

М. В. АЛПАТОВ

ЗАМЕТКИ О ПАМЯТНИКАХ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

1

Имена Н. П. Кондакова и Д. В. Айналлова сохраняют большое значение в истории византийской живописи. Н. П. Кондаков известен своей «Историей византийской живописи»¹, Д. В. Айналлов — работой об эллинистических основах византийского искусства². Оба труда явились вкладом в мировое искусствознание и принесли славу русской византинистике.

Французские работы выходили почти одновременно с русскими. Г. Милле создал иконографический свод иллюстраций Евангелия³. Ш. Диль своим «Руководством по византийскому искусству» дал живую картину византийского наследия⁴. Эти труды не потеряли своего значения до сего времени.

Современные взгляды нашли свое отражение в работах 40—50-х годов. Здесь нужно назвать книгу В. Н. Лазарева по истории византийской живописи⁵. Она основана на почти исчерпывающем материале, который включает как западные страны, так и восточные, в частности Россию. Автора интересовала в первую очередь датировка византийских произведений живописи. В тех случаях, когда они были не датированы, ученый датировал их сам. Примечания к основному тексту составляют самостоятельную работу, которую отличает исключительная полнота. Что же касается художественных особенностей византийских произведений, то В. Н. Лазарев ограничивался немногими замечаниями по поводу каждого из них. Он обнаружил в византийском искусстве две тенденции, которые проходят через него на протяжении столетий. Первая — это живописная струя, которая чувствуется особенно в константинопольской школе. Вторая — тенденция к линейности — характерна для памятников, отмеченных восточным влиянием. Вместе с тем В. Н. Лазарев не оценил в достаточной мере духовной силы византийского искусства, увидев в Византии лишь повторение старого. Он смотрел на византийское искусство глазами итальянцев эпохи Ренессанса, которым, по его мнению, удавалось достичь вершины совершенства.

В наше время появилась целая плеяда византинистов. В Югославии — С. Радочич и А. Джурич, которые обнаружили сербские фрески XII—XIV вв.⁶, в Соединенных Штатах Америки — Ч. Морей, П. Ундервуд и

¹ *Kondakov N. P. Histoire de l'Art Byzantin, considéré principalement dans les miniatures. Paris; London, 1886, 1891, I—II.*

² *Айналлов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900; Ainalov D. V. The Hellenistic Origins of Byzantine Art. New Brunswick, 1961.*

³ *Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. P., 1916.*

⁴ *Diehl Ch. Manuel d'Art byzantin. P., 1925.*

⁵ *Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947—1948, I, II; Lazarev V. N. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967.*

⁶ *Радочич С. Старо српско сликарство. Београд. 1966; Джурич В. Сопочани. Београд, 1963.*

К. Вейцман ⁷, во Франции — А. Грабар ⁸, в Англии — Д. Тальбот Райс ⁹, в Австрии — О. Демус ¹⁰, в Бельгии — Ш. Дельвуа ¹¹, в Греции — Г. Сотирiu и М. Хадзидакис, которые посвятили свои силы станковой живописи ¹². Следует упомянуть еще о работах по византийской эстетике — книгу Дж. Мэтью и небольшое, но содержательное исследование В. В. Бычкова ¹³.

Итальянский историк искусства Г. Галасси заметил, что в работах современных византистов проявились особые взгляды. Для В. Н. Лазарева это — «характер абстрактной византийской живописи», для А. Грабара — «компромисс между живописью классической и антиклассической»; П. Муратов находит в византийской живописи «язык ритма, полярный к равновесию Запада» ¹⁴.

Нельзя утверждать, что византийское искусство изучается так же основательно, как искусство других стран. Видя рядом с текстом воспроизведения памятников, читатель недоумевает, не зная, как нужно относиться к ним. Мы привыкли к объяснению достоинств и недостатков живописи Боттичелли и Рафаэля. Почему таких объяснений нет в отношении византийской живописи? Самое большее, что можно узнать, — это что то или другое произведение напоминает греческий оригинал. Нужно, чтобы все воспроизводимые в тексте памятники «работали» и формировали мнения читателей. Метод сравнения может доказать сходство и различие между двумя памятниками.

Такое поверхностное отношение к византийскому наследию в наше время видно ясно. Примером может служить книга Тальбота Райса «Оценка византийского искусства» ¹⁵, так как книга эта представляет не оценку, но просто краткое изложение истории византийского искусства. Такое положение связано с тем, что не выработана еще мерка для хороших и дурных византийских произведений.

Ненайденность определений своеобразия византийского искусства находит выражение в том, что отдельные эпохи и памятники определяются распространенными категориями оценки западноевропейского искусства. Злоупотребление этими средствами видно чаще всего у Демуса: он находит в Византии готику, барокко и даже кубизм и экспрессионизм. Но отголоски этого встречаются и у многих других авторов.

Эстетика Византии основана на глубоких философских мыслях, которые высказаны были в период перелома античной культуры и выработки культуры средневековой. Плотин жил в III в., Филон Александрийский — в начале I в., Псевдо-Дионисий Ареопагит — в V в., Григорий Назианзин — в IV в. Только Иоанн Дамаскин жил в IX в. Таким образом, большинство эстетических идей было высказано еще тогда, когда не существовало византийского искусства.

Эстетика большей частью означала для мыслителей пожелание, каким должно было стать искусство. Вместе с тем эти эстетические идеи представляют большой интерес, потому что они совпадают с мыслями, которые в наше время занимают историков византийского искусства. В чем проявляется символизм византийского искусства, в чем состоит его отличие от аллегорий? Какова роль света и колорита в искусстве Византии? Что означают

⁷ Morey C. Early Christian Art. Princeton, 1953; Underwood P. A. The Kariye Djami. N. Y., 1963 and 1975; Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jh. B., 1935.

⁸ Grabar A. La peinture byzantine. Genève, 1953.

⁹ Talbot Rice D. Art of Byzantine Era. L., 1963.

¹⁰ Demus O. The Church of San Marko in Venice. Washington, 1960.

¹¹ Delvoye Ch. L'art byzantin. P., 1967.

¹² Sotiriou G. et M. Icones de Mont Sinai. Athènes, 1955. I—II; Хадзидакис М. Иконы в Греции. — В кн.: Иконы на Балканах. София; Белград, 1967.

¹³ Mathew G. Byzantine Aesthetics. L., 1963; Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977.

¹⁴ Galassi G. La pittura bizantina. Commentari. Firenze, 1958, N 3, p. 188.

¹⁵ Talbot Rice D. The Appreciation of Byzantine Art. Oxford, 1971.

золотые фоны в византийской мозаике? Что следует понимать под «обратной перспективой», в чем ее отличие от «прямой перспективы»?

Самое трудное для восприятия византийской архитектуры и живописи — их символизм. Еще Псевдо-Дионисий Ареопагит утверждал, что все является оболочкой вещей, но на самом деле скрывает в себе глубокий смысл, символическое значение. Эта руководящая мысль пронизывает насквозь его трактат. Действительно, даже позже византийцы считали, что Троица может быть передана изображением солнца, светом и лучом или в виде прозрачного родника или розы (Иоанн Дамаскин)¹⁶.

В связи с таким символическим чтением важно, чтобы искусство было верно истолковано. Поэтому возникала задача воспитания такого человека, который был бы в состоянии воспринять образ в правильном смысле, чтобы этот образ мог вызвать в нем волнение, чтобы такому человеку искусство стало доступно и понятно. В связи с этим византийское искусство развивает «дидактику» и «риторику». Иногда настойчивость в проведении этого принципа в жизнь настолько назойлива, что невольно снижает чисто художественные качества произведения. Это ясно видно хотя бы в византийской миниатюре «Христос на ложе Соломоновом» в «Омилиях Иакова»¹⁷ (Христос окружен таким множеством ангелов, что головы их образуют сплошной ряд вокруг его фигуры), в мозаиках монастыря св. Луки и во многих других произведениях. Назойливое повторение тех же мотивов не меньше заметно в других работах. Эта черта византийской живописи отрицательно действует на потребность современного зрителя в художественных впечатлениях.

Эстетика византийцев стремилась к сочетанию светлого разума и слепой веры. Вопросы о боге и человеке, о познании логическом и инстинктивном, о догматах и чувстве, о горестях и радости, о грехе и раскаянии и много других мыслей не давали покоя византийцам.

«Мне кажется, что философия, проявляющая себя в мелодии, — более глубокая тайна, чем об этом думает толпа» (Григорий Нисский)¹⁸. Если сами византийцы признавали трудность описания красоты при помощи человеческого слова, то тем больше мы должны признать несостоятельность наших интеллектуальных понятий для раскрытия глубин художественного гения Византии.

Тело есть «грязная темница» — по Филону Александрийскому, отвергавшему этим основы всей античной культуры. Но византийцы воспринимали телесное внутренним взором. Автор Дигениса Акрита говорит о красоте воображаемого героя. Анна Комнина описывает красоту живых людей. Псевдо-Дионисий говорит о красоте как излучении. Византийцы видели красоту в своих храмах. «Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в душу божественную славу», — признавался Иоанн Дамаскин¹⁹. Божество именовалось светом. Золото мозаик своим мерцанием выполняло задачу создания той атмосферы тайны, в которой пребывало искусство.

Существуют византийские памятники, которые заслуживают самой высокой оценки. Это мозаики древней Солуни, Равенны, Никеи, Дафни или миниатюры Хлудовской псалтири, икона Владимирской богородицы, фресковый цикл в Сопочанах и мозаики Кахрие Джамии. Я выбрал только образцы искусства, которым следовали позднейшие мастера.

Но это не исключало того, что воспроизведения этих образцов теряли иногда все достоинство оригинала. Изображение Иисуса Навина, который от архангела узнает, каким образом он сможет одержать желанную победу, занимало художника. В миниатюре «Свитка Иисуса Навина» X в., хранящегося в Ватиканской библиотеке, мы видим изящного ангела и два раза повторенный стройный силуэт Иисуса Навина. Сквозь легкий ту-

¹⁶ *Hunger H. Byzantinische Geisteswelt. Baden-Baden, 1958, S. 119.*

¹⁷ *Лазарев В. Н. Указ. соч., II, табл. 154.*

¹⁸ *Бычков В. В. Указ. соч., с. 54.*

¹⁹ *Бычков В. В. Указ. соч., с. 102.*

ман видны башни Иерихона. Совершенство миниатюры так поразительно, что отблеск ее сохранен на Руси до начала XVI в.

Немного времени спустя, около 986 г., возник Ватиканский Менологий. Хотя его миниатюры повторяют миниатюры «Свитка», но первоначальное очарование исчезло. Сцена встречи сочетается здесь со сценой погребения. Фигура Иисуса Навина потеряла свое значение, которое она имела в рукописи «Свитка». Крылья архангела разбивают его силуэт. Архитектура поставлена тесно. Вся миниатюра лишается достоинств оригинала. В ней сквозит бездумное и бессмысленное подражание оригиналу, отталкивающая ремесленная старательность, не оставляющая места для творчества.

В Псалтири греч. 139, X в., хранящейся в Париже, изображено, как молится пророк Исайя: с одной стороны стоит женщина, олицетворяющая Ночь, с другой стороны — мальчик, который означает Утро²⁰. Эта прекрасная рукопись была скопирована в рукописи греч. 755 Ватиканской библиотеки²¹. Точное повторение оригинала было невозможно из-за узости листа, предназначенного для размещения всех фигур. Расположение мальчика неудачно: голова его списана с оригинала, а корпус повернут в обратную сторону. Не оказалось места и для деревьев на фоне.

Такие «свободные копии» встречаются и в мозаиках. Мозаики св. Луки в Фокиде восходят к мозаикам Дафни второй половины XI в. или к какому-то другому памятнику, который до нас не дошел. На тропях обоих храмов изображено Рождество Христово. Казалось бы, все фигуры восходят к одному образцу. Но при ближайшем рассмотрении между обоими изображениями Рождества есть существенная разница. Совсем другой характер в сравнении с Дафни имеет и богородица, и Иосиф, и ангелы, и пейзаж, и пастиухи, и расположение сцены в пространстве. Различия в сцене Крещения еще заметнее: Христос церкви св. Луки потерял то благородство, которое он имел в церкви Дафни: он стал приземистым, вода закрывает его тело, из воды выглядывает лишь большая голова. Вся композиция утратила свое первоначальное значение.

Эти черты остались в истории византийской живописи незамеченными. Ш. Дельвуа находит позы в церкви св. Луки напряженными, тела коренастыми, но все проникнуто, по его мнению, большим спокойствием²². В. Н. Лазарев замечает, что эти мозаики архаичны, и связывает их со старыми, чисто восточными традициями²³. Р. Гаман приводит их в истории искусства как образец чисто византийского стиля²⁴. В популярном изложении они названы «самыми прекрасными»²⁵. И никто не решился утверждать, что здесь царит бездарное ремесло вместо подлинного творчества.

Мы обязаны отличать первоклассные произведения византийского искусства от слабых подражаний. Качество всего византийского искусства повысилось бы, если бы мы наряду с хронологическим рассмотрением ввели еще качественное разграничение²⁶. Мы владели бы меньшим числом памятников, но возросло бы качество первоклассных работ, не менее драгоценных, чем скульптура Парфенона и готические витражи Шартра.

²⁰ Talbot Rice D., De Hirmer M. Arte di Bisanzio. Firenze, 1959, taf. IX.

²¹ Лазарев В. Н. Указ. соч., I, рис. XIII; ср.: II, табл. 141а.

²² Delvoe Ch. Op. cit., p. 230.

²³ Лазарев В. Н. Указ. соч., I, с. 92.

²⁴ Hamann R. Geschichte der Kunst. В., 1938, S. 113.

²⁵ Sherratt Ph. Byzanz. Hamburg, 1970, S. 105. Другой точки зрения придерживается Сальвини (Salvini R. Apologia di Bizantia. — La Rassegna d'Italia, 1948, novembre, p. 1132—1141), который пытается подойти к византийскому искусству с художественных позиций.

²⁶ Для осуществления этого «качественного разграничения» было бы необходимо воспроизведение сходных, но разновременных сюжетов давать параллельно: например, миниатюры «Давид, играющий на лире» (Лазарев В. Н. Указ. соч., I, рис. IX; II, табл. 140а), «Страшный суд» (II, табл. 125, 240) или «Сшествие во ад» (табл. 436, 103, 166, 209, 302, 324), «Сон Иосифа и Путешествие в Назарет» (табл. 227, 281). Мы бы имели тогда возможность судить о различных манерах художников, понять их своеобразие.

XII век считается веком расцвета византийской живописи. Все, что создано было раньше, рассматривается как предшествующая ступень, нечто незрелое и незавершенное. То, что создавалось позднее, — как слабые отголоски раннего искусства. Такое мнение о превосходстве XII в. страдает односторонностью. Искусство после периода иконоборчества стало официальным. В нем появились попытки закрепить навеки иконографические черты.

Важно понять одну черту исторического развития византийского искусства. Каждый период сопровождается в нем попытками обновления, стремлением к реформе и одновременно к возрождению античной традиции. Начиная с периода Феодосия были попытки осуществить эту программу. Они стали особенно ясными в период Юстиниана. Македонское искусство вновь обратилось к античности и создало на основе ее «Свиток Иисуса Навина» и Псалтирь Парижской национальной библиотеки (греч. 139). В период Палеологов снова произошло обновление искусства через обращение к античности.

Когда говорят об античности в Византии, обычно имеют в виду античность в целом как единый источник. Между тем античность, к которой обращалось византийское искусство, различна. В некоторых случаях это эллинизм, к нему восходят ранние византийские произведения. Но была также и античность Греции V в. до н. э., к ней обращались за вдохновением и позднее. Византийская живопись всегда была пронизана античностью. В этом византийцы были впереди других народов, стремившихся к классике.

Говоря об античном наследии в Византии, нужно отметить, что оно неизменно понималось как греческое и никогда — как римское. В этом византийцы решительно отличались от итальянцев, которые именно в римском наследии находили опору в эпоху раннего Возрождения.

Античность была основой византийского искусства. Мы видим, что византийцы брали сюжеты из классического прошлого: Нереиды, Мелеагр и Аталанта, Аполлон и Венера. Все герои византийского искусства — Христос, богородица и ангелы — по внешности похожи на античные фигуры. Но поразительно, что фигуры святых, которые встречаются в византийском искусстве, всегда стоят. Только Христос и евангелисты сидят на тронах. Если сравнивать с этим западное средневековое искусство, то в нем позы фигур различны. Даже в случаях, когда византийский художник не думал об античном прообразе, он и тогда невольно мыслит как античный мастер. Классическое начало в византийском искусстве придает произведениям пропорциональность и музыкальность.

Иной характер носит так называемое восточное начало. Восточное влияние в Византии было тесно связано с монашеством. Сирийская церковь, монастыри Каппадокии были проводником восточного влияния. В «Житиях» Палладия Еленопольского и Малалы оно сводилось к крайне лаконичному стилю и отличалось большой простотой. Рассказ такого рода мы находим у Палладия: «Был некий Павел, простой земледелец, и был он до крайности незлобив и бесхитроуен, и взял он за себя жену, весьма красивую, но с дурными помыслами, и она долгое время его обманывала. И вот как-то Павел, нежданно вернувшись с поля, застал любовников за срамным делом: а случилось это по воле провидения, направлявшего Павла на благой путь»²⁷.

Рукописи, изготовленные в монастырях, отличаются скромностью выполнения, монотонностью в изображении монашеских подвигов. Самым наглядным образцом может служить Лествица Иоанна Лествичника 1081 г., ныне хранящаяся в Принстоне²⁸. Здесь представлена жизнь монахов с са-

²⁷ Памятники византийской литературы IV—IX вв. М., 1969, с. 125.

²⁸ Chatzidakis M., Grabar A. Byzantine and Early Medieval Painting. L., 1965, pl. 90; Dutuit. Le feu des signes. Genève, 1960, p. 28, 84; Meyendorff J. Introduction à l'étude de Grégoire Palamas. P., 1959, p. 6, 29, 33, 35, 69.

мой невзрачной, будничной стороны. Коллекция икон Синайского монастыря отличается тем, что и они большей частью проникнуты монашеским аскетизмом.

Поскольку до нас не дошел ни один византийский храм с его убранством, мы вынуждены свое внимание сосредоточить на их описаниях. Вот яркое впечатление о византийском храме Св. Софии у Прокопия Кесарийского «Свет и блистающие лучи солнца наполняют храм. По поводу освещения не скажешь, что пространство освещено снаружи, но что освещенное средоточие находится в интерьере, такой свет отличается избыточностью. . . Сообщая легкость конструкции, купол не кажется опирающимся на солидную конструкцию, но охватывает пространство золотой сферы, подвешенной к небу. . . Дух подымается к богу и плавает в пространстве, уверенный, что он недалеко, но с охотой остается вблизи того, кого он выбрал».

Константин Порфирородный говорит о церкви Спасителя, построенной императором Василием I в Великом дворце: «Прелесть и блеск этого храма образует нечто невообразимое для того, кто не видел его, так велико количество золота, серебра, драгоценных камней и жемчуга, которые соединены в его пределах. Пол весь массивный из серебра, выбит камнем и эмалью. Стены справа и слева тоже покрыты большими листами с дамасковой отделкой, и в них блещут драгоценные камни и жемчуга»²⁹.

К этому риторически напыщенному описанию храмов можно добавить, что каждая церковь в некоторой степени уподоблялась микрокосму. Храм толковался Иоанном Геометром как «подражание вселенной». Купол указывал место пребывания небесных сил. Изображения праздников во временной последовательности украшали его стены. Одежда священнослужителей была светлой и радостной.

Символика литургии была связана с представлением об общности людей. Круг, который лежал в основе храма, являлся символом вечности, чего-то раз и навсегда сотворенного.

Иконоборчество было тяжелым периодом в жизни византийского общества. Но оно было преодолено. И с той поры иконы составляют часть церковного искусства. Само слово «икона» приобрело всемирное значение. Византийский храм без икон на досках и на стенах немислим. «Иконы суть видимое невидимого», — говорит Иоанн Дамаскин. Иконы изображают события отдаленного прошлого и явления в мире бога. Но в иконах эти события изображаются как бы в реальном мире. Иконы, как и литургия, есть встреча земного и небесного. Не случайно, что невидимое превращалось в видимое.

Имена художников были, за редким исключением, неизвестны. Рассказывались чудеса о чудотворных иконах, которые являлись людям.

Все персонажи, которые изображались, все увековеченные события должны были представляться в тех формах, которые были приняты. Иконографическая традиция после иконоборчества была в Византии особо устойчива. Некоторых отпугивает эта устойчивость канонических норм. Они видят в приверженности к старине признак неспособности творить.

Изображения Рождества Христова или Успения застыли в неизменной форме, не отступая от прототипа. Но мы видим множество его вариантов. Этим византийские художники добивались большой выразительности. Своеобразие византийских изображений не меньше, чем у итальянских мастеров Возрождения.

Человек несет в себе «образ божий» и не заслуживает наказания за «первородный грех»; он не лишается права на благородство. Отсюда — свойство византийской традиции изображать человека способным быть благородным, что невозможно было в западноевропейском искусстве. Люди изображались гордыми, благородными, чистыми. Все выдержано в спокойных тонах, иногда в лицах — надежда и милость, печаль или горе. Над ними стоял образ Христа, милостивого и светлого.

²⁹ *Paraiouanou K.* La peinture byzantine et russe. Lausanne, 1965, p. 101, 103.

Мы не имеем возможности судить о мозаических циклах Константинополя на протяжении IV и V вв. Но мы можем изучать мозаику пола Большого дворца в Константинополе V в. Она доказывает, что в ту пору в Византии еще существовали мастерские, которые могли работать по эллинистическим образцам. Здесь на светлом фоне были разбросаны разные фигуры: два воина идут с копьями наперевес, женщина держит на плече корзину, полуобнаженный старец-философ сидит в задумчивости на холмике, хищная птица клюет змею, наконец, ослик, сбросивший своего седока. Все эти изображения не составляют целого, но в каждом из них заложены такие силы, которые создают вокруг пространственную среду. Фигуры освещены сбоку и кажутся выпуклыми. Техника этой мозаики отличается от византийской. Фон выложен белыми кубиками, такие же кубики передают форму тел³⁰.

Мозаика дает пищу для созерцания и наблюдения, но если после Большого дворца обратиться к рассмотрению мозаик в Солуни, то мы войдем в совсем иной мир. В ротонде св. Георгия III в. мы увидим в куполе роскошные двухэтажные сооружения и фигуры в длинных плащах, стоящих перед ними. Фантастические портики, некоторые освещенные, другие в тени поражают зрителя своей красотой и яркой расцветкой³¹. Главные тона — сверкающее золото и изумрудный цвет занавесей. На карнизах сидят павлины и лебеди. Мозаика создает цветовые пятна, словно пронизанные движением. Объем уже сменяется декоративным впечатлением целого.

Следующий этап византийской живописи отражают мозаические панно, украшающие церковь св. Димитрия в Салониках VI в. Св. Димитрий почитался как мученик и покровитель взрослых и детей. Ему были посвящены десять храмов в Константинополе. Первое впечатление от его изображения — мы видим юношу, которому чуждо все земное. Его взгляд обращен на нас, но кажется, что он ничего не видит.

Далекie его прототипы мы находим в фаямских портретах. Но их лица выделяются своим «бытовизмом». Печаль и грусть о том, что они вынуждены покинуть свое земное существование, неизменно сопутствует им.

Само лицо Димитрия смотрит на нас невидящим взглядом. Лицо поражает бесстрашием и отрешенностью от всех земных забот. Мы видим прежде всего золотой круг, расположенный на ярко-голубом фоне. Золото придает ему таинственную силу. Края его очерчены белой и черной линиями. Крупные камешки, которыми он выложен, выделяют его. Овал лица, обведенный коричневой чертой, подобен круглому золотому нимбу. В пределах овала выделяются лишь болезненно увеличенные глаза. Прямой нос и губы подчёркнуты ему, щеки слегка подрумянены. Бледное, бескровное лицо его выразительно по контрасту к золотому тону его нимба. На мантии нашиты украшения, похожие по тону на его нимб. Лицо и фигура св. Димитрия сохраняют плоскостность. Только нос обведен коричневой чертой. Его фигура сохраняет такое спокойствие и чистоту, словно она пребывает в особом мире.

Чтобы воссоздать ту духовную атмосферу, в которой мог сложиться образ Димитрия, нужно прочесть начальные слова из «Жизни и деяний, блаженного Симеона Столпника» VI в.: «Приходит он однажды в святую церковь, когда читают апостола, и спрашивает одного старика: «Скажи мне, отец, что это такое читают?» Старик говорит ему: «О воздержании души». Симеон говорит: «А что такое воздержание души?» Старик говорит ему: «Дитя, что ты меня спрашиваешь? Ведь я вижу, что ты молод годами, но по разуму уже старец. . . Воздержание — это спасение души, указующее путь к свету. . .»³².

³⁰ Talbot Rice D. On the Date of the Mosaic floor of the Great Palace of the byzantine Emperors at Constantinople, Athenai, 1964.

³¹ Полевой В. М. Искусство Греции. М., 1970, с. 317.

³² Полякова С. В. Византийские легенды. Л., 1972, с. 25.

Бескровное, бледное лицо св. Димитрия отличается от трактованных более сочно и красочно лиц женщин, сопровождающих императрицу Феодору в мозаике св. Виталия в Равенне.

В Равенне можно проследить развитие константинопольской и местной школ мозаики V—VI вв.

Самая ранняя мозаика V в. находится над входом в мавзолей Галлы Плацидии — «Добрый Пастырь», символическое изображение Христа.

Идиллический характер этой мозаики с мирно пасущимися овцами, как и классически уравновешенная композиция, противостоят всему равеннскому искусству.

Есть среди них мозаика, изображающая двух голубков, сидящих на вазе. В древнеримских изображениях часто встречаются такие мотивы³³. Но обычно в них множество голубей, и все они жадно пьют воду. В изображении их сказывается древний принцип «мимесиса», тщательность и детальность передачи каждой частности оперения птиц и подставки вазы. Два голубка в мавзолее Галлы Плацидии имеют другой, более возвышенный смысл. По бокам от вазы стоят праведники в белых одеждах с поднятыми руками: эти голуби указывают на их духовную жажду. Голубой фон и голубые оттенки придают изображению благородный смысл. Простота и скромность побеждают декоративную роскошь древнеримских голубков.

В созданных в VI в. двух мозаиках равеннской церкви св. Виталия, изображающих Юстиниана и Феодору со свитой, поражает и тонкая красочность, и роскошь всей композиции, которая объясняется участием в ней местных мастеров.

Императрица Феодора со свитой торжественно направляется к алтарю. Она выступает вперед и в то же время стоит среди своих придворных. За ними в глубине толпятся еще шесть женщин, Феодора господствует над всеми ими и вместе с тем оказывается в середине толпы. Такой чисто музыкальный ритм означает победу над простой симметрией.

Если рассматривать мозаику на близком расстоянии, то видно хаотическое нагромождение разноцветных камешков. Мы читаем его, подобно Иоанну Дамаскину, как пеструю лужайку, усаждающую нашу душу. Между тем каждая частность означает что-то вполне определенное.

Поверхность стены состоит из светлых и темных кубиков: они вибрируют на свету, как бы сливаются на глазах у нас. Камешки выполняют двойную роль: они сложены подобно самой стене и изображают в то же время тот или другой предмет.

Одежда женской фигуры в свите императрицы состоит из золотых камешков, на них расположены зеленые и ярко-красные кресты. Красные кубики образуют контур руки. На безымянном пальце зеленый квадрат означает камень кольца. Передача объема руки осуществляется светлыми кубиками. Рукав обозначен белыми и черными камешками, и резкий контраст делает его видимым издали.

Таким образом, наш взгляд скользит по мозаике и строит из кубиков необычные предметы, он растворяется в их постоянном движении. Необходимо еще помнить: блеск золота и лучей света, падающих на мозаику, приобретает исключительное значение. Система живописного построения форм в Равенне богаче, чем в полотнах Клода Моне.

Вероятно, технические приемы мозаики шли от украшений предметов из золота и драгоценных камней. В богатом кресте из Турнэ V в. красные, розовые, зеленые и синие камешки образуют узор — совсем как в фигурной мозаике Равенны.

Спустя два-три века в церкви Успения Богоматери в Никее нужно было представить четырех ангелов. Три ангела изображены так, как в Византии было принято. У них бледные лица, черты ординарны. Но сохранился еще ангел Динамис, который выделяется среди них как совершеннейшее произведение искусства. Перед нами — живое, пленительной красоты лицо.

³³ L'Orange H. P., Nordhagen P. J. *Mosaics*. L., 1958, pl. 12 a.

Самое замечательное — это стройность его головы на тонкой шее и обманчивое впечатление, что лицо рождается из золотого фона. Темные волосы придают лицу форму овала, из волос на лбу отделяется одна изящная прядь. Глаза ангела прямо устремлены на зрителя. Кажется, что камешки, из которых сложен этот образ, подчиняются замыслу мастера, как кисть в руке гениального художника.

Для сравнения можно взять мозаический образ Диониса из Антиохии IV в.³⁴ Мы находим здесь правильное построение объема лица, полного спокойствия и сдержанности. На нем лежит печать древнеримской отчетливости. Но лицо спокойно и ничего не выражает, кроме внимания к чему-то. Нейтральный фон создает среду, в которой находится Дионис. Лицо выложено из таких же камешков, как и фон. Кажется, что мозаика является подражанием живописному изображению. Даже строение носа и блики заимствованы из картины.

Гораздо большее сходство никейского ангела с портретом девушки из Помпей (ныне — в Национальном музее Неаполя). Подчеркнутые темные глаза вопрошающе смотрят вперед. Но даже и в этом примере надетая поверх волос сетка несколько отвлекает внимание от самого главного в лице — его выражения.

Лицо Динамис отмечено живостью взгляда. Оно более одухотворенно и разноречиво. Глаза ангела пристально и мечтательно смотрят, но губы чувственны. Все строение формы лица свидетельствует о стремлении архангела вперед, но он сохраняет спокойствие. Овал его лица вписывается в круг.

Лицо архангела Гавриила в Софийском соборе в Константинополе IX в. похоже на никейского ангела. Но благодаря повороту головы и приподнятым бровям он смотрит на нас слишком пристально.

Более поздний ангел в мозаиках св. Луки в Фокиде³⁵ вперяет глаза в зрителя. Обведя линиями глаза, византийский мастер добился чисто ремесленного впечатления. Этот прием не имеет ничего общего с изображением ангела Динамис.

Каково объяснение этого необычного явления? Вспомним серебряные блюда константинопольского происхождения, в которых сохранялась вся грация античной темы: образы Мелеагра и Аталанты, Венеры или Диониса. Вспомним, что Агафий Миринейский в VI в. воспевал в эпиграмме:

Это, невеста, прими от меня покрывало. Взгляни, как
Золотом блещет оно, чудным узором своим.
Волосы им ты прикрой, иль накинь на белые плечи,
Или легко свою грудь этой накидкой обвей!³⁶

Или же вспомним, что Роман Сладкопевец в VI в. сочинил грозное предсказание Страшного суда и что он же являлся автором страстной ласковой речи жены Потифара:

Ты мой раб и чрез меня
Дома господином стал:
Будь же господин теперь
Госпожи твоей самой!³⁷

Хлудовская псалтирь второй половины IX в. переносит нас в иную атмосферу. Прежде всего замечательна крайняя свобода в различных эпизодах иллюстраций псалтири. Перелистывая рукопись, поражаешься тому, что почти все изображения были изобретены самим автором. И это в такое время, когда каждый сюжет становился образцом, когда соблюдение правил ставилось художнику в достоинство. Мы же находим в иллюстрациях неслыханную смелость, переходящую в дерзость, самостоятельность в ре-

³⁴ *L'Orange H. P., Nordhagen P. J. Op. cit., pl. 27.*

³⁵ *Procopiou A. La question macédonienne dans la peinture byzantine. Athènes, 1962, p. 27.*

³⁶ Памятники византийской литературы IV—IX вв., с. 169.

³⁷ *Цветков. Песни святого Романа Сладкопевца. М., 1901, с. 82.*

пении художественных задач. Она не отличается от Утрехтской псалтири, которая относится к VIII в. Необыкновенны изобретательность, наглядность, выразительность, неожиданность, будто изображений данной темы не было раньше никем изобретено. Для каждой миниатюры мастер находил свое место на полях рукописи: то дает сцену вверху страницы, то ограничивается одной фигуркой, то выполняет сцену, занимающую место на всем листе.

Он пишет умирающего — лежащую фигуру, олицетворение ада — в виде обнаженной фигуры и маленьких грешников у него в руках. Плачущий Петр и огромный петух. Петр топчет ногой лежащего Симона волхва. Изображение заклинателя и его змеи. В «Сошествии в ад» он рисует бегущие фигуры и бесов. Богородица представлена вознесенной на высокую гору. Иордан — в виде двух статуй.

Если отдельные миниатюры и были поновлены и переписаны, все же очевидно, что цвет остается любимым средством мастера. Война — красная, восход солнца — опять красный, в «Преображении» — красная земля.

Изображая царя Константина на коне, он не боится ракурса. Фигура лежащего Давида тоже представлена в ракурсе.

Необычно решена тема Евстафия с оленем. Олень и конь скажут в разные стороны, но олень гораздо крупнее коня. Голова его повернута назад, над лбом видно изображение Христа. Увидав Христа перед собой, Евстафий ужасается и обращается к нему с молитвой. Мы становимся свидетелями чуда. Эта композиция отличается от иконографии, принятой в западном средневековом искусстве. В Шартрском витраже все упорядочено, т. е. олень и конь симметричны, а Евстафий находится в середине³⁸.

Другая миниатюра изображает рассказ о ките, проглотившем Иону. Такие изображения встречаются в стенной живописи древнехристианского периода. В Хлудовской псалтири вместо кита изображен какой-то странный зверь, в его огромном туловище виднеется фигура сторбленного Ионы.

В византийском искусстве Хлудовская псалтирь занимает исключительное положение. В ней мастер проявил столько остроумных мыслей, что нам жалко, что его смелая, невиданная раньше выдумка не нашла себе в дальнейшем проявления в искусстве.

В те годы или несколько позже в Константинополе распространился стиль, который называют «неоклассическим». В этих рукописных миниатюрах есть сходство с греческими или римскими картинами в Помпеях. Рама четко ограничивает сцены, в то время как в миниатюрах типа Хлудовской псалтири они были свободно разбросаны в тексте. Обычно человеческие фигуры стоят в рост, в широких одеждах. Рядом с главными действующими лицами находятся по-античному задрапированные фигуры — аллегории. Деревья или скалы составляют пейзаж.

Наиболее известна миниатюра, изображающая Давида, слагающего псалмы в присутствии олицетворения Мелодии, Нимфы и «местного божества» Вифлеема. Впоследствии Тициан заимствовал из подобных мотивов обстановку и пейзаж. Немецкий историк искусства Ваген предпочитал эти миниатюры живописи Рафаэля в ватиканских лоджиях. Картины эти привлекли внимание ученых, так как казались прямыми указаниями на античные образы.

Здесь есть сцена, как Давид сражается с Голиафом³⁹. Она находит себе параллель в серебряном блюде VII в. (Нью-Йорк), где сражение выглядит вполне античным⁴⁰.

Труднее было обойтись подражанием античности в иллюстрации той сцены, где царю Давиду является пророк Нафан с требованием покаяния

³⁸ Щепкина М. В. Миниатюры Хлудовской псалтири. М., 1977; ср. с Шартрским витражом: *Alpatov M. Geschichte der Kunst. Dresden, 1961, I, Tab. XIII.* В миниатюре псалтири Национальной библиотеки в Париже в этой сцене Евстафий с испуга свалился с лошади. См.: *Лазарев В. Н. Указ. соч., II, табл. 45а.*

³⁹ *Лазарев В. Н. Указ. соч., I, табл. 56а.*

⁴⁰ *Talbot Rice D. The Appreciation of Byzantine Art, p. 95.*

в грехе, совершенном с Вирсавией⁴¹. Один раз Давид восседает как царь на троне, другой раз изображен упавшим на колени грешником. Надлежало показать силу увещевания Нафана: царь на троне и даже фигуры аллегорий заимствованы из античности. Но во втором случае изображение упавшего на колени Давида дает образ грешника, нередкий в византийской живописи. Впоследствии в библейских рисунках Рембрандту удавалось выразить в лице Давида смущение. Интересно также, как в миниатюрах рукописи Пантократор 49 на Афоне в сцене «Нафанаил и Давид» мастер произвольно отступал от своего оригинала.

В этом отношении одна псалтирь XI в. Национальной библиотеки в Париже (Suppl. gr. 610) гораздо более надежна. Можно не сомневаться, что «Аввакум на молитве» не является копией с какого бы то ни было образца. Миниатюра дает живой пример чисто византийской композиции, она дышит оригинальным духом. Аввакум стоит в углу и с трепетом воздевает руки в молитве. Аллегория Вавилона с обнаженными руками тоже естественна. Летящий ангел так легко написан, что его присутствие не кажется необычным. Вся композиция ясная, простая и естественная. Надписи удачно вписаны в изображение. Из сравнения этих миниатюр с миниатюрами Ватиканского «Свитка Иисуса Навина» видно, что не только женщина-аллегория, сидящая перед городом с обнаженными руками, но все ощущение воздушного пространства в обоих случаях одинаковы. Вполне понятно, что в каталоге выставки этой псалтири дается столь высокая оценка⁴².

В отдельных фигурах византийское искусство достигло редкой высоты и проницательности. В то время не могло быть и речи о прямом подражании, эллинистическому рельефу, какое мы находим в VI в. в рельефе «Христос с учениками» (Берлин, Гос. Музей). В великолепном рельефе XI в. «Богоматери Оранты», обнаруженном в начале нашего века и в настоящее время хранящемся в Оттоманском музее Константинополя, нашла свое классическое выражение строгость фигуры богоматери, она сочетается с величавостью ее облика. Складки идут в нескольких планах, то падают вниз, то образуют группы, то пересекают плоскость, то образуют узорные края. Тело богоматери, ее отставленная нога выступают вперед, складки чуть заметно бороздят поверхность. Все придает фигуре богоматери своеобразную трехмерность. Она стоит на подножии, которое сокращается по принципу «обратной перспективы». Благодаря этому выступает статуарность фигуры. Недаром у византийцев была статуэтка богоматери (Лондон, Музей Виктории и Альберта)⁴³.

Возвышенный характер образа и точно найденные пропорции составляют своеобразие Оранты. Женские персонажи в более ранней живописи каткомб не были такими классическими. Они написаны приблизительно, на глаз, грубо и не имеют столь законченного характера. Фигуры, женщин в Шартре и «Синагога» в Страсбурге полны стремительного движения линий и не имеют такой ясности очертаний, как Оранта. Сходство ее с мойрами Парфенона носит скорее внутренний характер. Древнегреческий образ пластичен, самостоятелен по отношению к зрителю. В византийском искусстве он обращен к нему. Так возник образ, в котором наполняющая его жизнь выражена в каскаде свободно льющихся складок.

Ювелирное искусство Византии было распространено, как ни в одной другой стране Европы. Блестящее знание техники, тонкий вкус, обилие золота и разнообразных форм его применения в тюретике, в золотых дел мастерстве, в производстве мелких изделий характерно для Византии. Превращение материала в чистое искусство было по душе мастерам-ювелирам.

⁴¹ Лазарев В. Н. Указ. соч., I, табл. 58а; Лихачева В. Д. История книги. Константинополь. XI в. М., 1976, с. 114.

⁴² Byzance et la France médiévale. P., 1958, pl. X.

⁴³ Talbot Rice D., Hirmer H. Op. cit., pl. 105.

Среди перегородчатых эмалей, украшающих Пала д'Оро в соборе св. Марка в Венеции, имеется одна, на которой увековечена императрица Ирина⁴⁴. Это изображение относится к XI в., т. е. оно современно «Богоматери Оранте». Неясно, какое отношение имел к императрице венецианский дож Орландо Федер, изображение которого стояло рядом с ней. Здесь первоначально должен был быть ее муж, Алексей Комнин или Иоанн II Комнин. Пластинка с перегородчатой эмалью очень привлекательна. Образ императрицы принадлежит подлинному искусству.

Изображение императрицы Ирины может рассматриваться как портрет, но в этом портрете нет никакого сходства. Здесь воплощен тип императрицы, который мы видим в лицах Феодоры, Зои и Марии. Богоматерь наделена всеми признаками человеческой красоты, императрица стоит без движения или какого-либо жеста, как идол, достойный поклонения. Подобные портреты императриц есть в мозаиках собора Св. Софии.

Стоящая фигура «вписана» в форму вытянутого прямоугольника с закруглением наверху. Чопорность и церемонность настолько доминируют, что не дают ей возможности двигаться. Византийская условность в высшей степени! Она похожа на женские фигуры, украшающие греческие лекифы V в. до н. э.⁴⁵ Но византийский портрет отличается своеобразной красочностью. Ткани одежды покрыты мелким узором. Лицо обрамляют черные волосы. Мелкий узор — кружочки, квадратики и птички — разрушает единство формы. Пара колонн и арка также украшены мелким узором. Одежда императрицы голубоватая, с золотыми узорами. Она плотно закрывает всю ее. Императрица стоит, как в футляре. Даже щит с крестом плотно прилегает к ее корпусу. Руки сливаются с телом. Быть может, в этом есть нечто от восточного искусства. Эмалевая техника представляла загадочное искусство византийцев.

Византийская живопись в эпоху Македонской династии изменила свой характер. Прошла борьба иконопочитателей с иконоборцами, Никейский собор постановил укреплять изобразительное искусство.

В мозаиках Дафни можно видеть образцы евангельских сюжетов: Благовещение, Рождество Христово, Крещение, Вход в Иерусалим, Распятие и другие. Самое сильное впечатление производит Крещение с прекрасным обнаженным телом Христа в центре композиции.

Большие глаза святых обращены к зрителю. На всем происходящем лежит отпечаток значимости событий. Каждый сюжет как бы является заветом катехизиса. Все композиции в Дафни отличаются большой теснотой расположения фигур в пределах одной сцены. Но все же нельзя согласиться с предложенным А. Грабаром определением мозаик Дафни как выражения «академизма»⁴⁶.

Достаточно взглянуть на отдельные лица, чтобы убедиться в том, что они составляют наиболее зрелое создание византийской живописи. Возьмем лицо Езекиила, одного из библейских пророков. Само лицо его с открытым взглядом больших глаз, его беспокойные кудри свидетельствуют о том, что это — древний пророк. И никакие прорисы и образцы не могли бы служить мастеру в качестве примера для подражания.

Мозаика передает светлые и темные части светотеню. В этом смысле Езекиил соответствует типу лиц, который принят был у итальянских художников Возрождения. Для примера можно взять портрет Якопо Соранцо Я. Тинторетто в венецианской Академии. Венецианский мастер строит свой образ на тех же приемах, что и в мозаике с изображением Езекиила. Но тот выполнен мозаикой, как современный плакат, он рассчитан на украшение стены, а портрет Соранцо написан маслом, рассчитан на рассмотрение с близкого расстояния.

В одной из мозаик Дафни представлена «Молитва Иоакима и Анны». Композиция этой мозаики не безупречна. Сравнивая ее с мозаикой в Ках-

⁴⁴ Lorezini G. La Pala d'Oro di San Marco. Firenze, 1965, pl. 3.

⁴⁵ Charbonneau J. Grèce classique. P., 1969, fig. 284.

⁴⁶ Grabar A. Op. cit., p. 145.

рие Джами, со свободно стоящими фигурами, замечаешь, что в Дафни все фигуры и предметы стоят вровень с плоскостью: часть здания, служанка, Анна, Иоаким и ангел. Но фигура ангела привлекает внимание: он смотрит на Иоакима, слегка склоняя голову. В нем нет взволнованности ангела Динамис в Никее, зато есть большая уверенность. Как ни странно, в этом образе усматривается далекое предвидение ангелов Андрея Рублева. Но у ангела в Дафни большие глаза устремлены на Иоакима.

В византийской живописи XII в. вновь появляются подражания старым образцам. Наиболее наглядно это обнаруживается в миниатюре «Нафан и Давид». Мастер, несомненно, исходил из оригинала Македонской эпохи. Нафан со свитком в руках стоит, упрекая царя за то, что он взял себе в жены Вирсавию. Давид восседает с повелительно поднятой рукой. Тут же происходит раскаяние Давида, он падает на землю. Характерно, что эллинистическая архитектура почти исчезает. Заметна только фасадная сторона строения. Она к тому же настолько выпирает из изображения, что все остальное как бы теряет значение.

Эта миниатюра выполнена слабо, не верится, что она происходит из Византии. Лица обоих персонажей также искажены, они выражают свирепость. Сама симметрия двух частей напоминает восточные ткани, например ткань со сценами охоты на львов, VIII в. (Ватикан, Христианский музей). Впрочем, копирование оригиналов Македонской эпохи имело в Византии распространение в XII в. К числу таких искаженных миниатюр относится рукопись «Свитка Иисуса Навина» (Константинополь, Библиотека Сералия)⁴⁷.

К числу лучших недавно открытых памятников византийской монументальной живописи принадлежит Деисус на южных хорах храма Св. Софии в Константинополе⁴⁸. С тех пор как эти мозаики были опубликованы Уитмором в 1952 г., о дате их высказывалось множество византистов. Уитмор, Лазарев и Грабар стоят за XII в. Но большинство (Тальбот Райс, Демус, Галасси, Беггини и Стерн) относит мозаику к более позднему времени. Лицо Христа — беловатое и бледное, но оно вылеплено светотенью, чего не бывало в XII в. Волосы положены так, что на лицо падает тень. Усы резко падают вниз, что иконографически характерно для XIV в. Благодаря светотени лицо производит впечатление объемности. Полуфигура Христа резко отличается от Пантократора в мозаиках Чефалу и Мартораны. Можно предположить, что мозаики Св. Софии были созданы в XIII или XIV в.

Что касается богоматери, то она решительно непохожа на Владимирскую богоматерь, с которой ее сравнивали.

Владимирская богоматерь была написана в Константинополе в первой половине XII в., отсюда попала в Вышгород близ Киева, а затем была похищена князем Андреем Боголюбским и доставлена во Владимир. Отсюда идет ее наименование Владимирской. В конце XIV в. она была перенесена в Москву. Народ думал, что эта икона отвратила от Руси татар, и она осталась в Успенском соборе в качестве местной святыни. После Октябрьской революции она подверглась реставрации. Лица богоматери и младенца оказались лучше всего сохранившимися. Владимирская богоматерь составляет одно из самых прекрасных украшений Третьяковской галереи в Москве. Вопросы, связанные с русской историей иконы, были освещены в специальной монографии А. И. Анисимовым⁴⁹.

В начале 20-х годов икона была издана В. Н. Лазаревым и мной⁵⁰. Ее подлинность была подтверждена целым рядом аналогий с изображением богоматери Элеусы, Умиления. Ряд примеров из византийского искусства

⁴⁷ Успенский Ф. И. Октатевх Библиотеки Сералия в Константинополе. — ИРАИК, 1907, XII, с. 1—254; *Alpatoff M. Rapport sur un voyage à Constantinople.* — REG, 1928, XXXIX, p. 302—322.

⁴⁸ *Talbot Rice D., Hirmer H. Op. cit.*, pl. XXV—XXVIII.

⁴⁹ Анисимов А. И. Владимирская икона Божьей Матери. Прага, 1928.

⁵⁰ *Alpatoff M., Lazareff V.* — In: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung*, 1925, S. 140—155.

был приведен в доказательство того, что был распространен не только образ Богоматери-Одигитрии, Путеводительницы, но и Элеусы, Умиления, нежно прижимающей к себе сына. Однако теперь такого иконографического толкования образа недостаточно.

В своей проповеди, произнесенной в храме Св. Софии по случаю освещения мозаичного образа богоматери с младенцем в 867 г., патриарх Фотий сказал: «Губы богоматери закрыты и кажутся закрыты чудом, но художник, вдохновленный небом и верный натуре, нарисовал их с такой верностью, что начинаешь верить тому, что она может говорить. Предмет божественного вдохновения, искусство художника превратило его в правду. Движимая нежностью, она смотрит с любовью на лицо своего сына, но непроницаемой и сверхъестественной силою сына она сама, как душа, становится непроницаемой и непринужденной и ее собственный взгляд подобен существу, которое она созерцает»⁵¹. Эти слова говорят о том, что образ внушал современникам истинное почтение.

Образ Владимирской богоматери находит себе далекие прообразы в фаюмских портретах. В портрете женщины с удлинённым овалом лица (Лондон, Национальная галерея) мы замечаем большие глаза, грусть и безнадежность в лице. Прическа придает ей объемность. Некоторые лица в фаюмских портретах отмечены чертами старости, есть среди них самодовольные, очень индивидуальные, но большинство словно чувствуют свое одиночество. Кажется, смерть вырвала этих женщин из гущи окружения и никогда не могут они забыть жизни, к которой привыкли. И даже увеличенные глаза смотрят в пустоту.

В чем заключается сила воздействия Владимирской богоматери? Сын ее ласкается к ней, тянется к ней своим тельцем, а она смотрит вдаль, только наклон головы позволяет угадать ее нежность к сыну. Происходит «диалог» между матерью и сыном. Она видит будущее, ребенок живет мгновением. В одном образе соединяются интимное чувство и взгляд, обнимающий пространство, близкое и далекое. Мы становимся свидетелями этого немого диалога между богоматерью и ее сыном.

Младенец бледный, щека богоматери розовая. Лицо ее сосредоточенно, эмоционально. У нее сильно увеличенные глаза. Над глазами прочерчены темные брови. Нос тонкий, обведенный красным контуром, и необычно маленький рот. Видна рука младенца, обхватившая шею богоматери. Образ психологический: мать ласкает сына, но безучастна к его ласкам. Этот византийский шедевр служил напутствием молодому русскому искусству.

На Западе, начиная с Мазаччо, известны образы Марии. Но никому не удалось достигнуть такого таинственного взаимоотношения между матерью и сыном. Даже Греко шел иными путями. Рафаэль единственный раз приблизился к этому в Сикстинской мадонне.

Богоматерь Одигитрия в патриархии Константинополя создана в 1065 г., т. е. меньше чем за столетие до Владимирской. В этой мозаике богоматерь внушительна, с отяжелевшими чертами лица, с печальными полузакрытыми глазами. Но чувства этой богоматери не так захватывают зрителя, как у Владимирской.

Большие глаза Владимирской богоматери, как ни странно, похожи на глаза в древнеегипетских портретах, например женщины из гробницы Усарет в Фивах 1300 до н. э.⁵² Но древний художник писал глаза в профильном изображении, видные анфас. Византийский мастер включил их в гораздо более живое лицо.

3

XIII век не представлен в Византии памятниками монументальной живописи. Сам факт, что столица была занята крестоносцами, не мог воодушевить мастеров на создания шедевров. Но в этот век создавались

⁵¹ *Papaioannou K.* Op. cit., p. 102.

⁵² *Wenig S.* The Woman in der Egyptian Art. Leipzig, 1962, Taf. 81.

росписи в Трапезунде, Арте и на территории Сербии. Новшества проявлялись больше в миниатюрной живописи. Главное то, что в это время искусство Византии в известной степени сблизилось с Западом. Это не значит, что оно беспрекословно подчинилось западному влиянию. Византия сохраняла свое богатое наследие, но в живописи она откликнулась на новые задачи.

В замечательных росписях храма Успения богородицы в Сопочанах византийский стиль сохранен во всем его величии. Здесь — «Рождество Христово», с пастухом, который издалека видит и удивляется торжественной сцене. В «Успении» мастер умело сочетал голубые и розовые тона и противопоставлял их киноарному тону. Включив в композицию окна, он сумел выполнить свои огромные сцены.

В росписях Сопочан поражает неустанная забота о пластической выразительности образов. Голова апостола Иоанна отличается смелостью, силой и спокойствием облика. Все лицо четко очерченное и контрастное. Тень на щеке, на носу и на голове благодаря силуэту волос ясно видна. Глаза потеряли свой магический характер. Человек уже готов к действию. Если мы сравним с головой Иоанна голову одного из апостолов Пьетро Каваллини (церковь Сан-Чечилиа в Риме), который выделялся среди других мастеров своей пластической силой, мы увидим, что ему не хватало ясного пластического чувства.

Живопись церкви Климента в Охриде относят к началу XIV в., но, вероятно, она выполнена еще позже, так как мастера пользовались в качестве образцов итальянской живописью треченто⁵³. В «Успении» собралось такое множество ангелов, что они заполняют все пространство над телом усопшей Марии. Множество святых изображено на фресках, украшающих апсиду храма. Во фреске «Извещение Марии о смерти» фигуры богоматери и, особенно, служанки перед колодцем свидетельствуют о позднейшем создании ее.

Мозаики Кахрие Джамии в Константинополе относятся к началу XIV в. Н. П. Кондаков считал их произведением XII в., Ф. И. Шмит — копией какого-то сирийского образца. Гористый пейзаж и архитектурный фон изучал Д. В. Айналов, предполагая, что мозаики были выполнены по итальянским образцам⁵⁴. В очерке о Кахрие Джамии я указал на их сходство с миниатюрами «Свитка Иисуса Навина»⁵⁵. В. Н. Лазарев писал о пространственных особенностях мозаик⁵⁶.

Новое издание всех мозаик и фресок было выполнено в 1960 г. Ундервудом. В томе, посвященном мозаикам Кахрие Джамии, он поручил тему об их происхождении О. Демусу, который пришел к выводу, что в мозаиках не отразился интерес к античному «иллюзионизму». Они относятся к гуманизму «позднего Ренессанса», с чем связан и сам заказчик мозаик Метохит⁵⁷. В кратком описании мозаик А. Грабар изложил систему росписи и дал очерк нового стиля. Это лучшее, что было написано о Кахрие Джамии⁵⁸.

Мозаики Кахрие Джамии созданы по почину политического деятеля, мыслителя и писателя Метохита. Созданию мозаик были посвящены последние годы его жизни. Образованный и начитанный Метохит писал философские труды, риторические сочинения, сочинения по астрономии

⁵³ Chatzidakis M., Grabar A. Op. cit., pl. 40; Procopiou A. Op. cit.; Demus O. The Style of the Kahriye Djami. — Kahriye Djami, 4, 1975, p. 146, pl. 29, 30 (сообщение, что предполагаемая дата росписи в церкви — 1295 г., подверглось пересмотру).

⁵⁴ Айналов Д. В. Византийская живопись XIV в. Пг., 1917.

⁵⁵ Alpatoff M. Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapeunt. Forschungen im Gebiete der byzantinischen Plastik und Malerei. — Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIX, S. 63—75; Айналов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967, I, с. 196.

⁵⁶ Лазарев В. Н. Указ. соч., I, с. 56.

⁵⁷ Demus O. The Style of the Kahriye Djami, p. 159.

⁵⁸ Grabar A., Velmans T. Mosaici e affreschi nella Kariye—Camii ad Istanbul. Milano, 1965.

и математике и занимался поэзией. В своих писаниях он вспоминал Фидия и Полигнота, причисляя к великим мастерам также «нашего Евлалия», знаменитого византийского живописца и мозаичиста. Современник мозаик Иосиф Ракендит сказал: «Лишь тот, кто всегда живет разумом, кому открыто чистое созерцание, лишь он имеет опору под ногами, когда страданиями, как огнем, очищается его ум»⁵⁹.

Мы входим в притвор Кахрие Джами, пораженные красотой и простотой мраморной облицовки. Членение каждой стены притвора строго закономерно. Оно воспроизводит в камне мысленный костяк сооружения, подобие ордеру. Нижний ярус из темного мрамора окружает дверь и увенчан полуциркульным завершением. Стены сплошь заполнены плитами мрамора и их симметричным узором. Наверху видна стена «Христос и упавшая к его ногам кровоточивая жена». Кровоточивая жена выделяется своим силуэтом на фоне светлой стены. Она становится главным действующим лицом. Рядом с ней выступает Христос с учениками. Она — в лиловом платье с синими бликами. Христос — в синем хитоне, его ученики — в бледно-голубых плащах. По другую сторону стоят люди в розовых и синих плащах. Женщина касается одежды Христа, который удаляется вместе со своими учениками. Волнистый зеленый край мозаики созвучен фигурам. Архитектура соответствует движению фигур. Одно здание видно сверху, другое — снизу. Никому из мастеров предшествующих периодов не удавалось создать такого синтеза архитектуры и фигур. Беглость и мимолетность характеризуют движение в мозаиках Кахрие Джами.

В большинстве мозаик рассказываются события из жизни Марии и Христа. Жизнь Христа и Марии дается со множеством подробностей и рассматривается в самые различные моменты, что не было свойственно византийским мозаичистам более раннего времени. В мозаиках все протекает в тоне мирного повествования. События известны из других византийских циклов, но в них играет роль не только само событие, но и тот дух, тот аромат, которым оно наполнено. В некоторых случаях мы угадываем душевное настроение и состояние людей в едва заметных деталях.

Таковы сцена «Благовещения Анне», где ангел застаёт ее в саду, а на дереве находится гнездышко с двумя птичками; сцена «Ласкания богородицы» с ребенком, над которым склонились родители; сцена «Благовещения», где богоматерь одной рукой придерживает сосуд, другой выражает изумление, а с неба к ней летит ангел; сцена «Упреки Иосифа богоматери», где видны колебания Марии и сомнения Иосифа и случайно оказавшийся здесь слуга; сцена «Сон Иосифа и путешествие в Вифлеем», где Мария, сидя на осле, так красноречиво смотрит на Иосифа; сцена «Взимание ценза», где начальник на троне допрашивает богоматерь. Будто смотришь на сцены издали или вспоминаешь события былых времен.

Естественно, что все мозаики в сравнении с прошлым изменили свой характер, что фигуры меньше по сравнению с окружающим пространством, что они неслышно ступают по земле, что архитектура видна с различных точек зрения, что гористый пейзаж сопровождает каждую сцену, что отдельные фигуры ритмически повторяются, что, располагаясь на плоскости, они в то же время пространственны.

Откуда взяли мастера Кахрие Джами все новое? Из ранневизантийского искусства заимствован мотив павлинов как декоративное украшение. Македонское Возрождение дало целый круг мотивов, например фигуру женщины с развевающимся над головой шарфом. Ряд мотивов взят из «Свитка Иисуса Навина», в частности эллинистический пейзаж. Наконец, ряд деталей мастера могли видеть в Италии. Сама система купольной композиции тоже заимствована у Запада. Само собой разумеется, все это произошло на чисто византийской основе.

Византинсты Запада (да и у нас) привыкли искать передовое в искусстве лишь у Джотто. Искусство Кахрие Джами называют «реставра-

⁵⁹ Памятники византийской литературы IX—XIV вв. М., 1969, с. 143.

ционным» Возрождением, которое не вело к новому, как это было в живописи Мазаччо, Пьеро делла Франческа и Рафаэля. Сравним, как осуществляется принцип живописного синтеза в Кахрие Джамии и фресках капеллы дель Арена. Тот факт, что в византийской живописи все фигурные изображения были отнесены ввысь, составляет подобие древнегреческому искусству, например, Парфенону. Квадраты и прямоугольники фресок Джотто шли из романского источника и не могли удовлетворить глаз византийцев. В живописи Джотто в капелле дель Арена зритель утомлен обилием фигур, это искусство многоречивое. В живописи Кахрие Джамии каждая фигура окружена пространством и дышит воздухом. Все это не уничтожает достоинств итальянской школы того времени, которая набирала свежие впечатления из реальной жизни.

Другое дело — роспись южной пристройки храма Кахрие Джамии, вероятно созданной позднее. Этой росписи я посвятил особый этюд, но в нем не отметил резкого снижения мастерства⁶⁰. Теперь, после реставрации фресок, разница бросается в глаза.

Прежде всего фрески в красочном отношении слабее, чем мозаики. Начинает чувствоваться оливковый тон в духе афонского искусства. К тому же краски не дают такого богатства оттенков, как мозаика.

«Сошествие в ад» выразительно своей композицией. Христос и Адам с Евой образуют большую дугу. Вся сцена в глубине алтарной стены читается вместе со «Страшным судом». Но стоящие фигуры отцов церкви и святых не достигают вершины совершенства. Можно предположить, что техника фресок не дала мастерам возможности проявить такое умение.

Совершенно иное соотношение мозаик Кахрие Джамии и алтарного образа Дуччо. Сходство «Христа и Магдалины» Дуччо и мозаики «Укоры Иосифа» Кахрие Джамии ясно видно. У Дуччо, как и в мозаиках, действие протекает медленным темпом; в мозаиках главное не то, что происходит, а сама атмосфера, настроение, душевное состояние действующих лиц, гордой Марии и умиленного, расстроенного Иосифа. Из этого сходства в постановке фигур у Дуччо происходит нечто музыкальное. Христос наклоняется к упавшей перед ним женщине, так же как Иосиф склоняет голову перед Марией. Пейзаж ритмически вторит выражению фигур. Дерево склоняется к Марии Магдалине, так же как переброшенные арки намекают на разговор Марии и Иосифа. Правда, у Дуччо пейзаж существует независимо от фигур; архитектурный пейзаж в Кахрие Джамии более слит с фигурами.

Другое взаимодействие возникает из сопоставления миниатюр той эпохи. Если взять из Ватиканского Менология сцену «Встречи Иоакима и Анны», то увидим, что обе фигуры поставлены в самом центре композиции. Они равновелики; соответственно этому оба здания на фоне образуют уравновешенную группу. Скучная композиция отвечала педантичному равновесию. Менологий здесь тоже слаб по отношению к композиции.

В рукописи Евангелия № 407 (XIV в.) Исторического музея в Москве вся сцена трактована с большей свободой⁶¹. В этой рукописи Аввакум стоит свободно и слушает голос, доносящийся к нему свыше. Фигура его в ракурсе, ноги широко расставлены. Но особенно сильно отличается от древних рукописей композиция «Встреча Марии и Елизаветы». Художник строит сцену по-новому. Обе фигуры сдвинуты в левый край миниатюры. Елизавета встречает молодую Марию. Она стоит на ступенях храма. Мария протягивает руку, ее светлый широкий хитон выделяет ее. Она целиком отдается встрече. Слева над Елизаветой высится кровля здания. Справа поставлена колонна, с нее свешивается красный велум.

Среди французских рукописей есть «Пассионарий аббатисы Кунегонды» (1330 г. Прага, библиотека)⁶². Здесь имеется миниатюра: Мария нежно

⁶⁰ Alpatoff M. Die Fresken der Kachrie Djami in Konstantinopel. — Münchener Jahrbuch der bildener Kunst, 1929, S. 345—360.

⁶¹ Alpatoff M. A. Byzantine Illuminated Manuscript of the Palaeologue Epoch in Moscow. — The Art Bulletin, 1930, vol. XII, p. 207—219.

⁶² Duby G. Fondement d'un nouvel humanisme. Genève, 1966, p. 60.

прижалась к Христу, он принимает ее ласку. Они составляют тесную группу. Широкие складки одежды Марии и женственная восторженность ее напоминают Марию из рукописи Исторического музея.

В иконе XII в. «Чудо архангела Михаила» (Синай) увековечено одно событие: архангел, ударив копьем в землю, заставляет остановиться поток⁶³. Его фигура и особенно лицо крупнее, чем лицо Архипа, который присутствует при этом. Св. Архип вытянулся и благоговейно смотрит на архангела, как фигура из композиции Деисуса. Обе части иконы существуют как самостоятельные элементы. Даже храм, который высится за Архипом, обособлен.

Иконография события не изменяется в иконе того же сюжета (Иерусалим, Греческая патриархия) XIV в.⁶⁴ Но в этом образе разрозненные элементы сливаются в цельную картину. Архангел Михаил подобен ангелу в сцене, изображающей Исаяю как хранителя Иерусалима в фреске Кахрие Джами⁶⁵. Он напрягает все силы, крыло его поднято кверху, плащ напряженно натянут. Он с силой ударяет копьем в землю. Ему противостоит маленький, как лилипут, Архип, протягивающий к нему руки. Вся сцена изменяет свой смысл: архангел с такой силой ударяет в землю, что Архип кажется раздавленным огромной его фигурой. За ним виден византийский храм. Выше видны горы и фигурки людей, свидетелей чуда. Вся сцена полна напряженного пафоса и развивается во времени и пространстве.

Если сравнивать мозаики Дафни с мозаиками Кахрие Джами, то можно усмотреть в этом закономерный процесс развития искусства. Мозаики Дафни говорят о событиях прошлых лет, они ставят нас лицом к лицу с тем, что совершалось в прошлом. Мозаики Кахрие Джами рассказывают о событиях как бы сквозь призму далекого прошлого. Это тот же процесс развития живописи, что и в Италии от раннего Ренессанса до чинквеченто и маньеризма.

Переход от икон XII в. к иконам XIV в. есть переход от «магического действия» к «картинному созерцанию» в результате иного восприятия легенды. Лучшие сцены приобретают оттенок очарования, чего-то по своему увиденного и пережитого.

В XIV в. ряд росписей Греции, Сербии, России и Грузии вдохновлены новыми идеалами. Роспись церкви св. Апостолов в Солуне отличается от Кахрие Джами многими чертами. Во «Входе в Иерусалим» мастер отступил от традиционной композиции. Осел, на котором сидит Христос, идет справа налево, а толпа из города бежит ему навстречу. Роспись церкви св. Николая Орфанос уже носит черты афонского искусства. Гораздо строже и ближе к Кахрие Джами росписи Мистры. В «Рождестве Христовом» Перивлешты удивительно изящество самой лежащей фигуры боготоматери. В «Приношении даров Иоакима и Анны» — трогательно устремленные взгляды обоих персонажей⁶⁶. В классическом византийском искусстве в сцене «Рождества Христова» пастухи встревожены вестью о рождении младенца⁶⁷. Во фрагменте мозаики св. Апостолов в Солуни пастухи смотрят и удивляются тому, что видят. Во фреске на ту же тему 1318—1324 гг. в Пече (Сербия) пастух смотрит с таким же вниманием на происходящее зрелище⁶⁸, но подход к теме носит иной характер. Пастух обеими руками опирается на палку с перекладиной. Козы и барашки добавляют детали, списанные с природы.

В эти годы происходят значительные изменения в византийской живописи. Эта перемена имеет большое значение для развития искусства. Старая, классическая форма византийской живописи была сопряжена

⁶³ Soteriou G. et M. Op. cit., v. II, ill. 65.

⁶⁴ Хаджидакис М. Указ. соч., табл. 69, с. XXX.

⁶⁵ Лазарев В. Н. Указ. соч., I, табл. 287.

⁶⁶ Papaioannou K. Op. cit., p. 70—71.

⁶⁷ Chatzidakis M., Grabar A. Op. cit., ill. 27.

⁶⁸ Радорич С. Указ. соч., с. 121, табл. 69.

с техникой мозаики, в новом периоде пользуются только фреской. Объяснение этой перемены заключается в том, что для мозаики иссякли средства заказчиков. Фресковая живопись требует меньших затрат, чем мозаика. Но это объяснение дает лишь фактическую разгадку. Сам принцип живописи неуклонно изменялся. Исчез золотой фон, золотые нимбы и золото в архитектуре, одежде и орнаментах. Исчезли все формы, возникавшие из сопоставления камешков разных цветов и размеров. Это драгоценное свойство было присуще большинству лучших произведений византийской живописи. Переход к фресковой технике сблизил ее со станковой живописью и миниатюрой. В некоторых случаях он выразился в резком падении мастерства.

В середине XIV в. разгорелся спор между представителями двух направлений мысли в Византии — исихастами и варлаамитами. Исихасты во главе с Паламой верили в то, что свет, в котором Христос явился апостолам, есть тайна и не может быть воспринят разумом; последователи Варлаама считали этот свет «тварным» и утверждали, что он может быть поэтому воспринят человеком как нечто реальное. Спор разделил общество, так как исихасты считали, что все идет «от Бога», а варлаамиты — что все идет «от человека». Исихазм опирался на платонизм, но излагался Паламой «трудным языком».

Некоторые современные авторы считают, что такое разногласие объясняет разделение искусства на два лагеря: исихастов, любителей линии, и варлаамитов, любителей живописного подхода.

Этот перелом приобретает особенную остроту в связи с личностью Феофана Грека и его произведениями в России. Исихазм не мог целиком захватить всю творческую деятельность Феофана. Но мысль посвятить деятелям исихазма самые волнующие образы, сосредоточенные в Троицком приделе новгородской церкви Спаса Преображения, явно связана с симпатиями Феофана. Здесь выявилось его обостренное отношение к облику исихастов, и он смело перетолковал на современный лад монашеские образы. Но он должен был отступить от своего намерения, когда в Москве ему предстояло создать иконостас. Не следует забывать, что Феофан был едва ли не самым великим, самым самостоятельным и смелым художником византийского искусства.

В столпниках Спасо-Преображенского собора есть смелость кисти, необыкновенное умение довести ее до предела музыкальности линий. Ниспадающие волосы, свешивающиеся усы и борода, бегущие складки одежд. Он увековечивал типы, доводя их почти до карикатурности, но с трагической окраской. Выражение лиц его персонажей — плоды его наблюдений людей, близких к методу исихазма⁶⁹.

Если после Феофана Грека мы посмотрим на его современника, как считают некоторые историки (Мануила Панселина в частности), — на Максима Исповедника на фреске Протата на Афоне, то в самой его форме обнаружим нечто совершенно иное. Здесь мы увидим нечто, объясняющееся напряженным вниманием художника к натуре, старательным и сознательным «списыванием». Можно признать Панселина большим мастером, хотя и не достигшим того же уровня, как Феофан. У его Максима широкий лоб, какой встречается и в жизни, нахмуренные брови, напряженный взгляд. Тип монаха чисто византийский. Такое лицо — плод труда опытного художника. Может быть, его можно сблизить с теми воззрениями, которые составляют учение Варлаама.

⁶⁹ Голейзовский Н. К. Заметки о Феофане Греке. — ВВ, 1964, 24; Алпатов М. В. Искусство Феофана Грека и учение исихастов. — ВВ, 1972, 32, илл. между с. 182 и 183.

Историческое значение Византии было не только в том, что она создала ряд признанных шедевров, но и в том, что она сыграла большую роль в сложении ряда крупных европейских школ, в первую очередь русской.

Мы чувствуем в Византии силу, которая помогала нам в то время занять место, на котором, минуя средневековый Запад, мы могли вернуться к классической Греции.

Как уже говорилось выше (с. 139), византийское искусство активно обращалось к античному наследию — как к классическим образцам V в. до н. э., так и к произведениям эллинистического периода. И дело не только в том, что византийские мастера часто использовали античные сюжеты и изображали персонажей древнегреческой мифологии. Ряд живописных приемов, представления о гармоничной красоте тоже были тесно связаны с классической традицией.

Однако вопрос о взаимодействии культур различных стран и народов чрезвычайно сложен и требует тщательного всестороннего изучения. Ведь речь идет не о простом заимствовании и механическом перенесении на чужую почву тех или иных элементов культуры. Всякая самобытная культура весьма избирательно относится к посторонним влияниям. А то, что она усваивает, обычно подвергается существенной модификации под воздействием конкретных местных условий. Такой яркой самобытностью отличалась культура Древнерусского государства. И не случайно Пушкин писал, что «нравы Византии никогда не были нравами Киева» и что «у греков мы взяли евангелия, но не дух ребяческой мелочности и словопрений»⁷⁰.

На Руси была чистота и непосредственность восприятия всех тех представлений, которые заимствованы были из Византии. В культуре русского народа было в те годы больше жизнерадостности и бодрости. Конечно, такая оценка не исключала и мрачных сторон, но преобладало светлое начало.

Русское искусство всегда ставило вопрос относительно важных по тому времени тем. «Что есть градам мать — Иерусалим, что церквам мать — София, что рекам — река Иордан, что главам — глава Адам».

У русского человека постоянно возникали в душе такие же потребности, как у Владимира Мономаха: «заглянуть в помыслы души своей». Кирилл Белозерский советовал погрузиться «в рассмотрение собственного я». Нил Сорский замечал, что «внутренний человек внешнему сообразуется». Византийские летописцы блещут риторическим слогом, красноречиво рассказывают о далеком прошлом. Летописи наши, особенно новгородские, написаны как бы тяжелодумами. Византийцы привыкли к диалектическому способу мышления, русские стремились схватить самое существенное.

В «Хождении по мукам» появляется новый человек: Мария просит Христа о милости к грешникам. В «Слове о видении Павла апостола» месяц и звезды молятся богу: «доколе будешь терпеть неправду человеческую?» — и был им глас божий: «все я вижу, но терплю. . .»⁷¹

В древнерусских иконах мы дивимся как чуду красоте и чистоте, неизменным порывам к высокому. Особенно поражает колорит древнерусских икон. Новгородские иконы пылают киноварью, московские — голубыми оттенками. Откуда идет такой свежий колорит наших древних икон? В русских иконах XV в. мы с удивлением находим людей, понятных нашей

⁷⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М., 1979, т. 10, с. 689. Высказывание об этом предмете Грановского в точности совпадает с мнением Пушкина.

⁷¹ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной поэзии. СПб., 1864, с. 127.

эпохе. Их сознание более близко современному человеку, лица смотрят более открыто, чем истощенные молитвой и постом люди в византийских иконах того времени.

Русское искусство примкнуло к византийской традиции. Развитие началось еще в домонгольский период, не очень отступая от Византии. Но когда при Палеологах византийская живопись остановилась в своем развитии, когда возникли «критские иконы» и византийцы стали подражать итальянской живописи, тогда наступил расцвет русской живописи.

Изображение Георгия Победоносца встречалось уже в византийской иконе и послужило русским мастерам в качестве образца. Но Георгий в византийской мозаике (Лувр) заключен в круг. Вся его фигура вписана в тесное пространство. Конь встал на дыбы. Змей поднимает голову, а Георгий его убивает. Вот все, что можно сказать о ней.

Георгий XV в. (Третьяковская галерея) производит впечатление победителя над темными силами зла. Протянутой рукой герой наносит змею последний удар. Конь шагает важно и горделиво, не замечая извивающегося внизу змея. Появляется ангел, посланец неба, который коронует Георгия. Рука свыше дает свое благословение. Все это решительно изменяет характер изображения.

В иконе подвиг Георгия изображает победу, в то время как в византийской мозаике неизвестно, чем кончится борьба с драконом. Всадник на коне поражает ясностью и четкостью рисунка. Белизна коня отчетливо отделяется своим силуэтом от всего остального. Особенно красиво мерное чередование ног коня и извивающегося змея. Четко вырисовывается горка. В разработке деталей коня и воина русский мастер почти достиг отчетливости подлинной классики. В передаче коня музыкальность гибких линий позволяет говорить о сходстве с классикой.

В русской иконе необходимо отметить одну частности. Мастер хотя и пользовался «обратной перспективой», но достиг впечатления большой пространственности. Голова коня сильно сокращается, ноги его тоже вытянуты. Ангел так мал, будто виден издалека. Горка кверху тоже сужается. Это создает впечатление, точно мы видим все в сильном сокращении в пространстве.

Икона Георгия построена так, что легко представить себе, как она входила в состав иконостаса. Триумфатор и победитель, одержавший победу над злом, подобно другим предстоящим святым, склоняет голову. Победа Георгия происходит в присутствии толпы народа. Это торжественный народный праздник.

Во фреске на ту же тему в Нагоричене (XIV в.) толпа народа заключена в крепость. Сербский мастер рассказал о многих обстоятельствах сопутствующих событию, но ему не удалось найти единого контура для героической обрисовки событий. Здесь побеждает «нарративный стиль», который в те годы царил во фресках Сербии.

Стефан Сурожский представлен в иконе XV—XVI вв. (Третьяковская галерея). Тип иконы восходит к «св. Аввагиру» во фреске VI в. в Санта Мария Антиква. Другие подобные изображения святых имеются в росписях Нередицы, у Феофана Грека и Андрея Рублева. Такие изображения служат постижению внутреннего мира человека. В Стефане Сурожском поражает цельность его образа, нестигаемость и стойкость характера. Эти качества видны прежде всего в фигуре. Голова обрисована как круг, соответственно едва намеченному контуру нимба. Борода — удлиненный треугольник. Самый характер святого выражен в силуэте темно-красной мантии, которая образует в иконе овал. Нужно сравнить ее с византийской и особенно итальянской живописью, так любовно передававшей складки одежд, чтобы оценить лаконизм русской иконы. Руки закрыты мантией, мелкие черты лица являются воплощением кротости и доброты. В его руках — икона с изображением Владимирской богородицы. В об-

разе Стефана Сурожского воплощен человек, очищенный от всех мелочей каждодневности.

Возьмем те иконы, которые ближе всего подходят к византийским образцам. Это будет ярче всего видно в иконах XIV—XV вв. Можно думать, что русские мастера переводили на русский язык греческие тексты ⁷².

Сравнивая византийскую икону шести праздников в Эрмитаже с русской иконой в Третьяковской галерее, мы видим в первом случае колорит сухой и холодный, а во втором — светло-голубой ⁷³. Возьмем погрудный чин 1387—1393 гг., заказанный в Константинополе и привезенный в Серпуховский монастырь, и Звенигородский чин Андрея Рублева — опять византийский ангел отличается от русского ⁷⁴. Иоанн Креститель в иконах Эрмитажа и Синая выглядит унылым отшельником с всклокоченными волосами, он непохож на икону Иоанна Крестителя из Ивано-Пешковского монастыря с гладко зачесанными волосами ⁷⁵. Икона «Благовещение» в Музее Охрида и икона на ту же тему из Троице-Сергиевой лавры (ныне в Третьяковской галерее) также различны ⁷⁶.

Этот список можно было бы продолжить. Но возникает вопрос: какими причинами обусловлено это различие русской живописи в колорите, композиции, движении и пространстве? Ведь русские и византийские мастера следовали одному каноническому принципу, и тем не менее результаты были различны. Русская живопись была дальше от природы, чем византийская. В византийской живописи все плотское более существенно. Древнерусские люди не замечали разницы между византийской и русской живописью. Только путешественники говорили об этом. «Ту есть стопа св. Николы на стене, вапы (красками) устроены аки жив»; и в другой раз: «Царь Константин, аки муж живой».

Византийская живопись существовала многие века как отрасль великого греческого искусства. Она заимствовала у греческого искусства отдельные мотивы. Но это греческое начало мешало развитию византийского искусства, оно не хотело в нем обрести себя. Увлечение византийцев древнегреческой классикой вызывало в некоторых людях живой протест и потребность отстраниться от языческого прошлого.

Греческое начало было суждено и русской живописи, но оно не давило на собственно русское творчество. Таким образом, пространственное начало и пластическая форма не могли проникнуть также в русскую живопись. Она принимала греческую живопись и тянулась к ней, но была освобождена от опасности прямых влияний.

Это, может быть, отчасти объясняет плоскостную структуру древнерусской живописи. Но имеется еще одно обстоятельство. Византийский храм первоначально был уподоблен мирозданию. Храм был купольный, мозаики были расположены в реальном пространстве. В куполе — Христос, вокруг него — изображения пророков и святых. На всех стенах — события земной жизни. Изображения должны были казаться как бы живыми, пространственными, это был общий закон, от которого не было отступлений.

В XIV в. во взгляде на живопись намечаются изменения. Святые и их земная жизнь даются на плоскости иконостасов. Но в России они приобретают ту же роль, что в прошлом играла настенная живопись. Каждое изображение отмечено большой яркостью и силой цвета, ясностью силуэта. Иконостас первоначально содержал изображения тех же сюжетов, какие

⁷² *Алпатов М. В.* Byzantinisches Erbe in der altrussischen Malerei. — In: *Travaux du XXII-e Congrès International d'histoire de l'art*. Budapest, 1969, S. 233—248.

⁷³ *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства, I, с. 99. Почему-то эта икона попала в каталог «Искусство Византии в собраниях СССР» (М., 1977, т. III, с. 119).

⁷⁴ *Алпатов М.* Древнерусская живопись. М., 1974, табл. 10—11.

⁷⁵ Там же, табл. 4—5.

⁷⁶ Там же, табл. 8—9.

раньше были на стенах храмов. В Москве впервые ставится иконостас Феофаном Греком, Прохором из Городца и Андреем Рублевым в Благовещенском соборе в 1405 г. Это событие, которое сыграло значительную роль в истории живописи. Отныне не стало ни одного храма, который не был бы снабжен иконостасом.

Процесс возникновения иконостаса отразился и на Западе, раньше всего в Италии, где к этому времени в церквях ставятся алтарные образа, иногда разделенные на ярусы ⁷⁷. В центре висит Христос или Мадонна. Все персонажи стремятся приблизиться к этому центру.

На Руси рядом с единой композицией иконостаса возникают сюжеты «Покров» и «О тебе радуется». Внизу также все располагалось на единой плоскости, в которой воспринимались силуэты фигур. Это развитие имело множество последствий. Они сказались и в том, что сами образы стали иначе «читаться». При таком восприятии живописи сохранялась и плоскость силуэта, и чистота цвета — все это привело к настоящему перевороту в зрительном восприятии икон Рублева и Дионисия.

⁷⁷ *Chastel A. Le grand atelier d'Italie. P., 1965, p. 239.*