

О. С. Попова

**ВИЗАНТИЙСКАЯ ДУХОВНОСТЬ И СТИЛЬ
ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ VI И XI ВВ.
(РАВЕННА И КИЕВ)**

Византийское искусство окончательно нашло свой особый художественный язык и свой особый тип образа в начале VI века. До этого в IV—V вв., шли трудные поиски способов выразить новые христианские идеалы, поиски весьма разные в западных (Италия) и восточных (Греция, М.Азия, Сирия, Палестина, Египет) землях бывшей Римской империи. Искусство всего этого периода можно скорее назвать раннехристианским, чем собственно византийским. Только с начала VI в. четко выявляются черты того особого феномена, который представляет собой византийское искусство и, говоря шире, — византизм.

Первые и одновременно самые яркие его опыты — это мозаики Равенны. Перелом и осознание уже чисто византийского образа и стиля очевиден в циклах мозаик конца V в. в арианском баптистерии и Архиепископской капелле и уже с полной ясностью — в мозаиках Сант-Аполлинаре Нуово (первые десятилетия VI в., до 526 г.)

Стены, занятые мозаиками, становятся совсем легкими, как бы лишенными материальной вещественности. Обилие мозаик, способных блеснуть и светиться, придает пространству храма праздничность и насыщает его дополнительным сиянием. Уже здесь, и далее — всегда, на протяжении веков, византийское искусство предстает как спокойное и торжественное, полное света. Ничто излишне динамическое, излишне эмоциональное и, тем более, теневое, негативное — не должно было быть в него допущено, чтобы не омрачить идеальный созерцательный покой его образов.

В базилике Сант-Аполлинаре Нуово на боковых ее стенах, представлены Христос и Богородица, Царь и Царица Небесные, восседающие на тронах в окружении ангелов. Они принимают поклонение святых мучеников и мучениц, поставленных в сиянии славы и с венцами славы в руках. Их земное страдание увенчивается небесным торжеством. Их величественный шаг вторит размеренному ритму длинных колоннад. Их образы, их жизненный и духовный путь являются идеальным ориентиром для молящихся, стоящих внизу, между колоннадами.

Четкость идейной программы достигает большой концентрации. Все чувственное, непосредственное, изменчивое исключено. Художественный стиль, даже по сравнению с предшествующими равненскими мозаическими ансамблями конца V в. (Арианский баптистерий, Архиепископская капелла), становится еще более условным, насыщенным символикой, стремящимся отрешиться от привычки природных форм и жизненных ассоциаций.

В композициях нет конкретного пространства, всегда ограничивающего место действия. Вокруг изображений разворачивается беспредельный золотой фон, что погружает каждое единичное существо в бесконечность. Все фигуры — во фронтальных позах или в застылых трехчетвертных поворотах, все они священнодействуют.

Композиции отчетливы и торжественны, в них все пребывает в состоянии покоя, не допуская ничего мелкого, суетного. Абстрактная симметричная расстановленность фигур исключает их из сферы живых индивидуальных связей и намекает на их надмирное единство.

Телесная моделировка фигур сводится к минимуму. Объемному живописному изображению предпочитают плоский силуэт, парение легких фигур, сохраняющих правильную округлую форму, но лишенных реальной тяжести и привычной телесности. Исчезает живописная нюансировка, ибо она могла бы напомнить о чувственной природе вещей, о земной красоте. Ее заменяют твердые и гладкие цветные поверхности, где сгущение цвета доведено до такой интенсивности, что как бы теряется его материальная природа. Цвет отстраняется от природной мягкости, становится символом.

Благодаря контурной обозначенности силуэтов фигуры кажутся легкими, почти призрачными. Линейная очерченность форм дематериализует их, делает сухими, мало вещественными. Драпировки не облегают тела, а прячут их за сеть складок, переданные условными линиями, неорганичные, они делают фигуры нематериальными.

Сами изображения, как и внепространственная и вневременная среда, в которой они пребывают, будто лишены сил земного тяготения и озарены Божественным Светом. Все индивидуальное, — будет ли это душевное состояние, жест, поза, — заменено типическим. Символичность и намеренная иррациональность художественных средств неизбежно наводят на мысль, что настоящая жизнь всякого образа и всякой формы протекает по ту сторону видимого мира.

Художественный язык теряет непосредственность и обретает многозначительность. За каждой его чертой, за каждой индивидуальной формой и единичным образом скрывается понятие. Система художественных средств призвана теперь воссоздать образ трансцендентного мира.

Наибольшую символическую полноту такой тип образа и стиля обретает в мозаиках Равенны первой половины VI в. (Сан-Витале) и середины VI в. (Сант-Апполлинаре-ин-Классе). В таком искусстве бесконечное число раз варьируется определенный тип лица, восточный, с преувеличенно крупными чертами, с пристально устремленными расширенными глазами, с приковывающим, втягивающим взглядом, обладающим гипнотизирующей активностью. Лица похожи друг на друга, их типологическая дифференциация, как и передача душевного состояния, почти исчезает. Равная духовная полнота, соответствующая равному отблеску Божественного начала в человеке, придает им одинаковую выразительность.

Все компоненты стиля устойчивы и как будто не нуждаются в живой природной гибкости. Художественная система кажется незыблемой, не подвластной изменениям.

Симметрия или повторное чередование фигур создает композиционную скованность, не предполагающую возможности движения. Исчезает столь харак-

терное для античности, для всякой классики ощущение пространственности сцен, пластичности формы и живописности колористической гаммы. Фронтальные застылые фигуры располагаются сплошным непроницаемым рядом на золотом фоне. Взгляд бессилён, кажется, проникнуть за пределы этой сверкающей золотом и красками стены и неизбежно надолго останавливается на созерцании образов.

Отсутствие перспективного углубления, подчеркнутая плоскостность изображений лишают восприятие динамики и предрасполагают к сосредоточению. Безмолвные неподвижные фигуры пребывают в беспредельно глубоком, золотом, насыщенном светом пространстве.

Намеренно отбрасывается реальное ощущение какого-либо вещества: земля, горы, деревья, ткани, здания кажутся созданными из единой, перевоплощенной, нечувственной материи.

В системе художественных средств акцент с живописного мазка окончательно перемещается на контур и штрих, на строгие четкие линии и крупные застывшие цветовые пятна. Почти исчезают рефлексы, в колорите становится все меньше полутонов, краски не стремятся обладать природной сочностью, становятся чистыми и светящимися. Красочная лепка объема заменяется линейной очерченностью силуэтов, плавность тональных переходов — яркими локальными красками, имеющими символическую определенность. Их сгущенность и отчетливость соответствуют неизменной сущности изображаемого.

Все художественные средства окончательно отрешаются от иллюзорности эллинистической, римской и раннехристианской живописи. В таком мире легких бесплотных форм, возникающих в золоте фона, золоте, символизирующем небесный свет, нет места ничему чувственному. Это был преображенный мир возвышенных, духовно сосредоточенных образов и очищенного от земных ассоциаций художественного языка. Он соответствовал спиритуалистической сущности византийской духовности гораздо больше, чем все попытки вариаций классических стилистических средств, которые предпринимали христианские мастера предшествующего периода, IV—V веков.

Итак, в искусстве Равенны раньше, чем где бы то ни было, отчетливо сформировались все основные черты стиля, который может быть назван подлинно византийским. Кажется, что именно такой образ и стиль всего глубже и строже, чем какой-либо другой из всех, созданных когда-либо византийскими художниками, соответствовал духовным особенностям православной церкви.

Разумеется, он был не единственным, но сосуществовал со стилями более смягченными, классическими, эллинизированными. Более того, он даже не доминировал в византийской живописи на протяжении почти всего ее существования. Вероятно, он был для этого слишком аскетичен и суров. Более распространенными оказывались другие художественные стили, так или иначе ориентированные на классические традиции. Иногда это была прямая преемственность по отношению к классике. Так было и во второй половине VII — начале VIII в.: фрески Санта Мария Антика в Риме и в Кастель-сеприо, мозаика из церкви св. Николая в Фанаре в Константинополе. Так было и после иконоборчества, в середине IX в. (мозаики в алтаре св. Софии в Константинополе и в церкви Успения в Никее). Иногда это были почти прямые заимствования, как бы "цитаты" из античного искусства. Так было и в конце IX — первой половине X в. во времена так называемого "Македонского

Ренессанса". Иногда же, в зрелые периоды византийского искусства, особенно во второй половине XI в., а также в разной мере — в XII—XIV вв. — вновь были обращения к классике, но на иных путях — сильнеею одухотворения классической формы, т.е. одухотворения чувственных по своей природе плоти и ткани.

Примечательно, что великое иератическое искусство типа мозаик Равенны первой половины VI в. (а затем во второй половине VI — VII в. — Синая, Рима, Салоник, Кипра) было в Византии распространено явно меньше. Правда, оно никогда не забывалось. Вариации его мы видим в IX—X вв. в мозаиках Софии Салоникской и Софии Константинопольской. Однако подлинное возрождение такого типа искусства, даже новый великий его расцвет — это большие византийские ансамбли первой половины XI в., мозаики Оснос Лукас в Фокиде, Нео Мони на Хиосе, мозаики и фрески Софии Киевской, фрески Софии Охридской. К тому же кругу принадлежат и древнейшие мозаики Сан-Марко в Венеции.

Этот древний византийский тип искусства вновь воскресает в эпоху сильного возвышения православной духовности, в период расцвета афонских монастырей, во время проповедей мистика, духовидца, исихаста Симеона Нового Богослова (ум. в 1022 г.). В этом искусстве еще раз находят воплощение наиболее аскетические стороны восточнохристианского мировоззрения. Они в большей степени соответствовали монашеским идеалам, чем жизнеощущению какой бы то ни было мирской среды. Возможно, поэтому такое искусство и не жило непрерывно, а проявлялось отдельными очагами и даже "взрывами". Оно было несколько чрезмерным по своей духовной напряженности для средних человеческих потребностей, всегда склонных — хотим мы в этом признаться или нет — к большей разрешенности духовных понятий, к их некоторому обмирщению. И вот, в первой половине XI в. возникает мощная вспышка искусства такого типа, стремящегося к напряженной и отрешенной духовности, к ее абсолютной полноте. Начало этого искусства — в древней Равенне. Новый расцвет его — и в Византии (Оснос Лукас, Нео Мони), и в славянских землях (София Киевская, София Охридская). В Киевском ансамбле — с наибольшей и почти невероятной интенсивностью.

Счастливая судьба была в том, что молодое Киевское государство с самого начала своей христианской жизни получило в наследство из Византии все самое духовно насыщенное, что она могла дать. Мы имеем в виду даже не качество и профессиональный уровень этого искусства. Он был очень высокий: князь Ярослав Мудрый конечно же пригласил из Константинополя каких-то лучших мастеров. Мы имеем в виду выбранную духовную ориентацию — на максимальные, а не на средние духовные ценности.

В мозаиках Софии Киевской (после 1037 г.) снова встречаем знакомые черты. Они же — в знаменитой иконе "Св.Георгий" из Московского Кремля, созданной, как теперь думаем, в то же время и, возможно, одним из мастеров, работавших в Св.Софии. Заказчиком иконы мог быть сам Ярослав Мудрый, имя которого в крещении — Георгий.

Образы предстают величественными, замкнутыми, удаленными от суеты мира. Они, кажется, вознесены над всем привычным в сферу идеальную, недоступную. Они равно далеки и от конкретных земных ассоциаций, и от каких-либо классических моделей, ибо последние тоже всегда сродни жизненным впечатлениям. Их

внутренняя застылость свидетельствует о великой сосредоточенности на духовном. Все душевные, эмоциональные, психологические качества преодолены и не мешают чистому пребыванию "в духе"¹.

Разнообразие ритмов в композициях, ракурсов, жестов фигур не допускается, чтобы не отвлекать взор от сосредоточенного созерцания. Напротив, одинаковые ритуальные позы утверждают вечную повторяемость священных моментов молитвы. Лица, крупные и круглые, не обладают живой и гибкой пластичностью, но, напротив, обретают идеальную плотность, вызывающую представления о вечном. Все способы моделировки формы, все линии и лучи света образуют условные, незыблемые, раз навсегда данные схемы, не имеющие ничего общего ни с каким иллюзионизмом, но символизирующие преображенную жизнь всякой формы, всякой материи, и тем самым — ее причастность к надмирному существованию.

Крупные лица, с огромными глазами, с твердыми симметричными бровями, подобными архитектурным аркам, с возвышенным и неподвижным выражением, — как нельзя более соответствуют образам аскетов, великих отшельников, молчальников, духовидцев ранневизантийской эпохи, обитателей уединенных скитов и пустынь Сирии, Палестины, Египта — т.е. самых духовных людей того раннего времени, атмосфере которого соответствуют равнинские мозаики VI в.

По весьма удачному определению Г.В.Флоровского, уже с IV в. "...Христианский мир поляризуется... Христианская история разворачивается в антиномическом напряжении между империей и Пустыней..."². Аналогичные полюсы образовались и в культуре, и в искусстве. В Пустыне, разумеется, вряд ли создавалось свое искусство. Все оно так или иначе творилось в миру, в культурных центрах, т.е. буквально входило в границы империи. Однако рождавшиеся там художественные образы были ориентированы на весьма разные идеалы, соответствовавшие духовному и психологическому климату как Пустыни, так и империи. С одной стороны — ориентация на строгую аскезу, духовные подвиги и духовные созерцания. С другой — ориентация на мир, хотя и ставший христианским, но обусловленный человеческими эмоциями и земными идеалами. В искусстве эти ориентации нередко перекрещивались (в отличие от мира духовной жизни).

Атмосфере культуры Империи всегда соответствовало искусство, приверженное классическим традициям и вкусам. Примеров не только много, но они образуют основной состав византийского искусства почти всех времен (кроме VI в. и первой половины XI в.) Внутри этого обширного круга мира художественных созданий много градаций. Буквальное подражание классике — крайне редко. Чаще же всего — одухотворение классической формы и даже преображение ее, достигаемое множеством специально найденных приемов. Иногда это преображение классического образа и материи — столь сильное, что граничит с чудом: высокая духовность в этом случае обретается не аскетическими подвигами, а даром и благодатью Божиими. Таковы, например, фрески Капель Сеприо, мозаики вимы в церкви Успения в Никее, мозаики в алтаре Софии Константинопольской и др.

¹ пребывание в Духе — выражение св. Серафима Саровского.

² Прот. Г. Флоровский. Восточные отцы V—VIII вв. Париж, 1933 (2-е изд. Р., 1990). С. 141.

Атмосфере духовной жизни Пустыни вторило самое спиритуализированное направление византийской живописи типа равеннских мозаик VI в. и Киевских мозаик XI в. И совершенно не имеет значения, что заказчиками такого искусства часто выступали император и князья (Юстиниан, Константин Мономах, Ярослав Мудрый). Важно, что такое искусство было рождено определенным умонастроением, что образ и стиль, соответствующий православной аскезе и мистике, был создан.

В Византии (в ее культуре и искусстве) никогда ничего не забывалось, могло временно отойти в сторону, но снова возродиться в нужный и подходящий момент. Такой момент настал в первой половине XI в. В связи с активизацией духовной жизни произошла общая спиритуализация византийского искусства и более того — возродилось едва ли не крайнее из аскетических его направлений. На этот путь волею судеб встало и искусство Киева эпохи Ярослава Мудрого, тем самым объединившись с великой традицией, начатой мозаиками Равенны VI в.