. Император потребовал от армии клятвы, что она не будет поклоняться иконам.

Началось гонение на монастыри. Многие монахи вынуждены были даже покинуть империю, найдя себе прибежище в Риме.

На короткое время иконопочитание было восстановлено при императрице Ирине в 787 году, но снова запрещено на Вселенском соборе 815 года вплоть до окончательного его разрешения в 843 году при Феодоре.

Нам неясно сейчас, как далеко зашло исполнение эдикта о запрещении икон на территории всей империи. Во всяком

случае, в самом Константинополе под зорким наблюдением императоров Исаврийской династии истребление икон было систематическим. В 768 году патриарх Никита приказал уничтожить во всех церквях столицы изображения святых, выполненные в мозаике на стенах или на досках восковыми красками. На их месте появлялись орнаменты, цветы, растения, птицы, так что храмы, как писали современники этих событий, «превратились в сады и птичники».

Характер изобразительного искусства времени иконоборчества, о котором нам известно по отдельным разрозненным памятникам, определился изменением тематики. Художники, привыкшие изображать фигурные композиции, принципы которых складывались в течение многих предшествующих столетий, теперь должны были посвятить себя бессюжетным декоративным темам.

Самым знаменитым живописцем иконоборческого периода был некий монах Лазарь, живший в начале IX века. Он продолжал писать иконы, несмотря на преследования и длительное тюремное заключение, осуществленное по приказу императора Феофила. Как нам известно, он написал икону с изображением Иоанна Крестителя, которая позже, в X веке, была объявлена чудотворной. Его руке обычно приписывают реставрированное уже после восстановления иконопочитания изображение Христа над Халкскими воротами. Ему же Антоний Новгородский, посетивший в 1200 году Константинополь, приписал (хотя этому и нет других доказательств) мозаику апсиды собора св. Софии с изображением Богоматери, созданную после поражения иконоборчества.

Вместе с тем триумф императора, как и ранее, продолжал оставаться постоянной темой художников. Дело дошло до того, что по приказу Константина V изображение Вселенского собора на стене одного из храмов столицы было заменено портретом любимого императорского возничего. В апсидах храмов в это время обычно помещали изображение креста. Вера в силу креста укрепилась в христианском мире со времен императора Константина, которому, согласно легенде, явился перд

битвой с его соправителем Максенцием ангел, державший в руках крест. Но только в иконоборческий период изображение креста приобрело особое значение символа, способного заменить собой образ Христа. Такой мозаичный крест сохранился и ныне в церкви св. Ирины в Константинополе.

В южном нефе церкви св. Ирины в Константинополе недавно были обнаружены выполненные в технике фрески орнаменты VIII века, основным элементом которых был крест. Декоративная мозаичная композиция, состоящая из окруженных квадратными рамами равноконечных крестов, сохранилась и на одном из сводов в храме св. Софии в Салониках. Под ней помещены медальоны с монограммами императора Константина и его матери Елены. Произведения монументальной живописи иконоборческого времени в большинстве своем не дошли до нас, так как с восстановлением иконопочитания были заменены фигурами Христа, Богоматери, святых.

О стиле монументальной живописи времени иконоборцев можно судить по мозаикам мечети Омейядов в Дамаске и храма Скалы в Иерусалиме. Оба эти живописных ансамбля, выполненные мастерами сирийской школы, состоят из орнаментальных композиций. В них отсутствует фигура человека. Декоративные формы мозаик явно заимствованы из исламского искусства. С другой стороны, в изображении садов ощущается воздействие буколических мотивов эллинистической живописи. Именно такие памятники, как мозаики в Дамаске и Иерусалиме, брали за образец византийские иконоборческие художники, оформляя живописью храмы империи.

Однако живописцы, работавшие вдали от столицы, не всегда подчинялись требованиям иконоборцев. Об этом можно судить по фрескам Каппадокии. Здесь, в Малой Азии, далеко от больших дорог, до наших дней сохранились многочисленные пещерные церкви. Самое раннее упоминание о них относится к IV веку. В течение столетий их вырывали в мягкой породе гор, следуя одним и тем же принципам. Они очень просты по своей архитектуре. В связи с тем, что их внутреннее пространство представляет выемки в скале, они не имеют

внешнего объема. В то же время во внутренней структуре этих храмов сделана попытка приблизить их к церквам, выложенным из камня, хотя их план в общих своих чертах нерегулярен. На востоке интерьер каждой из пещерных церквей обычно завершается тремя апсидами.

Ко времени иконоборчества относится церковь св. Василия около Синассос. Она состоит из двух нефов, разделенных аркадой. Каждый из них завершается апсидой, которая отделена от основной части храма скалой, срезанной до уровня парапета. В северной стене — три глухие аркады. Южный неф расписан. Сохранились остатки фигур святых. На плоском потолке изображен удлинённый крест, окруженный геометрическим орнаментом.

К позднеиконоборческому времени среди каппадокийских росписей принадлежат фрески часовни св. Стефана около Кемил.

На южной стене здесь представлена сцена «Евхаристии», а на плоском потолке, как и в часовне св. Василия, — крест. Жесткая линейность, плоскостность, яркий колорит, приземистые пропорции большеголовых фигур были восприняты от авторов каппадокийских фресок константинопольскими художниками, когда им после поражения иконоборчества внезапно пришлось создавать фигурные композиции.

В течение всего периода гонений на иконопочитателей борьбу за восстановление культа икон возглавлял Студийский монастырь в Константинополе. Расцвет его деятельности пришелся на годы игуменства в нем Феодора Студита (759—826). При Феодоре монастырь стал крупным культурным и художественным центром.

В те годы здесь существовал большой скрипторий, в котором переписывали книги монахи, обладавшие красивым почерком. Среди выдающихся каллиграфов Студийского монастыря был и верный ученик Феодора Николай Исповедник. Он сопровождал своего учителя в изгнание в Метопу, а затем провел с ним тяжелые годы в монастырях в Воните и Смирне. Он переписывал письма Феодора в целях их сохранения. Оче-

видно, за копирование писем, посланных Феодором из Смирны и обличавших царя-иконоборца, у Николая в Смирне искалечили пытками руки.

Еще в бытность свою в Константинополе он переписал Евангелие, которое хранится теперь в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде. На одном из его листов Николай Исповедник поставил свое имя и дату окончания рукописи — 5 мая 835 года. Николай Исповедник, покрывая листы Евангелия строками, не хотел его оставить аскетически строгим. Он рисовал пером заставки и концовки. Легкая прозрачность их орнамента соответствует мелкому элегантному почерку, которым исполнена эта рукопись.

В Студийской мастерской был выработан новый почерк — минускул. Евангелие — первая известная нам сейчас рукопись, написанная этим почерком. Буквы связаны между собой, а не стоят отдельно, как имело место до сих пор при унциальном письме. Такой почерк позволял писцу быстрее чертить литеры. Кроме того, текст, написанный связным письмом, занимал гораздо меньше места, чем написанный раздельным. Это было крайне важно при той дороговизне пергамента, которая существовала в средневековье.

Вместе с писцами в скриптории работали и художники. Очевидно, как все монахи монастыря, они подчинялись строгим правилам, установленным Феодором. Созданию икон и миниатюр этот знаменитый игумен придавал большое значение в тот период, когда особенно страстно сопротивлялся иконоборцам. О том, что в монастыре находилось много икон, можно судить по тому свидетельству, что в одно из вербных воскресений Феодор организовал процессию. Во время нее каждый из участников, монахов Студииоса — а их было около трехсот, — держал в руках икону как символ борьбы за иконопочитание. Мы знаем также, что Феодор послал кесарю Варде икону Богоматери. Над могилой Феодора было помещено его изображение.

Возможно, хотя доказательства этого и отсутствуют, в Студийском монастыре была исполнена в первой половине IX ве-

ка Псалтирь, которая по фамилии своего бывшего владельца называется Хлудовской. (Ныне она хранится в отделе рукописей Государственного Исторического музея в Москве.) Рядом с текстом псалмов на полях этой рукописи помещены разнообразные по своим темам изображения. Все это подкрашенные рисунки, свободно разбросанные на желтоватом пергамене. Их более двухсот. Они не ограничены рамой. Для того чтобы сделать ясным зрителю их сюжет, художник часть из них соединяет линиями с теми строками, к которым они относятся.

Пропорции фигур не отличаются классической красотой, движения выразительны, лица экспрессивны. Иногда художник помещает персонажей в три четверти или в профиль к зрителю, что говорит о развитии повествовательного начала.

Среди сцен Нового завета, которые, по мнению средневековых теологов, были предсказаны в псалмах, встречаются, что для нас особенно важно, эпизоды, связанные с современной художнику действительностью. Во многих сценах он изображает иконоборцев, причем показывает их как отрицательных персонажей. У них длинные, доходящие до пояса языки, что демонстрирует бессмысленность тех многочисленных речей против икон, которые они произносят. В сцене, где иконоборцы хулят образ Иисуса Христа, они представлены с растрепанными волосами и ожесточенным выражением лиц.

Изображение иконоборцев как явно отрицательных персонажей указывает на то, что рукопись могла быть создана в Студийском монастыре. Вместе с тем на ее листах отсутствует изображение игумена Феодора, хотя на листе 23-м представлен его покровитель патриарх Никифор. Следовательно, миниатюры Хлудовской Псалтири выполнены до того, как оба эти борца за иконопочитание были объявлены святыми, а это произошло уже после поражения иконоборцев.

Начиная с Хлудовской рукописи возникает в византийском искусстве традиция иллюстрировать псалтири, в которых миниатюры располагаются на полях рядом с текстом, сценами иконоборческих событий. Этот обычай сохраняется в те-

Иконоборцы. Миниатюра.
Хлудовская Псалтирь.
Первая половина IX в.



чение многих последующих веков. Сами псалтири этой редакции называются сейчас в византиноведении «монастырскими» по первой из них, Хлудовской, возникшей в монастыре. Их оформление по своим темам и художественным принципам отличается от другой, «аристократической» редакции псалтирей, в которых композиции занимают отдельные листы (об этом см. ниже).

К 813—820 годам относится рукопись сочинений Птолемея, находящаяся ныне в собрании Ватиканской библиотеки. Несомненно, текст, содержащий знаменитый трактат античного астронома, был скопирован с древнего оригинала. Миниатюры же с изображением планет и знаков зодиака были созданы иконоборческими художниками, привыкшими обращаться к светским сюжетам.

Обычно рукописи этого времени, как и ранее, открывались фронтисписами. Теперь на них изображали не Христа или святых, но крест. Об этом можно судить по двум листам — фронтисписам с такими крестами в рукописи сочинений Григория Назианзина Парижской Национальной библиотеки. Этот кодекс был выполнен сразу же по восстановлении иконопочитания, однако сохранил именно в обращении к изображению столь почитаемого иконоборцами креста верность старым традициям.

Иконоборческий период имел большое значение для развития светской тематики в искусстве. К ней обращались в эти годы все художники, так как религиозные сюжеты были запрещены.

В VIII веке расцвело искусство декора, получила развитие многообразная орнаментация. Принципы пышных бессюжетных композиций, служивших цели оформления как церковного, так и светского здания, успешно разрабатывались художниками этого времени. Многочисленные типы орнаментов, растительных и геометрических, появились в византийском искусстве именно в иконоборческий период.

Вместе с тем нельзя не признать, что в эти десятилетия изобразительному искусству Византии был нанесен большой урон. Были уничтожены многие произведения со сложными фигурными композициями, причем не только мозаики и иконы, возникшие в предшествующие века, но и те, главным образом иконы и миниатюры, которые тайно создавались иконопочитателями в период гонения на них.

Развитие архитектуры в годы иконоборчества продолжалось в направлении совершенствования крестово-купольного храма. Однако немногие здания этого времени сохранились до наших дней. Некоторые из них были разрушены в период войн, следовавших на территории Балканского полуострова одна за другой. Иные были переделаны в более позднее время, приспособлены к новым вкусам и новым требованиям.

780—797 годами датируется церковь св. Софии в Салониках. Возникшая на месте древней базилики, она представляет

собой огромную (35×43 м) купольную базилику. В плане церковь приближается к квадрату и тем самым напоминает константинопольские церкви времени Юстиниана, прежде всего храм св. Ирины. Четыре узких полуцилиндрических свода, сдерживающих распор купола, расположены вокруг центральной части храма таким образом, что образуют крест. Боковые нефы раздвинуты настолько широко, что они не соответствуют боковым апсидам, которые отчасти завершают средней неф, а частично боковые. Пространство интерьера отличается подчеркнутой расчлененностью. Сам же храм по сравнению с собором св. Софии в Константинополе гораздо более статичен и массивен.

В эти годы велись значительные строительные работы в области гражданской архитектуры. Укреплялись и удлинялись городские стены Константинополя, постоянно расширялся Большой дворец, все более величественными становились его залы. Однако постоянная угроза со стороны арабов и славян ограничивала новое храмовое строительство, так же как и многие землетрясения, которые произошли в эти годы и потребовали значительных восстановительных работ в двух основных церквях столицы — св. Софии и св. Ирины.

Первые десятилетия IX века были временем первых тесных контактов Византии с Западной Европой. Постоянные дипломатические отношения установились между империей и Карлом Великим, мечтавшим даже одно время через бракосочетание своей дочери с византийским императором присоединить к себе Византию. Византийские художники, приезжавшие в Ахен, участвовали в работе придворного скриптория. Под их влиянием выполнено оформление коронационного Евангелия Карла Великого (ныне в Венской Национальной библиотеке) и близких к нему каролингских рукописей. Живопись Палатинской капеллы в Ахене и особенно Жермини де Пре по стилистической манере близка к византийской, не говоря уже о том, что сама техника мозаики, в которой были выполнены здесь композиции, пришла из Византии и нигде более на Западе не встречалась.

Итак, несмотря на трудности, возникшие в годы иконоборчества для художников, их творческие силы были устремлены в новые, почти не развитые ранее направления. Они обратили свои взоры к светским темам. Они разработали сложную и разнообразную систему декоративных элементов, обогатили византийскую орнаментацию. Типами орнаментов, сложившимися в эти годы, пользовались живописцы Византийской империи в течение всех последующих веков ее существования.

Однако какие бы реалистические мотивы (в государственном смысле) ни руководили императорами-иконоборцами, движение это в условиях Византии было бесперспективным, так как шло вразрез с многовековой национальной греческой традицией. Любовь к передаче мира в антропоморфических образах, то есть именно в фигурных композициях и картинах, была, можно сказать, в крови византийца. Кроме того, иконоборческие теория и практика, исходившие из неизобразимости божества, лишали изобразительное искусство в глазах той же императорской власти мощного морально-эстетического воздействия. Без этого идеологического фактора не могли обходиться ни империя, ни широкие массы. Вот почему поражение иконоборчества было исторически неизбежно.

В 843 году иконопочитание было восстановлено. Это означало упрочение единства церкви, укрепление ее связи с императором, а также способствовало дальнейшему развитию феодальных отношений в стране, поскольку землевладельческая знать, ослабевшая от борьбы с иконопочитателями, теперь могла направить все свои силы на укрупнение своих владений. Для Византии это имело важное значение, так как без стабилизации земледельческого хозяйства не могли существовать ни государство, ни города, ни большое искусство.

IV. ИСКУССТВО «МАКЕДОНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» (IX—X вв.)

Новый расцвет византийского искусства наступает при представителях Македонской династии, основателем которой явился Василий I (867—886). Василий Македонянин, уроженец окрестностей Адрианополя, считавшегося в ту пору македонским городом, пришел к власти в результате кровавого дворцового переворота, завершившегося убийством Михаила III. Василий много сделал для укрепления Византийского государства. Он расширил его границы, усовершенствовал административный аппарат. Василий стремился упрочить престолонаследие, развивая идею о принадлежности трона царствующей династии. Благодаря этим усилиям потомки его правили Византией в течение полутора столетий.

Период IX—X веков характеризуется ростом политического авторитета Византии. Византийскому войску вновь удалось одержать ряд побед над арабами. Страх перед арабами заставил многие сербские города искать помощи у империи и признать ее суверенитет над собой. Крещение сербов и болгар способствовало установлению их духовной близости с Византией.

X век ознаменовался укреплением дипломатических отношений с Русью. Принявшая в 988 году христианство Киевская Русь стала мощным государством, вскоре превратившимся в серьезную военную угрозу для Византии.

Значительным культурным событием этого периода явилась деятельность просветителей Константина (Кирилла) и Мефодия. В 863 году оба они были посланы византийским

двором с культурной миссией в Великоморавское княжество. Эта миссия имела результаты, далеко выходящие за пределы обычных дипломатических отношений. Трудом обоих братьев была создана славянская письменность, изобретен алфавит. Перевод ими книг с греческого помогал сложению старославянского литературного языка, способствовал распространению грамотности у славян и подъему их культуры.

В условиях усложняющихся связей с соседними народами и многочисленных войн, которые вело Византийское государство, приходилось постоянно совершенствовать пограничные фортификационные сооружения. Они разрушались, перестраивались, восстанавливались, отнимая много строительных сил, но вместе с тем свидетельствуя о громадном размахе архитектурного дела Византии. Полнее сохранились укрепления на Акрокоринфе — огромном скалистом массиве, возвышающемся над северным Пелопоннесом. Стены этой крепости, которую можно датировать X веком, идут, следуя рельефу местности. Над обрывами они становятся ниже, в лощинах — выше и мощнее. Живописная планировка, образованная линией, прихотливо прочерченной по скалам, характерна для крепостей этого времени. Стены сложены из прямоугольных каменных блоков с прослойкой плоского кирпича — плинфы.

Василий I вел большое дворцовое и церковное строительство. Из всех воздвигнутых им зданий особенно поразила современников так называемая Новая церковь. Она была разрушена во время латинского завоевания империи, но подробные и восторженные описания видевших ее, и прежде всего патриарха Фотия, сохранились. Храм представлял в плане равноконечный крест, четыре рукава которого и средокрестие были перекрыты куполами. Пятикупольная Новая церковь, посвященная Христу, Богородице, св. Николаю, архангелам и Илье Пророку, была роскошно оформлена в своем интерьере мозаиками и цветными мраморами.

→ IX—X века — время окончательного сложения крестово-купольного типа здания. Пример тому — монастырские церкви Афона, расположенные на полуострове Халкидика, которые

начинают строиться именно в это время. Среди них собор монастыря Лавры (961 год) особенно характерен по своей архитектуре для этого периода. В эти годы распространен тип храма с куполом на четырех свободно стоящих колоннах, которые арками соединяются со стенами. Внутреннее пространство отличается стройностью и ясностью решения. Спокойствие и уравновешенность, четкие соединения объемов характеризуют храмы IX—X веков. Массивные их стены прочно держат своды.

В конце IX века в Константинополе была построена типичная для этого времени крестово-купольная церковь Марии Диаконисы монастыря Акаталепта, несколько перестроенная в XII веке и превращенная затем турками в мечеть Календер-Джами. Это пятинефный храм, приближающийся в плане к квадрату. Массивные опоры, так же как и стены, отделяющие алтарную часть от основной, загромождают его интерьер. Ощущению тесноты внутреннего пространства храма способствуют расположенные на западе хоры. Круглые внутри, апсиды снаружи приобретают трехгранные очертания.

Видным византийским сановником Константином Липсом, погибшим в борьбе с болгарами в 917 году, был основан в Константинополе монастырь с церковью Марии Панахранты. Это также типичный для того периода пятинефный крестово-купольный храм с большими хорами. Но по сравнению с церковью Марии Диаконисы здесь архитекторы добились большего освобождения внутреннего пространства. Свободно стоящие опоры, несущие на себе тяжесть купола, придвинуты к стенам и довольно тонки. Все части здания гармонично соотношены между собой, образуя стройную и цельную систему. Церковь была несколько перестроена в конце XIII века Феодорой, супругой Михаила VIII Палеолога, который здесь и погребен.

В послеиконоборческий период возросла роль заказчика произведений искусства, причем не только в выборе определенных сюжетов, иконографических особенностей композиций, но и в художественных принципах исполнения. Заказчик, ко-

нечно, не диктовал желаемый стиль или манеру художнику, но он мог выбирать мастеров, работавших в той или иной манере. Искусство вообще стало шире и глубже входить в жизнь общества, не только придворного или клерикального.

Одновременно возникает интерес к описанию памятников искусства, которого не было ранее. Особое значение получает жанр экфразиса — сочинения, посвященного только художественным произведениям. Как можно судить по этим сочинениям, византийские писатели стремились точно описать памятник, но сделать это могли не всегда. Они обращали свои произведения к читателям, хорошо знавшим те памятники архитектуры и живописи, о которых шла речь в экфразисе. В связи с этим многие, часто самые важные, детали они опускали. Иногда авторы приписывали изображению те черты, которых в нем не было, но которые им самим хотелось увидеть.

Самая удивительная для нас особенность этих экфразисов состоит в том, что писатели IX—X веков видят единственную разницу между своими и античными памятниками искусства в сюжетах, но не в стиле исполнения. Мастерство художника тем выше, чем больше приближается он к природе, чем больше уподобляет свое творение созданному богом миру. Искусство часто сравнивается с зеркалом, отражающим действительный мир без искажений. Конечно, эту «зеркальность» византийцы понимали по-своему, как предельное приближение образа к первообразу, так что художественные образы оставались сверхчувственными, идеальными.

Следует учитывать, что тех, кто описывал памятники искусства в IX—X веках, сковывало отсутствие специальных терминов. Византийские писатели применяли одни и те же слова — типа «красивый», «удивительный», «несравненный» — для определения самых разных явлений.

Вскоре после смерти Василия I было составлено его Житие. Неизвестный автор уделил большое внимание деятельности основателя новой, Македонской династии по созданию памятников искусства. Василий, как мы узнаем из подробного перечня его деяний, перестроил дворцы Константи-



Богоматерь. Деталь мозаики. 867 г.
Собор св. Софии в Константинополе



Лев VI перед Христом. Мозаика. IX в.
Собор св. Софии в Константинополе

нополя, украсил их стены и полы мозаиками, ввел богатую каменную резьбу деталей. Он же построил и обновил многие цистерны в столице, также оформив их скульптурным декором.

Автор Жизнеописания в основном перечисляет те здания, которые возвел император, но на некоторых из них, как, например, Новая церковь, останавливается подробно. Однако при этом его так увлекают детали, что за ними исчезает образ целого. Его пышные определения довольно однообразны. Он не знает еще таких терминов, как «гармония», «соразмерность», которые в XI веке станут основными при описании положительных качеств построек.

Освобожденное от иконоборческих запретов изобразительное искусство рассматриваемого времени отличается особое спокойствие композиций. Роскошь орнаментов и колорита, чув-



Лев VI перед Христом. Деталь мозаики. IX в.
Собор св. Софии в Константинополе

ство собственного достоинства, пронизывающее образы святых, их торжественная монументальность — все проникнуто идеей только что одержанной победы.

Став патриархом в 858 году, Фотий, как нам известно, приказал покрыть мозаиками с изображениями святых золотой зал дворца, Палатинскую (дворцовую) часовню, начал работы по созданию мозаик в соборе св. Софии, объявив во всеуслышание об особой важности искусства.

Вскоре после победы иконопочитателей началось украшение мозаиками храма св. Софии, в котором в свое время все фигурные композиции были уничтожены иконоборцами. Прежде всего стали оформлять апсиду. Здесь сохранились до наших дней фрагменты надписи с именами соправителей Михаила III и еще не свергнутого его с престола Василия I, что дает основание для точной датировки — 867 год. Надпись бы-

ла выполнена одновременно с фигурами сидящей Богоматери с младенцем и двух архангелов. Античной чувственностью, не византийским аскетизмом, а далеким от христианства языческим сенсуализмом и вместе с тем одухотворенностью проникнуто лицо Богоматери.

Однако не в композиции, помещенной в апсиде, нашли наиболее яркое воплощение характерные для эпохи идеи о союзе власти императора и церкви. Над входом в храм св. Софии была создана в конце IX века мозаичная сцена, в которой император Лев VI Мудрый был представлен коленапреклоненным перед Иисусом Христом. Так он падал ниц всякий раз во время торжественной церемонии своего входа в собор. Ритуальный характер сцены выражен в самой ее идее — передать связь императора с богом. Император преклоняется перед Христом как его земной преемник.

Центральную ось симметрично построенной композиции составляет фигура Христа, неподвижно сидящего на троне. Христос, благословляющий правой рукой, а левой держащий раскрытый кодекс, мощной своей фигурой напоминает Зевса-громовержца. По сторонам от его головы — два медальона, в которых заключены погрудные изображения Богоматери и архангела Михаила — покровителя императоров-воинов. Оба круга, призванные в композиции подчеркнуть значение головы Христа, повторяют окружность его нимба. Изображение лица Льва VI, его характерной бороды лопатой, отличается стремлением подчеркнуть портретное сходство.

Фигуре императора справа не соответствует никакой другой персонаж. Однако достигнута строгая уравновешенность композиции. Она осуществляется за счет широкой полосы внизу, на фоне которой помещена фигура, не составляющая, таким образом, самостоятельного композиционного пятна. Эта широкая полоса способствует утяжелению нижней части изображения, его прочному построению.

Но не только ясной композиционной логикой отличается мозаика. Нельзя не заметить двойственность ее стиля. Влияние восточного искусства, характерное для этих первых лет по



Иоанн Златоуст. Мозаика. IX в.
Собор св. Софии в Константинополе

восстановлению иконопочитания, проявилось в плоскости, богатой орнаментальности, несколько приземистых пропорциях фигур. В этой сцене, несомненно, чувствуется воздействие и античного искусства. Его реминисценции приходят в памятники периода Македонской династии иногда через ранневизантийские образцы. Именно из произведений, созданных в первые века существования империи, черпают художники IX—X столетий те черты древнего искусства, которых

в них сохранилось еще много. А потому длинноволосый, с тяжелой бородой Христос напоминает изображение Юстиниана на его монетах. Однако более всего античное влияние ощущается в спокойном величии образов, которое подчеркивается строгим построением композиции.

В другой мозаичной композиции собора св. Софии, созданной примерно в те же годы, изображен Иоанн Златоуст. Здесь также широкая орнаментальная полоса утяжеляет нижнюю часть изображения, создавая ощущение уравновешенности. Центральную вертикальную ось композиции образует фигура святого, фронтально обращенного к зрителю. Надписи по бокам от головы с указанием его имени, подобно медальонам по сторонам от Иисуса Христа в первой сцене, призваны усилить значение образа.

В годы после победы иконопочитания в византийском искусстве происходят очень важные для его дальнейшего развития явления. Они связаны с началом сложения иконографического канона — строгих правил, узаконенных церковью, которым должны были следовать художники. Вселенский собор 787 года постановил учредить над темами и формами изобразительного искусства строгий контроль. Хотя это решение было принято в иконоборческий период, его значение приобрело особую силу теперь.

Иконографический канон определял типы основных святых. Иоанна Златоуста полагалось изображать старцем с округлой лысиной на голове, с недлинной остроконечной бородой. Таким, с аскетическим изнуренным лицом, в одеждах священника, он и представлен на мозаике храма св. Софии. Это первое известное нам изображение знаменитого константинопольского архиепископа, жившего в IV веке и прозванного за свои ораторские способности Златоустом. (По легенде, в то время как он писал свои сочинения, дьявол, мешая ему в работе, опрокинул его чернильницу. Тогда Иоанн стал брать перо в рот и писать золотом.)

Несмотря на то что с этого времени византийские художники в своей деятельности все более подчиняются строгим



Юстиниан и Константин перед Богоматерью.
Мозаика. Конец X в.
Собор св. Софии в Константинополе

правилам, их произведения нельзя назвать стереотипными. Хотя, например, Иоанн Златоуст всегда должен был изображаться в определенном типе, его образ в каждом произведении византийского искусства отличается своим особым построением, разной степенью одухотворенности, большей или меньшей долей аскетизма.

Иконографический канон обосновал и расположение основных евангельских сцен в определенных местах на стенах храма. О том, что каждая композиция стала занимать в храме свое место, можно судить по описанию Новой церкви, которое нам оставил патриарх Фотий.



Силы небесные. Мозаика. IX в.
Храм Успения в Никее



Силы небесные. Деталь мозаики. IX в.
Храм Успения в Никее

Для византийской живописи этого периода характерно обращение к ретроспективным темам. На мозаике, помещенной над южными дверями в храме св. Софии (как мы видим, вместе уничтоженных иконоборцами композиций появляются многие новые), перед сидящей на троне Богоматерью с младенцем стоят Константин и Юстиниан. Время создания сцены относится к периоду правления Василия II (976—1025), одного из самых значительных представителей Македонской династии.

Оба императора, как изображено на мозаике, подносят Марии то, что они создали и посвятили ей. Юстиниан держит в руках модель храма св. Софии, Константин — модель города Константинополя. В этой композиции возрождается та тема приношения даров божеству, которая возникла в период ранневизантийского искусства и которая напоминает нам об аналогичных сценах в церкви св. Виталия в Равенне.

Прославление земной, а не только чисто духовной красоты отражено в лицах ангелов — четырех Сил небесных на мозаике в куполе церкви Успения Богоматери в малоазийском городе Никея.

Этот храм был разрушен в 1922 году, во время греко-турецкой войны. Но мозаики его, представляющие собой ни с чем не сравнимый памятник византийского искусства, по счастью, были сфотографированы и подробно описаны замечательным русским ученым Ф. И. Шмидтом. По вопросу об их датировке не всегда было единое мнение. Многие относили их даже к VI веку, отмечая в них ту близость античным образцам, которая могла иметь место только в памятниках, явившихся прямыми наследниками позднеэллинистической живописи. Однако большое стилистическое сходство лиц ангелов в Никее и архангелов в апсиде собора св. Софии, созданных, как уже отмечалось, в 867 году, позволяет датировать первые также IX веком, скорее его второй половиной.

Ангелы в куполе церкви Успения в Никее — это, как обозначено в надписи, Силы небесные. Подобно стражам стоят они попарно у трона (Уготованного престола), символизи-

рующего собой Иисуса Христа. Они держат в руках войсковые знамена — лабарумы, а также сферы — символы власти. Их торжественные, фронтальные позы совсем не вяжутся с мягкими чертами округлых лиц, полных жизненной теплоты. Тонкие сочетания цветов, их плавные переходы, изображение в сложном ракурсе рук, ладони которых просвечивают через прозрачные сферы, приближают никейских ангелов к памятникам позднеантичного искусства. Такие мозаики могли создать только приехавшие из столицы художники. Ими же было выполнено вскоре после 843 года изображение Богоматери с младенцем в апсиде этого же храма. Оно заменило мозаичный крест, который был здесь представлен во времена иконоборчества. В надписи рядом с фигурой встречается имя некоего Навкратия — может быть, ученика Феодора Студита. По его заказу была выполнена мозаика, а так как он умер в 848 году, то ее можно датировать временем до этого года. В надписи указано, что изображение Богоматери повторяет ее фигуру, находившуюся здесь с VI века до ее разрушения иконоборцами. Эта надпись очень важна как свидетельство того, что художники всеми средствами стремились восстановить то, что существовало до иконоборчества.

Если константинопольские художники опирались в своем творчестве на античные образцы, то совершенно иные задачи ставили перед собой провинциальные мастера. Их творчество составляет второе направление в византийском искусстве. Для них более близким, нежели античное, было искусство Востока с его экспрессивностью, внутренней напряженностью образов, резкостью колористических сочетаний, богатством декора. Об этом направлении могут дать представление мозаики храма св. Софии в Салониках (около 885 года). Здесь в апсиде была изображена Мария с младенцем, а в куполе — «Вознесение Христа».

В расположении сюжетов на стенах этого храма художники уже начинали подчиняться определенным правилам иконографического канона: апсида была посвящена Богоматери, купол — Христу.

Сцена «Вознесения» в куполе храма св. Софии в Салониках словно скомпонована из отдельных частей. Фигура Христа сильно укорочена, а фигуры апостолов, ангелов и Марии, наоборот, вытянуты. Лица отличаются выразительностью. Апостолы, изображенные между деревьями в сложных ракурсах и резких движениях, как бы застыли на золотом фоне. Колорит построен на контрастном сочетании цветов.

Усилившееся влияние античности проявилось не столько в монументальной живописи, сколько в иконе, миниатюре и прикладном искусстве. Оно сказалось в классических пропорциях фигур, в почти скульптурной передаче объема, в той легкости, с которой изображается их движение, в характере и рисунке одеяний. Такие персонажи своим внешним видом кажутся перефразировкой физически прекрасного идеала античности. Наряду с неподвижными фронтальными фигурами, подчиненными требованиям византийского иконографического канона, которые еще остаются в произведениях живописи, мы видим изображение сложного движения, скорее характерного для античных статуй, нежели увиденного византийскими миниатюристами в натуре. Естественно, что дух древнего языческого искусства чаще пронизывает фигуры второстепенных персонажей и редко заметен в образах Христа и Богородицы.

То, что художники иногда прямо копировали памятники эллинистической и римской живописи, ощущается в миниатюрах и произведениях из слоновой кости при изображении архитектурных и пейзажных фонов. Однако в таких композициях отсутствует характерное для поздней античности стремление к иллюзионистической передаче пространства. Воздействие древних фресок заметно и в колорите с его разнообразными и весьма тонкими сочетаниями цветов.

Влияние античного наследия проявилось также в образах персонификаций. Фигуры, олицетворяющие какой-нибудь город, реку, время дня или выражающие собой то или иное чувство персонажа, появляются в композициях, выполненных на библейские темы так же свободно, как за много столетий до того они входили в античные мифологические сюжеты.



Св. Пантелеймон. Икона. X в.



Давид поет псалмы.
Миниатюра.
Псалтирь.
Конец IX — начало X в.

Так, например, на миниатюре-фронтисписе Парижской Псалтири Давид показан между двумя женскими фигурами. Как сообщают надписи над их головами, это «Премудрость» и «Пророчество» — основные свойства Давида-псалмопевца. Использование античных образцов здесь налицо. Художник непосредственно копировал фигуру «Пророчества» с античной скульптуры, по-видимому, большого размера. Миниатюрист начал рисовать ее снизу. Но, взятая в таком масштабе, какой он избрал, фигура не могла бы вписаться в пределы листа. Тогда он изменил свое решение и выполнил правую руку и верхнюю часть фигуры в гораздо меньшем размере. «Премудрость» также имеет в качестве образца античную скульптуру, которую художник стремился точно воспроизвести на пергамене. Заимствуя у модели жест руки, поддерживающей край плаща, он поместил под мышку фигуре «Премудрости» книгу, которой, конечно, не было в античном памятнике. Это придало движению неестественный характер.

Однако чаще всего искусственными воспринимаются на миниатюре архитектурные детали, заимствованные из античных памятников. В иллюстрации той же рукописи с изображением играющего на арфе Давида вверху слева появляется среди золота фрагмент загородной античной виллы, окрашенной в голубой цвет. Этой окраской в копируемой фреске иллюзионистически передавалась дальность расстояния, совершенно чуждая миниатюре с ее нейтральным фоном. Справа в той же сцене — колонна, перевязанная лентой и завершенная вазой, — мотив, заимствованный из помпейской живописи. Рядом с ней — состоящая из кубических объемов скала, элемент пейзажа, характерный только для средневекового искусства. Такой пейзажный фон нельзя считать гармоничным, он свидетельствует об использовании самых разных образцов.

Среди многих фигур-персонификаций этой рукописи хочется выделить «Ночь» (в миниатюре «Молитва Исай»). Чтобы показать, что пророк молится на заре, художник вводит покидающую место действия фигуру Ночи и появляющегося маленького Зоса — утреннюю зарю. Ночь изображена в виде задумчиво остановившейся на мгновение женщины с опущенным факелом в руке. Монохромная окраска ее одежд в синий цвет разных оттенков придает фигуре сходство со статуей эллинистического периода, когда скульпторы увлекались мотивом поднятого над головой и приобретшего очертания раковины плаща, а также рисунком мелких складок одежд.

Больше средневековой условности в миниатюре, посвященной знаменитой битве Давида и Голиафа. Композиция состоит из двух сцен. Вверху — начало битвы. Голиаф, за спиной которого стоит фигура, олицетворяющая собой «Хвастовство», нападает на Давида. Давида поддерживает женщина — персонификация «Силы». Внизу — Давид отрубает голову Голиафу. Обе сцены даны на нейтральном золотом фоне. Всякие детали архитектуры и пейзажа в композиции отсутствуют. Персонажи изображены друг над другом, то есть как бы в воздухе, но они твердо стоят, опираясь на всю ступню, а не на носки, как обычно в византийской живописи. Пропорции фи-

гур отличаются классической красотой, а движения — выразительностью.

Псалтирь, в состав которой входят эти миниатюры, представляет собой центральный памятник рукописной книги периода «Македонского Возрождения». С XVI века она находится в собрании Парижской Национальной библиотеки. Рукопись украшена четырнадцатью миниатюрами, помещенными на отдельных листах, и относится, таким образом, к иному типу, чем Хлудовская (см. выше). Композиции ограничены широкими, характерными для периода «Македонского Возрождения» орнаментированными рамами. Их фон покрыт золотом, что сближает их с произведениями станкового искусства.

Отличается Парижская Псалтирь от Хлудовской и темами своих иллюстраций. Они посвящены эпизодам из жизни Давида. Христологический цикл, а также иконоборческие сюжеты в них отсутствуют. К подобной системе иллюстрирования псалтири в дальнейшем византийские художники обращались не раз. В течение многих веков возникали довольно точные копии этой рукописи. Их, очевидно, выполняли художники императорского скриптория, в котором была создана и Парижская Псалтирь. В отличие от монастырских псалтирей ее редакция стала называться аристократической.

Миниатюры Парижской Псалтири, которые принято сейчас датировать рубежом IX—X веков, близки к другой, точно датируемой рукописи: Сочинения Григория Назианзина того же собрания относятся к 879—883 годам. Помещенные на отдельных листах, заключенные в широкие рамы, миниатюры этой рукописи также наполнены античными реминисценциями. В них много фигур-персонификаций. Но особенно поразительно, даже по сравнению с Парижской Псалтирью, обилие и разнообразие архитектурных и пейзажных мотивов, заимствованных из древних образцов. Однако персонажи здесь изображены более легкими, как бы бестелесными, и нет той твердой постановки фигур, которая характеризует миниатюры Парижской Псалтири. Построение каждой композиции в Сочинениях Григория Назианзина характеризуется ясностью.



Молитва Иезекииля. Миниатюра. Сочинения Григория Назианзина. IX в.



Воскрешение Лазаря
и Вход в Иерусалим.
Миниатюра.
Сочинения Григория
Назианзина. IX в.

Здания изображены с соблюдением правил прямой перспективы. Их объем явно подчеркнут. Они отличаются от невесомых фантастических сооружений более поздних византийских миниатюр именно своей конкретностью. С помощью цветовой моделировки, которая становится здесь основным средством воспроизведения, художник выявляет объем. Светлые краски положены широкими мазками. Спокойные лица персонажей полны чувства собственного достоинства и античного величия.

На трех первых листах рукописи помещены миниатюры, которые дают основание для ее датировки. Кодекс открывает изображение Василия I (867—886) с семьей. Его портрет повторен еще раз на обороте третьего листа. Здесь справа от него, в таком же, как он, роскошном одеянии представлен

архангел Гавриил, возлагающий на голову императора золотую, украшенную жемчугом диадему с навершием в виде креста. Слева от императора — пророк Илия, который протягивает ему лабарум — войсковое знамя. Как сказано в надписи рядом с фигурой, этим действием Илия гарантирует постоянную победу императору, а Гавриил венчает его как защитника мира.

На втором листе рукописи императрица Евдокия изображена со скипетром и сферой — регалиями власти в руках. По сторонам от нее два сына — Лев и Александр. Так как на миниатюре отсутствует старший сын, соимператор Василия Константин, то, следовательно, кодекс был выполнен после его смерти, но в тот период, когда была еще жива Евдокия. Исполнение рукописи Сочинений Григория Назианзина приходится, следовательно, на короткий промежуток времени — между 879 и 883 годами.

К этому же примерно периоду относятся и миниатюры рукописи Косьмы Индикоплова, находящейся сейчас в библиотеке Ватикана. Текст знаменитого путешественника VI века, совершившего поездку в Индию и описавшего ее, богато проиллюстрирован. Связь с античными образцами в миниатюрах этого кодекса ощущается настолько сильно, что одно время все специалисты единогласно относили его к VI веку, к ранне-византийскому периоду, когда традиции античности были особенно живучи. О том, что миниатюры к «Топографии» Косьмы Индикоплова были выполнены в столице, свидетельствует их близость к манере оформления Парижской Псалтири.

Фигуры отличаются некоторой массивностью, складки одежд широко и свободно спадают, согласуясь с движением. Связь с искусством эллинизма ощущается в широкой живописной трактовке, в применении прозрачных теней и сочных бликов. Особенностью этих миниатюр можно считать ограниченное введение в них пейзажных и архитектурных элементов.

Близость к миниатюрам Парижской Псалтири сильно ощущается и в оформлении рукописи с текстом истории Иисуса



Свиток Иисуса Навина. IX в.

Навина, находящейся ныне тоже в Ватикане. Эта рукопись получила совершенно необычную для IX—X веков форму свитка. Обращение к свитку в то время, когда с IV века уже безраздельно господствовала иная форма — кодекс, служит еще одним многозначительным свидетельством использования античных образцов.

Текст в свитке Ватикана расположен столбцами, идущими поперек его длины, подобно тому как помещался он в античных рукописях. Над текстом — бесконечный фриз переходящих одна в другую и не разделенных рамами сцен.

Принцип композиции в виде ленты заимствован из рельефов римских триумфальных колонн — таких, как, скажем, колонна Траяна.

Изображения представляют собой рисунки, слегка подкрашенные тонкими сочетаниями коричневого, голубого, белого и пурпурного цветов. Архитектура и пейзаж активно введены в построение композиций с целью определения места действия. Фигуры твердо стоят на ногах, даже если линия почвы не изображена.

Возможно, эта рукопись была создана в императорском скриптории для Константина VII Порфирородного (913—959), который стал покровителем искусства и литературы. Он сам пробовал свои силы как художник, а о его литературном таланте можно судить по написанной им книге «О церемониях» — произведении, наполненном античными реминисценциями.

К тому же периоду конца IX — начала X века относятся фрагменты Евангелия в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде. Сохранилось 16 листов этой когда-то роскошной рукописи. Ее миниатюры представляют собой иллюстрации евангельского цикла, возникшие впервые после перерыва в несколько столетий. После создания рукописей VI века (Евангелия Рабулы и Россано) к этим сценам миниатюристы не обращались. Теперь же, выбирая основные события из евангельского рассказа, они в своих основных композиционных принципах строго подчинялись иконографическому канону. Можно предполагать, что в эти годы сложилась как иконография отдельных сцен, так и вся система иллюстративного цикла.

Миниатюры, очевидно, были созданы несколькими художниками, каждый из которых обладал своей творческой манерой. Одни следовали константинопольским образцам, другие были ближе к памятникам Малой Азии. Так, скажем, композиция «Брака в Кане Галилейской», разделенная на две части (пир и чудо превращения воды в вино), своим развернутым характером напоминает современные ей фрески Каппадокии. На фреске церкви Токаль, как и на миниатюре, композиция «Брака в Кане» состоит из тех же двух частей.

Миниатюра «Сошествие св. Духа на апостолов» была создана под влиянием мозаики купола какого-то храма. Трудности, возникшие у миниатюриста при переносе купольной композиции на плоскость листа, хорошо здесь заметны. Апостолы, которые в куполе сидят по кругу, здесь сдвинуты в полукруг. Однако движения тел и наклоны голов персонажей сохранены те же, что и в фигурах, расположенных в куполе.

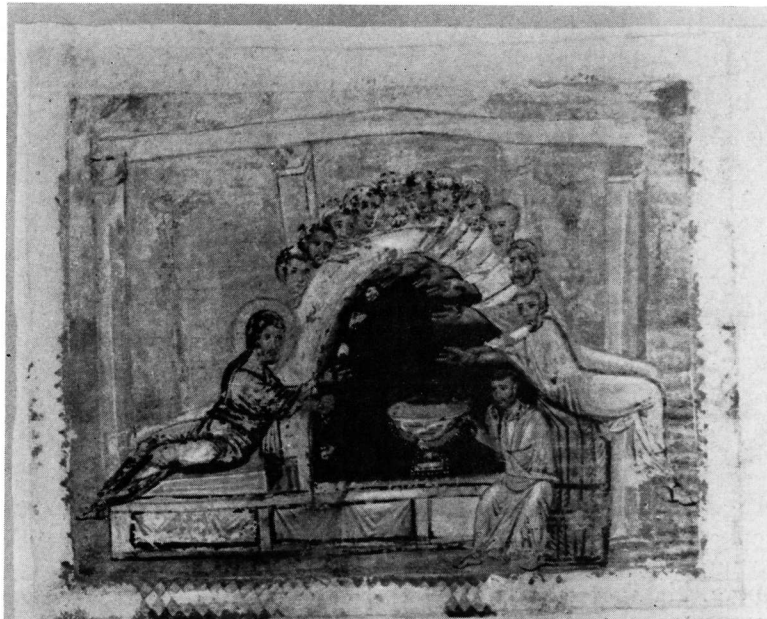
ΤΑΒΥΤΕΒΑΒΛΑ



ΕΚΚΑΙΩΑΝΝΗ

ΤΩΚΑΙΒΕΚΕΣΗ
 ΓΜΟΣΕΓΕΝΕΤΙ
 ΕΝΚΑΝΑΤΗΣΓΑΛ
 ΜΑΣΚΗΝΙΚΗΡΤ

ΤΥΕΚΣΗΕΚΜΟΝ
 ΔΕΙΜΟΙΕΚΜΟΙ
 ΚΑΘΗΤΑΜΥΤΣΥΕΚ
 ΤΩΝΑΛΙΟΝΚΜΥ



ΟΥΙΣΔΕΓΕΝΟΜΕΝ
 ΑΝΕΚΕΙΤΟΜΕΤΑ
 ΤΩΝΔΩΔΕΚΑ
 ΕΙΔΩΣΔΕΘΤΗΑ
 ΤΑΔΕΔΩΚΕΝΑΥ
 ΤΩΟΙΠΡΕΙΣΤΑΣ
 ΧΕΙΡΑΣΚΟΤΙΜΕ

ΟΥΕΖΗΛΟΕΚΑΙ
 ΠΡΟΣΤΟΝΘΕΟΥ
 ΓΕΙΕΓΕΙΡΕΤΑΙ
 ΕΚΤΟΥΔΕΝΙΚΥ
 ΚΑΤΙΟΝΣΙΤΑΙ
 ΤΗΚΜΛΚΩΝΑ
 ΤΙΟΝΜΕΖΩΓΕ

Тайная вечеря. Миниатюра. Евангелие. Конец IX — начало X в.

Брак в Кане. Миниатюра. Евангелие. Конец IX — начало X в.

Влияние монументального искусства можно усмотреть и в четко построенных, спокойных и величественных композициях этой рукописи. Колорит же, основанный на тонких сочетаниях тонов с преобладанием оттенков голубого, сиреневого, розового, выделяющихся на фоне приглушенного золота, характерен для миниатюр эпохи IX—X веков.

В эти годы на смену образу стоящего подобно античным ораторам евангелиста окончательно приходит изображение его сидящим перед пюпитром подобно писцу. На столике перед ним, как показано и в миниатюрах Евангелия Государственной Публичной библиотеки, и в рукописи этого же времени монастыря Ставро-Никиты на Афоне, разложены письменные принадлежности.

→Период IX—X веков в искусстве оформления византийской рукописи характеризуется поисками в области структуры кодекса. Стремясь выделить особенно важные части текста, обозначить начало главы или нового абзаца, художники вводят заставку и инициал, которых не было до сих пор в рукописях. Инициалы служат теперь, кроме своего прямого функционального назначения, важнейшим средством декора листа. На листе может быть несколько заглавных букв, вынесенных на поля. Обычно они состоят из орнаментов растительного характера. Иногда благословляющая рука вводится в качестве горизонтальной перекладки буквы «Е». Две свернувшиеся рыбы создают оба полукруга в букве «Ф». Но полосы, очерчивающие буквы, еще довольно широки, членения орнамента крупные, зооморфические мотивы соединяются с растительными не вполне гармонично.

Пройдет много лет, и только к концу XI века инициалы приобретут особое изящество, четкость силуэта, ясную читаемость.

Начало главы в рукописях с этого времени отмечается заставкой. Она имеет квадратную либо прямоугольную форму и заполняется орнаментом коврового характера, а на оставленной в центре свободной части помещается название главы. Иногда заставка состоит из архитектурных мотивов. Такова



Ларец. Слоновая кость. Конец X в.

заставка на листе одной из выполненных в императорской мастерской рукописей, хранящейся ныне в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде. Она открывает Евангелие от Матфея и представляет собой рисунок, воспроизводящий римскую триумфальную арку, которую венчает купол. Эта рукопись вообще оформлена с роскошью. Текст ее написан золотом на листах, окрашенных редким по своему тону синим, почти черным пурпуром. Чтобы выделить расположенные на полях рукописи комментарии, художник пишет их серебром.

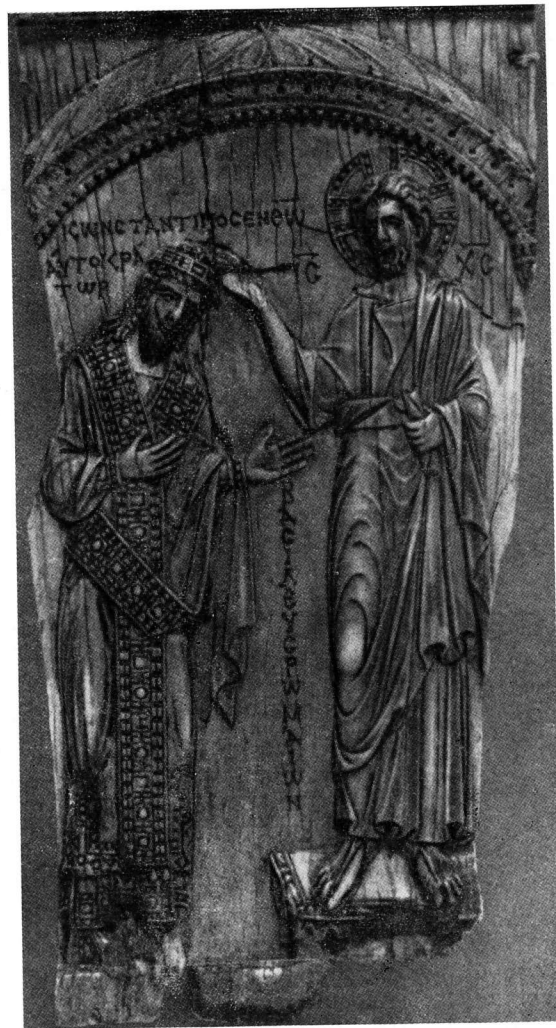
В X веке на орнаментацию византийских книг оказывают влияние армянские с их чрезвычайно богатым и разнообразным декором. Изображения птиц, лягушек, кур, листьев граната, кустиков земляники, помещаемые обычно над арками,

под которыми располагаются календарные таблицы, или над заставками, напоминают нам кодексы Армении.

Как и в оформлении рукописей, влияние античных образцов сказалось — и может быть даже в более сильной степени — в прикладном искусстве. К этому периоду относятся многочисленные ларцы из слоновой кости, украшенные резьбой, свидетельствующей о чисто классических традициях. На них обычно представлены сцены из античной мифологии, при этом явно чувствуется непосредственное копирование древнего образца. Так, на ларце из Музея Виктории и Альберта в Лондоне (конец X века) весьма обстоятельно изображены сцены жертвоприношения Ифигении на сюжет трагедии Еврипида.

О высоком техническом мастерстве, рафинированности вкуса, любви к роскоши свидетельствует чаша темно-красного стекла, находящаяся сейчас в сокровищнице собора св. Марка в Венеции. На ней белой, серой, сиреновой и красной жидкой эмалью изображены персонажи античной мифологии. Фигуры представлены в легких танцующих движениях. Если бы не псевдокуфическая надпись, помещенная внутри чаши, можно было бы предположить, что она создана в античную эпоху. Однако известно, что при императорах Македонской династии в Коринфе существовала мастерская по производству стекла, унаследовавшая египетские технические принципы.

К этому же периоду относится ряд пластин из слоновой кости с изображением коронации императоров — сюжет, получивший широкое распространение. Наконечник скипетра, выполненный из слоновой кости и хранящийся ныне в Государственных музеях в Берлине, украшен сценой коронации. Льву VI, имя которого сохранила надпись, Богоматерь возлагает на голову корону. Рядом — со скипетром и сферой в руках архангел Гавриил. Изображение заключено в раму, имитирующую архитектуру трехапсидного храма. Движения персонажей несколько скованы, взгляды неподвижны, композиция перегружена, резьба отличается низким уровнем исполнения.



Коронация Константина VII.
Пластина. Слоновая кость. Конец IX в.

Духом античного искусства пронизана композиция на пластине слоновой кости из Государственного музея изобразительных искусств в Москве. На ней под триумфальной аркой изображена сцена коронации Иисусом Христом Константина VII Порфирородного.

Период IX—X веков в истории прикладного искусства Византии ознаменован дальнейшим совершенствованием техники эмали, которая прославила византийских художников на весь мир. Эмаль впервые появилась в Византии еще в VI веке, придя сюда с Востока. В рассматриваемое время византийские ювелиры достигли небывалого искусства, овладев многими техническими приемами, секрет которых был перенят на Западе, в самой же Византии вскоре потерян. Западноевропейские художники стали увлекаться более простой и дешевой техникой выемчатой эмали, а произведения византийских мастеров XIV—XV веков уже не поражали такими яркими и прозрачными красками.

Стекловидная жидкая масса, окрашенная окисью металлов в разные цвета, заливает участки между тонкими золотыми перегородками, напаянными на золотую основу. Эти золотые перегородки, появляющиеся в виде нитей на поверхности, рисуют фигуры, складки их одежды, черты лиц. Обожженная эмаль затвердевает, и в результате особых условий и температуры печи ее тонкий слой получает прозрачность и блеск. Эмаль становится похожей на драгоценные камни. Ее яркие, насыщенные краски отличаются чистотой и благородством тона.

Одним из тех произведений ювелирного искусства Византии, которые поражали европейцев, был реликварий, созданный по заказу императора Никифора Фоки в 964—965 годах. Ныне он находится в соборе Лимбурга, куда был привезен крестоносцами, разграбившими в 1204 году Константинополь. Это простой по композиции деревянный складень, внутри которого оставлено место для частиц «святого» креста. Складень покрыт чеканным серебром, а крышка украшена эмалями на золоте. Фигурки Христа на троне, Богоматери, Иоанна Пред-



Эмали реликвария Никифора Фоки. 964—965 гг.

течи и двенадцати апостолов по сторонам составляют строго симметричную композицию. На обороте реликвария чеканкой по серебру выполнен «процветший» крест с двумя листьями аканфа, поднимающимися от подножия,— символ христианской веры, дающей силу и жизнь всем существам на земле.

Итак, период IX—X веков — время второго (первый — при Юстиниане) блестящего расцвета византийского искусства, наступившего после бурных и тревожных времен иконоборчества.

Теперь, как никогда до сих пор, в искусстве утверждается господство единого, монополизированного двором стиля. Его распространение способствует укреплению идеи византийского могущества. Программная сторона искусства подвергается еще большей регламентации. Все сильнее вступают в действие строгие правила иконографического канона, узаконенного церковными постановлениями.

Посвящая свои творения христианским темам, художники в поисках нового ясного стиля заимствуют образцы из антики или из ранневизантийских произведений, в которых античные черты были сильны. Более свободными от складывающегося иконографического канона оказались произведения миниатюры и прикладного искусства. Именно в них влияние памятников древнего искусства проявилось с особой силой. Возрожденный эллинизм дал возможность наконец постепенно преодолеть те восточные влияния, которые до сих пор сильно чувствовались в византийском искусстве.

Дело, конечно, не только в копировании художниками Византии отдельных пейзажных и архитектурных форм, в перерисовке на пергамен греческой скульптуры, в заимствовании некоторых тем и персонажей. Обращение к античному искусству было пронизано духом его понимания, и это явилось стимулом расцвета всей византийской культуры. Интенсивность художественной жизни, которая так отличает этот период, показывает, что античность для Византии всегда оставалась ее прошлым и традицией ее, по существу, никогда не прерывались.

То величие и монументальность образов, то спокойствие композиций, то благородство колорита, которые отличают византийское искусство этого времени, объяснимы во многом стремлением открыть тайну красоты древних образцов, захвативших с особой силой художников IX—X веков.

Однако уже с конца X века намечается новая линия развития. Византийское искусство изменяется в сторону последовательной спиритуализации. Неоклассицизм этого времени станет фундаментом для развития византийского искусства в XI—XII веках

В XI—XII веках Византия вступает в эпоху развитого феодализма. Рост крупной земельной собственности, возникшей еще в предшествующем столетии, теперь приводит к почти полному закреплению свободного крестьянства. Значительными земельными богатствами обзаводятся и монастыри. Только сейчас завершается окончательно процесс превращения рабов, которые долгие годы сохранялись в Византии как класс, унаследованный от Римской империи, в зависимых крестьян. Естественно, что эти явления, происходящие в экономике, приводят к усилению эксплуатации крестьян, к появлению ее новых форм.

В течение XI—XII столетий византийские императоры осуществляли многочисленные реформы, стремясь к централизации государственной власти. Если в XI веке империя постоянно защищала свои границы от врагов, среди которых самыми сильными были на востоке турки-сельджуки, а на западе — норманны, то в XII веке она сама перешла в наступление. Византийские войска совершали успешные походы в Сирию, Египет, Италию, на север Балкан, заставляя верить в могущество и непобедимость империи.

XI—XII века были периодом интенсивной культурной жизни. О византийской литературе XI века мы можем судить прежде всего по произведениям такого замечательного ее представителя, как Михаил Пселл. Михаил Пселл был тем человеком, деятельность которого привела к основанию в Константинополе философского факультета университета. Он стал

его деканом. Любимец и доверенный шести императоров, сменявших друг друга на византийском троне, он сочинял речи для своих коронованных покровителей. В его литературном наследии основное место принадлежало эпистолографии. Известно несколько сот писем его к друзьям. Михаил Пселл был также автором первого в Византии мемуарного сочинения «Хронография», где он описал современные ему события.

Михаил Пселл, как наиболее разносторонний по своим интересам человек, высказывал почти во всех своих сочинениях мысли о том, каким должно быть произведение искусства. Он ценил в нем «прекрасное», то, что он называл «сладость», чего достичь, по мнению Пселла, возможно только при наличии лада, ритма и гармонии всех элементов. Принцип гармоничности, как полагал Пселл, универсален для всех видов искусства — для музыки, живописи, искусства словесного и прикладного. Он доказывал, что процесс создания произведения одинаков для поэта, художника, музыканта. В одном из своих писем Пселл писал: «В словесном искусстве, милейший мой, я подражаю живописцам». Он много говорил о формальной красоте, но, будучи философом, не забывал и о содержании, о мысленном наполнении искусства, которое «поит» разум человека. Однако для него, как и для всех его современников, сколь ни сладостна сама по себе материальная красота, она — лишь путь к красоте духовной.

Гармония, соразмерность частей составляют, как впервые начинают утверждать византийские теоретики этого времени, структурную основу прекрасного. Пселл, описывая в своей «Хронографии» храмы, построенные византийскими императорами, восхищается ими, ставя всегда на первое место среди их высоких качеств гармонию, отмечая в той или иной постройке единство частей, составляющих целое. «Глаз нельзя оторвать не только от несказанной красоты целого, из прекрасных частей сплетенного, но и от каждой части в отдельности, и, хотя прелестями храма можно наслаждаться сколько угодно, ни одной из них не удастся налюбоваться вдоволь, ибо взоры к себе приковывает каждая, и что замечательно: если

даже любуешься в храме ты самым красивым, то взор твой начинают манить своей новизной другие вещи». Так описывает Пселл храм св. Георгия, построенный императором Константином Мономахом в Константинополе на месте старого, обветшавшего. Храм этот не сохранился до наших дней.

Пселл был не единственным византийским писателем, который впервые обратил внимание на гармонию как основное достоинство каждого произведения искусства. Художник силой своего ума и фантазии творит гармонически прекрасный мир, как полагает писатель XII века Евматий Макремволит в романе «Исминия и Исмин». Среди строк этого сочинения можно найти настоящий панегирик художнику: «Он более великий чудотворец, нежели сама природа, так как вначале вынашивает свой замысел в мыслях, а уж затем воплощает его в искусстве». И в другом месте: «Какое это чудо — искусство живописца!» — с восторгом восклицает перед фреской один из героев романа.

Все это было большим завоеванием византийской эстетики.

Категории, заимствованные из мира живописи и скульптуры, используются византийскими писателями и историками этого времени при описании внешности героев. Анна Комнина в своей «Алексиаде» (XII век) рисует портрет императрицы Марфы (Марии): «Ни Апеллес, ни Фидий, ни какой-либо другой скульптор никогда не создавали подобных статуй. Такой соразмерности членов и частей тела, такого соответствия целого частям, а частей целому никто никогда не выдвигал в человеке. Это была одухотворенная статуя, милая взору людей, любящих прекрасное».

Кроме категории прекрасного эстетика Византии выдвинула и еще одну категорию — свет. Для византийцев весь мистический путь познания был связан с созерцанием «божественного света». Эстетики понимали, что свет является важным фактором эмоционального воздействия. Живописцы, особенно с XI века, стремились пронизать светом свои произведения. Они никогда не фиксировали какой-нибудь определенный источник освещения. Тени ложились на предметы одинаково

со всех сторон. Носителем света было золото фонов, нимбов, ассиста. Золото на искривленных поверхностях стен теряло свою металлическую тяжесть и таинственно мерцало, напоминая молящимся о божественной сущности изображенных персонажей. Белые пятна или движки, пробела располагались на лицах святых так, что создавали иллюзию излучения света самим святым. Это, по существу, на столетия вперед предвосхищало учение исихастов XIV века о природе «фаворского света».

Одной из основных черт культуры XI—XII веков можно считать широкие художественные связи Византии с другими странами. В те годы роль византийского искусства для западного, русского, грузинского была особенно велика. Византийские мозаичисты украшали соборы Венеции, Сицилии, юга Италии. На Русь после принятия князем Владимиром христианства приглашают из Византии архитекторов, мозаичистов, фрескистов. В Киевское, а затем и во Владимиро-Суздальское княжества привозят из Константинополя иконы и рукописи. Византийское искусство, как и ранее, остается особенно близким грузинским художникам, которые в большом числе посещают Константинополь.

XI—XII столетия характеризуются особым воздействием на изобразительное искусство богослужения, обряд которого в это время усложнился в связи с усиленными богословскими спорами. В 1054 году произошло окончательное разделение христианской церкви на восточную (православную) и западную (католическую). В Византии продолжает укрепляться православие, и обряд богослужения становится иным, чем в католическом храме. Произведения искусства, прежде всего монументальная живопись, призванные раскрыть его ведущие идеи, должны были подчиняться всякий раз определенной системе.

Прежде чем перейти к этому, следует бросить общий взгляд на состояние византийской архитектуры XI—XII веков.

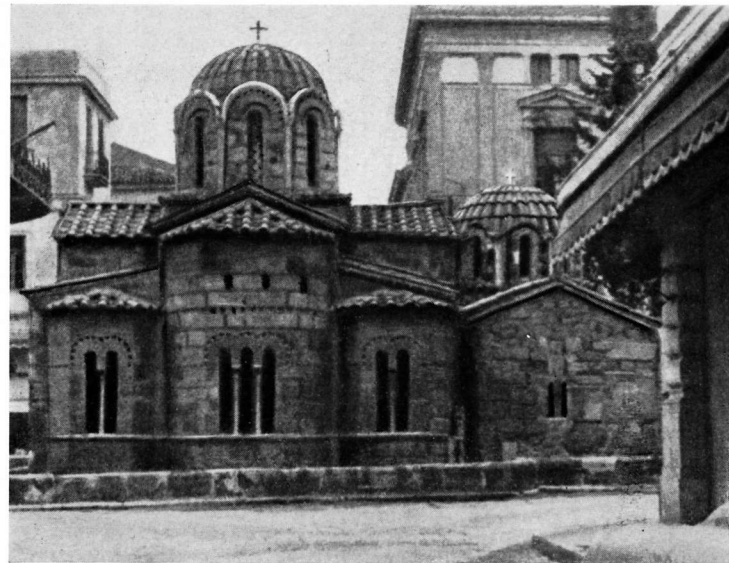
В самом Константинополе по-прежнему велось широкое строительство. Император Мануил Комнин в 1150 году по-

строил новый дворец — Влахернский, расположив его вдали от Большого, там, где городские стены спускались к заливу Золотой Рог. Новый дворец находился рядом с храмом Богоматери Влахернской, в котором в качестве основной реликвии хранились ее ризы. Дворец был большой и роскошно декорированный. Именно здесь располагались покои императора Исаака Ангела, когда в 1204 году латиняне вступили в столицу. Их поразило богатое украшение комнат дворца, многочисленные шелковые завесы, блюда и нарядные одежды придворных. Латиняне обосновались здесь, но когда через шестьдесят лет они вынуждены были его покинуть, он, грязный и полуразрушенный, стал уже непригоден для резиденции вернувшихся в столицу византийских императоров.

В XI веке особое значение приобретает строительство монастырей. На полуострове Халкидика, на Афоне, еще в IX веке возникли монастыри. Роль Афона с течением лет все более увеличивается. Возникают один за другим новые монастыри. В них принят Студийский устав, определяющий своими строгими правилами поведение монахов. Одним из самых значительных центров византийской культуры стал основанный в 1088 году императорами монастырь Иоанна Богослова на острове Патмосе, где была большая библиотека со скрипторием.

В Константинополе каждый из патриархов, сменяя другого на престоле, строил монастырь, который он поддерживал в течение всей своей жизни. Так, Михаил Керуларий учредил монастырь своего патрона, архангела Михаила, в константинопольском предместье. Константин Лихуд — церковь и монастырь Богоматери. Иоанн Ксифилин — монастырь Аргурия по ту сторону Золотого Рога.

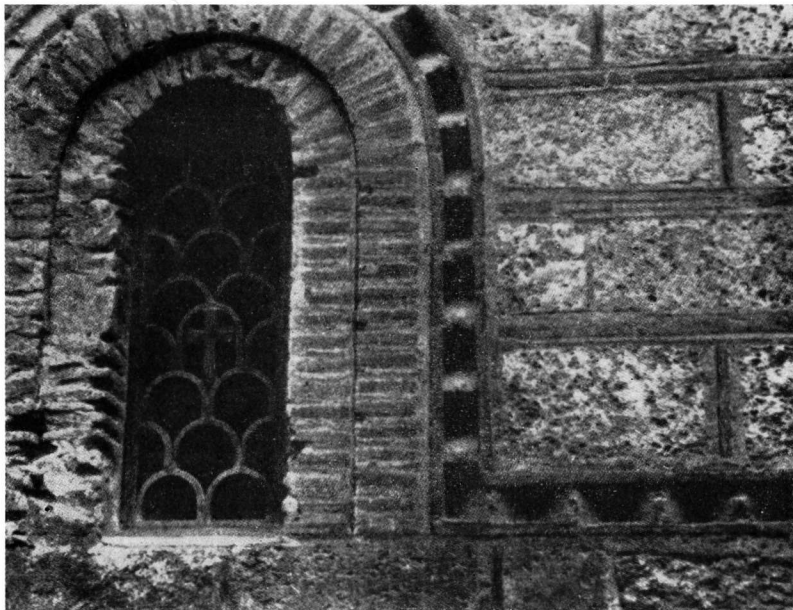
В XI веке были выработаны основные принципы широко развившегося монастырского зодчества. Монастырь представлял собой всегда комплекс построек, обнесенных крепостными стенами и башнями. В середине двора, окруженного кельями, обычно располагался храм — католикон. Здесь же — постройки утилитарного назначения, в том числе трапезная, больница,



Церковь Капникарея в Афинах. XI в.

библиотека и другие сооружения, которые особенно часто перестраивались и изменяли свой облик. Очертания стен монастыря образовывали в плане многоугольник, конфигурация которого тесно связывалась с рельефом местности. Монастырские постройки дополняли пейзаж, как бы входя в композицию высоких гор, среди которых, вдали от мирской жизни, они были часто расположены.

Построенный в 961 году католикон Лавры св. Афанасия на Афоне стал образцом для архитектуры афонских церквей, возникших в последующие годы. Для всех храмов Афона характерен тип так называемого триконха — трилистника. Апсиды в таком храме завершают не только восточную часть, но



Церковь Капникарея в Афинах. Окно. XI в.

также северный и южный концы поперечного нефа. Афонские, всегда одноглавые, церкви имеют широкий нартекс на западе, в помещении которого во время богослужения могут располагаться многочисленные послушники монастыря.

Архитектура храмов Афона отличается подчеркнутой монументальностью. Их стены благодаря своей массивности выдержали многочисленные пожары. Большинство монастырей Афона расположено вдоль скалистых берегов полуострова Халкидики, и только некоторые — вдали от моря. Монастыри должны были быть защищены как от морских пиратов, так и от различных мародеров. Поэтому в стенах монастырей дела-

ли только один вход — с железными воротами, открывавшимися с восходом солнца и закрывавшимися с заходом.

В XI—XII веках велось бурное строительство храмов по всей территории империи, особенно в Греции. Возводя новую церковь, строители следовали уже окончательно утвердившемуся к этому времени типу крестово-купольного храма. Церкви Афин XI века невелики и одноглавы, но примечательны своими уравновешенными пропорциями, строгим изяществом форм, компактностью внутреннего помещения. Купол в этих постройках опирается на четыре одинаковые колонны, связанные арками со стенами. Это церковь св. Феодора (около 1070 года), так называемая Капникарея (середина XI века), и многие другие. Их стены обычно сложены из квадров камня, проложенных по швам кирпичом — плинфой. Среди них в этом отношении представляет исключение только церковь Малой Митрополии, относящаяся уже к началу XII века. Стены этого маленького храма составлены из мраморных блоков, взятых из разрушенных построек. Многие блоки покрыты античными и древнехристианскими рельефами.

Более сложны по своей архитектуре соборы крупных монастырей, как, скажем, Хосиос Лукас в Фокиде, оконченный в 1011 году. Он был воздвигнут Василием II после его побед в Болгарии. Это пятинефный большой монастырский храм, вытянутый благодаря нартексу с запада на восток. Купол над средокрестием достигает в диаметре девяти метров. Он покоится на шестнадцатиугольном низком барабане. Огромное свободное пространство храма хорошо освещено. Гармония объемов, резьба карнизов и капителей, мраморный декор не только пола, но и нижней части стен, великолепные мозаики и фрески делают интерьер этого храма роскошным и величественным.

В 1042 году императором Константином Мономахом был основан Новый Монастырь (Неа Мони) на острове Хиосе. Главный храм монастыря типичен для того времени: одноглавый, небольшого размера, с тремя апсидами на востоке. Однако в его архитектуре можно увидеть особенность, характерную



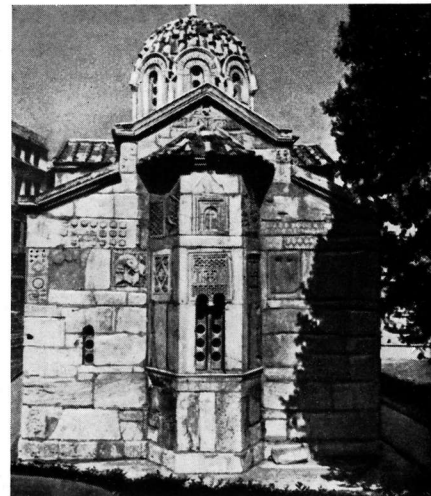
для построек только двух островов — Хиоса и Кипра. Основной объем храма, квадратный в плане, дополнен на западе двумя нартексами.

Храм, как и собор монастыря Хосиос Лукас, богато декорирован. Пол, а также нижние части стен целиком покрыты мрамором. Облицовывающие мраморные плиты расположены также между мозаичными композициями. Стены украшают глухие аркады, тонкой резьбы карнизы. К сожалению, во время землетрясения 1881 года храм сильно пострадал, и тогда упал его купол.

Католикон Хосиос Лукас послужил образцом для церкви монастыря Дафни под Афинами, построенной уже в самом конце XI века. Храм Дафни, правда, гораздо меньше по размеру. Его интерьер не имеет двух ярусов, как в Хосиос Лукас. В соотношении архитектурных масс этого замечательного собора ясно подчеркнуты вертикальные формы.

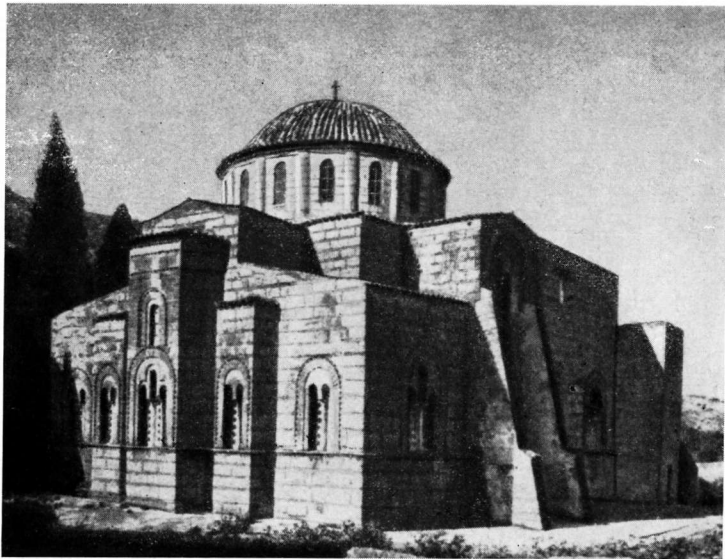
Собор монастыря
Хосиос Лукас в Фокиде.
XI в.

Церковь
Малая Митрополия
в Афинах. XII в.



Византийская архитектура XI—XII веков развивала выработанные ранее принципы организации внутреннего пространства центрического здания. В эти годы на смену спокойным и уравновешенным интерьерам приходят композиции, в которых все более подчеркивается центральная часть храма, увенчанная куполом на высоком барабане. Пропорции храмов становятся более стройными, вытянутыми вверх. Важную роль играет ныне выразительность ясных наружных объемов здания, его силуэта, образующего стройную поднимающуюся кверху ступенями форму. Особое значение приобретает кладка стен. Складываясь друг с другом, небольшие каменные квадраты и кирпич подчеркивают блочную структуру здания.

Покрывая стены церкви росписью с многочисленными эпизодами священной истории, живописцы обязаны были следовать уже окончательно сложившимся к этому времени жестким правилам, которые составляли иконографический канон.



Собор монастыря Дафни под Афинами. XI в.

Каноническое расположение сюжетов на стенах храма определялось следующими причинами. Согласно христианским представлениям здание церкви являло собой уменьшенное повторение вселенной, своего рода микрокосмос. Храм был символом неба и земли, рая и ада. Средневековый человек особенно остро ощущал весь огромный мир, в котором он жил. Он верил, что когда-нибудь с востока, оттуда, где встает солнце, придет второй раз Иисус Христос, чтобы судить людей. Все христианские церкви имеют алтарь в восточной части. Таким образом, они обращены туда, где, по представлениям христиан, расположен центр земли — Иерусалим с горой Голгофой, на которой был распят Иисус Христос. С противоположной от алтаря стороны, на западе, у входа в храм, часто

находилась крещальня, служа символом прихода к христианству.

Представление о церкви как о своего рода космосе обусловило пространственную иерархию расположения храмовых росписей: чем священнее смысл изображения, тем выше оно помещается в здании.

С этим первым обстоятельством, определившим расположение сюжетов, связано второе — топографическая символика. Строение церкви задумывалось как образ тех стран, которые освящены земной историей Иисуса Христа. Каждая часть храма напоминала о каком-нибудь месте в Палестине, где произошло то или иное событие из жизни Иисуса Христа. Христианин, придя в церковь, как бы совершал путешествие по святой земле.

Кроме космической и топографической причин, обусловивших расположение сюжетов в храме, была и еще одна — временная. Она связывалась с богослужебным календарем, литургией. В христианской церкви были объединены прошлое и будущее. Любое событие священной истории не есть нечто однажды совершившееся, но подобие вечного порядка вещей. Каждый день церковного календаря являл собой не простое воспоминание о давно прошедших событиях христианской истории, но их совершение вновь, то есть вечность. В порядке, соответствовавшем церковному календарю, и располагались сюжеты на стенах церкви.

В архитектуре крестово-купольного храма нет ясно выраженного прямого направления с запада на восток, от входа к апсиде, как в базиликальных соборах Европы. Здесь господствует циркулярный ритм — движение, идущее вокруг одного, ясно подчеркнутого центра, каковым служит подкупольное пространство храма. В связи с этим в организации интерьера церкви отражено представление о цикличности времени, а не о развитии его от начала и до конца, как в романской и готической архитектуре.

→ В крестово-купольном храме можно разграничить три зоны размещения сюжетных композиций. В верхней части здания



Сошествие св. Духа. Мозаика. XI в.
Монастырь Хосиос Лукас в Фокиде

(купол, барабан, конха апсиды) изображались только те сцены, которые мыслились на небе. Здесь же художники помещали персонажей, находящихся на верхней ступени христианской иерархической лестницы (Христос, Богородица, ангелы). В куполе храма располагались изображения Христа Пантократора, реже — «Вознесение» или «Сошествие св. Духа на апостолов». В церковной апсиде, символизировавшей место рождения Христа — Вифлеемскую пещеру, изображали Богородицу.

Вторую зону росписей представляли верхние части стен храма. Здесь изображались эпизоды из жизни Иисуса Хри-

ста. Это был своего рода монументальный календарь. Сюда обязательно включались изображения двенадцати праздников: Благовещение, Рождество Иисуса Христа, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие св. Духа на апостолов, Успение Богородицы. Но иногда в больших соборах, если позволяло место, художники вводили события из жизни Христа, происходящие между этими основными эпизодами Евангелия. Уже после XII века появились на стенах храмов сцены из детства Христа, а затем его чудеса и притчи, что связано с усилением интереса к темам повествовательного характера.

В третьей зоне, самой нижней, а потому менее всего значительной, в православном храме обычно изображались отдельно стоящие фигуры святых, апостолов, святителей, пророков. Они располагались в хронологическом порядке, то есть соответственно дням памяти каждого из них. В самом важном месте, в центральной апсиде, живописцы помещали святителей и патриархов. Ближе к западу на стенах художники изображали второстепенных персонажей — мучеников и, наконец, монахов. Патронам заказчиков или святым, которым был посвящен храм, отводилось более почетное место стены: ближе к алтарю.

Из сказанного видно, что христианство организовывало внутреннее пространство культового строения с помощью не только архитектуры, но и живописи. Роспись, покрывающая стены христианского храма, была подчинена особой задаче — воссозданию гармонии сотворенного мира. При этом расположение сюжетов на стенах зависело не только от иконографического канона, но и от особенностей архитектуры здания, которое оформляла живопись.

В византийском искусстве XI—XII столетий мозаикам, а вслед за ними и фрескам отводились только криволинейные поверхности стен: своды, конхи и т. д. Особенности мозаичной живописи как технические (взаимное уравнивание давления кубиков смальты), так и эстетические (блеск смальты

разных оттенков, и прежде всего золотой) проявляли себя с лучшей стороны на сводах, куполах, в нишах. Прямые части стены облицовывались мраморными плитами разных оттенков. Замкнутые обрамления мозаик заставляли зрителя воспринимать их как самостоятельные композиции. Византийские художники, однако, никогда не стремились «уничтожить» стену, напротив — старались подчеркнуть ее плоскость.

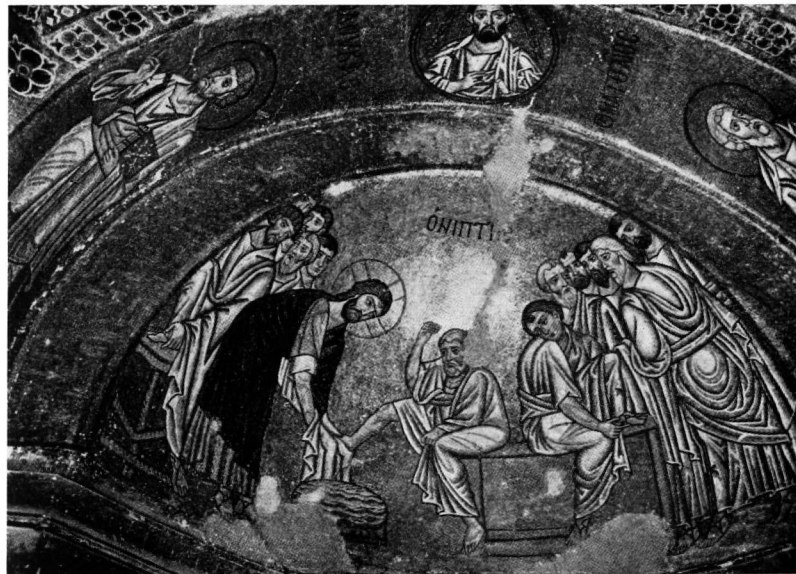
Несмотря на требования иконографического канона, определявшего место той или иной сцены в храме, живописцы всегда умели создать оригинальную роспись, отвечающую главной теме.

→ Из больших циклов монументальной живописи XI века лучше всего сохранились мозаичные и фресковые композиции в главном храме монастыря Хосиос Лукас в Фокиде, о замечательной архитектуре которого уже шла речь. В этих созданных в первой половине века мозаиках наряду с повествовательным христологическим циклом художники уделили большое внимание отдельно изображенным фигурам святых, число которых достигает здесь 175.

Яркие, чистые цвета, локально окрашивающие поверхность, выразительные лики с неестественно увеличенными глазами, их подчеркнута восточный тип, фронтальные позы, которым отдавали предпочтение художники, не всегда правильные пропорции фигур, скованность движений явились результатом того, что авторы этих мозаик работали далеко от столицы и были воспитаны на образцах искусства восточных провинций империи.

Художники стремились подчеркнуть жесты персонажей. Так, в сцене «Омовение ног» апостол Петр выразительно поднимает руку вверх. В сюжете «Неверие Фомы» Христос энергично открывает ладонь, чтобы показать след раны.

Пропорции фигур часто зависят от особенностей в построении композиции. Так, в «Распятии», стремясь, вероятно, подчеркнуть горизонтальную линию поперечной перекладины креста, художник неестественно удлиняет руки Христа. Фронтальность и застылость тел персонажей иногда контрастируют



Омовение ног. Мозаика. XI в.
Монастырь Хосиос Лукас в Фокиде

с подчеркнутым движением складок их одежд, с развевающимися драпировками.

Художники Хосиос Лукас особенно любят широкие разделительные полосы, подчеркивающие архитектурные членения стен и сводов, отделяющие одну сцену от другой. В композиции вводятся состоящие из крупных, отдельно стоящих букв надписи, которые воспринимаются как часть общей системы нарядного декора.

Под главным храмом монастыря Хосиос Лукас расположена крипта св. Варвары, где на стенах помещены многочисленные фресковые композиции. Некоторые из них по своей



Сошествие во ад. Деталь мозаики. XI в.
Монастырь Неа Мони на Хиосе



Три Марии перед Распятием. Мозаика. XI в.
Монастырь Неа Мони на Хиосе

линейности поражают близостью к мозаикам, а потому можно предполагать, что они были созданы одновременно с ними. Одна из самых замечательных композиций на стене крипты — «Снятие с креста». Темный тяжелый крест ясно выделяется на светлом фоне. Сцена подчеркнуто драматична по своему характеру. Позы Иосифа, Иоанна, Марии, их жесты, лики выражают глубокую скорбь. В этом уже можно видеть предвестие будущего стиля.

В храме основанного Константином Мономахом монастыря Неа Мони на Хиосе число мозаичных композиций довольно ограничено. В куполе было помещено не сохранившееся до наших дней изображение Христа Пантократора. В апсиде — Богоматерь Оранта. Ее руки подняты в молении к небу и открыты ладонями к зрителю, за которого она молится. Повествовательный цикл состоит из четырнадцати сцен, от «Благовещения» до «Сшествия св. Духа на апостолов». Композиции в Неа Мони более величественные, чем в монастыре св. Луки, палитра гораздо ярче. Работавшие здесь художники обращают большое внимание на передачу движения. В решительных поворотах, стремительно обращенными друг к другу, изображены святые. Складки их одежды резко ломаются, создаются острые углы. Экспрессивность лиц достигается тем, что вокруг глаз положены тени, отчего взгляд кажется особенно глубоким. Широкий черный контур очерчивает несколько тяжелые в своих чертах лица, придает особую весомость одеждам.

В XI веке к прежним композициям, помещенным на стенах св. Софии в Константинополе, прибавились новые изображения. Одним из первых было выполнено мозаичное панно ктиторского характера: императрица Зоя, ее супруг Константин IX Мономах, тот самый, который известен как покровитель искусства и основатель Неа Мони на Хиосе. Они стоят по сторонам от Иисуса Христа, предлагая ему свои дары. Императорские фигуры облачены в орнаментированные тяжелые одеяния, свидетельствующие об особой пышности дворцового ритуала, подробно описанного за несколько десятилетий до этого в книге Константина Порфирородного «О церемониях».



Зоя и Константин Мономах перед Христом. Мозаика. XI в.
Храм св. Софии в Константинополе

Фигуры слегка повернуты в сторону Христа, которому Константин подносит мешочек с золотыми монетами, предназначенными на содержание храма, а Зоя — свиток с текстом священного писания, верность которому императоры подтверждают своей деятельностью.

Константин Мономах был третьим мужем Зои. Он пришел на византийский трон благодаря своей женьитбе. Очевидно, как можно судить по тщательному исследованию технических особенностей мозаики, первоначально композиция включала

фигуру первого мужа Зои, императора Романа II. После восшествия на престол Константина мозаичисты исправили надпись с именем императора, с трудом втиснув на место старого новое имя. Тогда же было изменено и лицо. Последнее обстоятельство — факт, важный для понимания принципов византийского искусства, несомненно стремившегося передать портретные черты, а не абстрактный образ императора.

Кубики мозаики стали изготавливаться меньшими по размеру, чем раньше. Теперь они располагаются лентами, которые образуют контур лица, следуют строению шеи, рисунку складок одежд. Однако наряду с этой линейной трактовкой композиции в целом лики персонажей поражают и тонкой живописной моделировкой. Лицо Мономаха отражает его безвольную натуру. Зоя, о которой известно, что она и в старости отличалась необыкновенной красотой, представлена женственной и нежной. Золото фона, синий глубокий тон гиматия Христа, яркая, подобно перегорочатым эмалям, расцветка орнаментов императорских одеяний подчеркивают особое значение этой ритуальной сцены.

Тот же композиционный принцип и та же тема были повторены в мозаике, созданной несколько позднее, в первой половине XII века; она представляет императора Иоанна II Комнина и его супругу Ирину, подносящих дары уже не Христу, а Богородице. Иоанн держит в руках, как и Константин Мономах, мешочек с золотом, а Ирина, подобно Зое, — свиток. Портрет Иоанна, несмотря на то, что многие кубики смальты выпали, отличается величием и выразительностью, отражая характер этого значительного политического деятеля. Лицо императрицы выглядит бесстрастным, так как оно изображено (в отличие от Зои!), согласно моде того времени, покрытым толстым слоем косметики, брови — подбритыми, щеки — нарумяненными. Широкий овал лица выдает негреческое происхождение Ирины (она была венгерской принцессой).

Мозаика создана около 1118 года, когда Иоанн взошел на престол. Через несколько лет, в 1122 году, его сын Алексей был объявлен соправителем, и тогда рядом с Ириной появил-



Ирина и Иоанн перед Богородицею. Мозаика. XII в.
Храм св. Софии в Константинополе

ся его портрет. Наследник изображен очень правдиво. Мозаичист отразил печальную внешность, передал налет обреченности на лице этого мальчика, прожившего в качестве соправителя только десять лет.

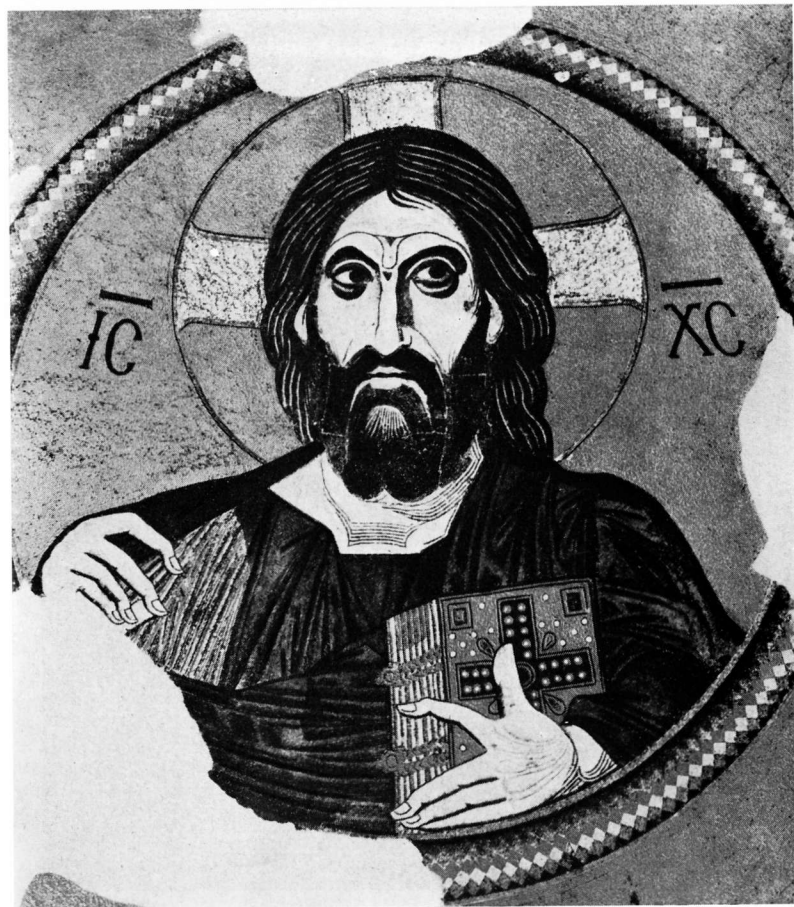
В художественном решении этой композиции явно чувствуется усиление графического начала, сухость трактовки, которые отличают живопись XII века от искусства предшествующего столетия. Масштаб фигур стал меньше, лица их более безразличны, хотя цвет так же интенсивен, как и в композиции, включающей фигуры Зои и Константина.

Несколько ранее, еще в конце XI века, в маленький храм Дафни под Афинами пришли мозаичисты из Константинополя. Им не доставало экспрессивности художников Неа Мони и Хосиос Лукас, но аристократическая элегантность, присутствующая всей столичной культуре того времени, отличает их творчество. В композициях, которыми они покрыли купол,

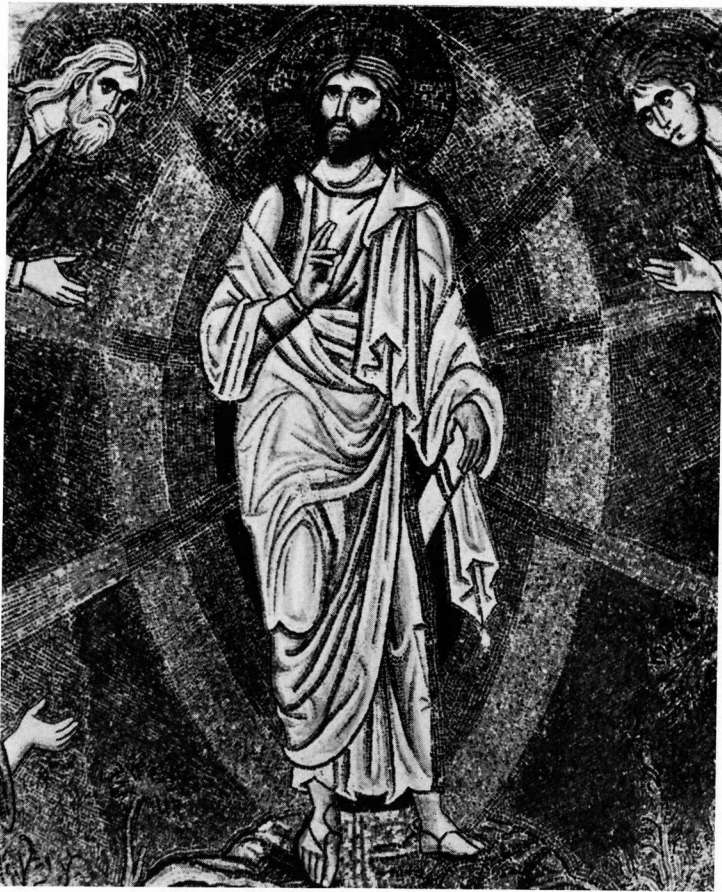
своды, апсиду, появляется стремление к передаче свободного пространства. Это ощущение создается не только паузами между персонажами, но и особым, музыкальным ритмом, который, пожалуй, может считаться здесь основной особенностью композиционного построения. В удлинённых и грациозных пропорциях фигур снова угадываются реминисценции эллинистического искусства. Персонажи изображаются в свободном движении, редко фронтально. Спокойные, мягко гнущиеся складки одежд подчеркивают жесты. Светотеневая моделировка выявляет объем ликов, черты которых прорисованы тонкой линией. Позы персонажей выразительны и естественны. Неподвижен только грозный Христос в куполе. Палитра мозаики отличается удивительным богатством цвета, особенно в полутонах. Если считать, что в Неа Мони она состояла из двенадцати оттенков красок (гораздо больше, чем в Хосиос Лукас), то в Дафни их было введено до тридцати. Мозаики, расположенные на стенах нартекса церкви Дафни, были выполнены иной группой мастеров, чем та, которая работала в самом храме. Здесь в композициях сильнее подчеркнут повествовательный характер, язык художников более многословен, его отличает любовь к аксессуарам.

В XI—XII веках константинопольские художники работают не только на территории самой империи. Популярность их настолько велика, что они получают приглашения для оформления храмов в другие страны.

В XI веке, после двухсотлетнего перерыва, возникшего в связи с иконоборчеством, византийское искусство вновь начинает оказывать влияние на западноевропейское. На этот раз произведения искусства, созданные в империи, ценятся на Западе не за их близость к античным образцам, как это имело место прежде. Им подражают, их коллекционируют именно потому, что они возникли в Византии, а все византийское уже рассматривается как образец для копирования. Иконография западной романской живописи создается в этот период не только благодаря раннехристианским миниатюрам, но прежде всего под влиянием памятников византийского прикладного и



Пантократор. Мозаика. XI в.
Монастырь Дафни под Афинами



Преображение. Мозаика. XI в.
Монастырь Дафни под Афинами

рукописного искусства, которые в большом числе попадают на Запад. Особое место по своему воздействию на сюжеты, например французской монументальной живописи и скульптуры, занимают иллюстрированные греческие лекционные лекционные.

В сложении и возникновении живописи романского стиля византийское искусство сыграло очень важную роль. Византийское влияние шло в это время на Запад прежде всего через Италию, которая была связана с художественными кругами столицы.

Экономический подъем Венеции и только что созданного королевства Сицилии произошел в XI веке. Только мозаика, по мнению сицилийских королей и венецианских дождей, могла соответствовать политическому и экономическому расцвету, тому обусловленному им блеску придворной жизни, который имел место в этих землях. Но мозаика была в те годы в Европе исключительно византийской монополией. Только в Византии могли совершенным образом создавать кубики смальты, особенно золотой, только в Византии были мастера, искусные в сложении больших и многофигурных композиций.

Собор св. Марка в Венеции, придворная церковь венецианских дождей, был построен византийскими архитекторами, использовавшими в качестве образца константинопольский храм св. Апостолов, возведенный еще в VI веке. Как и церковь Константинополя, собор св. Марка в Венеции в плане представляет собой удлиненной формы крест, перекрытый пятью куполами. Пристроенный в XIII веке готический по своим формам фасад, украшенный бронзовыми античными скульптурами коней, вывезенных венецианцами в 1204 году с константинопольского ипподрома, в сильной степени исказил первоначальный, типично византийский внешний облик храма.

Оформление собора мозаиками происходило в течение нескольких столетий. Артели, приглашенные из разных художественных центров империи, работали здесь, не делая ни малейшей попытки связать свою работу, хотя бы по композиции, с той, которая была уже выполнена их предшественниками. Надо признать, что для тех, кто в XII веке стал деко-

ризовать пять куполов собора св. Марка, возникли особые сложности.

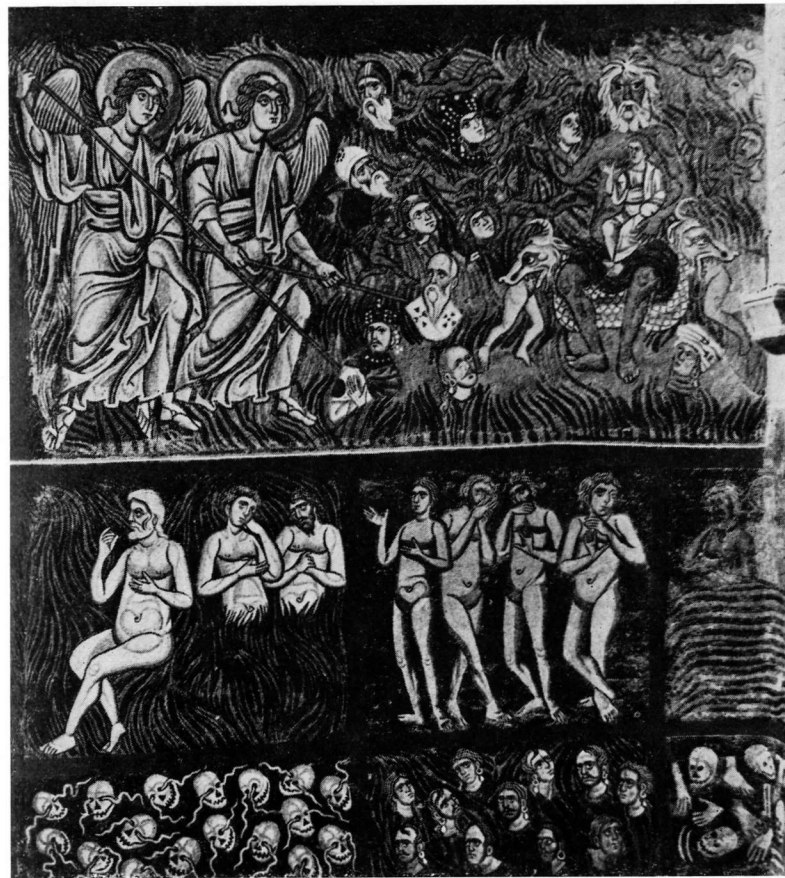
В византийской иконографии, как мы уже знаем, существовало всего лишь три темы, предназначенные для размещения в куполе: Христос Пантократор, «Вознесение Христа» и «Сшествие св. Духа на апостолов». В связи с этим художниками были введены две новые сцены для куполов: «Сотворение мира» и «История св. Марка». Другие сложности были связаны с тем, что византийские мозаичисты привыкли работать в храмах, размер которых был гораздо меньше. Отсюда — отсутствие единой строгой системы в расположении мозаик.

В XII веке в Торчелло, на одном из островов Венецианской лагуны, византийские мозаичисты работали в соборе, выполняя там огромную композицию, заполнившую апсиду. О том, что сюда были приглашены константинопольские мозаичисты, можно судить главным образом по художественным особенностям мозаики.

На фоне огромного, как бы наполненного золотым сиянием пространства апсиды одиноко стоит во фронтальной позе с младенцем на руках Богоматерь. Ее тонкая, с маленькой головой, окутанная синим мафорием трепетная фигура напоминает мерцающее пламя свечи — символа вечной силы христианской веры. Фигуры святителей, неподвижно в ряд стоящих в нижней части апсиды, образуют основу композиции, связывают Богоматерь с землей. Справа на арке, отделяющей апсиду от основной части храма, — тоже Богоматерь, слева — направляющийся к ней архангел Гавриил. Они составляют сцену «Благовещения».

Западную стену храма занимает огромная, необычайная по своей многофигурности сцена «Страшного суда». Ее выполняли иные мастера. Для свободного фона здесь почти не остается места. Все насыщено движением персонажей, представленных в мелком масштабе. В композиции «Страшного суда» в Торчелло особенно подробно были даны сцены адских мучений.

Если мозаики собора св. Марка и в некоторой степени собора в Торчелло характеризуются смешением самых разнооб-



Страшный суд. Деталь мозаики. XII в.
Собор в Торчелло



Исход. Мозаика. XII в. Собор св. Марка в Венеции

разных стилей и композиционных принципов, то мозаики, находящиеся в Сицилии, несут на себе отпечаток определенного, четко сложившегося вкуса заказчиков — королей норманской династии, отвоевавших у арабов в 1077 году столицу Сицилии Палермо.

Храмы, которые пришлось здесь оформлять византийским художникам, были построены западными архитекторами. Базиликального типа, они были перекрыты сводами иной системы, а потому мозаичисты вынуждены были приспособлять к ним уже сложившуюся в Византии схему расположения мозаик, пригодную для крестово-купольного здания. Фигуру Пантократора за неимением купола они принуждены были по-



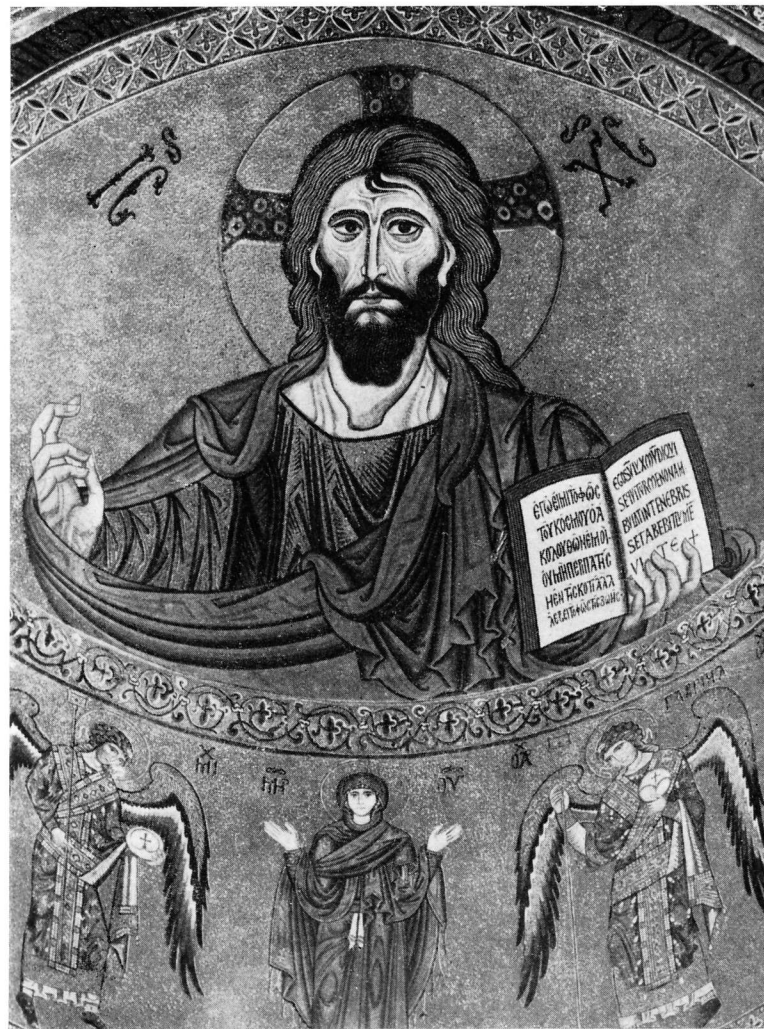
Богоматерь Одигитрия. Мозаика. XII в. Собор в Торчелло

мещать в конхе апсиды, соответственно спустив ниже и расположив под ней изображение Богоматери.

Из сицилийских мозаик наиболее ранними можно считать те, которые украсили собор в Чефалу, построенный Рожером II в качестве усыпальницы, как об этом свидетельствует надпись над входом, в 1131—1148 годах. От мозаик, современных постройке, сохранились те, которые оформляют апсиду. Здесь помещена Богоматерь в образе Оранты, окруженная архангелами со сферой в руках. Под ней двумя рядами расположены апостолы, в свободных позах стоящие рядом друг с другом. Верхнюю часть апсиды занимает поясное изображение Христа. Его образ господствует во всем пространстве



Мозаика апсиды. XII в. Собор в Чефалу



Пантократор. Деталь мозаики. XII в. Собор в Чефалу



Исцеление скорченной. Мозаика. XII в.
Собор Успения Богоматери в Монреале

огромного храма. Он держит Евангелие в левой руке и правой благословляет зрителя. Его руки своим движением соответствуют полукруглую апсиду. Жест их как бы направлен к тому, чтобы обнять зрителя, к которому обращается Христос. Его лицо нельзя назвать грозным. При всем величии образа в нем проявляется душевная доброта, легкая грусть, задумчивая красота. Некоторая линейность и сухость трактовки выдают руку константинопольских художников уже XII века.

Примерно в то же время (около 1151 года) были созданы мозаики церкви Санта Мария дель Аммирало в Палермо, известной теперь под названием Мартораны. Это маленькое



Отцы церкви. Мозаика. XII в. Палатинская капелла в Палермо

купольное сооружение, поэтому византийские мозаичисты и привлеченные ими в качестве помощников местные мастера могли следовать тому типу размещения сюжетов, к которому они привыкли. В медальоне купола они поместили сидящего на троне Христа Пантократора. Вокруг него в позах поклонения расположились архангелы, в барабане — пророки, на парусах — евангелисты. Арки покрывают медальоны с погрудными портретами святых.

Когда-то на фасаде располагались перенесенные теперь в нартекс композиции с изображениями адмирала Георгия Антихийца перед Богоматерью и Рожера II, коронуемого Христом.

Художникам, которые здесь работали, недостает, правда, благородной красоты и классической простоты мозаик Чефалу. Мозаики Мартораны выполнены в еще более сухой, линейной манере. Лица святых иногда равнодушно однообразны. Между тем стилю исполнения нельзя отказать в известной интимности, создаваемой мелким масштабом композиций, их повествовательным характером, любовью к деталям и орнаментам. Яркие цвета, обилие золота, пышность декора создают ощущение несколько пряной по-восточному нарядности.

Грандиозный собор Успения Богоматери в Монреале (конец XII века) был украшен византийскими художниками, привлеченными значительные, уже обученные ими местные силы в качестве помощников. Мозаики выполнялись при Вильгельме II (в 1174—1189 годах), которого здесь и похоронили. В конхе апсиды, как и в Чефалу, помещен благословляющий зрителя Христос Пантократор, и так же, как и там, его руки своим обнимающим жестом как бы соответствуют полукруглой форме апсиды. Однако жест этот стал еще более широким, а образ Христа приобрел ту грозную величественность, которой не было в мозаиках Чефалу. Он стал холоднее и неприступнее. Трактовка фигуры получила большую сухость. Колорит же стал несколько вялым. Но блеск золота, наполняющий собой необъятное пространство величественного храма, поражает еще больше, чем в Чефалу, где далеко не все композиции сохранились. На стенах храма были помещены две по-

Рождество. Мозаика.
XII в.
Палатинская капелла
в Палермо



святительные сцены: Вильгельм II подносит построенный им собор Богоматери, и его же коронует Христос. Здесь же разместились регистры многочисленных (всего их 130) повествовательных сцен Ветхого и Нового завета, деяний апостолов Петра и Павла, которым посвящены боковые апсиды.

Все мозаики Сицилии несут печать требований королевского заказа. Сицилийские правители, подражавшие византийским императорам даже в мельчайших деталях костюма, хотели, чтобы мозаики их храмов создавали ту же атмосферу блеска, которая была присуща придворной жизни Константинополя. Они украсили мозаиками жилые комнаты дворца и маленькую дворцовую, так называемую Палатинскую, капеллу. Но в следовании византийским образцам работавшие здесь художники преуспели только частично, так как в перегруженных пышными деталями мозаиках Палермо и Монреала подчас уже нет строгого чувства меры.

Но не только в Италию приезжают в XI—XII веках артели византийских художников. Выдающиеся мастера прибы-



Вход в Иерусалим. Мозаика. XII в. Палатинская капелла в Палермо

ли из Константинополя в византийскую провинцию Македонию, в монастырь Нерези, чтобы покрыть фресками стены храма св. Пантелеймона. Монастырь расположен рядом с городом Скопле, который в XI—XII веках был замечательным культурным центром.

Церковь монастыря Нерези воздвигнута в 1164 году Алексеем Ангелом, внуком византийского императора Алексея Комнина, о чем свидетельствует сохранившаяся в притворе, над входом в храм, надпись. Здесь работала небольшая артель, состоявшая из двух-трех человек. Фрески сильно пострадали от землетрясения XVI века. Живописность стиля, гармония композиции, благородство ликов святых отличают эти



Оплакивание Христа. Фреска. XII в. Монастырь в Нерези

фрески. О творческом темпераменте их авторов можно судить в первую очередь по таким сценам, как «Оплакивание» и «Снятие с креста». Первая композиция строится горизонтальными линиями, создаваемыми лежащим телом Христа, склонившимися над ним фигурами Богоматери и Иоанна, движения которых повторяют линии гор, служащих фоном для места действия. Суровые, с резко сдвинутыми бровями лица Марии и Иоанна полны чувства скорби. Спокоен и величаво прекрасен лик Христа, к которому прижалась щекой Мария. Построенный на сочетании белого, лазоревого, изумрудно-зеленого и яркой охры колорит несет в себе особую изысканность, которая характерна для константинопольской школы.

В XI—XII веках укрепляются культурные и художественные связи Византии с Русью. Стремясь усилить международный авторитет своего государства и своей власти, киевские князья приглашают к себе византийских архитекторов и художников.

Как сообщает под 1037 годом «Повесть временных лет», князь Ярослав Мудрый построил собор св. Софии в Киеве. В создании мозаик и фресок этого храма наряду с византийскими художниками приняли участие, как это произошло и в Италии, местные мастера, прошедшие выучку у своих византийских собратьев. Мозаиками, как примерно в те же годы в Хосиос Лукас в Фокиде, были выделены основные части храма: алтарь и купол. Фрески же занимают по сравнению с мозаиками гораздо больше места. Они располагаются и в основных частях храма, а не только во второстепенных, как это имело место в Хосиос Лукас.

Мозаики, покрывающие стену апсиды храма св. Софии, составляют единую и цельную композицию. Вверху, в конхе, расположена одиноко стоящая фигура Богородицы в виде Оранты. Под ней — сцена «Евхаристии» (причащения апостолов), в которой фигуры Христа и одетого в дьяконское платье ангела повторены два раза. Внизу — святительский чин. Все три регистра построены по принципу центрических композиций, которые объединяет между собой единая ось. Строго под фигурой Богородицы, образующей верхнюю часть этой оси, расположен престол с киворием, составляющий центр композиции «Евхаристии», а еще ниже — окно, по сторонам от которого стоят отцы церкви. Композиции двух нижних регистров построены на контрасте друг к другу. В сцене «Евхаристии» апостолы, разделенные на две группы по шесть человек, движутся к Христу, святители же в одинаковых фронтальных позах стоят на равном расстоянии друг от друга. В создании мозаик собора св. Софии участвовали художники, прибывшие ко двору Ярослава Мудрого не из столицы, а из какого-то провинциального центра империи. Это особенно ясно чувствуется, если обратить внимание на стереотипные позы апостолов в сцене

«Евхаристии», на их однообразные лица. Лучшие художники артели участвовали в создании святительского чина. Их основное внимание было обращено на индивидуализацию лиц отцов церкви. Они достигли даже передачи психологических оттенков. Если Василий Великий, средовек с длинной черной бородой, представлен как мужественный и решительный человек, то в облике Иоанна Златоуста, старца с остроконечной небольшой бородкой и круглой лысиной, мозаичист передал облик тонкого интеллектуала.

Среди фресок Киевской Софии особенно показательны светские сюжеты, которые до наших дней сохранились значительно хуже, чем произведения, посвященные христианским темам. На стенах лестничных башен, подобно живописному ковровому орнаменту, свободно разбросаны фигурки музыкантов и скоморохов, сцены охоты, состязаний, происходящих на константинопольском ипподроме. В портрете княгини Ирины с дочерьми, помещенном на южной стене центрального нефа, на уровне хор, художник стремился к портретной характеристике, к точному изображению костюма и его деталей.

Через несколько десятилетий, уже в начале XII века, в Киев опять были приглашены византийские мозаичисты. На этот раз они прибыли из Константинополя и украсили своими мозаиками собор Михайловского Златоверхого монастыря. В сцене «Евхаристии», в отличие от композиции на ту же тему в Киевской Софии, они стремились разнообразить позы апостолов, изменить ритм движения фигур, участвовавших с боков сцены. Чем ближе к краям, тем плотнее стоят друг к другу ученики Христа. Их движения разнообразны и легки. Фигуры удлинённых пропорций с маленькими головами (без нимбов!) особенно элегантны. Святой Димитрий изображен как воин, покровитель русских князей, торжественно держащий перед собой свои регалии — щит и меч.

В 90-х годах XII века во Владимире при росписи Димитриевского собора константинопольские фрескисты работают уже на равных основаниях с местными. Сохранились росписи центрального и юго-западного сводов западной части храма.

Русские мастера выполняют ответственные части композиции; фигуры апостолов южного склона центрального свода, входящие в сцену «Страшного суда», были созданы византийскими мастерами, в то время как изображения на северном склоне того же свода исполнены русскими. Русские художники близки к византийским, во всяком случае находятся под их несомненным влиянием. Однако им свойственна более интимная и лирическая трактовка образов святых.

Мозаики и фрески XI—XII веков, выполненные как константинопольскими, так и провинциальными мастерами на территории самой империи, в Сицилии, Киеве, Владимире, в Македонии, отличаются определенным единством стиля. Тесная связь монументальной живописи и архитектуры, ритм композиций, благородство колорита, величие образов святых, спокойно глядящих на зрителя со стен храмов, в одинаковой степени присущи всем произведениям данного периода. В искусстве этого времени начинает господствовать тип святого с определенно восточного характера чертами лица. Если лица и руки художники изображают, передавая их объем с помощью легкой светотени, то трактовка одежд, покрытых геометрическими орнаментами, отличается плоскостностью. Элементы пейзажа и архитектуры сведены к минимуму. От них чаще всего вообще стараются отказаться, предпочитая подчеркивать особое значение сцены с помощью нейтрального золотого либо голубого фона. Все эти черты свойственны не только монументальной живописи, но и иконам.

К константинопольским иконам XI века можно отнести икону из собрания монастыря св. Екатерины на Синае. На ней представлены монахи, поднимающиеся по тридцати ступеням, символизирующим нравственные их подвиги, о которых идет речь в тридцати главах «Лествицы» — сочинения Иоанна Лествичника. Сам Иоанн, как изображено на иконе, уже достиг неба. О том, что икона была выполнена в Константинополе, можно судить по особенностям ее смелой композиции. Лестница пересекает по диагонали всю плоскость доски. О столичном мастерстве свидетельствуют и пропорции фигур,



«Лествица» Иоанна Лествичника. Икона. XI в.

в которых ясно видны отголоски античных моделей, и колорит с преобладанием синего цвета, ярко выделяющегося на покрытом золотом фоне, и лики монахов, в которых можно отметить стремление к известной индивидуализации черт. Очевидно, икона создана в конце XI столетия и предназначалась специально для Синайского монастыря, ибо на ней изображен живший в те годы игумен этой обители архиепископ Антоний, который поднимается по лестнице вслед за Иоанном.

К той же школе, но уже начала XII века относится икона «Владимирская Богоматерь», находящаяся ныне в Государственной Третьяковской галерее. Она была привезена в свое время в Киев, оттуда взял ее Андрей Боголюбский для Успенского собора Владимира. Икона на Руси была объявлена чудотворной после того, как войско Тамерлана, двигавшееся на Москву, внезапно повернуло назад. Это произошло в тот день, когда икона из Владимира была привезена в Москву. Икона вошла в историю древнерусского искусства. Образ Марии, ласкающей младенца, его глубокая человечность оказались особенно близки русской живописи.

Головы матери и сына прижались друг к другу. Такая композиция получила название «Умиление». Мария знает, что сын ее в скором будущем пойдет на страдания ради людей. В ее огромных глазах глубокая скорбь. Среди всех византийских икон «Владимирская Богоматерь» отличается особенно повышенной эмоциональностью, даже психологизмом образов, что вообще не свойственно средневековому искусству. Удлиненные пропорции фигур, благородные лики, построенный на сочетании кобальта и золота колорит — свидетельствуют, что автором иконы был один из лучших константинопольских живописцев.

Приближается по своей эмоциональной насыщенности к лику «Владимирской Богоматери» Григорий Чудотворец на иконе Государственного Эрмитажа. Но это уже вторая половина XII века. Лицо святого наполнено страданием и скорбью за людей. Чувствуется, что он прошел долгий и тяжелый жизненный путь. Образ Григория вместе с тем проникнут достоинством и интеллектуальной красотой.



Владимирская Богоматерь. Икона. Деталь. XII в.



Григорий Чудотворец. Икона. XII в.



Св. Филипп, св. Феодор, св. Димитрий. Икона.
Конец XI — начало XII в.

Может быть, не в Константинополе, а на Афоне в конце XI — начале XII века исполнена икона, находящаяся ныне в собрании Государственного Эрмитажа, «Св. Филипп, св. Феодор, св. Димитрий». Святые фронтально, почти в одинаковых позах стоят под аркадой, колонки которой отделяют одну фигуру от другой, словно подчеркивая равенство каждого из них.

К XII веку относятся две иконы, происходящие, очевидно, из одного храма и имеющие редкий для Византии ярко-красный фон. На нем четкими силуэтами выступают очерченные

широкой линией фигуры святых. Это «Преображение» из Государственного Эрмитажа и «Воскрешение Лазаря» из частного собрания в Афинах. Обе они созданы в каком-то провинциальном центре империи и выделяются среди всех византийских икон повышенным чувством декоративности.

Для понимания особенностей стиля XI—XII веков более всего материала дает миниатюра. В этом виде изобразительного искусства мы имеем довольно много датированных памятников. Даты создания рукописей устанавливаются не только по записям, сохранившимся в некоторых из них, но и по почерку. В искусстве оформления рукописей вторая половина XI века может быть рассмотрена как особый этап, для которого характерны определенные черты.

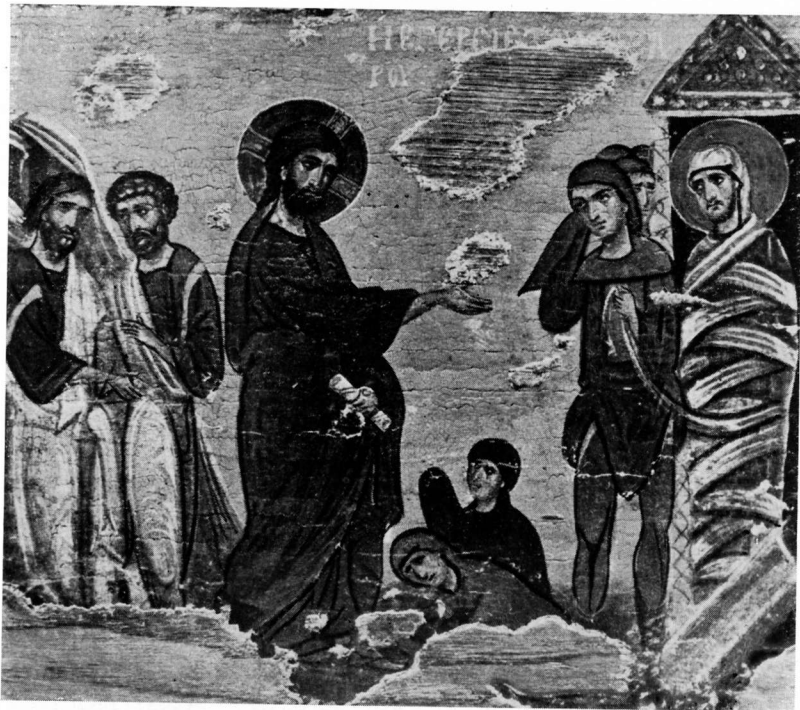
Подобно тому как в монументальной живописи к этому периоду сложились основные принципы размещения композиций на стенах храма, так и в искусстве рукописной книги окончательно оформились все особенности ее декора. Как уже отмечалось, они обуславливались представлениями византийских художников о том, что рукопись — единый организм, в котором все соединено между собой. Миниатюра тесно связана с текстом. Книжный или литургический минускул, тот изящный и вместе с тем четкий почерк, которым написаны рукописи этого времени, соответствует характеру инициалов, дробных в деталях и сложных по силуэту. Заставки коврового орнамента, пышные рамки фронтисписов делают роскошным декор рукописей. Особое значение приобретает цвет. Теплый желтоватый тон пергамента, коричневые (железистые) чернила, золото, богато введенное в декор, служат впечатлению художественного единства. Палитра византийских художников этого времени отличается особым разнообразием. Художники работают полутонами, внимательно и осторожно моделируя форму.

Византийские миниатюристы широко использовали такие минеральные пигменты, как киноварь, малахит, охры, ляпис-лазурь, азурит, свинцовые белила, сурик. В качестве связующего они брали камеди, яичный белок или желток. Краски накладывали на полированный пергамен.



Преображение. Икона. Конец XII — начало XIII в.

Миниатюры большинства константинопольских рукописей привлекают гармоничными композициями, в построении которых ритму отводится основная роль. В палитре преобладает сочетание золота с лазуритом при минимальном введении кармина и зелени. Пропорции фигур характеризуются классиче-



Воскрешение Лазаря. Конец XII — начало XIII в.

ской красотой, движения и позы персонажей подчеркнута легкие и непринужденные. Орнамент заставок и инициалов всегда очень тщательно нарисован. Он совершенен по форме, по легкости перовой линии. Любовь к историзованным инициалам, состоящим из фигур святых или императоров, — особая черта столичных рукописей. Только художники Константинополя создают столь тщательно выписанные маленькие фигуры, ко-

торые своими движениями и жестами образуют ясную по форме литеру. В константинопольских памятниках, в отличие от произведений провинциальных центров, заметно проявляется обостренное чувство соотношения миниатюры и текста. Миниатюры не всегда расположены на отдельных листах, но чаще помещены рядом со строками или между ними.

Нельзя утверждать, что константинопольская школа миниатюры в течение XI—XII столетий оставалась неизменной. Со временем ее художественные принципы менялись. В конце XI века тенденции к дематериализации фигур, наметившиеся в предшествовавшие годы, усиливаются. Архитектурные кулисы, в тех редких случаях, когда они существуют, приобретают особую невесомость. В позах персонажей появляется некоторая нервность, а иногда они неестественно вычурны. Чем ближе к концу века, тем суше и графичнее становится манера исполнения, тем неустойчивее стоят фигуры и тем резче складки их одежды. Уже к началу XII века художники изменяют масштаб фигур в композициях, делая их более крупными, и часто отказываются от той многофигурности, которая была свойственна XI веку.

С начала XII века константинопольские рукописи становятся более декоративными. Усложняются рамки заставок, над ними в изобилии появляются павлины и фонтаны. Шире, чем раньше, миниатюристы применяют архитектурные обрамления, утяжеляя часто их форму пятикупольным завершением. Не так ясно читаются историзованные инициалы. Меняется и почерк кодексов. В нем наблюдается целый ряд новых по форме литер.

В самой же константинопольской школе XI—XII веков существовало несколько направлений, среди которых основными были два. Одно из них возглавил императорский скрипторий, второе — мастерская Студийского монастыря. Рукописи, созданные в императорской мастерской, отличались белизной пергамента, широкими полями, тонкой разлиновкой листа, красотой почерка, особой тщательностью декора. Часто, но не всегда для них был характерен большой размер, типичны рос-



Вознесение Христа. Миниатюра. Сочинения монаха Якова. XII в.



Притча о виноградаре. Миниатюра. Евангелие. XI в.

кошь оформления, многочисленные миниатюры, обилие золота, иногда применяемая пурпурная окраска листов, щедро введенный ковровый орнамент.

Многие из кодексов, вышедших из императорской мастерской, содержат портреты императоров. Это изображения Никифора Вотаниата в рукописях «Слов» Иоанна Златоуста (Парижская Национальная библиотека), Михаила Дуки в Деяниях и Посланиях апостолов (собрание Московского государственного университета) и в Псалтири (Государственная Публичная библиотека в Ленинграде), а также многие другие.

Кодексы императорского скриптория, отличающиеся изысканной красотой, не нашли такого широкого подражания, как

Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν
 εἰς τὸ αἰῶνα :
 Ο μῆδος αἰῶνιομὲν δοκῆν αὐτοῖς :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Τ ὁ ὄρος τῶν ἁγίων :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Ἐ ντὶ γὰρ ἐφ' ἐλπίσιν αὐτῶν ἔσται
 τῶν αἰῶνων :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Ἐ ντὶ γὰρ ἐφ' ἐλπίσιν αὐτῶν ἔσται
 τῶν αἰῶνων :
 Π οὐ μὲν γὰρ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :
 Κ αὐτῶν τῶν ἐπιχρῶν αὐτῶν :



Помазание Давида на царство. Миниатюра. Псалтирь. 1066 г.



Лист с заставкой и инициалом. Псалтирь. XI в.



Никифор Вотаниат. Миниатюра. «Слова» Иоанна Златоуста. 1081 г.

Михаил VII. Миниатюра.
Новый завет. 1072 г.



рукописи других константинопольских мастерских. Они оставались во дворце в течение многих веков, переходя от одного поколения императорской фамилии к другому, будучи доступными узкому кругу читателей. Значение императорских кодексов не было столь широким, как тех, которые создавались в Студийском монастыре.

Интерес к миниатюрам студийских кодексов, созданных во второй половине XI века, проявился с особой силой через два столетия, в XIV веке. Подмосковный Троице-Сергиев монастырь в это время имел самые тесные контакты со Студийским. По-видимому, именно здесь, в русской обители, была создана (по образцу Студийской XI века) Псалтирь, условно называемая Киевской и хранящаяся сейчас в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде. То же обращение к студийским образцам характерно и для болгарских писцов и миниатюристов XIV столетия. В столице Болгарии Тырново, ко-

торая стала значительным художественным и культурным центром, монах Симеон переписал для царя Ивана Александра текст Евангелия (ныне в Британском музее). Миниатюрист, оформляя эту рукопись, использовал миниатюры Евангелия XI века, происходящего из Студийского монастыря. Об этом можно судить по их иконографии и по особенностям стиля.

Для всех рукописей, как тех, которые создавались в Студийском монастыре XI века, так и для тех, которые испытали их влияние в XIV веке, характерно объединение в единое целое всех элементов декора и текста. Строки текста, образованные мелкими буквами минускула, нередко украшенные растительными побегами, в студийских кодексах всегда тесно связаны с миниатюрами. Композиции располагаются на отдельных листах и заключены в обрамления либо, чаще всего, разбросаны без рамок на полях или среди строк. Четок не только почерк, но и орнамент заставок и рамок. Совершенны по принципам своего построения композиции. Легкие и изящные фигурки, богатая оттенками палитра, тонкая манера письма отличают миниатюры этих рукописей.

Главной особенностью всех изображений, помещенных в рукописях Студiosa, следует считать усиление бесплотного начала, чему способствуют удлиненные пропорции фигур, поставленных на носки, их подчеркнутая невесомость и нередко — отсутствие в композиции линии почвы под ногами персонажей.

Идеи монашеского аскетизма, центром распространения которых в XI веке явился Студийский монастырь, конечно, нашли свое выражение в стиле миниатюр, хотя в целом оформление этих кодексов характеризуется богатством.

Но студийские рукописи отличаются от остальных константинопольских кодексов второй половины XI века не столько стилем своих миниатюр, основные черты которого являются особенностями, присущими искусству эпохи, сколько иконографией. В студийских рукописных книгах всегда особое место отводится сценам истории Иоанна Предтечи — патрона монастыря, святого, чьи мощи долгое время находились

в обители. Естественно, что сцены, относящиеся к истории монастыря в эпоху иконоборчества, то есть ко времени, когда Студios возглавлял борьбу за правоверие, находят отражение в его миниатюрах даже в XI веке. В них обычно можно увидеть изображение св. Феодора, игумена монастыря, выступившего с особой решительностью и последовательностью против императоров-иконоборцев. Часто в студийских кодексах встречаются сцены с игуменом монастыря, получающим жезл от бога, что символизирует особую роль игумена, который по Студийскому уставу не выбирался, а назначался.

Рукописи студийского скриптория, свидетельствующие о высоком, изысканном искусстве книги Константинополя, всегда ценились и в самой Византии, и в других странах, где они считались желанными образцами для подражания. Евангелие Парижской Национальной библиотеки, Псалтирь 1066 года Британского музея, свиток в собрании Библиотеки Академии наук СССР явились именно теми рукописями, которые неоднократно копировали.

Столичные рукописи заметно отличаются от созданных в провинции — скажем, на Афоне в XI—XII веках. Провинциальные мастера могли легко отойти от иконографического канона, вставить в свои изображения фигуры персонажей и наполнить их аксессуарами, которые в них не полагалось вводить. Для их композиций вообще характерна гораздо большая повествовательность, любовь к замедленному разворачиванию рассказа, к подробному обоснованию места действия. Миниатюра нередко занимает в рукописях, созданных в провинции, не весь лист, а только его часть. Ее ограничивает простая, лишенная декора рама. Колорит определяется малым введением золота или его полным отсутствием. Иллюстрации распределяются среди листов текста неравномерно. Часто их подбор ограничен.

К созданным на Афоне относится кодекс, содержащий текст Канона покаяния. Рукопись находится в Библиотеке Академии наук Бухареста. В миниатюрах, заключенных в рамки и расположенных рядом с текстом, художник особенно ак-

центрировал жесты персонажей, стремясь показать диалог между монахами, которых он изображает то сидящими в келье, то у стены монастыря или за его пределами, на фоне гор, повторяющих своими очертаниями позы фигур и подчеркивающих выразительность их движений.

В византийских рукописях как XI, так и XII века, созданных в столице или в провинции, было что-то мимолетное, какая-то легкая грусть, свойственная только им и ускользающая при подражании.

✦ XI—XII века были периодом высшего расцвета прикладного искусства. По заказу большого покровителя искусства императора Константина Мономаха была создана корона. Она была послана ко дню коронации венгерского короля Андрея I и дочери Ярослава Мудрого Анастасии (ныне находится в Национальном музее Будапешта). Корона имеет ту характерную форму, которая нам известна по ее изображению на головах императриц Зои и Ирины в мозаиках Константинопольской Софии.

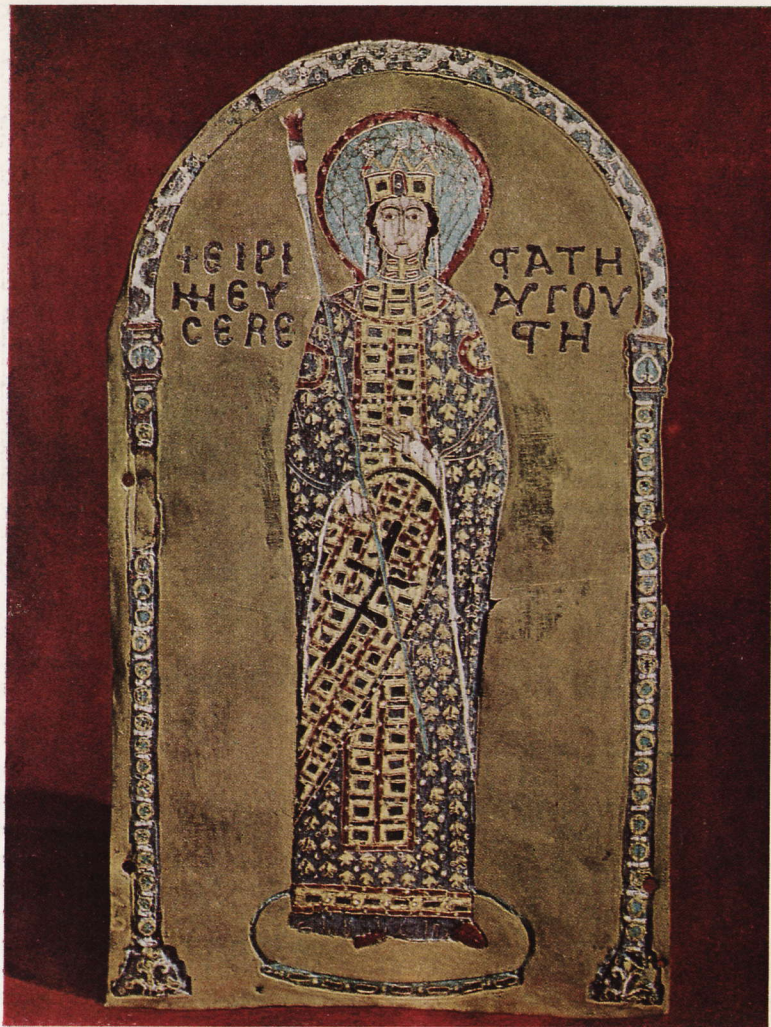
Созданная из золотых пластин, она украшена эмалью с изображением императриц Зои, ее сестры Феодоры и самого императора Константина. Изображение всех этих персонажей вместе позволяет датировать корону годами их совместного правления (1042—1050). Изображение танцовщиц по сторонам от царствующих особ и побегов с птицами, которые окружают каждую из фигур, придает декору короны сходство с произведениями искусства ислама.

Византийские императоры посылали короны в качестве подарков во многие страны. В том же музее Будапешта находится еще одна корона, выполненная также в Константинополе, но несколько позднее, в 1074—1077 годах. Она украшена эмалью. На короне изображен Михаил VII Дука, его сын Константин Порфирородный и король Геза I Венгерский. Фигуры представлены по пояс, и в стиле их изображения заметно усиление некоторой линейности по сравнению с более ранними эмалью. Эта графичность еще более ясно проявляет себя в эмальях, украшающих оклад иконы Хахульской Богоматери,



Эмали короны Константина Мономаха. XI в.

находящийся в Музее грузинского искусства в Тбилиси. На одной из пластин помещено изображение Михаила VII Дуки и его супруги Марии (Марфы) Аланки, портрет которой нам известен по миниатюрам «Слов» Иоанна Златоуста Парижской Национальной библиотеки, а также по Псалтири Государственной Публичной библиотеки в Ленинграде. Эта созданная в столице эмальерная пластинка была послана в подарок отцу Марии грузинскому царю Баграту. На ней представлен момент коронации. Иисус Христос возлагает короны на головы обоих супругов.



Императрица Ирина. Эмаль. Начало XII в.

Пантократор.
Эмаль. XII в.



На Хахульском окладе рядом с византийскими эмалью размещены и местные, грузинские, как рядом с византийскими находятся венецианские на знаменитой Пало д'Оро из ризницы собора св. Марка в Венеции. Это запрестольный образ, состоящий из многих пластин эмали, центральная из которых с изображением Спасителя относится к XI веку. Пало д'Оро была заказана в 976 году дожем Орсеоло в Константинополе, но в 1102—1117 годах реставрирована по заказу дожа Орделафо Фалиер. На одной из эмалей представлена та самая императрица Ирина, супруга Алексея Комнина, портрет которой нам уже известен по мозаике в соборе св. Софии. Золотая, с декором из жемчуга и драгоценных камней основа для эмальерных пластинок была вставлена гораздо позднее, в 1345 году, в раму готического стиля.

XI век был периодом расцвета эмали. Ее происхождение связывается с Востоком, в Византии она появилась еще в VI веке. Однако эмали именно XI, может быть самого начала XII века, отличаются наиболее тонким слоем. Главное их достоинство в это время состоит в чистоте и прозрачности красок, в гармонии тонов, в особой шлифовке, которая придает яркий блеск их поверхности.

В течение XI—XII столетий продолжалось создание изделий из слоновой кости. Это многочисленные ларцы, украшенные сценами из Книги Бытия или фигурками амуров. Их производство носило ремесленный характер, они не только наводнили собой византийский рынок, но и широко распространились по всей Европе. Однако из костяных произведений особенно важны не эти шкатулки, а пластины, на которых изображалась сцена коронации и которые в качестве подарков посылались коронованным особам в другие страны. Среди них пластина, на которой изображен Христос, коронуемый, как ныне определено, Романа II и его супругу Евдокию (хранится в Кабинете медалей Лувра). Все три фигуры вытянутых, изящных пропорций представлены в рост. Их размер одинаков, но фигура Христа несколько приподнята, чем подчеркивается его особое значение.

В Лондоне, в Музее Виктории и Альберта, хранится рельеф из темно-зеленого порфира с изображением Богоматери, вокруг фигуры которой вместо рамки идет надпись, включающая имя императора Никифора Вотаниата. Это позволяет датировать рельеф 1078—1081 годами. К этой иконке близок благородной простотой исполнения небольшой мраморный рельеф с поколенной фигурой Богоматери Одигитрии, находящейся в Археологическом музее Стамбула.

Необходимые для роскоши и блеска дворцовой жизни, для удовлетворения запросов знати, для украшения интерьеров храмов, все эти многочисленные иконы, ларцы, потиры, диски разнообразны по своей форме, по своим художественным и техническим принципам. Но высокий уровень исполнения отличает всегда произведения византийского прикладного ис-



Коронация Романа II и Евдокии.
Пластина. Слоновая кость. XI в.



Богоматерь. Рельеф.
Зеленый порфир. XI в.

куства. Большинство подобных предметов было вывезено из столицы после ее захвата в 1204 году крестоносцами. Теперь основная их часть хранится в разных музеях мира.

XI—XII века можно считать классической эпохой византийского искусства, когда художественный стиль наилучшим образом отвечал строгим правилам окончательно сложившегося к этому времени иконографического канона. Искусство Византии вышло далеко за пределы империи. Оно оказывало плодотворное влияние на развитие культуры других стран. При этом к живописи все более предъявлялись дидактические требования.

Византийские мастера выработали законченный стиль, который в течение названных столетий характеризовался определенной устойчивостью. Художественный язык византийских произведений этого времени отличался торжественностью и возвышенностью, соответствующими наилучшим образом ритуалу богослужения. Еще большее, чем раньше, значение в живописи получил нейтральный золотой фон. На нем

теперь отсутствовали или сводились к минимуму архитектурные и пейзажные детали. Легкие, вытянутых пропорций фигуры святых, помещенные на этом фоне, воспринимались бесплотными. Если их тела изображались подчеркнуто плоскими, то в лицах сохранялась тонкая светотеневая моделировка, намекающая их объемность. Движения святых подчинялись строгому регламенту. Даже в колорите любовью пользовались такие переливчатые тона, которые сообщали изображаемому оттенок нереальности. Стиль византийского искусства XI—XII веков получил в нашей науке название спиритуалистического.

В рассмотренный период очень возросла роль Константинополя как центра, в котором возникали произведения, служащие образцом для копирования в провинции и в других странах. Это прежде всего может быть сказано о рукописной книге. Правда, константинопольским образцам подражали не всегда успешно. Но именно к данному периоду относится определение Константинополя как «Парижа средневековья», которое дал ему один из исследователей византийского искусства, французский ученый начала XX века Ш. Диль.

VI. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIII ВЕКА

13 апреля 1204 года Константинополь был захвачен крестоносцами, участниками Четвертого крестового похода. Император и его двор бежали в Никею, где оставались вплоть до освобождения столицы в 1261 году.

Впервые пал гордый, считавшийся охраняемым богом город, основанный Константином Великим. Невиданный трехдневный грабеж превратил его из богатого и процветающего в опустевший и разоренный. Громадные пожары уничтожили центральные кварталы столицы. Пожары с небольшими перерывами длились в течение нескольких месяцев. Это вызвало упадок и даже прекращение некоторых видов ремесел, чьи секреты были известны только константинопольским мастерам. Вступившие в город крестоносцы оскверняли царские могилы, разрушали православные храмы, античные статуи, украшавшие город, вывозили к себе на родину памятники искусства.

Историк Никита Хониат, свидетель грабежа, оставил нам неполный перечень уничтоженных памятников. Колоссальная статуя Геры, стоявшая на форуме, была переплавлена латинянами на монету. Статуя Париса сброшена ими в море. Более всего увозили из Константинополя венецианцы, стремившиеся украсить константинопольскими святынями свой город. Особенно ценили крестоносцы мощи святых, которых до тех пор в Европе было очень мало. Они, в драгоценных и разнообразных византийских реликвариях, теперь наполнили собой ризницы европейских соборов.

На развалинах Византийской империи образовались новые латинские государства. Земли Византии были разделены между венецианцами, генуэзцами и другими участниками крестового похода (французскими и фламандскими рыцарями, немцами, англичанами, венграми). Однако в течение нескольких десятков лет латинского господства произведения византийского искусства продолжали все же создаваться.

Конечно, в самом Константинополе не было создано памятников монументальной живописи. Но о творчестве художников рафинированной столичной школы свидетельствуют росписи сербской церкви Успения в селе Милешево, выполненные в 1234—1237 годах. Фрески были созданы константинопольскими мастерами по заказу сербского короля Владислава. Около фигуры святого Димитрия на стене храма художники оставили нам свои имена. Их звали Димитрий, Георгий и Феодор. Может быть, они были сербами, но несомненно учившимися на константинопольских образцах. Сам король Владислав изображен ими дважды — на северной стене нартекса и на южной стене храма. В обоих случаях он держит модель церкви в руках. Портрет его на южной стене более интимный. Лицо окрашено светло-розовым тоном, сильно отличающим его от сумрачной охры, покрывающей лики святых.

Лица всех святых в храме в Милешево наделены индивидуальными характеристиками. Особенно выразительны изображения апостолов, помещенные в чередующиеся (на арках) красные и синие медальоны. Многим композициям — таким, как «Сретение», «Снятие с креста», «Жены мироносицы у гроба», — свойственна особая гармоничность и стройность построения. Живопись Милешево вообще отличается монументальным и декоративным характером. В главных сценах фоны были покрыты тонкими золотыми листами с целью придать фрескам особый блеск и приблизить их по яркости к мозаикам.

Фрески нартекса более аскетичны по своему характеру, их цвет сдержаннее и приглушеннее. Все фигуры помещены на синем фоне. Их, очевидно, выполнили художники другого, мо-



Ангел у гроба. Деталь фрески. XIII в. Церковь Успения в Милешеве

настырского направления. Многофигурная фреска «Страшного суда» была создана, однако, еще позднее, после 1243 года, когда храм превратился в усыпальницу и когда здесь похоронили основателя сербской независимой церкви св. Савву, а затем и самого короля Владислава.

Росписи церкви св. Софии в Трапезунде, относящиеся к первой половине XIII века, отличаются тщательной манерой письма, звучностью колорита. Персонажи в широких одеяниях представлены в сильном движении. В повествовательных композициях отсутствуют сложные архитектурные или пейзажные фоны. В расположении евангельских сцен четко подчеркнуты регистры. Эти росписи представляют скорее консервативную линию в развитии византийского монументального искусства, так как в них продолжены художественные принципы живописи XII века.

К первой половине XIII века можно отнести мозаичную икону «Распятие», находящуюся ныне в Государственных музеях в Берлине (ГДР). В иконе проявляется тот подчеркнутый интерес к передаче настроения, который наметился в XII веке и характеризует лучшие произведения византийской живописи XIII века. Вертикальному формату иконы соответствуют стройные пропорции фигур, в глубокой скорби стоящих перед крестом. Тонкие, с маленькими головами, с покатыми плечами персонажи отличают лучшие произведения этого периода от произведений более ранних столетий. Икона из собрания Берлина характеризуется совершенной по технике, очень тонкой манерой исполнения, серебристым, нежным колоритом.

В этот сложный и трудный период, когда практически Византийской империи уже не было, ее искусство продолжает не только существовать (даже в Константинополе!), но и развиваться. Наряду с совершенствованием традиционных черт многие художники стремятся ввести в свои работы малознакомый предшествующему периоду эмоциональный акцент. Об этом можно судить прежде всего по оформлению рукописей, которые легче датировать, чем иконы или произведения прикладного искусства. Их можно потому с большей уверенно-



Распятие. Мозаичная икона. Первая половина XII в.

стью, чем другие памятники, отнести к первой половине XIII века.

В эти годы многие из создаваемых в Никее, Эпире, Трапезунде и самом Константинополе памятников искусства отличаются известной традиционностью. В условиях захвата родины врагами художники продолжали работать в старых формах, желая, видимо, быть как можно более верными образцам.

Рукописи, возникшие в этот период в Константинополе, часто имеют латинские надписи, так как выполнялись по заказу латинян. Скажем, Евангелие в Афинской Национальной библиотеке содержит четыре миниатюры с изображением сидящих перед пюпитрами евангелистов. На раскрытых перед ними листах книг помещены латинские строки. Нескольким латинским надписям можно увидеть и в миниатюрах Евангелия, находящегося сейчас в Иверском монастыре. В миниатюрах этих рукописей пропорции фигур удлинняются, персонажи изображаются с сильно покатыми плечами, складки одежд становятся более пластичными, чем ранее, но вместе с тем их рисунок усложняется и дробится. Однако архитектурные фоны еще не приобретают тех сложных форм, какие они получают в дальнейшем.

В те годы, несмотря на усиление западного влияния и, очевидно, наперекор ему, художественные традиции Византии продолжают укрепляться. Центром греческого патриотизма и эмиграции стал город Никея на побережье Малой Азии. Здесь среди изгнанников и возникло стремление к возрождению старой эллинской культуры. Бежавшая сюда из Константинополя знать привезла уцелевшие после завоевания столицы старые кодексы. Произведения монументальной живописи этого времени в самой Никее, к сожалению, не сохранились, что затрудняет определение особенностей местного искусства. Тем не менее небольшая группа рукописей может считаться возникшей именно там.

Есть предположение, что в Никее в тот период, когда Константинополь завоевали латиняне, было создано два кодекса, находящихся ныне в Государственной Публичной библиотеке



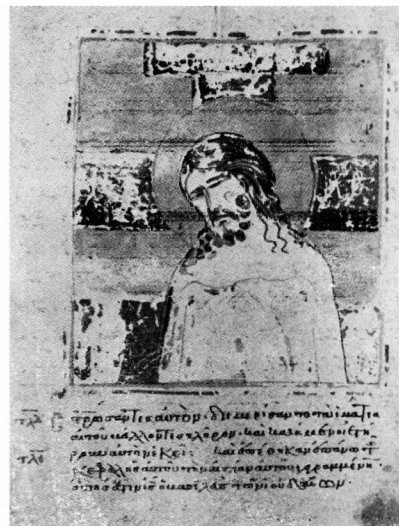
Лист с заставкой
и инициалом.
Евангелие из Карахиссар.
Начало XIII в.

в Ленинграде. Первая из этих рукописей — Евангелие, которое с XVI столетия находилось в небольшом городе Карахиссар, к юго-западу от Трапезунда. Отсюда его обычное в истории искусства название — Евангелие из Карахиссар.

Рукопись включает четыре изображения евангелистов, четыре заставки, семь календарных таблиц (так называемые таблицы канонов) и пятьдесят семь миниатюр с евангельскими сценами. Столь разнообразное по содержанию оформление встречается не часто.

Среди миниатюр с изображением эпизодов из Евангелия есть сцены, редкие для Византии в предшествующие столетия. Здесь представлены такие сюжеты, как «Петр у гроба Христа», «Христос насыщает народ», «Прокливание смоковницы» и, наконец, впервые появляется ставшая распространенной с этого времени композиция, известная на Руси под названием «Не рыдай мене мати». На фоне креста изображается по пояс

«Не рыдай мене мати».
Миниатюра
Евангелие из Карахиссар.
Начало XIII в.



выходящий из гроба Христос, сложивший на груди руки. Этот сюжет, имеющий символическое значение, повторен в рукописи дважды. Любовь к аллегорическим композициям, к иллюстрированию второстепенных эпизодов евангельского рассказа, появившаяся в миниатюрах этой рукописи, в дальнейшем станет характерной чертой византийского искусства.

В сцене же, и ранее широко распространенные в искусстве Византии, каноническая композиция которых не изменялась в течение столетий, часто вводятся не встречавшиеся до XIII века персонажи и отдельные новые детали. Так, в миниатюре «Христос перед Пилатом» рядом с Пилатом появляется неизвестное до сих пор в этом сюжете изображение Анны. В сцене «Вознесение Христа» ангелы показаны бескрылыми (1).

Необычайным для иконографии предшествующего времени является и то, что иногда многофигурные сцены, повествова-

Евангелист Марк.
Миниатюра.
Евангелие. Начало XIII в.



тельный характер которых ранее всегда стремились подчеркнуть живописцы, теперь заменяются изображением одного или двух основных действующих лиц. Так, вместо того чтобы, как полагалось по канону, изобразить в сцене «Сретение» Богоматерь и Иосифа, принесших в храм Христа, которого встречают Симеон и Анна Пророчица, на миниатюре Евангелия из Карахиссар представлен только Симеон. Он держит на руках младенца Христа и показан по пояс, а не в полный рост, как обычно изображали святых в многофигурных композициях.

Небольшие по размеру миниатюры в этой рукописи располагаются среди строк текста, но их со всех сторон ограничивает тонкая рама. Композиции иногда фрагментарны. Рама подчас перерезает боковые фигуры или архитектурные кулисы. Художник также любит вводить поясные изображения фигур, вместо того чтобы представить их, как обычно это делалось до сих пор, в полный рост. Все это — черты распадаю-

щегося строгого неоклассицизма. Особое внимание миниатюрист уделяет жестам персонажей. Он стремится внести в композиции движение, а показывая лики асимметричными — придать им особую выразительность. Новым для средневекового искусства можно считать и изображение обнаженного тела, встречаемое несколько раз на листах рукописи. Правда, оно дано еще схематично и обобщенно, и, конечно, художнику еще очень далеко до правильной передачи анатомического строения. Но интерес к нему следует отметить.

Кроме Евангелия из Карахиссар, к тому же времени и к той же никейской школе относится и еще одна рукопись того же собрания — Евангелие с Деяниями и Посланиями апостолов. Оно было выполнено в XII веке в Константинополе. Кто-то из бежавших из Константинополя представителей византийской знати (а такое Евангелие могло быть собственностью только богатого человека) привез его в Никею. Здесь в первой половине XIII века художник переписал его миниатюры, стремясь — как можно предположить, по требованию заказчика — сделать их более отвечающими новым художественным вкусам.

Миниатюры с изображением евангелистов отличаются не только детальным изображением мебели, письменных принадлежностей, разложенных на столиках, но и необычным ранее для этой темы изображением архитектуры, которая приобретает сложные формы. Рядом с евангелистами появляются апостолы, помогающие им в составлении текста, их фигуры усложняют композиции. Над евангелистом Матфеем помещен Христос, по сторонам от которого расположены символы евангелистов — ангел, бык, лев, орел. До сих пор изображение этих символов встречалось в византийском искусстве крайне редко (известно несколько рукописей, в которых они помещены). Их появление в Евангелии XIII века, несомненно, связано с воздействием западного искусства, в памятниках которого они чрезвычайно распространены.

Итак, в течение первых шестидесяти лет XIII века традиции византийского искусства не были прерваны. В условиях

порабощенной страны оно продолжало, хотя и очень медленно, развиваться. В нем появились даже новые стилистические особенности: более развитый, чем ранее, архитектурный и пейзажный фон (хотя и не такой сложный, как позднее), некоторый интерес к эмоциональным характеристикам. Кроме того, заметно воздействие западных образцов. В эти годы подготавливалась основа для блестящего расцвета византийской живописи в течение двух последующих столетий, и, таким образом, многовековые традиции византийского искусства не были нарушены.

Временное завоевание империи крестоносцами имело для развития изобразительного искусства многие далеко идущие последствия. Прежнее неоспоримое главенство Константинополя в культурной жизни империи было навсегда подорвано. Это способствовало развитию многих художественных школ в провинциальных городах, рост которых ранее подавлялся авторитетом искусства столицы. Разгром империи привел к возвышению независимых балканских государств — таких, как Болгария и Сербия. В этих странах стало возникать свое изобразительное искусство с целым рядом национальных черт.

VII. ИСКУССТВО ПАЛЕОЛОГОВСКОГО ВРЕМЕНИ (1261—1453)

15 августа 1261 года Михаил VIII Палеолог, за три года до того коронованный в Никее, торжественно вступил в отвоеванный у латинян Константинополь. Бурное ликование царило по всей стране. Из Никее прибыл патриарх Арсений и вторично короновал на царствование императора. На этот раз церемония прошла в храме св. Софии.

Но перед глазами победителей лежал разоренный, опустелый город. Первой заботой императора, этого «нового Константина», как его стали называть, было восстановление столицы. На ремонт и строительство храмов, дворцов знати, домов богатых горожан Михаил VIII стал обильно раздавать те деньги, которые были скоплены в течение шести десятилетий его предшественниками, императорами дома Ласкарей, во время их царствования в Никее.

Михаилом с большой роскошью был восстановлен родовой константинопольский храм Палеологов во имя фамильного патрона св. Димитрия. При церкви император основал монастырь, наделив его щедро именьями и доходами.

Одновременно велись работы по восстановлению старых дворцов, среди которых в особенно пострадавшем состоянии находился Влахернский, бывший резиденцией латинян во время их владычества. Тогда же были отремонтированы городские стены и возведена новая стена, опоясавшая район Акрополя.

Однако Византийская империя очень мало походила на прежнюю великую державу. Многие земли в Малой Азии бы-

ли навсегда потеряны и отошли к туркам. Центральная Греция и почти весь Пелопоннес оставались в руках латинян. Венеция по-прежнему господствовала на большей части островов Эгейского моря.

Вместе с тем чрезвычайно осложнились отношения с Западом. Потерпевших поражение латинян всячески поддерживал римский папа, вплоть до разработки плана нового крестового похода. С начала XV века ко всем этим бедствиям прибавилось наступление турок, под натиском которых Византийская империя пала в 1453 году и уже никогда не смогла возродиться вновь.

До сих пор остается необъяснимым, каким образом в этот столь критический период византийское искусство нашло в себе силы для нового подъема. Создается впечатление, что за время «никейского изгнания» была накоплена громадная национальная энергия, которая теперь, с отвоеванием Константинополя, проявилась в блестящем творчестве, приведшем к созданию нового стиля. Этот последний подъем византийского искусства часто называют условно Возрождением, находя в нем немало близкого и родственного тому, что происходило в это время в Италии.

Конечно, в Византии, города которой не только не процветали подобно итальянским, но постепенно слабели под натиском врагов, не могло быть Ренессанса в точном смысле этого слова. Но многое в ее художественной жизни XIV — первой половины XV века действительно говорит о больших сдвигах. Оставаясь в общем религиозным, искусство становится менее замкнутым в своем иконографическом каноне. При этом не только расширяются иконографические рамки, давая широкий доступ светским тенденциям, но изменяется сама художественная образность. Усиление личностного начала в мировоззрении (хотя бы в форме мистического индивидуализма) ведет к повышению эмоциональности в трактовке даже самых строго возвышенных религиозных тем и сюжетов, к расширению отвлеченных средневековых художественных норм, к сближению всего искусства с реальной действительностью. Поэто-

му общий характер византийской художественной жизни палеологовской эпохи можно определить как Предвозрождение.

В течение двух веков своего существования палеологовское искусство не было застывшим. Зарождение его основных стилистических особенностей относится еще к концу XII — началу XIII столетия. Со времени реставрации империи и вплоть до ее падения художественные принципы византийского искусства претерпевали изменения. Многообразие школ объяснялось интенсивностью и разнообразием художественной жизни в эти годы.

Однако при всей стилистической многоликости палеологовского искусства в нем вполне четко вырисовывается определенный ряд черт, присущих только ему и позволяющих говорить о нем как о четко выраженном и цельном этапе.

Из всех тех особенностей, которые характерны для палеологовского искусства в одинаковой степени во все века его существования и могут быть рассматриваемы как основные черты Предвозрождения, следует прежде всего отметить возросшую в нем светскость. Как уже сказано, светское начало явно проявилось в трактовке религиозных сюжетов. В это время не случайно становятся распространенными сцены трапезы: «Брак в Кане», «Тайная вечеря», «Троица». Художники увлекаются многочисленными бытовыми реалиями, элементами натюрморта, которые в таких сценах они могут передать весьма подробно.

С усилением светского начала в изобразительном искусстве связаны и фольклорные влияния, которые распространяются в нем и, естественно, характерны не столько для Константинополя, сколько для периферии империи. Рядом с религиозными сценами художники на стенах церквей часто изображают и реальные исторические события. Среди последних особенно любимыми становятся темы посещения (императором, царем, королем) того храма, который украшают росписями. Подробное изображение различных эпизодов из жизни заказчика фресок, а также церемонии его погребения наиболее характерны для сербских росписей.

Светскость палеологовской живописи проявилась и в интересе к редким, часто впервые появившимся в искусстве темам, а также в заметном изменении иконографии даже тех сюжетов, которые отличались до сих пор особенно консервативным и традиционным характером.

Одной из существенных черт искусства палеологовского времени можно считать новое возрождение (после перерыва в три столетия!) интереса к античному наследию. Византийские художники XIII—XV веков знали многие из неизвестных нам мозаик и фресок Древней Греции. О классическом наследию они могли судить и по произведениям искусства эпохи Юстиниана, а также периода Македонской династии, когда оно широко использовалось.

Из фонда классического искусства живописцы заимствовали широкое введение в композиции архитектуры и пейзажа, те элементы правильной перспективы, которые они довольно органично включали в свои изображения. Но этого мало, под влиянием античных памятников изменилась палитра византийских живописцев, став более разнообразной по своим оттенкам и более направленной на выражение эмоционального состояния. Можно даже сказать, что в том внимании к настроению, которое стало одной из черт этого времени, проявились не только уже упомянутые светские тенденции, но и малознакомая ранее психологизация образов.

В рисунке фигур, столь многочисленных в палеологовских композициях, в светотеневой моделировке ликов также дало себя знать воздействие классических образцов. В типичных для этого времени удлинённых пропорциях персонажей ясно видно использование произведений эллинистического периода. Даже в манере письма иногда ощущается непосредственное копирование древнего искусства. Увлечение им и вело византийское искусство от средневековья к Предвозрождению.

Усиление личностного начала, которое вслед за влиянием античности может быть рассмотрено как основная черта живописи этого времени, особенно проявилось в портретных изображениях. Художники стремятся передать настроение своих

героев, внести в их облик тонкие оттенки эмоций, нарушить то вневременное спокойствие, которое наполняло их ранее. Однако передача глубокого душевного мира человека, его индивидуальной психологии в этот период встречается еще редко. Психологизм носит абстрактный характер.

В отличие от предшественников, желавших остаться анонимными, многие художники начинают подписывать свои работы. Творчество наиболее одаренных мастеров приобретает индивидуальный стиль, выходя за рамки общего нивелирующего стиля времени.

В произведениях живописи изображение ландшафта и архитектуры получает особое значение. Отныне пейзаж в композиции выступает не просто в качестве фона, но выполняет и эмоциональную функцию. Масштабная связь фигур с пейзажем становится более естественной, чем прежде. Во многих сценах, где ранее персонажи изображались на нейтральном фоне, появляются архитектурные постройки, скалы, деревья, при этом архитектура и пейзаж не столько служат определению места действия, сколько организуют пространство. С их помощью сцена приобретает ограничения с боков. Архитектура и пейзаж подобны раме, четко определяющей размеры композиции и отделяющей одну сцену от другой. Архитектурные постройки и пейзажные элементы способствуют тому, чтобы яснее выделить значение сцены, подчеркнуть роль того или иного персонажа, выявить его позу, движение, даже настроение.

Одной из характерных черт палеологовского искусства может считаться гораздо более тесная и в то же время более многообразная, чем ранее, связь его с искусством других стран. На византийские образцы ориентируются художники Италии, создавая свои произведения. Духовное общение Византии с Русью, а также с южнославянскими странами, прерванное монголо-татарским нашествием, усиливается со второй половины XIV века. Во многом этому способствовало оживление в области философско-богословских вопросов, споры по которым хотя и велись в Константинополе, но нашли

Исихазм
резонанс чуть ли не во всем восточнохристианском мире. Дело в том, что в условиях развивающегося кризиса Византийской империи и, вероятно, предчувствия ее недалекого исторического заката, философия все чаще стала затрагивать темы судьбы, божественного промысла и т. п. Развивались мистические настроения, отчего ослаблялась вера в логику и, наоборот, усиливалась вера в призрачность мира сего. На этой почве возродилось древнее учение об исихии (покой, безмолвие). Апологетом исихастов в XIV веке стал византийский монах Григорий Палама. Противоположный лагерь, склонявшийся к логическому знанию, возглавил монах Варлаам, более близкий к западной философии. В ожесточенной борьбе победили исихасты.

Их победа на первый взгляд может казаться победой реакции, но значение исихазма было в другом. Он несомненно углублял духовную жизнь Византии, а также тех стран, которые придерживались православия, а не католицизма. Исихазм способствовал росту индивидуального начала в искусстве, всего того, что связано с эмоциональным переживанием, что, конечно, должно было прежде всего отразиться на трактовке образа человека, в частности, усилением портретных тенденций. Но затронутыми оказались и более широкие сферы творчества, среди них такая, как свет, очень важная именно для изобразительного искусства. Палама учил, что божественный свет, озаривший Христа на горе Фавор (так называемый «фаворский свет»), есть несозданная, нематериальная энергия, которая, однако, доступна чувственному восприятию. Это оказало большое влияние на иконографию «Преображения». Тема «Преображения» стала одной из самых популярных в искусстве второй половины XIV—XV века. Художники-исихасты стремились показать свет льющим из фигуры Христа, а не идущим на него извне. Византийские художники подходили к такой трактовке света уже в XI—XII веках. Но теперь задача ставилась принципиальнее. Ореол и лучи света, исходящие от Христа в композиции «Преображение», приобретали характер свечения. Теория о природе света Григория

Паламы имела и определенное эстетическое значение. Григорий Палама считал, что Адам до грехопадения был облачен в одежды света и сияния и был в них «значительно красивее», чем те персонажи, которых стали изображать облаченными в золото и украшенными венцами из драгоценных камней.

В палеологовскую эпоху связи с Западом проявились не только в искусстве, но и в литературе. В Византии расцвел такой специфический литературный жанр, как роман в стихах. В нем стали особенно ощутимы воздействия западного рыцарского эпоса. К XIV столетию относятся такие произведения византийского рыцарского романа, как «Каллимах и Хрисорроя», «Вельфандр и Хрисанца», «Ливистр и Родамна».

В этих романах их авторы уделяют много внимания описанию произведений искусства. В своих эстетических оценках они продолжают традиции романа XII века, также посвящая много строк гармонии как высшему критерию в характеристике того или иного памятника. В явлениях природы, которые они описывают, соразмерность считается первым признаком прекрасного.

Как и ранее, мастерство художника тем выше, чем больше он уподобляет свое творение созданному богом миру. Но теперь эта близость понимается более конкретно, чувственно. В романе «Ливистр и Родамна» автор пишет: «О скульптуре скажешь, что она одушевленная, живая», а в «Вельфандре и Хрисанце» говорится о статуях, что «они вылеплены так, будто находятся в движении».

Источники тех чудес, какими, по мнению романистов, можно считать произведения искусства, — это руки мастера. В «Каллимахе и Хрисоррое» автор говорит: «Поражают меня руки мастера и свойство, которое золото приобретает в этих руках под резцом — делается податливым, мягким, подобным гибкой лозе».

Византийские писатели равнодушны не только к красоте, но и к материальной ценности описываемых ими с таким восторгом произведений искусства. Когда повешенная за волосы Хрисорроя просит Каллимаха убить спящее чудовище, она

предлагает ему взять меч «с красивой рукояткой из рубинов». Каллимах говорит братьям: «Этот дворец, красивый и блестящий, сложенный из золота, усеянный драгоценными камнями и жемчугом, есть источник богатства, река сокровищ».

Тот интерес к бытовым деталям, к жанровым композициям, к эмоциональной окраске изображения, который характерен для стиля живописи эпохи Палеологов, можно найти в литературных и исторических сочинениях XIV—XV столетий. Подобно тому как в изобразительном искусстве совершаются стилистические и иконографические изменения, так и в литературных произведениях происходят нововведения в области художественной формы и содержания.

Интерес к внутреннему миру героя становится характерной чертой литературы, в частности агиографических сочинений, то есть тех, которые содержат жития святых. Как отличительную черту Жития св. Григория Синаита, составленного в XIV веке его учеником Каллистом, можно рассмотреть внимание к психологии героя, к его внутренним переживаниям. Мысли и чувства Григория писатель подробно разбирает и даже объясняет, стремясь найти причины и мотивы любого его поступка, а не просто констатирует их, как это делали до сих пор авторы житий святых. Образ святого в сочинении Каллиста обрисован живо и ярко. Этому способствует и любовь к деталям, среди которых мы встречаемся с указанием на то, что святой любил читать, что у него был красивый почерк. Каллист с особым значением подчеркивает, что для святого была характерна гармония души и внешнего облика. Автор Жития не любит перечислять добродетели своего героя, несущие общий характер, но стремится найти в каждом его поступке индивидуальную черту, показать его в повседневной обстановке, во взаимодействии с теми обычными людьми, с которыми он постоянно встречается.

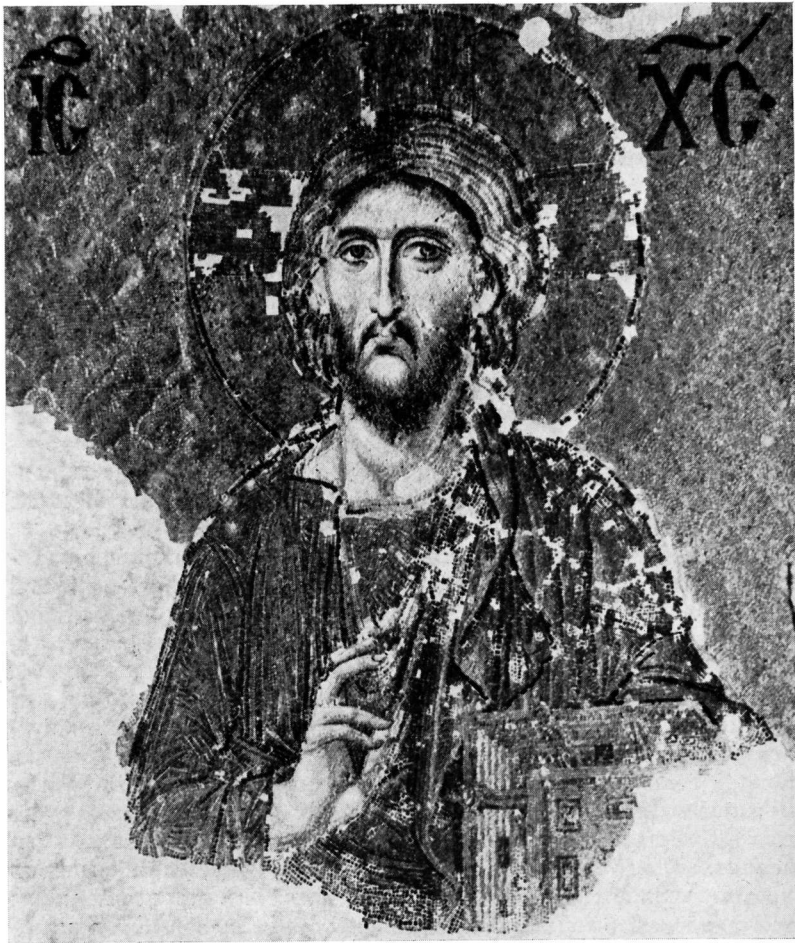
Интерес к пейзажу, который мы отмечали как характерную черту изобразительного искусства, ясно ощущается и в литературных произведениях. Византийская агиография XIV столетия, в отличие от житий, составленных в предшествующие

века, богата описаниями природы. В Житии Ромилы, написанном Григорием, большое место уделено описанию зимы в горной Болгарии. В Житии Феодоры, составленном Кавасилой, одни из лучших страниц посвящены описанию острова Эгины.

Новому стилю, характеризующему искусство и литературу времени Палеологов, соответствует и новый этап в развитии византийской эстетической мысли. Теоретики искусства палеологовского времени видели в иконе не только средство проповеди христианского учения, но и произведение искусства. Они анализировали композицию иконы, изучали гармонию цвета. С этой точки зрения характерные примеры анализа многофигурных икон можно найти в «Экфразисе» Иоанна Евгеника (первая половина XV века). Еще в 1328 году Феодор Метохит писал о гармонии в живописи, сравнивая ее с музыкой. Он считал, что центральной проблемой византийской эстетики должно стать рассмотрение вопроса о соединении разнообразия в одном целом. Так, по его мнению, и в живописи от разнообразия оттенков цвета зависит глубина колористического единства.

По-прежнему при Палеологах писатели уделяют значительное место описанию памятников искусства. Так, в первой половине XIV столетия Мануил Филл посвятил целый ряд поэтических эпиграмм описанию произведений живописи, архитектуры, прикладного искусства не только своего времени, но и прошедших веков.

Но обратимся к палеологовскому изобразительному искусству, ко времени начала его расцвета. В конце XIII века в южной галерее св. Софии в Константинополе была выполнена мозаика «Деисуса», отличающаяся таким совершенством своего художественного решения, что многим ученым казалось невероятным ее возникновение в столь трудное для империи время. Лица Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи наполнены той глубокой эмоциональностью, которую невозможно представить в искусстве XII века. В них передано столько печали, как бы предчувствия трагической судьбы родины, что они могли быть созданы только в период невероятного напряже-



Христос. Деталь мозаики «Деисус».
Вторая половина XIII в. Собор св. Софии в Константинополе



Богоматерь. Деталь мозаики «Деисус».
Вторая половина XIII в. Собор св. Софии в Константинополе.

ния духовных сил, проявившихся с изгнанием латинян. Композиция «Деисуса» относится к первой, ранней стадии палеологовского искусства с ее повышенным чувством пластики, осознанием важности светотеневой моделировки.

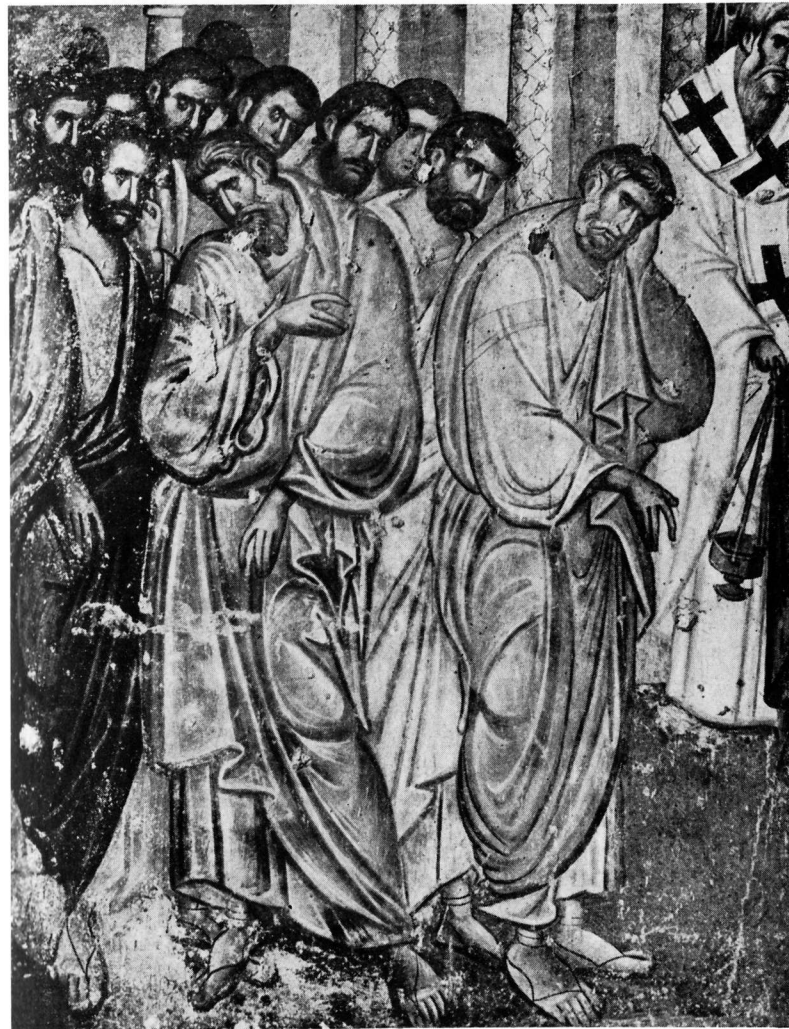
Хотя при Палеологах Византийская империя была маленькой и слабой, ее искусство по-прежнему пересекало границы и распространялось по территории гораздо большей, чем та, которая подчинялась ее административной власти. Влияние Константинополя и Салоник было более сильным в Сербии и Болгарии, куда приезжали художники из этих ведущих культурных центров, чем, скажем, на территории таких провинций самой империи, как Аттика и Беотия.

По той причине, что в самом Константинополе почти не сохранилось памятников монументальной живописи второй половины XIII века, мы обратимся к произведениям, которые хотя и находятся далеко от столицы, но испытали сильное ее духовное воздействие.

Самым классическим ансамблем живописи XIII века, как по своему духу, так и по форме, и вместе с тем самым содержательным по некоторым принципам изображения фигур можно считать относящиеся к шестидесятым годам XIII века фрески сербского монастыря Сопочаны, основанного королем Урошем I. Правитель Сербии строил храм св. Троицы как усыпальницу для себя и своей семьи.

Но, очевидно, Урош I хотел, чтобы собор стал кафедральным, поэтому он отвел значительное место среди других сцен изображению первых Вселенских соборов.

Основной особенностью живописи Сопочан можно считать ее подчеркнуто монументальный характер, который создается расположением фигур в композиции, ритмом масс, сильным чувством пространства и объема. Сцены уравновешены и по цветовой характеристике, в которой преобладают зеленые, голубые, охристые тона. Во фресках Сопочан много того эллинистического начала, которое расцвело еще в Никее и которое пришло сюда через Салоники, найдя благодатную почву именно в Сербии конца XIII века.



Успение Богоматери. Деталь фрески. XIII в.
Монастырь Сопочаны

В центральном нефе представлены эпизоды Нового завета. Все композиции отличаются повествовательным характером. В сцене «Успения» оба многоколонных портика отодвинуты к краям композиции, оставляя место для многочисленных персонажей, окружающих Христа и лежащую Богоматерь. Это и хор ангелов с факелами, и склоненные апостолы, и отцы церкви, и изображенные уже летящими на облаках вместе с ангелами апостолы. Каждая фигура полна эмоциональной выразительности. Чувство печали, которое пронизывает Христа и апостолов, передается не только наклонами голов, жестами рук, поднесенных в знак скорби к губам, но и выражением лиц.

К самому концу XIII века относится другой значительный памятник сербского искусства — фрески церкви св. Ахилия в Арилье, в которых гораздо сильнее, чем в живописи Сопочан, проявились местные черты. В росписи в Арилье художники изобразили сербских королей и архиепископов. С этого времени особый интерес к портретам исторических персонажей станет характерен для искусства Сербии.

Свидетельством взлета творческой активности константинопольских художников в следующие десятилетия явилась живопись небольшой церкви Хора, название которой означало «за городскими стенами». С XV века церковь известна всему миру под своим турецким наименованием Кахрие-Джами.

Еще до возникновения новых городских стен Константинополя при Феодосии II (413 год) был основан монастырь Хора. К XIV веку смысл слова «Хора» как указание места, находящегося за пределами города, был забыт. Оно стало ошибочно переводиться в качестве эпитета Богоматери и Христа, о чем свидетельствуют надписи на стенах храма.

Об этом монастыре нам известно очень мало вплоть до последней четверти XI века. К тому времени монастырская церковь находилась в плачевном состоянии, и на ее месте была по приказу Исаака Комнина воздвигнута новая, одноапсидная и одноглавая.

Новый период в жизни монастыря связан с именем Феодора Метохита — высшего чиновника византийского двора, лю-



Церковь Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе. XIV в.

бимца императора Андроника I Палеолога. Феодор Метохит был человеком разнообразных интересов, типичным представителем палеологовского гуманизма. Любитель книг (при монастыре Хора он собрал огромную библиотеку, в которую были помещены главным образом сочинения светского харак-

тера), поэт, автор теоретических трактатов по искусству, друг византийского историка Никифора Григоры, он из всех своих увлечений предпочитал астрономию. Любимым его детищем стал монастырь Хора, ктитором которого он сделался и в который незадолго до смерти он постригся.

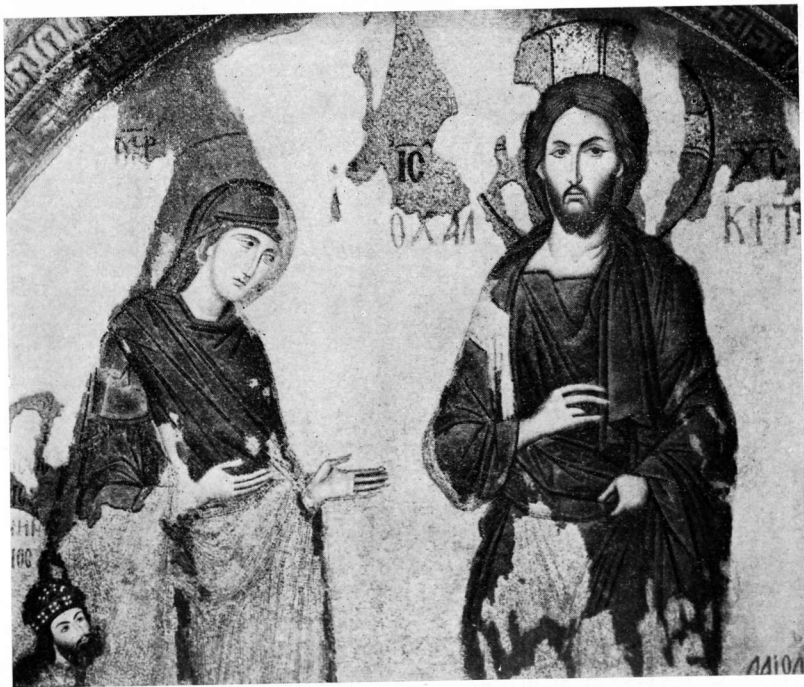
К концу 1320 года были окончены реставрация архитектуры храма, а также создание мозаичных и основных фресковых композиций, совершенные на деньги Феодора Метохита. Пристроенные к церкви с запада два нартекса, а с юга дополнительный неф — так называемый пареклезий — расширили храм. Он превратился из одноглавого в шестиглавый. Перестроенная церковь стала характерна по своей архитектуре для XIV века. Как все византийские здания XIV столетия, она легка, нарядна, изящна. Ее стены декорированы глухими нишами, аркадами, резными орнаментами. Западную стену внешнего нартекса украшает глухая аркада. Ее полуциркульные арки поддерживают тонкие колонки с коринфскими капителями. Внутри пол и нижние части стен облицованы мрамором. В некоторые из окон, и прежде всего в те, которые прорезают стену центральной апсиды, вставлены цветные стекла. Храм, за исключением пареклезия, украшен мозаиками. Мозаика с изображением Феодора Метохита, передающего модель основанного им храма Иисусу Христу, доказывает, что церковь посвящена Спасителю. Однако в одном из своих писем Метохит сообщал, что он декорировал храм во имя не только Христа, но и Богоматери. Иконографическая система живописи подтверждает, что его намерения были осуществлены. Среди мозаик храма нет сцен, которые были столь распространены в монументальной живописи того времени. Здесь отсутствуют сцены Акафиста, Ветхого завета, агиографические сюжеты. Но сцены из жизни Христа и Богоматери занимают основное место в храме. Они развернуты на сводах, парусах, в верхней части стен. В апсиде было помещено не сохранившееся сейчас изображение Богоматери.

В огромной композиции «Денсуса» на восточной стене внутреннего нартекса отсутствует фигура Иоанна Предтечи, а



Феодор Метохит перед Христом. Мозаика. XIV в.
Церковь Хора в Константинополе.

Христос изображен стоящим, но не сидящим на троне, как обычно. Сцена носит мемориальный характер. Она посвящена памяти тех, кто в свое время заботился о благосостоянии храма. У ног Богоматери стоит, протянув в молитвенной позе к Иисусу Христу руки, Исаак I Комнин. По другую сторону от него, в правой части композиции, также в молитвенной позе и также в меньшем масштабе, чем Христос и Богоматерь, представлена, как свидетельствует надпись, Мария Монгольская, ставшая монахиней Меланией. Определение ее личности несколько затруднено. Это могла быть незаконная дочь Михаила VIII, вышедшая замуж за монгольского хана, после смерти которого она основала в Константинополе монастырь и вскоре постриглась в нем. Мемориальный, посвященный



Деисус. Мозаика. XIV в. Церковь Хора в Константинополе

характер «Деисуса» показателен для эпохи XIV века с ее повышенным чувством историзма.

Мозаики Кахрие-Джами характеризуются целым рядом стилистических черт, типичных для времени их создания. Необычным для предшествующего периода можно считать стремление отказаться от фронтальной постановки персонажей, которая в тех же темах, созданных в более раннее время, была обусловлена иконографическим канонem. Христос в сцене

«Деисуса» оказывается слегка обращенным к Исааку Комнину, так как левая часть его тела больше, чем правая. Фигура кажется повернутой и к зрителю, подходящему к Христу слева, попадая в нартекс, на восточной стене которого помещен «Деисус». Поворот тела Христа подчеркивается и всем асимметричным характером композиции, в которой фигура Богоматери, обратившейся к Иисусу Христу, не уравновешена, как обычно, с другой стороны фигурой Иоанна Предтечи.

Асимметричное построение композиций вообще свойственно мозаикам Кахрие-Джами. Оно особенно сильно проявляется в ктиторской сцене. Фигура Феодора Метохита, подносящего модель храма Христу, в правой части композиции ничем не уравновешена. Большое пустое пространство золотого фона облегчает эту часть мозаики. Изображение приобретает за счет своей асимметрии неустойчивость, зыбкость, некую тревожность настроения, которые усиливаются и самой позой Метохита, еще не упавшего до конца на колени.

Стремление придать изображению подчеркнутую эмоциональность можно усмотреть в трактовке движения, в наклонах голов многих персонажей Кахрие-Джами. В сцене «Семь первых шагов Марии» маленькая трогательная девочка протягивает руки к матери. Полна удивления фигура собравшейся зачерпнуть воду из колодца Марии, которой внезапно является архангел («Благовещение у колодца»). Сколько глубокой любви в трогательных движениях престарелых родителей Марии Иоакима и Анны, ласкающих свою дочь. Трагичен жест рук матери, не желающей видеть, как перед ней убивают ее ребенка («Избиение младенцев»).

Как и все художники палеологовского периода, авторы мозаик Кахрие-Джами хорошо знали древнегреческие образцы. Их влияние можно усмотреть в рисунке плаща, круглой раковины поднявшегося над головой служанки, поддерживающей Марию в сцене «Семь первых шагов Марии». Он напоминает плащ фигуры, олицетворяющей «Ночь» в миниатюре Псалтири Парижской Национальной библиотеки начала X века, также скопированной с античного памятника. Даже в манере



Чудо в Кане.
Мозаика. XIV в.
Церковь Хора
в Константинополе

Рождество.
Мозаика. XIV в.
Церковь Хора
в Константинополе

исполнения мозаики Кахрие-Джами ощущаешь некоторую стилизацию под эскизность, свойственную стилю письма позднеэллинистических мастеров.

Но особенно сильно ощущается воздействие эллинистической живописи в том, как здесь изображается архитектура с ее многочисленными аркадами, павильонами, балюстрадами. В многофигурных композициях Кахрие-Джами архитектуре и пейзажу отводится очень большая роль. Они служат тому, чтобы яснее выделить определенный персонаж, подчеркнуть его позу, движение. В сцене «Путешествие в Вифлеем» холм, на фоне которого изображена Мария, не только подчеркивает значение ее фигуры как основной в композиции, но так же, как и деревья, помещенные рядом с ней, усиливает направление ее движения: слева направо.

Тот же принцип подчеркивания значения фигуры с помощью пейзажного и архитектурного фона примерно в те же



годы появился в фресках Джотто в капелле дель Арена в Падуде (1305 год). В сцене «Бегство в Египет» Джотто также использует форму горы, поднимающейся позади Богоматери, с целью не только показать ее как центральный персонаж в этой композиции, но подчеркнуть и усилить ее движение. Сходство обеих композиций — в Кахрие-Джами и в капелле дель Арена — возможно, объясняется тем, что их авторы, поставив перед собой одни и те же цели, использовали сходные античные образцы. Пейзаж часто служит отделению друг от друга разновременных эпизодов, включенных в одну композицию.

Обычно в многофигурных сценах Кахрие-Джами («Перепись населения», «Раздача пурпура» и другие) персонажи разбиваются на две противопоставленные друг другу группы, в каждой из которых выделены основные действующие лица. Их особое значение выявлено тем, что они помещены на фоне па-



Путешествие в Вифлеем. Мозаика. XIV в.
Церковь Хора в Константинополе

вильонов — прием, характерный для палеологовского искусства.

Художники, работавшие в Кахрие-Джами, стремились к реальной передаче деталей. Некоторые из мучеников в медальонах во внешнем нартексе изображены в платьях богатой палеологовской знати. Склоненный перед Христом на ктиторской мозаике Феодор Метохит показан в costume высокопоставленного византийского сановника XIV века. В шелковом головном уборе сложной формы представлен в сцене «Переписи населения» губернатор Сирии, перед которым стоит Богоматерь. Модель храма Хора в руках Феодора Метохита точно

воспроизводит реальную архитектуру церкви. Мы видим ее западный фасад с глухой аркадой и двумя куполами по углам, меньшими по размеру, чем центральный. Только изображение южного пареклезия, который придавал архитектуре храма асимметричный характер, в мозаике отсутствует.

Во многие сцены введены жанровые, интимные эпизоды, совершенно не предусмотренные иконографическим каноном. Скажем, в мозаику «Умножение хлебов» включено изображение детей, ползающих по земле и подбирающих кусочки хлеба, падающие из рук Христа.

Мозаичисты испытывали влияние фресковой живописи, о чем можно судить по пробелам, положенным в виде двух-трех параллельных «запятых». Объем фигур передается освещением. Иногда одна половина фигуры показана в более светлых тонах, чем другая. В большинстве же случаев свет падает на фигуры прямо, так что середина тела изображается светлее, чем края. Благодаря этим средствам фигуры становятся округлыми, но вместе с тем подчеркнута легкими, нематериальными.

В 1951—1958 годах Американским археологическим институтом, ведущим реставрационные работы в Кахрие-Джами, были открыты фрески пареклезия, о которых долго ничего не было известно. Сюжеты росписей раскрыли истинное назначение пареклезия, ранее считавшегося трапезной. В связи с тем, что здесь были размещены композиции Ветхого завета и Страшного суда, а надписи на стенах воспроизводили заупокойные молитвы, стало ясно, что это была погребальная часовня. Она была расписана уже после завершения мозаик основной части храма, очевидно, теми же самыми мастерами.

Стены пареклезия делятся на две зоны, нижняя из которых покрыта фресками, имитирующими облицовывающий стены мрамор. Верхняя включает изображения отдельно стоящих святых. На сводах размещены многофигурные, повествовательные композиции. В медальоне купола — Богоматерь с младенцем, а вокруг нее — двенадцать архангелов.

В конхе апсиды расположена сцена «Сошествие Христа во ад», которая сразу же приковывает к себе внимание каждого,



Сошествие Христа во ад. Фреска. XIV в.
Церковь Хора в Константинополе

входящего в пареклезий. Легкий, в светлых одеждах, на фоне тоже белого, но с золотыми звездами ореола, Иисус представлен в сильном движении, тянущим за руки Адама и Еву. Он стоит на разбитых дверях ада. Под его ногами, среди многочисленных гвоздей, ключей, болтов, — упавший, побежденный им сатана.

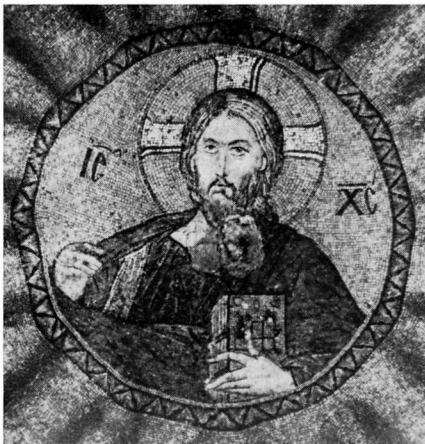
Лицо Христа проникнуто той одухотворенностью, которая может освещать только лица персонажей XIV столетия. Эту эмоциональность подчеркивают тонкие черты лица, мягкий его овал, устремленный на Адама взгляд. В лице Адама с его сдвинутыми и приподнятыми к переносице бровями, с длинным, расширяющимся на конце носом, в его развевающимся волосах воплотилась та взволнованная экспрессивность, которую через несколько десятилетий передаст с особой силой в своих образах старцев Феофан Грек, расписывая церковь Преображения на Ильине улице в Новгороде.

Сцена «Страшного суда», находящаяся в восточной части свода купола, более спокойна по своему построению. Величественна фигура судящего людей Христа, идеально красивы обратившиеся друг к другу апостолы, спокоен летящий ангел, который разворачивает свиток. В лицах апостолов отсутствует то стремление к индивидуализации образов, которое присутствует, скажем, в изображении «Успения» (мозаичная композиция в основной части храма). Только фигуры теснящихся в аду грешников вносят трагическую ноту, нарушая спокойствие сцены.

В Кахрие-Джами фрески располагались и в восьми нишах пареклезия. Ниши предназначались для установки саркофагов. Здесь были портреты (иногда групповые) погребенных. Но все они, создаваемые в течение всего XIV — первой половины XV века, плохо сохранились. Среди них особенно примечательно изображение женщины, стоящей перед Богоматерью. До нас дошли только нижние части фигур. Но мягкие, широкие складки одежд Марии, изображение ее подножия и трона по правилам прямой перспективы, само расположение ее фигуры — не фронтальное, а в трехчетвертном повороте и в том же масштабе, что и фигура женщины, свидетельствуют о влиянии итальянского искусства Возрождения. Одежда женщины, как передано на фреске, выполнена из итальянского шелка. В изображении чувствуется явное стремление подражать западному искусству, характерное для византийского середины XV столетия.

Мозаики и фрески Кахрие-Джами — самый выдающийся, но не единственный памятник монументальной живописи Константинополя. К ним близки по своей экспрессивности, живописности, мягкой манере письма фрески церкви св. Евфимия. В этом маленьком одноглавом храме сохранилось четырнадцать сцен из жизни св. Евфимия, современных мозаикам Кахрие-Джами.

Примерно тому же времени принадлежат мозаики церкви Марии Паммакарistos, известной под своим турецким названием Фетие-Джами. В медальоне купола здесь изображен



Пантократор.
Мозаика. XIV в.
Церковь
Марии Паммакаристос
(Фетие-Джами)
в Константинополе

Христос Пантократор, вокруг него, между радиусами расходящихся орнаментальных полос, — двенадцать апостолов. На стенах — сцены из жизни Христа и Богоматери, а в апсиде — «Деисус». Мозаики этого храма значительно беднее по цвету, чем живопись Кахрие-Джами, а стиль их исполнения несколько более манерный.

Почти одновременны мозаикам Кахрие-Джами и мозаики церкви св. Апостолов в Салониках. Их выполнили приехавшие сюда из Константинополя мастера, что вполне естественно, поскольку заказчиком храма был патриарх Константинополя Нифонт. Лишение его сана в 1315 году привело к тому, что мозаики не были окончены. Как видно по изображению сцен «Рождество Христа», «Сошествие во ад», «Успение», их близость к композициям на те же темы в Кахрие-Джами проявляется даже в иконографии мельчайших деталей. Однако мозаики церкви св. Апостолов пластичнее.

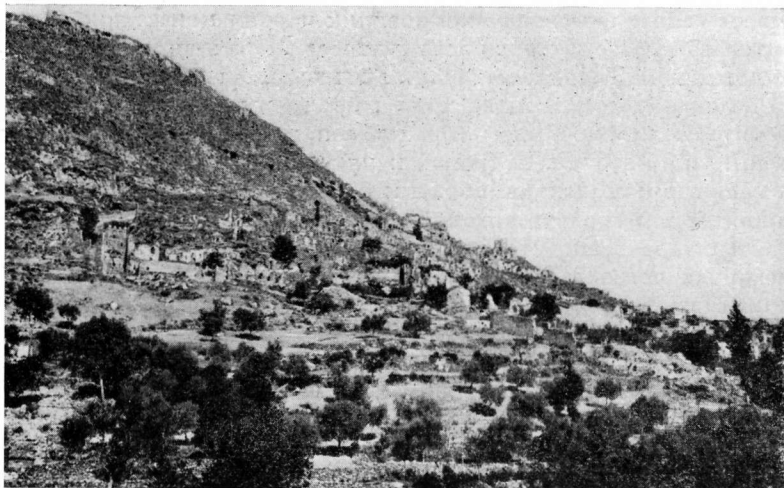
Ко многим произведениям монументальной живописи Салоник, выполненным местными мастерами, близки сохранив-

шиеся сейчас фресковые композиции церкви монастыря Протатон на Афоне, относящиеся к началу XIV века и созданные художником Мануилом Панселиносом. Среди них — сцена «Введение Богоматери во храм», представляющая собой развернутую композицию. Марию сопровождают родители и девы. Она изображена дважды: идущей в храм и подходящей к священнику. Находя образцы в древних рукописях, Панселинос был несколько архаичен в своей иконографии. Для его святых характерны строгие лица, скошенный в сторону взгляд, чеканная четкость формы. Выдающийся мастер, он расписал также церковь монастыря Лавры, где, однако, сохранился только маленький фрагмент с головой св. Николая.

О живописи первой и особенно второй половины XIV века дают представление фрески Мистры — столицы Морейского деспотата и росписи Сербии. Они принадлежат к разным направлениям. Живопись монастырей Мистры, превратившейся после изгнания из нее в 1262 году крестоносцев в огромный город, явилась результатом тех завоеваний, которыми было отмечено искусство Константинополя. За двухсотлетний период своего существования, вплоть до захвата ее в 1460 году турками, Мистра стала крупным центром напряженной интеллектуальной, культурной жизни Византии. Здесь широко велось рукописание. Два крупнейших монастыря — Митрополия и Бронтохион — располагали большими библиотеками. Однако сведений о том, как здесь декорировались рукописи, нет.

Одним из выдающихся ученых и философов, связавших свою судьбу с Мистрой и принесших ей мировую славу, был Георгий Гемист Плифон. В Мистре им были написаны многочисленные сочинения по истории, географии, астрономии, музыке и риторике. Вершиной его философской мысли явился фундаментальный антихристианский трактат «Законы». Проповедник неоплатоновской философии, заседаая на Флорентийском соборе, Плифон заявил, что вскоре христианство и ислам уступят место новой религии, близкой античной философии.

В Мистре вокруг Плифона сложился кружок его последователей, «избранных», к которым постоянно присоединялись



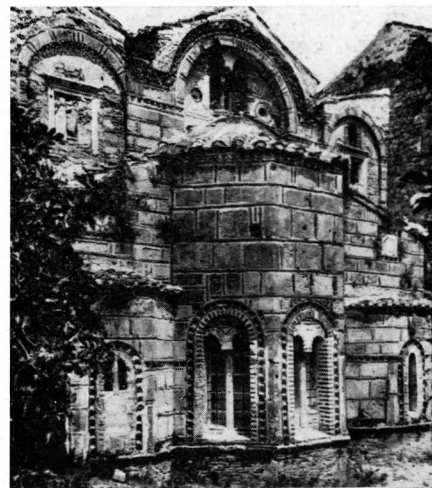
те, кто приезжал к великому философу со всех концов христианского мира.

В течение шести лет в Мистре жил верный ученик Плифона, будущий кардинал римской католической церкви Виссарион. Именно в Мистре осуществлялись контакты византийских и итальянских гуманистов.

Мистра раскинулась недалеко от древней Спарты, на крутом конусе горы, вершина которой увенчана рыцарским замком, воздвигнутым латинянами в период их господства. Город, состоявший из многих кварталов, отделенных друг от друга крепостными стенами, делился в средневековье на две части. Из них северная была расположена на обширной горизонтальной террасе и покрыта дворцами и домами деспотов Мистры и их придворных. Южная, занимавшая склон, состояла из узких извилистых улочек, проходящих между домов горожан. Среди светских построек поднимались главы многочисленных храмов процветавших монастырей.

Мистра

Церковь св. Димитрия
в Мистре.
Апсида. XIV в.



Сейчас развалины некогда прославленной столицы Морейского деспотата поражают даже зрителя, привыкшего к огромным современным городам, своим гордым величием, единством с суровым скалистым пейзажем, а более всего тем, что они были свидетелями блестящего расцвета византийской культуры, наступившего в столь трудное для империи время.

Одной из самых ранних церквей Мистры (конец XIII века) была митрополитская, посвященная св. Димитрию, та, в которой в тяжелые для империи дни 1449 года венчался на царство последний византийский император Константин. Воздвигнутая еще в тот период, когда в Мистре не велось широкое строительство, эта церковь принадлежала к архитектурному типу, не получившему в дальнейшем распространения в Мистре. Кладка ее стен, состоявшая из блоков тесаного камня, разделенного плитками кирпича между рядами как по горизонтали, так и по вертикали, характерна для греческой школы архитектуры. Обращение к раннему архитектурному

типу храма, базилике, не может нас удивлять, если вспомнить, что в то время как в Константинополе от него давно отказались, в провинциях империи он иногда находил применение. Но в начале XIV века церковь св. Димитрия — вернее, ее верхняя часть — была переделана в том виде, который нашел уже в это время широкое распространение в мистрийских церквах. Такой храм соединял в себе базилику и купольное сооружение.

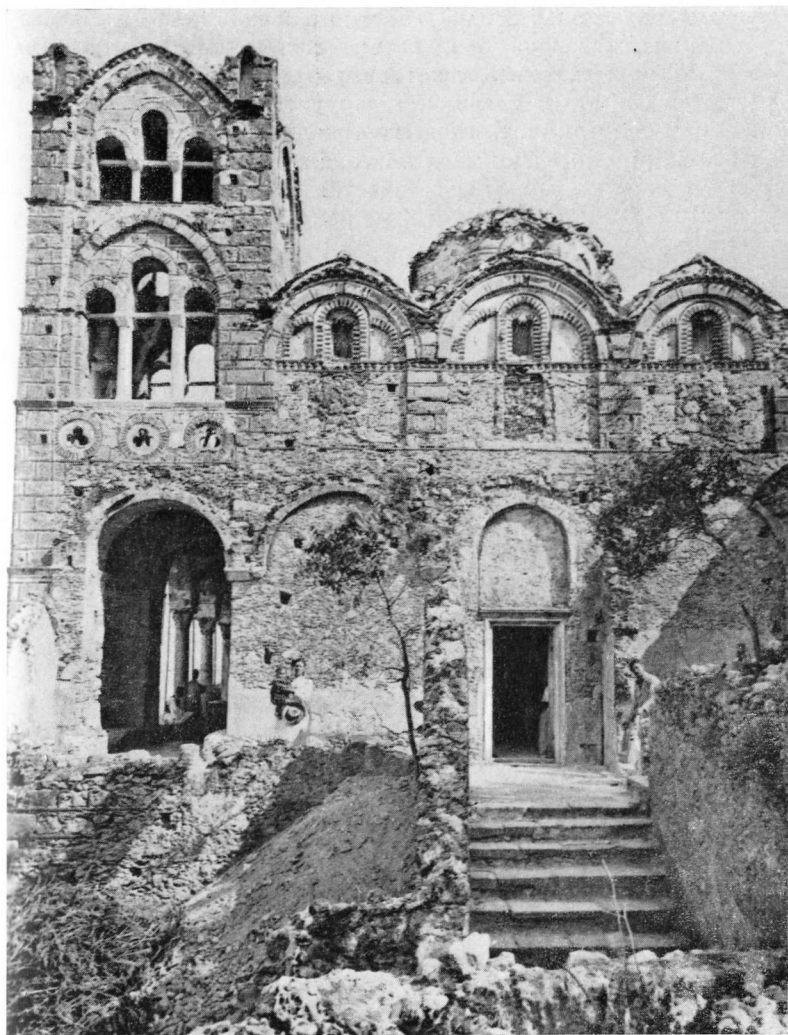
Первым из зданий этого характерного только для Мистры образца стала церковь монастыря Бронтохион — Афендикю (Богоматери Одигитрии), упомянутая в письменных источниках под 1311—1312 годами. Ее точно копирует храм Богоматери монастыря Пантанассы, воздвигнутый уже в начале XV века.

Отстоящие друг от друга по времени на столетие, обе постройки отличаются чрезвычайной конструктивной близостью.

Храм Богоматери состоит из двух этажей. Нижний — базилика с тремя нефами, тремя апсидами и нартексом, то есть церковь, подобная храму св. Димитрия. Второй этаж в плане представляет равноконечный крест, средокрестие которого перекрыто куполом, а рукава — сводами. Над западными углами также сооружаются купола. Такой тип здания не внес ни конструктивных, ни композиционных новшеств. Он не вышел за пределы канонической церковной архитектуры. В его традиционности можно усмотреть стремление духовенства сохранить в Мистре, соединив воедино, все предшествующие достижения византийских архитекторов.

Даже западные влияния, осязательные в скульптурном декоре алтарных преград, в стрельчатой форме арок не изменили этого традиционного характера храмов Мистры, которые, однако, всегда имеют при себе колокольни, неизвестные Византии до эпохи латинских завоеваний.

Среди храмов Мистры архитектура Пантанассы, самой последней по времени возникновения из всех ее церквей, отличается, пожалуй, наибольшим эклектизмом. Здесь смешались



Церковь монастыря Пантанассы в Мистре. XV в.

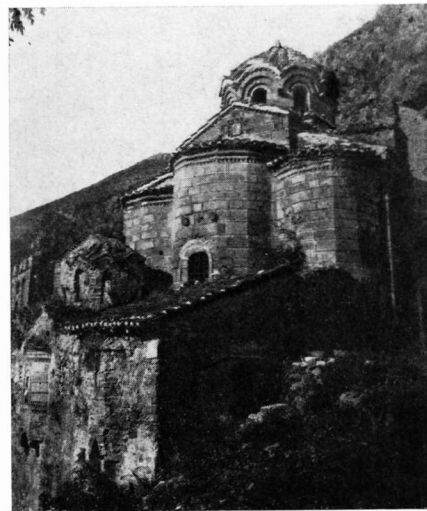
элементы различных стилей, местного и константинопольского, а также сказались воздействие готической архитектуры. Северный портик храма, с которого открывается вид на долину реки Эвроты и древнюю Спарту, приподнят на высоком цокольном основании. Легкая его аркада образована стрельчатыми арками, опирающимися на тонкие колонны с миниатюрными капителями. Она перекликается с аркадами колокольни и с теми глухими арками, которые покрывают в два яруса три апсиды.

К более раннему времени, к середине XIV века, относятся две маленькие церкви — дворцовая св. Софии, основанная деспотом Мануилом Кантакузином, и вторая — Богоматери Периблептос, построенная его супругой. Обе они принадлежат к традиционному для Мистры типу, соединяющему базилику и крестово-купольное здание. Они отличаются грациозностью и элегантностью пропорций, устремленностью вверх. Нефы св. Софии, узкие и высокие, напоминают об интерьере готического собора. Центральное, хорошо освещенное пространство церкви Периблептос выигрывает от контраста с низким и узким нартексом.

Все храмы Мистры были расписаны фресками, отразившими основные этапы развития палеологовского искусства. После первой половины XIV века, когда в Мистре работали живописцы, следующие рафинированной манере мозаичистов Кахрие-Джами, росписи начала XV столетия приобретают несколько более драматический характер. Художники, прибывавшие сюда из Константинополя, выполнив порученную им роспись, покидали Мистру ради других заказов.

С точки зрения иконографии живопись Мистры показывает свойственное всему палеологовскому периоду увлечение историческими и апокрифическими сюжетами, а также расширение тематического диапазона. Подробное изображение жизни св. Димитрия в храме, ему посвященном, многочисленные сцены из жизни Богоматери, которые присутствуют почти в каждой церкви, характерны для росписей Мистры. В церкви Пантанассы уже в начале XV века появился подробно проил-

Церковь Периблептос
в Мистре. XIV в.



люстрированный Акафист, впервые встречающийся нам в сербских храмах второй половины XIV столетия. Живопись Мистры постоянно отражает одну из характерных черт палеологовского искусства — поиски древних источников иконографии. Никогда художники Мистры не повторяли многочисленных версий одной и той же темы на стенах храма, как это сделали, например, сербские декораторы в Грачанице. Художники Мистры украшали храмы, преследуя всегда дидактические цели.

Вместе с тем в расположении росписей на стенах, в выборе сюжетов каждый храм Мистры не похож на другой. В Афендикко стены заняты изображениями святых в рост, помещенными в медальоны. Многофигурным композициям отведены своды, люнеты, конха апсиды. Такого расположения сюжетов на стенах нет нигде более в Мистре. В церкви Пантанассы же, ко-



Шествие святых. Фреска. XIV в.
Церковь Афендико монастыря Бронтохион в Мистре

торая по своей архитектуре и многим чертам иконографии фресок повторяет Афендико, принят совсем иной принцип размещения композиций на стенах.

Уже в первых памятниках живописи Мистры проявились те новые тенденции, которые характерны для палеологовского искусства. В росписях митрополитской церкви св. Димитрия им приходилось еще если не бороться со старым, то сосуществовать с несколько архаизированным стилем, в котором ра-

ботал мастер, выполнивший фигуру Богоматери Одигитрии в апсиде. Отличающаяся удлинённостью пропорций, неподвижностью позы, она производит впечатление несколько беспомощно стоящей перед зрителем женщины. Зато многофигурные сцены, созданные, несомненно, другим художником, останавливают внимание богатством движений и подробным изображением архитектуры с ее сложными, даже фантастическими постройками.

В церкви Афендико монастыря Бронтохион, росписи которой были выполнены около 1310 года, находится могила Феодора Палеолога, бывшего патроном монастыря. На северной стене храма помещены «вкладческие» надписи императоров Михаила VIII и Андроника II. Над ними изображены четыре ангела, поддерживающих в сильном взмахе рук медальон. Их крылья широко распахнуты, ноги раскинуты в стремительном полете. Сцены чудес Христа отличаются обилием сложной архитектуры с перекинутыми между постройками многочисленными завесами. Композиции выполнены в мелком масштабе, манера письма тонкая и деликатная. Фрески характеризуются большой близостью к возникшим примерно в те же годы мозаикам Кахрие-Джами.

Цикл фресок церкви Периблептос, созданный во второй половине XIV века, менее всех других в Мистре пострадал от времени. В куполе здесь сохранился Пантократор, на сводах помещены праздники, в апсиде — Богоматерь на троне между архангелов, под ней — «Небесная литургия». Циклы с изображением страданий Христа и детства Марии представлены весьма подробно. Последним в церквях Мистры всегда отводится особенно много места. Следует подчеркнуть, что все композиции Периблептос даже среди других памятников палеологовской живописи выделяются особой мягкостью, лиризмом, эмоциональной насыщенностью образов, позволяющими предполагать о влиянии на их авторов исихазма.

Тесная связь фигур и пейзажа создается художниками Периблептос с помощью гармоничного соотношения их пропорций. Скажем, в сцене «Тайной вечери» высокие и строй-



Небесная литургия. Фреска. XIV в. Церковь Периблептос в Мистре

ные башни соответствуют вытянутым фигурам апостолов, которые ведут между собой беседу. Архитектура чрезвычайно сложна и дробна по своим формам в композициях как «Тайной вечери», так и «Входа Христа в Иерусалим». Художники словно смакуют детали, увлекаясь многочисленными бытовыми подробностями. Так, например, в сцене «Тайной вечери» на столе расставлены сосуды самой разнообразной и сложной формы. Между ними показаны ножи, сложенные салфетки, круглые хлеба.

Пропорции фигур, их движение в церкви Периблептос соотнесены не только с архитектурой, но и с пейзажем. Линии высоких скал в сцене «Рождество Христа» создают в композиции идущую снизу слева в верхний правый угол диагональ, которая пересекается с другой диагональю, образованной тонкой и длинной фигурой Богородицы и продолжающейся над ее головой линией скал.

О стиле росписей Мистры начала XV века можно получить представление по тем многочисленным композициям, которые сохранились в Пантанассе (1428 год). Искусство работавших здесь мастеров отличается большим драматизмом, чем фрески церкви Периблептос, а также напряженностью, сложным нагромождением форм. Композиции стали еще более многофигурны, чем ранее, жесты персонажей еще более подчеркнуты. В сцене «Воскрешение Лазаря» персонажи разделены на две группы, сдвинутые к краям сцены, центр которой оказывается свободным. Их соединяет жест благословляющей руки Христа, широким шагом направляющегося к Лазарю. Справа к Христу как бы за помощью обращается персонаж, закрывающий плащом нос и вытянувший вперед правую руку — жест, неизвестный иконографии предшествующих веков.

Во фреске «Вход в Иерусалим» многочисленные элементы пейзажа, сложные и разнообразные по форме, создают то настроение безудержной радости, ликования, которое соответствует сюжету. Рядом с высокими скалами, чьи уступы постоянно пересекаются, внезапно разветвляются и дробятся над головами Христа и апостолов, поднимаются стены Иерусалима, за которыми теснятся базилики, купольные здания, кивории, башни. Между постройками перекинута завеса — мотив, характерный для палеологовского искусства, неизвестный более раннему времени и идущий от античности. Среди построек возвышаются колонны коринфского ордера, отдельно стоящие, как художник их, очевидно, видел на месте уже разрушенных к его времени античных храмов.

Мистра явилась последним крупным центром искусства монументальной живописи, сохранившим даже в XV веке лучшие традиции константинопольских мастеров. Однако ни о каком влиянии на тех живописцев, которые работали в Мистре, критской или македонской школ, как думали первые специалисты по византийской живописи в начале XX века, сейчас, когда стали известны многие памятники Константинополя, и прежде всего фрески пареклезия Кахрие-Джами, уже говорить не приходится.



Рождество Христа. Фреска. XIV в. Церковь Периблептос в Мистре

О византийской живописи первой половины XIV века дают представление не только фрески церквей св. Димитрия и Афендикю в Мистре, но и росписи маленького храма св. Николая в Мани, на территории Греции. Росписи были созданы тремя мастерами, вышедшими из значительного художественного центра. Они могли прийти сюда и из Мистры. В их творчестве можно увидеть целый ряд передовых черт, таких, как индивидуализация ликов, объемная передача тел святых, живописная и свободная манера письма, уже знакомых нам по росписям Мистры.



Воскрешение Лазаря. Фреска. 1428 г.
Церковь монастыря Пантанассы в Мистре

В XIV веке среди национальных школ, находящихся под воздействием византийского искусства, одно из первых мест принадлежит уже упоминавшейся сербской. Сербия в это время превратилась в могущественную державу. Независимые сербские короли в своих придворных обычаях и церемониях подражали византийским императорам. Подобно им, они покровительствовали искусству. Работавшие в Сербии художники-монументалисты часто проходили обучение в Константинополе или Салониках, хорошо знали византийские фрески и мозаики.

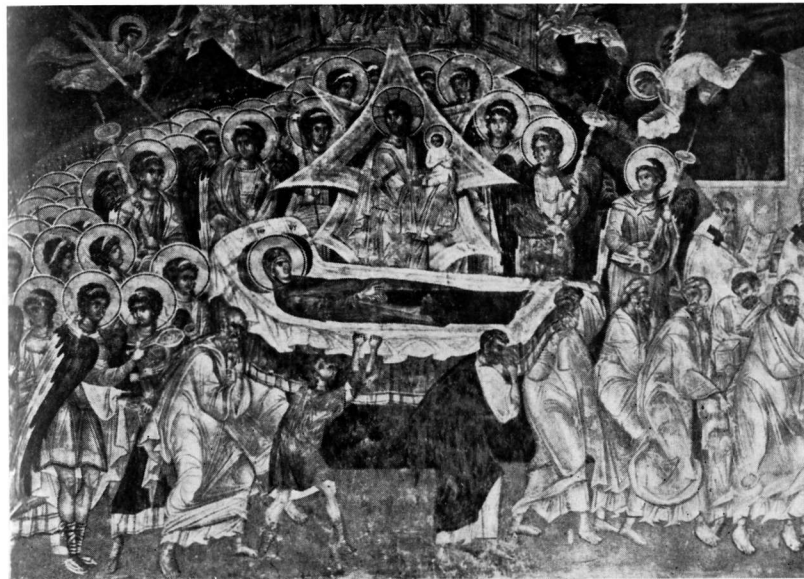
В одном из самых больших городов Сербии Призрене в 1307—1313 годах королем Стефаном Урошем Милутином, строителем и восстановителем многих церквей, был перестроен и расписан храм Богородицы Левишка. Росписи собора, система которых отвечает его пятикупольной архитектуре, свидетельствуют о тесных контактах художников с византийскими. Действительно, это было время мирных отношений с Константинополем. Сам сербский король был женат на дочери византийского императора Андроника II Палеолога.

Изображение в призренском храме предков царя Милутина свидетельствует о большом значении, придаваемом идее наследования царской власти. Милутин, который за несколько лет до того в Арилье (1296 год) был изображен вместе со своим братом Драгутином, здесь представлен уже как автократор, получающий власть от Христа.

Призренские фрески отмечены типичной для сербского искусства XIV века чертой — тесной связью системы росписи с ходом богослужения. Отразилась в них и такая особенность, как склонность к повествовательным сюжетам.

В маленькой часовне св. Николая в Призрене его житию посвящен подробный, полный живых деталей цикл. Художники вводят многочисленные фигуры-персонификации — прием, говорящий об использовании античного наследия. Это фигуры, олицетворяющие землю, море, реки, свет дня, темноту ночи.

Росписи церкви Иоакима и Анны монастыря Студеница были выполнены, как об этом свидетельствует надпись на стене



Успение. Фреска. XIV в. Монастырь Грачаница

апсиды, в 1314 году также по заказу царя Милутина. Работавшие здесь художники испытали несомненное влияние константинопольских образцов. Легкие и стройные фигуры близки к персонажам мозаик Кахрие-Джами. Стремясь воспроизвести черты лица, передать индивидуальную характеристику как можно ярче, художники изображают царя Милутина с моделью основанного им храма перед св. Анной. Рядом представлена королева Симонида, король Симеон Неманя и основатель сербской независимой церкви св. Савва. С этого времени особая любовь к портретам отличает сербское искусство.

В храме Иоакима и Анны композиции характеризуются поразительной уравновешенностью. Рисунок выдает точную и



Иоанн Креститель.
Фреска. XIV в.
Монастырь Грачаница

крепкую руку. Лики часто классически прекрасны, но одинаковы, как, скажем, у девушек, сопровождающих Марию в сцене «Введения во храм», или у женщин, принесших дары, в композиции «Рождества Богоматери».

Фрески в церкви в Старо-Нагоричино, хотя и содержат греческие надписи, выполнены художниками той же школы, что и росписи Студеницы, и также по заказу короля Милутина.

Несмотря на близость к константинопольскому искусству, местные черты здесь ясно проявляются в сербского типа лицах, в тяжеловесности силуэтов, в некоторой аритмичности многофигурных композиций. В этих фресках дает себя знать и довольно графическая манера исполнения. Так как этот храм был расписан после победы сербов над турками в 1313 году, то на одной из его стен представлен король Милутин, которому как победителю св. Георгий дарует меч. По-видимому,

все росписи храма следует воспринимать как прославление побед Милутина.

Фрески Грачаницы, последнего памятника времени царствования Милутина (около 1320 года), оригинальны и самобытны по своему характеру. Они отмечены любовью к подробной передаче рассказа. В них уже проявляется некоторая манерность.

Фрески необычайно высокого и стройного по своей архитектуре храма Пантократора в Дечанах (1335—1350) относятся ко времени царствования Душана. Среди многочисленных композиций на стенах этого храма впервые появляются сцены, посвященные Акафисту — двадцати четырем гимнам в честь Богоматери, сложенным еще в VI веке византийским поэтом Романом Сладкопевцем и неизвестным до сих пор по изображениям. Внимание к бытовым деталям, разнообразие форм архитектурного и пейзажного фона сочетаются в дечанских фресках с особой монументальностью композиций, значительностью образов, благородством сдержанной охристой палитры. Портрет, который был столь характерен для сербского искусства, мы находим и здесь. Это изображения исторических персонажей, таких, как молодой король Урош и король Душан. Чувство особого достоинства, пронизывающее собой образы святых в этих фресках, гармоничность, несмотря на некоторую перегруженность композиций, манера изображения драпировок тканей, тонкие переходы цвета приближают эти росписи к традиции Кахрие-Джами.

Когда в 1375 году в Пече произошло примирение сербской церкви со вселенским патриархатом Константинополя, в Сербию стали приезжать монахи с Афона, из Греции и Болгарии, то есть со всех земель, которым угрожали турки. В Сербии по этой причине стали строиться многочисленные новые монастыри. Сербские храмы этого времени по своему типу представляют так называемые триконхи. Здание каждой церкви, кроме апсиды, завершающей на востоке центральный неф, снабжено еще двумя, которыми на севере и юге заканчивается поперечный неф. Такой тип храма пришел в Сербию с Афона.

Церковная архитектура теперь отличается богатством декора. Многочисленные пилястры, полуколонны, глухие аркады оформляют стену. Особое значение в декорировании экстерьера сербских храмов приобретают богатые рельефные композиции, которыми подчеркиваются порталы, окна, отмечаются карнизы. В этой любви к резному декору, малоизвестному византийской архитектуре, проявилось, очевидно, влияние западноевропейского искусства.

Сербские монастыри долины Моравы, которые в конце XIV — начале XV века украшаются фресками, составляют несколько обособленную группу памятников. Самым ранним произведением этой школы можно считать фрески церкви монастыря Раваница, построенного князем Лазарем, который и был здесь погребен после гибели в битве с турками на Косовом поле (1389). С этого времени монастырь стал не только местом поклонения, но и крупным культурным и национальным центром. Именно здесь был сложен ряд поэм в честь героев битвы на Косовом поле.

Фрески небольшой церкви Вознесения в Раванице относятся к 1387 году. Они свидетельствуют об усложнении иконографии. В них особое место отводится циклу чудес Христа, которые в храме занимают основные части стен, а цикл Праздников поднят на своды. Только «Успение» получает свое традиционное место на западной стене. С этого времени внимание к циклу чудес становится характерным для моравских фресок, тогда как ранее в Сербии эти сцены занимали подчиненное положение. В росписях Раваницы учащаются фигуры монахов-отшельников, что явилось, очевидно, результатом влияния исихазма, широко распространившегося в Сербии. В этих фресках заметно нарастание линейных, графических тенденций. После поражения на Косовом поле творческая энергия сербских художников вообще как бы снижается, вместо выразительности, страстности и напряженности, отличающих прежние росписи, в монументальной живописи появляется некая «классицистическая» реакция. Впрочем, она не получила в Моравии того развития, как в Константинополе.



Св. Николай. Фреска. XV в. Монастырь Каленич

Те тенденции, которые наметились в Раванице, были продолжены в 1407—1413 годах в росписях монастыря Каленича. Стремление отказаться от прежней повествовательности, ясно определившееся в сербских фресках к концу века, проявилось здесь с особой силой. Во фресках Каленича пропорции фигур, принципы композиций ясно согласованы с архитектурой самой церкви. Задумчивы лики святых с выразительно приподнятыми бровями. Большие по размеру фигуры святых изображены стоящими в нижней зоне стены в элегантных позах и одетыми в богатые платья придворных. Чувство пластики особенно свойственно работавшим здесь мастерам. Как всегда в росписях моравских храмов, здесь большое место отведено изображению святых воинов, что связано с тем тревожным временем усиления турецкой угрозы, когда они создавались.

Церковь монастыря Манассии (1416—1418) была построена как мавзолей деспота Стефана, видного поэта и философа того времени. Мир, отраженный в ее фресках, программу которых разрабатывал сам деспот, многообразен и пышен. Святые в роскошных одеждах приняли манерно-грациозные позы. Многочисленные сцены церемониальны по своему характеру, но вместе с тем в них появляются современные художнику бытовые подробности, придающие им особую жизненность. Подчинение линейности живописной манере свойственно всем моравским росписям. Им присущи также гладкость письма, преобладающая иконописную технику, некоторое однообразие образов святых. Их колорит определяется сочетанием обильного яркого лазурита фона и листового золота в окраске одежд святых. Сила константинопольского влияния даже в этот трудный период удерживает моравские росписи в общем русле византийского искусства.

XIV столетие явилось временем расцвета не только сербской, но и болгарской школы живописи. Для болгарского искусства XIV века характерны два направления. Одному из них, демократическому и далекому от византийских образцов, приписываются фрески восточной Болгарии. К другому, придворному, связанному с Тырновским художественным центром,



Монастырь Манассия. XV в.

принадлежат фрески Иванова, а также росписи церкви Сорока мучеников в Тырнове, которые близки к ивановским не только по стилю, но и по технике исполнения. В Иванове, как и в церкви Сорока мучеников, живописцы пользовались темперой.

Та экспрессивность, которая характерна вообще для византийской живописи первой половины века, сменив «классицизированный» ретроспективизм предшествующего периода, проявилась во фресках пещерного монастыря Иванова. Здесь в шестидесятых и семидесятых годах по заказу царя Ивана Александра работали художники, которые, возможно, приехали сюда из Константинополя или, будучи болгарскими мастерами, принадлежали к константинопольскому направлению.



Омовение ног.
Деталь фрески. XIV в.
Монастырь Иваново

Отдельные детали, типы фигур, костюмы, элементы архитектуры во фресках Иванова напоминают мозаики Кахрие-Джами. Однако формы неожиданно ломаются, появляются резкие повороты фигур, драматизация образов, которых не было ни в болгарском, ни в византийском искусстве ранее. Исихазм, получивший в эти годы особенно широкое распространение, найдя официальное признание в Тырнове, несомненно способствовал той напряженности и взволнованности, которые отмечают образы святых в Иванове. С исихазмом связано и само возникновение удаленных от мира монастырей, какими были обители Иванова, кельи и храмы которых располагались в естественных или прорытых пещерах в долине реки Русенски Лом. В стремлении монахов-исихастов к уединению был выражен известный их протест против официальной церкви.

Апостолы
в Гефсиманском саду.
Деталь фрески. XIV в.
Монастырь Иваново



Выше отмечалось, что искусство палеологовского времени характеризуется появлением художников, отличающихся яркими творческими индивидуальностями, чей почерк можно ясно отличить от почерка современников. Имена многих из них нам известны.

Один из них, художник Кир Мануил Евгеник, приехал в Грузию из Константинополя, куда за ним по повелению эриставта Вамека Дадиани было послано два монаха. Хотя надпись, сообщающая об этом в храме Христа Спасителя в Цаленджихе, не дает нам времени создания фресок, его можно определить годами правления Вамека (1384—1396). Цаленджихская роспись особенно важна тем, что она представляет собой единственный памятник константинопольской живописи конца XIV века. Кир Мануил Евгеник работал в храме, по-

строенном еще в XII веке и тогда же расписанном. Фрагменты первоначальных фресок сохранились до сих пор.

Росписи Кира Мануила Евгеника посвящены праздничному циклу, а также страстям и чудесам Христа. В них включены отдельные композиции детства Марии, житийные циклы Иоанна Предтечи и св. Николая. Особо почитаемый в Грузии св. Георгий помещен на северной стене храма. Рядом с ним расположен ктиторский портрет: Вамек Дадиани в одежде византийского императора, на ношение которых он не имел никакого права, его жена Марех и сын их Мамия. В куполе — «Вознесение Христа», в алтаре — Богоматерь Оранта. По своей иконографии фрески близки к росписям церкви Перилептос в Мистре.

Росписи носят монументальный характер. Изображения следуют конструктивному членению поверхности стены. Почти повсюду сохраняется четко выявленная горизонтальность регистров, переходящих с одной стены на другую. Художник смело включает оконные ниши в построение композиций, не стремясь их обойти, что особенно ясно видно на примере сцены «Поклонение жертве», помещенной в алтарной апсиде. Колорит фресок светлый. Краски чисты и звучны. В многофигурных композициях отсутствуют сложное плановое построение, пышные архитектурные постройки. Фигуры четко выделяются на синем фоне. Их контур иногда подчеркивается дополнительной белой линией. Высветления даются большими пятнами. Удлиненные пропорции фигур, их несколько манерное, но разнообразное движение, тонкие портретные характеристики, белые движки, определяющие объем лица, — все это особенности росписей Кира Мануила Евгеника в Цаленджихе.

Фрески свидетельствуют о смелом артистизме и индивидуальном своеобразии константинопольского художника. Нам неизвестно, долго ли он пробыл в Грузии, но факт влияния его росписей на грузинскую монументальную живопись несомненен.

Другим константинопольским художником, покинувшим примерно в те же годы, а может быть и несколько ранее, свой



Феофан Грек. Троица. Фреска. 1378 г.
Церковь Спаса на Ильине в Новгороде

родной город, был Феофан, прозванный на Руси Греком. В 1378 году он расписал в Новгороде церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Влияние русского искусства на его творчество в эти годы было еще не столь значительным, как позднее, в московский период его жизни. Во всяком случае, в Деисусном ряду иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля он выступает перед нами скорее русским, чем византийским живописцем. Но и в Новгород Феофан при-

ехал не прямо из Константинополя, а сначала поработав над заказами в Крыму, в Кафе (Феодосия).

Приезд Феофана на Русь произошел в важнейший период русской культуры, наступивший еще в годы подготовки к решающему сражению с татарами и достигший своего подъема после битвы на Куликовом поле (1380). Это было время роста чувства национального самосознания, интереса к своему славному прошлому, усиления связей с Византией и Балканскими странами, появления замечательных и многочисленных памятников литературы и искусства.

В этот период подъема национальной культуры Феофан приехал в один из самых самобытных центров русского искусства — Новгород. В последние десятилетия XIV века Новгород переживал экономический и духовный подъем, так что неудивительно, что особое значение приобрела здесь именно монументальная живопись. Ряд храмов был расписан как местными, так и приглашенными мастерами. В эти годы были созданы фрески церковью Феодора Стратилата, Успения на Волотовом поле, Рождества на кладбище, а также Спаса на Ковалева. Авторами последних, возможно, явились приехавшие прямо из Сербии художники.

Феофан прибыл в Кафу и на Русь из Константинополя, где при императоре Иоанне Кантакузине, как уже говорилось, исихазм получил официальное признание. Более того, это было именно то время, когда исихазм широко распространился в Сербии и Болгарии. Конечно, Феофан, художник, которого Епифаний Премудрый назвал «преславным мудрецом, философом zelo хитрым», не мог остаться равнодушным к жарким религиозным спорам, проходившим между исихастом Григорием Паламой и его противником Варлаамом. Но, как большой художник с яркой индивидуальностью, Феофан вряд ли мог быть «иллюстратором» какого бы то ни было религиозного учения, даже того, какое он разделял. В его творчестве гораздо правильнее искать отражения эпохи в целом, со всеми ее противоборствующими тенденциями. И мы действительно находим это в тех знаменитых фресках, которыми Феофан по-



Феофан Грек. Столпник. Фреска. 1378 г.
Церковь Спаса на Ильине в Новгороде

крыл стены новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Среди фресок Троицкого придела этого храма, в галерее святых, которую поместил там Феофан, мы встречаемся с изображениями Макария Египетского, Иоанна Лествичника, святых-мучеников Агафона и Арсения, Симеона, Даниила и Давида Столпников. К истокам раннего монашества, к первым формам аскезы, одним из видов которой было столпничество, восходил исихазм XIV столетия. Среди тех ранних теоретических трактатов, на которые опирались исихасты, видное место занимала «Лествица» — сочинение о нормах поведения монахов, написанное Иоанном, бывшим в VI веке игуменом монастыря св. Екатерины на Синае. Значит, не случайно Феофан в приделе, где основной была композиция Троицы, помещает не связанных с ней по символическому смыслу святых, причем выбор их явно тенденциозен. Все это те, кого исихасты поднимали на щит, все это аскеты, которых они прославляли.

Но интерес Феофана к образу человека не ограничивался только этим. Он был гораздо шире, выходя за границы исихазма. Даже сейчас, когда при последних реставрационных работах были обнаружены фрагменты многофигурных композиций, остается в силе то положение, что Феофан уделял большое, а может быть и основное, внимание фигурам отдельно стоящих святых. Каждый из них по своему значителен. Сильные, мудрые, душевно величественные личности волновали Феофана. Прекрасна, подобно воздушному облаку легка фигура Макария Египетского, в молитвенной позе держащего перед грудью руки. Контрастом к его светлым, отливающим голубизной одеждам, к его длинным седым волосам и седой бороде темными охристыми пятнами выделены лицо и руки. Та асимметрия черт, подчеркнутая экспрессивность, которые всегда у Феофана создаются его неистовым белым движком, в образе Макария находят свое высшее выражение. Знаменитый блик Феофана, который служит основным средством передачи выразительности лика, отличен от четких по форме, сухих и точных пробелов, характерных для современ-



Феофан Грек. Пантократор. Фреска. 1378 г.
Церковь Спаса на Ильине в Новгороде

ной ему византийской живописи. Но такой блик не был при-
сущ только творчеству Феофана. Как уже отмечалось, не-
сколькими десятилетиями ранее во фреске «Сошествие Хри-
ста во ад» в Кахрие-Джами лицо Адама своей асимметрией,
а также экспрессией, создаваемой бликами, напоминало нам
святых Феофана, как бы предвосхищая их. Но тогда, в нача-
ле века, такой лик был исключением. У Феофана же все об-
разы святых именно такие — со страстными, движущимися
лицами.

Философ-мудрец, художник Феофан обладал яркой, непо-
вторимой творческой индивидуальностью. Подобных ему ма-
стеров не было до тех пор ни в Византии, ни в Европе. Фео-
фан явился между тем живописцем, типичным для византий-
ского искусства эпохи его подъема при Палеологах, оживле-
ния духовной жизни, связанного со спорами паламитов и вар-
лаамитов.

Но не только монументальная живопись позволяет нам су-
дить о том, каким поистине значительным и разнообразным
было искусство времени Палеологов. Как никогда до сих пор
в Византии, в эти годы расцвела иконопись. Иконы Констан-
тинополя и других художественных центров, дошедшие до на-
ших дней, весьма многочисленны. Они составляли большие и
высокие иконостасы, нашедшие особое распространение имен-
но в это время. Иконы также вешались на стены храмов, ча-
совен, частных домов. Теперь, разрозненные, они нашли свое
прибежище во многих музеях мира. Созданные часто теми же
художниками, которые расписывали церкви, они в основных
своих чертах отражают тенденции, типичные для современ-
ной им монументальной живописи. Более того, на последнюю
они даже оказали некоторое влияние. Тщательная, более мел-
кая, чем ранее, манера письма, свойственная палеологовским
фрескам и мозаикам, явилась результатом воздействия икон.

Каждая икона в палеологовский период становится как бы
отдельным миром со своими внутренними соотношениями и
атмосферой. Манера письма в иконах характеризуется боль-
шой свободой и легкостью. Особое значение приобретает от-

дельный мазок. Художники увлекаются многочисленными
пробелами, золотыми линиями, покрывающими одежды, ме-
бель, иногда архитектуру. Объем предметов передается нало-
жением теней на них то справа, то слева. Последняя особен-
ность создает впечатление, что для каждой вещи, изображен-
ной в одном произведении искусства, имеется отдельный исто-
чник освещения. В XV веке композиция начинает яснее,
чем ранее, разворачиваться в глубину, отличаясь четкостью
построения. Живописцы становятся особенно к концу палео-
логовского периода, тонкими рисовальщиками, умеющими пе-
редавать сложные ракурсы фигур. Развитие иконы проходит
в том же направлении, что и развитие монументальной жи-
вописи. Это в равной степени касается как стили, так и ико-
нографии. Однако в иконописи все указанные особенности
выступают в более ясной и сконцентрированной форме, чем в
монументальной живописи.

К раннепалеологовским иконам относится весьма показа-
тельное для этого периода «Успение» в собрании Эрмитажа.
Икона датируется началом XIV века. Типы лиц с высокими
выпуклыми лбами и маленькими носами имеют разительное
сходство с персонажами Кахрие-Джами. Роль коротких белых
бликов в иконе напоминает значение того же приема в мозаи-
ках. Живописное понимание глубины пространства соответ-
ствует свободным композициям в церкви Митрополии в Ми-
стре. Светлые сочные движки, мягкие линии складок, тонкие
плавные указывают на то же время. Золотые линии, отмечаю-
щие складки одежд, еще очень немногочисленны. Все в этой
иконе подчинено стремлению создать настроение. Скорбь про-
низывает собой фигуры апостолов, склонившихся над телом
Марии, лица ангелов, скорбящей женщины.

В палеологовскую эпоху особое значение получает тема
«Троицы», известная до сих пор всего лишь несколькими при-
мерами, относящимися в основном к раннехристианскому вре-
мени. Возможно, что необходимость объединения страны после
изгнания крестоносцев, рост национального самосознания
греков способствуют популярности этого сюжета, символизизи-

рующего идею единства. Однако, как показывают сами сохранившиеся памятники, художники трактуют эту тему, подчеркивая не столько догмат о единстве божества в трех лицах, сколько ее бытовой, жанровый аспект.

К палеологовскому времени относятся изображения Троицы в росписях Сопочан, в часовне Богоматери монастыря Иоанна Богослова на острове Патмосе, в церкви Периблептос в Мистре, в помещении пареклезия монастыря Хиландар на Афоне, в миниатюрах Евангелия Иверского монастыря на Афоне, в Сочинениях Иоанна Кантакузина Парижской Национальной библиотеки, в грузинских фресках Убиси и во многих других памятниках. К этому же периоду принадлежат две иконы.

Одна из них относится к началу XV века и находится в музее Бенаки в Афинах, другая — самого конца XIV столетия — в Государственном Эрмитаже. В эрмитажной иконе архитектура и мебель своими четкими прямыми линиями способствуют ясному построению композиции, легкому прочтению темы. Разнообразные предметы на столе изображены не разрозненными, а составляют единый натюрморт. Вытянутому по горизонтали прямоугольному формату иконы соответствует и длинный стол, на широкой плоскости которого уравновешенно расставлены предметы. Центр натюрморта составляет большая чаша, символ той жертвы, которую принес Христос, искупая грехи людей. Ее значение среди всех других многочисленных бытовых деталей подчеркивается именно благодаря построению композиции, центром которой она становится. Значение сцены здесь выходит далеко за пределы бытовой и приобретает глубокий символический смысл.

Совершенно иная по своим художественным принципам икона «Троица» собрания Афинского музея. В ней также много бытовых подробностей, но она лишена той монументальности, той величественной простоты, которые характерны для эрмитажной иконы. Тема «Троицы» воспринимается здесь не как символическая, но скорее как бытовая. Событие не просто фиксируется живописцем, но трактуется им как радостное и



Троица. Икона. XIV в.

ликующее. Все в этой иконе гораздо более многословно, перегружено деталями, подчеркнуто нарядно и празднично. Эта меньшая по размеру, чем эрмитажная, икона отличается ювелирной тонкостью письма. Богатая резьба, украшающая мебель, прорисована золотыми линиями. Верхние части подножий сплошь золотые. Золото сочетается с красной окраской одежды и светло-коричневой — мебели. Стол покрыт белой, тонкой, почти прозрачной на сгибах скатертью. Все предметы, составляющие натюрморт, отличаются небольшими размерами, изяществом своих очертаний. Между ними положены моркови и скомканные салфетки, служащие для объединения всех элементов композиции в единое целое. Действие разворачивается на фоне сложной и разнообразной по декору архитектуры, расположение которой в несколько планов подчеркивает про-



Троица. Икона. XV в.

странство, передает глубину. Удлиненные павильоны, ограничивающие композицию с боков, соответствуют пропорциям фигур — вытянутых, с маленькими головами.

Сравнение двух византийских икон на одну и ту же тему, но выполненных в разное время, показательно для понимания общего хода развития палеологовского искусства. От классической простоты XIV века художники идут в сторону усложнения своего изобразительного языка в первой половине XV столетия.

В 1387 году прибыл в Византию Афанасий, основатель русского Высоцкого монастыря, находящегося близ Серпухова. Из Константинополя он послал в свою обитель вместе с грамотой о благословении, как сообщается в его житии, семь поясных икон. Их он отправил на Русь со своим преемником Афанасием Младшим. Дата смерти последнего нам известна: 1395 год. Очевидно, иконы прибыли в Высоцкий монастырь

между 1387 и 1395 годами. Сейчас они находятся в Государственной Третьяковской галерее, а одна из них, с изображением Иоанна Предтечи, хранится в Государственном Русском музее.

Большие монументальные иконы входили в состав иконостаса, образуя один из основных его рядов — Деисусный. Возможно, они выполнены в Студийском монастыре Константинополя, где со времени иконоборчества, как мы знаем, была иконописная мастерская и где поселился Афанасий Высоцкий, купив себе келью. Все семь икон отличаются особым вниманием написавшего их живописца к четкому силуэту. Движения склоненных к центру фигур, молящих у Христа заступничества за род людской, сдержанны и плавны. Лики спокойны и благородно красивы. Неяркий колорит сохраняет единство.

Интерес к византийскому искусству на Руси в последние десятилетия XIV века был особенно велик. Кроме Феофана Грека, работавшего тогда в Новгороде, нам известен грек Исая. Это он украсил фресками церковь Входа в Иерусалим в Новгороде. По приглашению митрополита Феоноста византийские живописцы работали в Архангельском и Успенском соборах Московского Кремля. В 1345 году грек Гоитан расписал фресками церковь Спаса на Бору в Москве. Все эти художники, несомненно, выполняли не только росписи, но создавали и иконы по различным заказам.

Феофану Греку можно приписать икону, названную на Руси «Донской Богородицею» (Государственная Третьяковская галерея). На одной стороне доски изображена Богородица в типе Умиление, на другой «Успение Богородицы». Название свое икона получила уже позднее, когда возникли легенды, рассказывающие о том, что она была поднесена Димитрию Донскому перед битвой на Куликовом поле донскими казаками. С этого времени ей стала приписываться чудотворная сила защиты русского оружия.

Своими высокими художественными достоинствами икона не менее знаменита, нежели «Богородица Владимирская».



Апостол Петр.
Икона Высоцкого чина. XIV в.

Композиции обеих сторон отличаются четким построением, особым вниманием к силуэту фигур. Живопись приглушенна и тепла по цвету, малиновый мафорий Марии, золото фона, золотистая охра ликов создают изысканную гамму. В сцене «Успение» архитектура простой и четкой формы ограничивает композицию с боков. Сдержанны движения апостолов, склонившихся над телом Марии, суровы и печальны их лица. Изобразительный язык художника немногословен, удивительно прост, а потому значителен. Икона, очевидно, создавалась Феофаном в те годы, когда он покинул Новгород и обосновался в Москве. Однако по сравнению с Деисусным чином Благовещенского собора Московского Кремля она носит более византийский характер.

Кроме высочских, на Русь были привезены многие иконы, в том числе и «Пименовская Богоматерь» (Государственная

Богоматерь Пименовская.
Икона. XIV в.

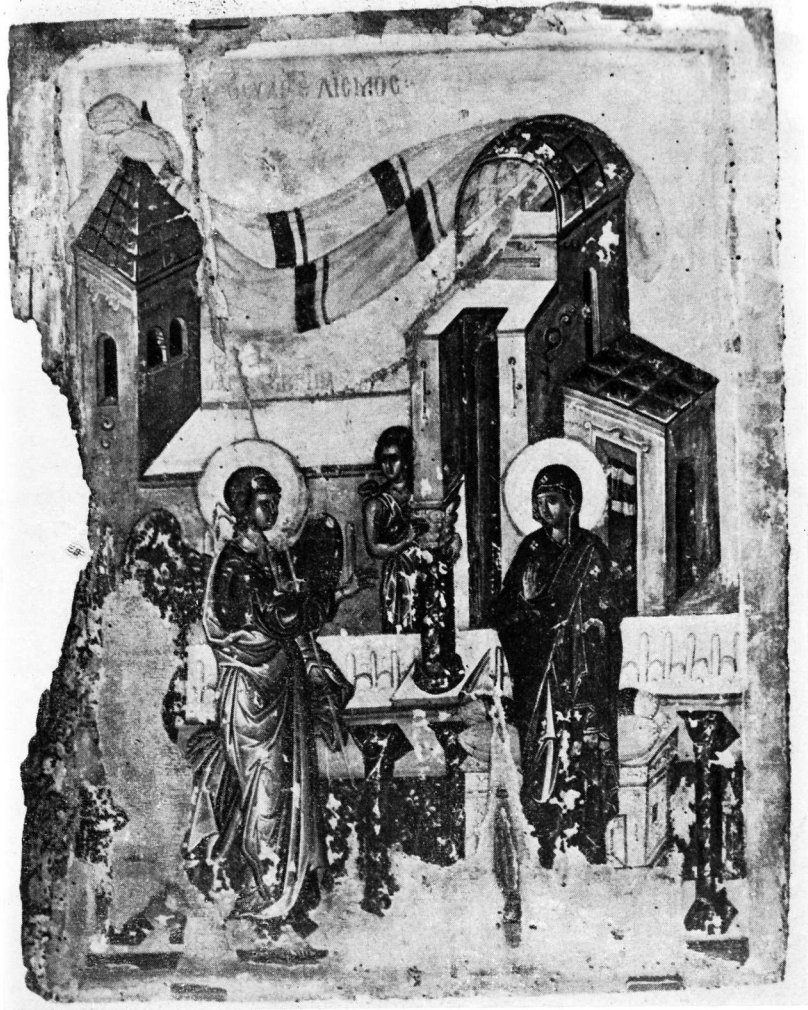


Третьяковская галерея). Икона получила свое название от того, что, по преданию, она была принесена из Константинополя русским митрополитом Пименом в 1381—1388 годах и помещена в Благовещенский собор Московского Кремля. Скопность движения Богоматери, невыразительность ее лица, резкость колорита доказывают, что эта композиция «Умиления Богоматери» выполнялась далеко не лучшим столичным живописцем. Однако несомненно, что, привезенные на Русь, в Болгарию, Сербию, Грузию, иконы всегда были первыми посланниками новых художественных тенденций Византии. Они играли роль тех образцов, на которые стремились ориентироваться.

В почти одновременных (первая половина XIV века) иконах на тему Благовещения из Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве и из



Благовещение. Икона. XIV в.



Благовещение. Икона. XIV в.

церкви св. Климента в Охриде художники уделяют большое внимание архитектуре. Сложной формы павильоны, на фоне которых в обоих случаях помещена фигура Марии, служат тому, чтобы подчеркнуть ее значение. Между нею и архангелом Гавриилом происходит диалог, устанавливается тесная внутренняя связь. Но икона московского собрания несколько более интимна, впечатление чего создается не только появлением в сцене служанки, слушающей разговор. Образы Марии и архангела здесь более сдержанны по проявленному ими чувствам, проще, лиричнее. Как икона «Владимирской Богоматери» вошла в русское искусство, так и «Благовещение» из Охрида стало неотделимо от сербского, оказав значительное влияние на тех мастеров фрески, которые работали для короля Милутина.

Интерес к изображению Богоматери вызвал к жизни многочисленные ее иконографические типы. Марию трактуют по-разному, то как царицу небесную, сидящую на троне, а трон этот, как, скажем, в иконе из Вашингтона, напоминает храм, и таким образом подчеркивается идея, что Богоматерь покровительствует церкви на земле; то ее изображают прежде всего как мать, и тогда лирическая интерпретация образа становится гораздо более ясно выраженной, чем в иконах того же времени, но более раннего времени.

Образы святых на палеологовских иконах вообще отличаются чрезвычайным разнообразием. На одной из них (Музей Чивико в Пизе, XIV век) архангел Михаил изображен в рост, прямо стоящим перед зрителем. Он держит весы, на которых во время Страшного суда ему полагается взвешивать добрые дела и поступки людей. Одну из чаш, «наполненную злыми делами», стремится перетянуть маленький чертик. Такого рода изображения чертей распространены в византийском искусстве как символы зла. Их особенно часто можно встретить на листах рукописей, обычно содержащих текст псалтирей.

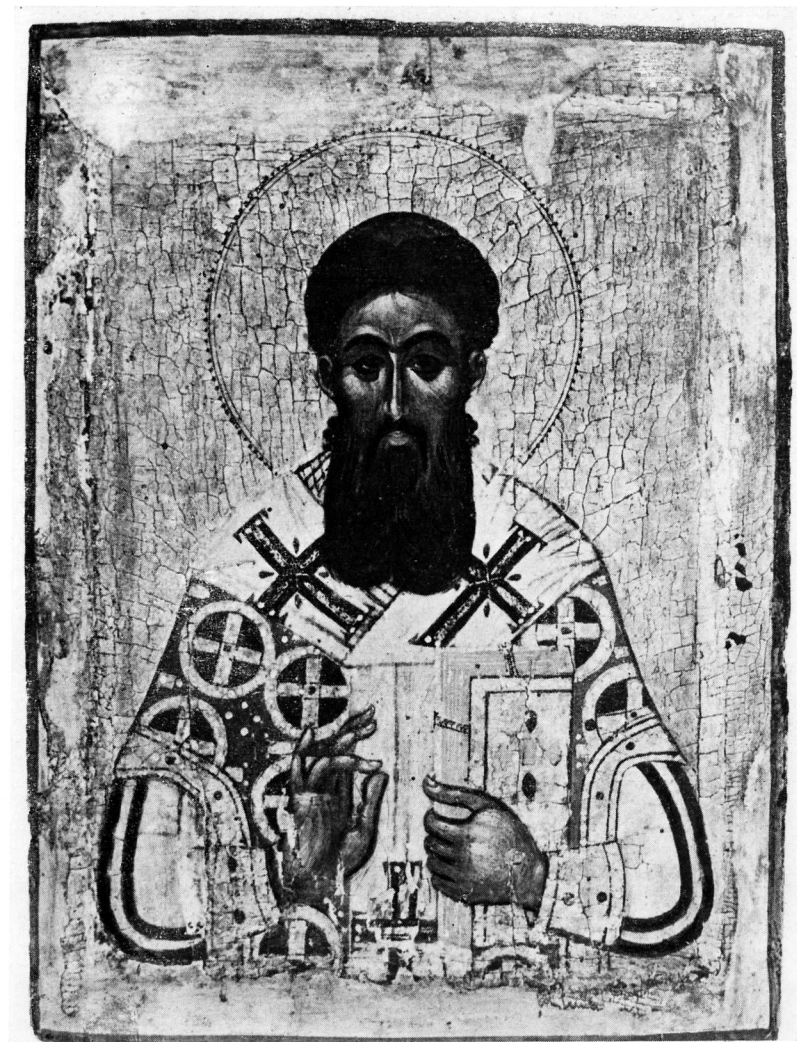
На иконе Византийского музея в Афинах образ архангела Михаила отличается совсем иной трактовкой. Икона относит-



Архангел Михаил. Икона. XIV в.



Архангел Михаил. Икона. XIV в.



Григорий Палама. Икона. Конец XIV в.

ся к концу XIV века. На ней архангел Михаил представлен по пояс с прозрачной сферой в руках — символом власти. Это, как и предшествующая, — константинопольская икона, о чем можно судить по ее высокому техническому совершенству, по чувству собственного достоинства, которое отличает образ архангела и в том и в другом случае, по его особому величию в афинской иконе.

То внимание к портрету, которое уже отмечалось как типичная черта палеологовской живописи, нашло отражение в иконописи.

По существу, икона Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва) «Двенадцать апостолов» представляет собой групповой портрет. Она датируется первой половиной XIV столетия. Ученики Христа представлены не объединенными действием. Это не «Евхаристия», не «Явление Христа апостолам», не «Вознесение», но это «Собор апостолов». Они изображены стоящими перед зрителем, распределившись в два ряда, причем второй ряд как бы помещен на возвышение, ступеньку, отчего хорошо видны лица всех изображенных персонажей. Они слегка обратились друг к другу, что оживляет строго построенную композицию иконы.

Икона «Григорий Палама» того же собрания может быть датирована концом XIV столетия. На ней образ святого явно наделен портретным сходством. Местом создания иконы могли быть Салоники, где память этого видного апологета исихазма особенно чтити. Перегруженность орнаментом, сухость трактовки, как бы заглаженность лика отличают это произведение.

Среди точно датированных палеологовских икон можно назвать в первую очередь «Пантократора» Государственного Эрмитажа. На поле этой иконы сохранились две маленькие молящиеся фигурки. Это стратопедарх Алексей и примикарий Иоанн, по заказу которых она была выполнена. Оба этих высоких по чину сановника, как нам известно, в 1363 году на Афоне основали храм Пантократора, для которого и создава-



Двенадцать апостолов. Икона. XIV в.

лась тогда же икона и откуда ее привезли в XIX веке в Россию. Христос, держащий в левой руке Евангелие, а правой благословляющий, своим мощным, преувеличенно расширенным торсом напоминает античного Зевса. Так как заказчики были членами императорской семьи, то икона могла быть создана в столице или на Афоне, куда специально приехали константинопольские мастера. Лицо Христа отличается суровостью и угрюмостью, хотя художник стремится его оживить, подчеркивая выразительность небольших глаз их близкой постановкой и приподнятыми бровями.

В палеологовский период оформление рукописей имеет также целый ряд своеобразных черт. Уже не в каждой большой мастерской, как ранее, работают рядом друг с другом писцы и художники. Далеко не каждый скрипторий имеет миниатюристов, достаточно квалифицированных для того, чтобы выполнить полный и подробный набор иллюстраций. Поэтому появляется обычай, который был бы совершенно невозможен ранее, — заказывать миниатюры для рукописи в другой мастерской, чем та, в которой она написана. Это постепенно ведет к утрате тех художественных принципов, которые были блестяще разработаны художниками и писцами XI столетия, создававшими рукопись как единое произведение. А так как художники начинают работать для уже готовой рукописи, то в те же годы становится модным украшать миниатюрами старинные, давно написанные кодексы, которые первоначально вообще не имели миниатюр или в которых иллюстративный цикл был немногочислен.

В эти годы все меньше становится миниатюр, расположенных рядом с текстом или на полях, а в основном появляются изображения, помещенные на отдельных листах. На такие миниатюры оказывает влияние икона. Они воспринимаются как самостоятельные композиции, не связанные с текстом и следующие по своим принципам станковому искусству. Одной из особенностей позднего искусства оформления книги можно также считать распространение перовых рисунков в величину листа, носящих характер подготовительных набросков.

Роскошно оформленной рукописной книгой палеологовского периода стала та, которая содержит четыре трактата императора Иоанна Кантакузина и находится в Парижской Национальной библиотеке. Естественно, что ее декорировали лучшие художники столицы, может быть работавшие в императорском скриптории, хотя сведениями о том, была ли в этот последний период византийской истории во дворце мастерская, мы не располагаем. Рукопись была написана в 1375 году монахом Иоасафом, известным нам и другими своими произведениями и славившимся как лучший писец того периода. Кодекс оформляют четыре миниатюры, расположенные на отдельных листах и выполненные под очевидным влиянием иконописи.

Одна из миниатюр посвящена Преображению — теме, особенно важной в этот период. Как уже отмечалось, горячие богословские споры, которые в это время охватили Византию, касались природы «фаворского света». В зависимости от того, на какой позиции стоял художник, свет изображался идущим от Христа, то есть несотворенным, или фигура Христа была освещена сиянием, льющимся на нее со стороны, то есть сотворенным. Состоящая из сложных геометрических конфигураций слава, окружающая Христа на миниатюре парижской рукописи, призвана показать несотворенность «фаворского света», то есть художник, оформлявший сочинения императора-исихаста, тоже стоял на исихастских позициях.

Другая миниатюра той же рукописной книги представляет своеобразный двойной портрет. Иоанн Кантакузин изображен в одной композиции дважды. Один раз как император, а рядом как монах, каким он стал в конце жизни, когда рукопись была написана Иоасафом. Такой портрет носит явно мемориальный характер.

Стремление воспроизвести хорошо знакомые живописцу портретные черты императора-монаха в обоих случаях ясно подчеркнуто.

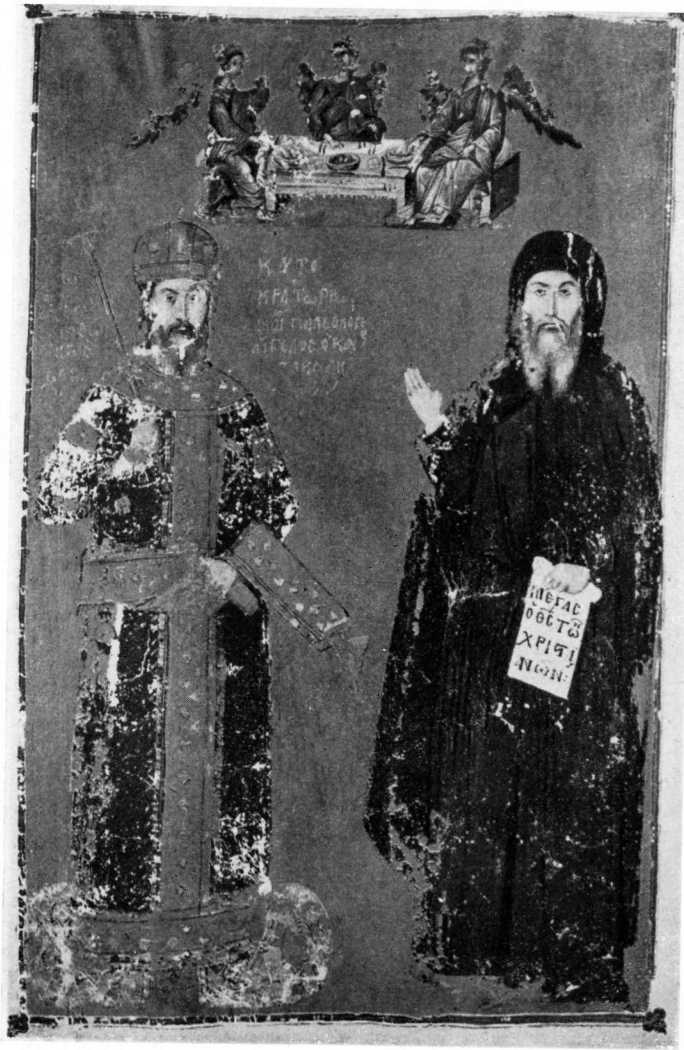
На одной из миниатюр того же кодекса Иоанн Кантакузин показан председательствующим на церковном Соборе



Пантократор. Икона. XIV в.



Преображение. Миниатюра.
Сочинения Иоанна Кантакузина. XIV в.



Двойной портрет Иоанна Кантакузина. Миниатюра.
Сочинения Иоанна Кантакузина. XIV в.

1351 года. Среди других многочисленных персонажей он выделен размером. В его руках — регалии власти. На нем пышные императорские одежды. Высоко подняты брови над карирами глазами императора, в каштановой бороде заметна проседь. Изображение имеет сходство с лицами императора и монаха на двойном портрете, а также с портретом того же времени на пластине из слоновой кости в вашингтонском собрании. В последнем случае Иоанн представлен вместе со своим внуком Андроником Палеологом и его супругой императрицей Ириной.

Интерес к портретам, в которых художники стремятся воспроизвести не только сходство, но и характер модели, типичен для рукописей палеологовского времени. Среди миниатюр мы встречаем и изображение врага Иоанна Кантакузина — адмирала Апокавка. Его портрет включен в рукопись сочинений Гиппократы середины XIV века (Парижская Национальная библиотека). Апокавок изображен как персонаж, совершенно противоположный богослову, тонкому философу, скромному и мужественному человеку, каким был Иоанн Кантакузин. Апокавок показан в роскошных одеждах, сидящим под занавесом в резном кресле. Его правая рука покоится на талии, левой он указывает на лежащую на пюпитре книгу, рядом с которой помещена фигура, олицетворяющая Медицину. Все в этой миниатюре перегружено деталями, наполнено многочисленными пышными орнаментами. Для золотого фона почти не осталось места. Верхнюю часть миниатюры перерезает красный с широкой голубой полосой занавес. По всему видно, что внешняя сторона воспроизводимого образа привлекала художника не менее, чем внутренняя, в чем можно видеть проявление ренессансных тенденций эпохи.

Рукопись сочинений византийского историка Никиты Хониата, находящаяся сейчас в Венской Национальной библиотеке, открывается портретом автора, который изображен так, как обычно изображали евангелиста. Он сидит перед столиком и пишет свое сочинение. У Никиты Хониата на голове своеобразная высокая шапка — дань вычурной моде того вре-



Адмирал Апокавк. Миниатюра. Сочинения Гиппократа. Середина XIV в.

мени. Его лицо довольно плоскостно. Нос, глаза и губы первоначально нарисованы красными чернилами, позднее обведены черными. По особенностям почерка можно заключить, что рукопись написана в первой половине XIV столетия.

Среди богато иллюстрированных византийских кодексов конца XIV века можно назвать тот, который содержит Акафист Богородице и находится в Государственном Историческом музее в Москве. Эта редкая по своему содержанию рукопись (всего нам известно сейчас шесть кодексов с иллюстрациями на эту тему) была, как мы узнаём из сохранившейся грамоты, привезена в дар царю Алексею Михайловичу из церкви Богородицы Хрисопигии в Галате, в Константинополе.

Каждый из двадцати четырех гимнов в честь Богородице проиллюстрирован отдельной миниатюрой. Иллюстрация завершает или — чаще — начинается столбец текста и заключена в ограничивающую ее со всех сторон рамку. Краски и золото сплошь покрывают пергамен, усиливая сходство композиций со станковыми произведениями. Миниатюры расположены довольно часто, так как иллюстрируют короткие, вполне определенные части текста.

Композиции всех миниатюр отличаются четкостью и строгостью. Художник предпочитает центрический принцип в расположении элементов композиций. Архитектура принимает активное участие в их построении, составляя фон для фигур и тем самым усиливая значение последних. Пещера, перед которой сидит Богородица, создает вокруг ее фигуры как бы ореол. Стена, соединяющая постройки, повторяет движение персонажа. Эмоциональная выразительность миниатюр, динамизм их композиций сочетаются с несколько небрежным, но по-своему экспрессивным рисунком. Пропорции фигур далеки от классических. Нижние части тел укорочены, ноги часто согнуты в коленях. Колорит определяется обильным введением золота. Оживление придает введение красного цвета в виде штрихов или точек.

В оформлении этой рукописи большую роль играют инициалы зооморфного типа. Они состоят из изображений жи-



Лист с заставкой
и инициалом.
Акафист Богоматери.
Третья четверть XIV в.

вотных с вытянутыми туловищами, объем которых выявляется светотеневой моделировкой. Птицы и звери изгибами своих тел образуют должные очертания буквы. Часто одно животное выходит из пасти другого; вместе они составляют единый жгут, рисующий букву. Под влиянием инициалов зооморфного типа, распространенных в константинопольских кодексах конца XIV века, возникли подобные заглавные буквы и в особой группе русских рукописей, таких, как Евангелия Хитрово и Кошки в собрании Библиотеки имени В. И. Ленина в Москве, Морозовское в Успенском соборе Московского Кремля и в других. Художники, оформлявшие их, использовали в качестве образца византийские кодексы, привозимые в эти годы в Москву.

В середине XV века появляется в Византии большое число рукописей, написанных на бумаге и украшенных многочисленными иллюстрациями, которые чаще всего представляют

Лист с заставкой
и инициалом.
Акафист Богоматери.
Третья четверть XIV в.



собой беглые перовые рисунки, подкрашенные тонким слоем краски, напоминающей акварель. Такие кодексы обычно создавались в провинциях империи. Их отличает непосредственность, экспрессивность образов, выразительность характеристик святых. Изображения вплотную следуют за текстом, представляя собой уже иллюстрации в современном понимании этого слова.

Одна из таких рукописей, имеющая точную дату — 1450 год и содержащая текст «Творений» аввы Исайи, хранится в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде. Исполнивший ее художник рисовал пером; черными чернилами он проводил контуры архитектурных сооружений, очерчивал фигуры людей, складки их одежд, уровень почвы. Затем свободной широкой кистью он заполнял контуры. Акварель ложилась у него не локально, но с некоторыми переходами цвета, затеками, что придавало известную живописность

композициям, лишая их графической сухости. Лица святых на миниатюрах хотя и экспрессивны, но однообразны. Все они круглые и розовые, имеют маленькие глаза и высоко поднятые брови. Аскетизму, проповедуемому аввой Исайей в его сочинении, соответствует скупость цветовых соотношений, характерная для миниатюр, иллюстрирующих текст. Колорит строится на сочетании черно-коричневой одежды монахов с тускло-зеленой травой и деревьями.

Время Палеологов, как мы помним, ознаменовано стесненными экономическими обстоятельствами. Императорская казна была опустошена. Византийские историки не преминули упомянуть, что во дворце ели и пили из глиняной и кожаной посуды даже во время свадебных пиров. Такого обильного производства предметов из драгоценных металлов, украшенных эмалью, камнями, декорированных сложными ювелирными техниками зерни и скани, каким блистало в предшествующие периоды византийское прикладное искусство, сейчас не происходит. Секрет многих техник оказался потерянным. Эмаль утратила свой прежний блеск и глубину тона. Тонких портативных мозаичных икон, которыми славился когда-то Константинополь, теперь уже не создавалось.

Однако от этого периода, как ни от одного из предшествующих, сохранилось (в разных странах) множество украшенных шитьем тканей.

Так, к 1322 году относится великолепный саккос русского митрополита Петра, выполненный из атласа и украшенный вышивкой строгого геометрического рисунка. Серединой XIV столетия датируется малый саккос русского митрополита Фотия, находящийся сейчас в Оружейной палате Московского Кремля. Малый саккос из атласа, вышитый серебром и золотом, а также разноцветными шелками, был прислан из Константинополя в Москву в середине XIV столетия. На нем изображены такие сцены, как «Распятие», «Сшествие во ад», а на обратной стороне — «Преображение» и «Вознесение». На боковых частях саккоса в многолопастных арках представлены фигуры святых в рост. По бокам в виде орнамента распо-



Малый саккос Фотия. XIV—XV вв

ложена арабская надпись с изречением из Корана, воспринимаемая как декоративный элемент.

В целом развитие искусства при Палеологах совершалось в сторону усиления живописного начала, в направлении более точного воспроизведения действительности и расширения сфер этого воспроизведения.

Это был процесс сложный, часто неровный, но органический и закономерный.

Расцвет византийского искусства был внезапно прерван разгромом Константинополя в 1453 году, а затем и захватом всей империи турками.

Но удивительное и знаменательное явление — византийское искусство не прекратило своего существования с падением империи. В трудных условиях поработенной страны оно продолжало существовать, и основной его чертой стала традиционность, приверженность образцам и формам, возникшим в период независимости и расцвета Византии. Центры создания художественных произведений переместились. Живописцы и строители после 1453 года стали покидать Константинополь. Они уезжали в другие страны, но, конечно, большинство из них стремилось остаться где-нибудь поближе к своей родине. Центрами византийского искусства, когда Византии уже не существовало, стали острова Крит и в меньшей степени Кипр, но прежде всего та часть Халкидикского полуострова, на которой расположен Афон.

Здесь в труднодоступных и сильно укрепленных монастырях Святой горы монахи имели гораздо большую свободу, чем население Греции. В то время, как в самой Греции разрешалось строить христианские церкви маленького размера, в процветающих монастырях Афона возводились высокие храмы. Число новых построек особенно возросло в период расцвета искусства Афона в XVI столетии.

В 1531 году была перестроена главная церковь Иверского монастыря. По обычаю, принятому в Византии, как и всегда до сих пор на Афоне, храм был поставлен в центре огромного свободного двора. Он получил форму традиционного на Афо-

не триконха — здания, завершаемого апсидами на востоке, юге и севере. После этого стали возводиться многие другие храмы. В 1535 году, когда была уничтожена пожаром основная часть монастыря Дионисия, занимавшего по своему значению пятое место среди других двадцати пяти афонских монастырей, здесь на средства младовлахийских князей были воздвигнуты новые часовни, большая трапезная, а также храм в форме триконха в честь Рождества Иоанна Предтечи.

В те же годы XVI века происходит расцвет монументальной живописи Афона. Сюда приезжают многие художники с Крита, воспитанные на принципах старой живописи. В их творчестве византийская традиция сочетается с новыми западными влияниями, прежде всего с хорошо им знакомой итальянской живописью Высокого Возрождения. Но эти западноевропейские воздействия проявляются только в деталях. Имена многих критских художников, приехавших на Афон, нам известны. Это Феофан, Антоний, Георгий, Зорзи, Стрелитзос.

Последний был самым талантливым и значительным среди всех прибывших на Афон и получивших там заказы художников. Он покинул Крит в 1547 году для того, чтобы декорировать фресками собор и трапезную самого древнего афонского монастыря — Лавры св. Афанасия. Его руке принадлежат фрески трапезной монастыря Ставро-Никиты, где в апсиде помещена Богоматерь Знамение, а под ней — «Тайная вечеря». В этой последней фигуры апостолов симметрично расположились за столом по обе стороны от Христа, заставляя вспомнить знаменитую фреску Леонардо да Винчи. На столе, занимающем первый план сцены, расставлены разнообразные сосуды. Удлиненные легкие пропорции фигур, плавные их движения, одухотворенные, классически прекрасные, но однообразные лица, ритмичное построение композиции сохраняют традиции палеологовского византийского искусства. Но они сочетаются с незнакомой ему холодной просветленностью колорита, металлической четкостью и скульптурной выпуклостью формы.

Афонские церкви оформляли высокими резными иконостасами с многочисленными небольшими иконами, их писали часто те же самые критские художники, которые создавали и фрески. В Хиландарский монастырь в это время было прислано много икон из Сербии. Здесь же в середине XVI века работал и талантливый сербский художник Георгий Митрофанович, следовавший в своем творчестве принципам византийского искусства.

На Афоне выполняли свои произведения и многие мастера прикладного искусства, также стремившиеся в своем творчестве продолжать технические и художественные приемы своих византийских предков. Из их произведений сохранилось особенно много памятников шитья. Среди них — расшитое яркими многофигурными композициями платье (далматика), которое сейчас хранится в Ватикане. По легенде, оно считается выполненным для коронации Карла Великого в Риме в 800 году, а в действительности относится к афонской продукции конца XV века.

Византийское искусство продолжало существовать долгое время, приняв подчеркнуто традиционные формы изобразительного языка и иконографии. Недаром в XIX веке возник термин «Византия после Византии», обозначающий существование ее культуры, когда ее самой уже не было.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, после падения Константинополя и захвата империи турками в течение двух столетий продолжало существовать византийское искусство. В своем развитии оно прошло долгий путь. Его формы, первоначально возникшие на основе памятников древневосточных, греческих и римских, были развиты согласно требованиям новой, торжествующей и на первых порах прогрессивной религии, пришедшей на смену язычеству и властно подчинившей себе всю культуру, в первую очередь изобразительное искусство.

В Византии был создан новый тип церковного здания — крестово-купольный, идеальным образом отвечающий требованиям ритуала богослужения. Полный синтез мозаик и фресок с архитектурой был самым совершенным образом достигнут византийскими мастерами. В Византии, наконец, был осуществлен столь сложный процесс, как выработка иконографии, имеющей свои четко обоснованные, логически точные законы. Им следовали не только сами византийские художники, а также те, которые работали в странах ее непосредственного влияния, но и западные, и не только в средневековье, но и в период нового времени, если обращались к христианским темам. Высокие технические достижения, которыми особенно славились мозаичисты, фрескисты, миниатюристы, мастера прикладного искусства Византийской империи, и в первую очередь Константинополя, использовали в своих работах западные и восточные мастера. Принципы оформления книги-кодекса, блестяще разработанные писцами и иллюстраторами империи,

понимавшими рукопись как единый художественный организм, нашли отражение и в современной книге.

В течение всех прошедших до захвата турками столетий, начиная с Миланского эдикта (313 год) и основания Константинополя (330 год), византийская культура бережно хранила художественное наследие своей предшественницы — античной. «Византийцы, — по словам М. В. Алпатова, — не меньше увлекались античностью, чем люди Возрождения».

К античному искусству постоянно обращались в поисках новых средств выражения, новых форм и даже образов византийские художники. С возрождением древних традиций неизменно были связаны те периоды расцвета искусства, которые наступили в Византии в XI, а затем XIV столетиях. Античное искусство постоянно давало свежие импульсы живописцам и архитекторам Византии. В нем они черпали творческие силы.

Византийская художественная культура, особенно палеологовской эпохи, дала немало импульсов и искусству западноевропейского Возрождения, в частности итальянскому. Итальянские гуманисты своим увлечением античностью обязаны не только византийским рукописям, через которые они знакомились с античными литературными фрагментами, но и тем произведениям античного искусства, которые были сохранены византийцами в виде многочисленных статуй (на ипподромах) или копий с эллинистической живописи (в миниатюрах и фресках).

Но далеко не к одному ознакомлению с античными памятниками сводились возрожденческие импульсы Византии. Художественная культура Византии (и опять-таки прежде всего палеологовской эпохи) несла много такого, чего не знала античность, но без чего немислимо искусство эпохи Возрождения. Это прежде всего идея нового человека, нового духовного развития, новой красоты, в которой физическое не залоняло духовное, но обретало в нем прочную основу для гуманизма. Византийские импульсы имели немалое значение и для Западной Европы.

Западная Европа не только в эпоху Возрождения тесно соприкоснулась с византийским наследием. Для западных художников никогда не стояло вопроса, нужно ли подражать, но они думали над тем, как подражать. Искусство далекой огромной империи в течение всего средневековья было заманчивым и желанным, но не всегда достижимым образцом. О нем мечтал в Ахене Карл Великий, создавая свою империю. Ему стремились подражать императоры оттоновской Германии, но не смогли его понять. Легче всего оно стало достижимым для венецианцев, норманнских правителей Сицилии, настоятелей бенедиктинских монастырей Италии, которые были тесными многолетними узлами соединены с Византией. В Сицилию и Венецию соглашались приезжать разборчивые в своих требованиях византийские архитекторы и живописцы. Константинопольские мастерские, в которых создавались бронзовые церковные двери, присылали сюда свои изделия.

Иначе обстояло дело на востоке Европы. Здесь связи с Византией были установлены и упрочены благодаря общности вероисповедания — православия. Добиваясь независимости от Византии, балканские страны — Сербия и Болгария — в период расцвета своей национальной культуры подражали империи во всем: в принципах государственного строя, в экономике, в создаваемых памятниках искусства и литературы и даже в придворном церемониале. Из Византии постоянно приглашали художников, привозили иконы, рукописи с миниатюрами, произведения прикладного искусства.

Когда в 988 году на Руси было принято христианство, то киевские князья для строительства и декора своих каменных храмов пригласили архитекторов и художников из империи. Первые церковные постройки получили, правда, целый ряд новых черт, возникших под влиянием прежней деревянной архитектуры, уже имевшей свои традиции. С требованиями русских заказчиков должны были считаться приехавшие византийские строители. Но крестово-купольный тип русских храмов был византийским. Его в дальнейшем в течение многих последующих лет изменяли, усовершенствовали русские вод-

чие, приспособивая к своему климату, к своему пейзажу. В каждой школе древнерусского зодчества — Владимиро-Суздальской, Новгородской, Псковской — этот тип храма получил свои конструктивные и художественные особенности, свой декор.

Иконография монументальной и станковой живописи, разработанная византийскими теологами, в течение долгих столетий была целиком воспринята на Руси и закреплена церковными постановлениями. Вместе с ней пришли из Византии, непосредственно или через Сербию и Болгарию, многие особенности стиля изобразительного языка, технические навыки, которые в дальнейшем постоянно совершенствовались и изменялись, приобретая в каждой школе свои черты, свои особенности. С конца XIV века и особенно после падения Константинополя усилился приток византийских памятников на Русь. Иконы, привезенные из Византии, были часто первыми вестниками, несущими новые художественные веяния, новые настроения.

Эти произведения оказывали большое влияние на местных художников, которые в то же время умели взять от них лучшие черты, творчески переработать, использовать. Так было не только на Руси, но и в столь же тесно связанной с Византией Грузии, когда туда приехал Кир Мануил Евгеник, роль творчества которого для грузинского искусства стала подобной значению Феофана Грека для искусства Руси.

И сейчас византийские памятники несут нам, современным зрителям, как и прежде, свою неповторимую красоту, тайны которой мы стремимся разгадать.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Амиранашвили Ш. Я.* История грузинского искусства. М., 1950.
- Банк А. В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М. — Л., 1966.
- Банк А. В., Бессонова М. А.* Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог. Т. 1—3. М., 1977.
- Бычков В. В.* Византийская эстетика. М., 1977.
- История Византии.* Под ред. С. Д. Сказкина, Э. В. Удальцовой. Т. 1—3. М., 1967.
- Культура Византии.* IV — первая половина VII в. Под ред. Э. В. Удальцовой. М., 1984.
- Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Т. 1—2. М., 1947—1948.
- Лихачева В. Д.* Памятники византийской миниатюры IX—XV веков в собраниях Советского Союза. М., 1977.
- Bryer A., Herrin J.* Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. Birmingham, 1977.
- Demus O.* Byzantine Art and the West. London, 1970.
- Grabar A.* La peinture byzantine. Geneva, 1953.
- Mango C.* Architettura bizantina. Milano, 1978.
- Radojčić S.* Geschichte der serbischen Kunst. Berlin, 1969.
- Restle M.* Byzantine wall painting in Asia Minor. Recklinghausen, 1967.
- Rice D. T.* The Art of Byzantium. London, 1959.
- Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatev K., Radojčić S.* Icons. London, 1968.
- Weitzmann K.* Studies in classical and byzantine manuscript illumination. London, 1971.
- Weitzmann K.* Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. New York, 1979.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Золотые ворота в Константинополе. IV в.	14
Базилика Иоанна Предтечи Студийского монастыря в Константинополе. 463 г.	16
Добрый Пастырь. Мозаика. V в. Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне.	19
Мозаика свода. V в. Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне.	20
Константинопольский ипподром.	23
База обелиска Феодосия. Около 396 г. Константинополь.	24
Створка диптиха Ареобинда. Слоновая кость. 506 г. Гос. Эрмитаж.	28
Диптих с цирковыми сценами. Слоновая кость. V в. Гос. Эрмитаж.	30
Диптих с цирковыми сценами. Деталь. Слоновая кость. V в.	31
Серебряное блюдо «Силен и Менада». VII в. Гос. Эрмитаж.	32
Серебряное блюдо епископа Патерна. V—VI вв. Гос. Эрмитаж.	33
Церковь Сергия и Вакха в Константинополе. 527—536 гг.	35
Цистерна «Тысяча и одна колонна» в Константинополе. 528 г.	44
Церковь св. Ирины в Константинополе. 532 г.	46
Церковь св. Ирины в Константинополе. 532 г.	47
Собор св. Софии в Константинополе. 532—537 гг.	48
Собор св. Софии в Константинополе. 532—537 гг.	49
Мозаика пола. VI в. Большой дворец в Константинополе.	52

Мозаика апсиды. VI в. Храм св. Аполлинария ин Классе в Равенне.	54
Храм св. Виталия в Равенне. 547 г.	55
Юстиниан со свитой. Мозаика. Храм св. Виталия в Равенне. Середина VI в.	56
Феодора со свитой. Мозаика. Храм св. Виталия в Равенне. Середина VI в.	57
Макимиан. Деталь мозаики. Храм св. Виталия в Равенне. Середина VI в.	58
Голова Феодоры. Деталь мозаики. Храм св. Виталия в Равенне. Середина VI в.	60
Гостеприимство Авраама. Мозаика. Середина VI в. Храм св. Виталия в Равенне.	61
Процессия мучеников. Мозаика. VI в. Храм св. Аполлинария Нового в Равенне.	62
Дворец Теодориха. Мозаика. VI в. Храм св. Аполлинария Нового в Равенне.	65
Церковь св. Дмитрия в Салониках. VI—VII вв.	67
Св. Дмитрий. Мозаика. VII в. Церковь св. Дмитрия в Салониках.	68
Св. Дмитрий с ктиторами. Мозаика. VII в. Церковь св. Дмитрия в Салониках.	69
Богоматерь с младенцем. Икона. VI в. Гос. музей западного и восточного искусства, Киев.	72
Сергий и Вакх. Икона. VI в. Гос. музей западного и восточного искусства, Киев.	73
Архиепископ Авраам. Икона. VII в. Гос. музей, Берлин.	74
Диоскорид. Миниатюра. Сочинения Диоскорида. VI в. Национальная библиотека, Вена.	76
Суд Пилата. Миниатюра. Евангелие. VI в. Монастырь Россано.	77
Причащение апостолов. Миниатюра. Евангелие. VI в. Монастырь Россано.	79

Вознесение Христа. Миниатюра. Евангелие Рабулы. 586 г. Библиотека св. Лаврентия, Флоренция.	80
Пророки. Миниатюра. Евангелие Рабулы. 586 г. Библиотека св. Лаврентия, Флоренция.	81
Благовещение. Ткань. VIII в. Кафедральный собор, Лион.	83
Пластина трона Максимиана. Слоновая кость. 545—553 гг. Архiepископский музей, Равенна.	85
Иконоборцы. Миниатюра. Хлудовская Псалтирь. Первая половина IX в. Гос. Исторический музей, Москва.	95
Богоматерь. Деталь мозаики. 867 г. Собор св. Софии в Константинополе.	103
Лев VI перед Христом. Мозаика. IX в. Собор св. Софии в Константинополе.	104
Лев VI перед Христом. Деталь мозаики. IX в. Собор св. Софии в Константинополе.	105
Иоанн Златоуст. Мозаика. IX в. Собор св. Софии в Константинополе.	107
Юстиниан и Константин перед Богоматерью. Мозаика. Конец X в. Собор св. Софии в Константинополе.	109
Силы небесные. Мозаика. IX в. Храм Успения в Никее.	110
Силы небесные. Деталь мозаики. IX в. Храм Успения в Никее.	111
Св. Пантелеймон. Икона. X в. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.	115
Давид поет псалмы. Миниатюра. Псалтирь. Конец IX — начало X в. Национальная библиотека, Париж.	116
Молитва Иезекииля. Миниатюра. Сочинения Григория Назианзина. IX в. Национальная библиотека, Париж.	119
Воскрешение Лазаря и Вход в Иерусалим. Миниатюра. Сочинения Григория Назианзина. IX в. Национальная библиотека, Париж.	120
Свиток Иисуса Навина. IX в. Ватиканская библиотека.	122
Брак в Кане. Миниатюра. Евангелие. Конец IX — начало X в. Гос. Публичная библиотека, Ленинград.	124

Тайная вечеря. Миниатюра. Евангелие. Конец IX — начало X в. Гос. Публичная библиотека, Ленинград.	125
Ларец. Слоновая кость. Конец X в. Гос. Эрмитаж.	127
Коронация Константина VII. Пластина. Слоновая кость. Конец IX в. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.	129
Эмали реликвария Никифора Фоки. 964—965 гг. Кафедральный собор в Лимбурге.	131
Церковь Капникарея в Афинах. XI в.	139
Церковь Капникарея в Афинах. Окно. XI в.	140
Собор монастыря Хосиос Лукас в Фокиде. XI в.	142
Церковь Малая Митрополия в Афинах. XII в.	143
Собор монастыря Дафни под Афинами. XI в.	144
Сошествие св. Духа. Мозаика. XI в. Монастырь Хосиос Лукас в Фокиде.	146
Омовение ног. Мозаика. XI в. Монастырь Хосиос Лукас в Фокиде.	149
Сошествие во ад. Деталь мозаики. XI в. Монастырь Неа Мони на Хиосе.	150
Три Марии перед Распятием. Мозаика. XI в. Монастырь Неа Мони на Хиосе.	151
Зоя и Константин Мономах перед Христом. Мозаика. XI в. Храм св. Софии в Константинополе.	153
Ирина и Иоанн перед Богоматерью. Мозаика. XII в. Храм св. Софии в Константинополе.	155
Пантократор. Мозаика. XI в. Монастырь Дафни под Афинами.	157
Преображение. Мозаика. XI в. Монастырь Дафни под Афинами.	158
Страшный суд. Деталь мозаики. XII в. Собор в Торчелло.	161
Исход. Мозаика. XII в. Собор св. Марка в Венеции.	162
Богоматерь Одигитрия. Мозаика. XII в. Собор в Торчелло.	163
Мозаика апсиды. XII в. Собор в Чефалу.	164

Пантократор. Деталь мозаики. XII в. Собор в Чефалу.	165
Исцеление скорченной. Мозаика. XII в. Собор Успения Богоматери в Монреале.	166
Отцы церкви. Мозаика. XII в. Палатинская капелла в Палермо.	167
Вход в Иерусалим. Мозаика. XII в. Палатинская капелла в Палермо.	170
Рождество. Мозаика. XII в. Палатинская капелла в Палермо.	169
Оплакивание Христа. Фреска. XII в. Монастырь в Нерези.	171
«Лествица» Иоанна Лествичника. Икона. XI в. Монастырь св. Екатерины на Синае.	175
Владимирская Богоматерь. Икона. Деталь. XII в. Гос. Третьяковская галерея.	177
Григорий Чудотворец. Икона. XII в. Гос. Эрмитаж.	178
Св. Филипп, св. Феодор, св. Димитрий. Икона. Конец XI — начало XII в. Гос. Эрмитаж.	179
Преображение. Икона. Конец XII — начало XIII в. Гос. Эрмитаж.	181
Воскрешение Лазаря. Конец XII — начало XIII в. Частное собрание, Афины.	182
Вознесение Христа. Миниатюра. Сочинения монаха Якова. XII в. Национальная библиотека, Париж.	184
Притча о виноградаре. Миниатюра. Евангелие. XI в. Национальная библиотека, Париж.	185
Помазание Давида на царство. Миниатюра. Псалтирь. 1066 г. Британский музей, Лондон.	186
Лист с заставкой и инициалом. Псалтирь. XI в. Гос. Публичная библиотека, Ленинград.	187
Никифор Вотаниат. Миниатюра. «Слова» Иоанна Златоуста. 1081 г. Национальная библиотека, Париж.	188
Михаил VII. Миниатюра. Новый завет. 1072 г. Библиотека Московского гос. университета.	189
Эмали короны Константина Мономаха. XI в. Национальный музей, Будапешт.	193

Императрица Ирина. Эмаль. Начало XII в. Пало д'Оро. Собор св. Марка в Венеции.	194
Пантократор. Эмаль. XII в. Пало д'Оро. Собор. св. Марка в Венеции.	195
Коронация Романа II и Евдокии. Пластина. Слоновая кость. XI в. Лувр. Кабинет медалей, Париж.	197
Богоматерь. Рельеф. Зеленый порфир. XI в. Музей Виктории и Альберта, Лондон.	198
Ангел у гроба. Деталь фрески. XIII в. Церковь Успения в Милешево.	202
Распятие. Мозаичная икона. Первая половина XIII в. Гос. музей, Берлин.	204
Лист с заставкой и инициалом. Евангелие из Карахиссар. Начало XIII в. Гос. Публичная библиотека, Ленинград.	206
«Не рыдай мене матери». Миниатюра. Евангелие из Карахиссар. Начало XIII в. Гос. Публичная библиотека, Ленинград.	207
Евангелист Марк. Миниатюра. Евангелие. Начало XIII в. Гос. Публичная библиотека, Ленинград.	208
Христос. Деталь мозаики «Деисус». Вторая половина XIII в. Собор св. Софии в Константинополе.	220
Богоматерь. Деталь мозаики «Деисус». Вторая половина XIII в. Собор св. Софии в Константинополе.	221
Успение Богоматери. Деталь фрески. XIII в. Монастырь Сопочаны.	223
Церковь Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе. XIV в.	225
Феодор Метохит перед Христом. Мозаика. XIV в. Церковь Хора в Константинополе.	227
Деисус. Мозаика. XIV в. Церковь Хора в Константинополе.	228
Чудо в Кане. Мозаика. XIV в. Церковь Хора в Константинополе.	230
Рождество. Мозаика. XIV в. Церковь Хора в Константинополе.	231
Путешествие в Вифлеем. Мозаика. XIV в. Церковь Хора в Константинополе.	232

Сошествие Христа во ад. Фреска. XIV в. Церковь Хора в Константинополе.	234
Пантократор. Мозаика. XIV в. Церковь Марии Паммакарistos (Фетие-Джами) в Константинополе.	236
Мистра.	238
Церковь св. Димитрия в Мистре. Апсида. XIV в.	239
Церковь монастыря Пантанассы в Мистре. XV в.	241
Церковь Периблептос в Мистре. XIV в.	243
Шествие святых. Фреска. XIV в. Церковь Афендико монастыря Бронтохион в Мистре.	244
Небесная литургия. Фреска. XIV в. Церковь Периблептос в Мистре.	246
Рождество Христа. Фреска. XIV в. Церковь Периблептос в Мистре.	248
Воскрешение Лазаря. Фреска. 1428 г. Церковь монастыря Пантанассы в Мистре.	249
Успение. Фреска. XIV в. Монастырь Грачаница.	251
Иоанн Креститель. Фреска. XIV в. Монастырь Грачаница.	252
Св. Николай. Фреска. XV в. Монастырь Каленич.	255
Монастырь Манассия. XV в.	257
Омовение ног. Деталь фрески. XIV в. Монастырь Иваново.	258
Апостолы в Гефсиманском саду. Деталь фрески. XIV в. Монастырь Иваново.	259
Феофан Грек. Троица. Фреска. 1378 г. Церковь Спаса на Ильине в Новгороде.	261
Феофан Грек. Столпник. Фреска. 1378 г. Церковь Спаса на Ильине в Новгороде.	263
Феофан Грек. Пантократор. Фреска. 1378 г. Церковь Спаса на Ильине в Новгороде.	265
Троица. Икона. XIV в. Гос. Эрмитаж.	269
Троица. Икона. XV в. Музей Бенаки, Афины.	270

Апостол Петр. Икона Высоцкого чина. XIV в. Гос. Третьяковская галерея.	272
Богоматерь Пименовская. Икона. XIV в. Гос. Третьяковская галерея.	273
Благовещение. Икона. XIV в. Церковь св. Климента в Охриде.	274
Благовещение. Икона. XIV в. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.	275
Архангел Михаил. Икона. XIV в. Музей Чивико, Пиза.	277
Архангел Михаил. Икона. XIV в. Византийский музей, Афины.	278
Двенадцать апостолов. Икона. XIV в. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.	281
Григорий Палама. Икона. Конец XIV в. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.	279
Пантократор. Икона. XIV в. Гос. Эрмитаж.	284
Преображение. Миниатюра. Сочинения Иоанна Кантакузина. XIV в. Национальная библиотека, Париж.	285
Двойной портрет Иоанна Кантакузина. Миниатюра. Сочинения Иоанна Кантакузина. XIV в. Национальная библиотека, Париж.	286
Адмирал Апокавк. Миниатюра. Сочинения Гиппократата. Середина XIV в. Национальная библиотека, Париж.	288
Лист с заставкой и инициалом. Акафист Богоматери. Третья четверть XIV в. Гос. Исторический музей, Москва.	290
Лист с заставкой и инициалом. Акафист Богоматери. Третья четверть XIV в. Гос. Исторический музей, Москва.	291
Малый саккос Фотия. XIV—XV вв. Гос. Оружейная палата, Москва.	293

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	5
I. ИСКУССТВО IV—V ВЕКОВ	12
II. ИСКУССТВО VI—VII ВЕКОВ	40
III. ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ ИКОНОБОРЧЕСТВА (726—843)	87
IV. ИСКУССТВО «МАКЕДОНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» (IX—X вв.)	99
V. ИСКУССТВО XI—XII ВЕКОВ	134
VI. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIII ВЕКА	200
VII. ИСКУССТВО ПАЛЕОЛОГОВСКОГО ВРЕМЕНИ (1261—1453)	211
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	297
ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА	301
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	302

Лихачева В. Д.

Л65

Искусство Византии IV—XV вв.— Л.: Искусство, 1986.— 2-е изд., испр.— 310 с. с ил.— (Очерки истории и теории изобразительных искусств).

Около тысячелетия просуществовала Византийская империя. За это время ее многочисленные художники, архитекторы, скульпторы, мастера прикладного искусства создали замечательные произведения, которые хранятся во многих собраниях мира, в том числе в музеях и библиотеках Советского Союза.

Сложной истории византийской художественной культуры, рассмотрению и анализу уникальных памятников искусства посвящена настоящая книга.

Она иллюстрирована цветными и тоновыми репродукциями.

Для широких кругов читателей.

Л $\frac{4901000000-031}{025(01)-86}$ 60-86

ББК 85.103(3)