

О. С. Попова

О стиле византийского искусства VI–VII веков¹

В стиле византийского искусства уже раннего времени намечаются две главные тенденции: создание образа с помощью старых классических средств путем небольшого их видоизменения и замена классического художественного языка языком более строгим и от античности далеким. Обе они проявились уже в VI–VII вв.

В искусстве VI в. строгий вариант образа и стиля был более распространен, чем классический. Такой стиль представляет собой особый вариант столичного искусства, которое продолжало существовать и в VII в., хотя уже не являлось доминирующим.

Другая тенденция — близость классике — особенно характерна для произведений VII века.

Преданность классическим традициям навсегда останется в византийском искусстве главной базовой ценностью, равно как и стремление придать образу как можно большую одухотворенность. Иногда достигалось равновесие этих установок, однако обычно какая-то из них преобладала. При этом никогда византийское искусство не теряло своей классической основы, как и главной своей составляющей — печати присутствия в своих образах Духа Святого.

ключевые слова: византийское искусство, мозаики, фрески, классическое, аскетическое.

В поисках стиля, наиболее подходящего для выражения спиритуалистического содержания образа, в искусстве уже раннего времени обозначаются две главные тенденции. Одна из них — создание одухотворенного образа с помощью старых классических средств путем некоторого, в целом небольшого, их видоизменения. Вторая — это замена классического художественного языка, всегда чувственного в своей основе, неким другим, гораздо более стро-

1. Другие работы автора, связанные с данной проблематикой, см. в библиографии в конце статьи. — *Прим. ред.*

гим и от античности уже далеким. Обе эти тенденции проявились в самом начале жизни византийского искусства, в VI–VII вв. Судя по сохранившимся памятникам (их очень немного) в искусстве VI в. преобладал второй тип, а в искусстве VII в. — первый. Однако не исключено, что это случайный отбор времени, и в действительности существование их было более равномерным; недаром в каждом из этих периодов кроме превалирующего типа, классического или более аскетического, встречается и другой, хотя бы в немногих экземплярах.

Судьба Империи в эти два века складывалась по-разному, как, соответственно, и атмосфера жизни и культуры. VI в. — это время наибольшего ее могущества. В VII в. история Империи неустойчива и драматична: нападение арабов, утрата многих территорий на Ближнем Востоке и в Северной Африке, обеднение жизни. В VI в. превалирует искусство торжественное и импозантное, при этом с образами суровыми, нередко отрешенными, будто подчиненными строгой духовной дисциплине, созданными лапидарным художественным языком. В искусстве VII в. создавались образы более светлые и мягкие, стиль был преисполнен эллинистических воспоминаний. Причем в искусстве обоих этих типов всегда присутствовала необходимая для христианского сознания одухотворенность образов, только достигаемая разными способами.

Строгий тип художественного образа и стиля, главный в искусстве VI в., был в целом более распространенным, чем классический. Он воплощен в ряде мозаических циклов Равенны (Сант-Апполинаре Нуово, Сан Витале, Сант-Апполинаре ин Классе), в монастыре св. Екатерины на Синае, в базилике св. Димитрия в Фессалониках, в церкви Панагии Канакарии на Кипре, в церкви Евфрасия в Паренцо. Все они различны по своей индивидуальной художественной выразительности. Тем не менее художественный строй их обладает заметной общностью. Их стиль не является провинциальным, он представляет собой особый вариант столичного искусства. В этих образах нет такой тонкости исполнения, как в произведениях, близких эллинизму. Представляется, что античные воспоминания не волнуют мастеров особенно сильно. Грань между возможностями античного и христианского искусства для художников этого круга имеет весьма определенные очертания. Образ становится более аскетическим и цельным, все акценты в нем приобретают смысловую точность. Не только чувственному, но и эмоциональному моменту в таком искусстве нет места, зато духовная концентрация столь высока, что каждый

образ обретает, кажется, всю возможную силу молитвенного сосредоточения.

Разумеется, не ко всем перечисленным памятникам можно приложить целиком эту характеристику, но во всех них заметны общие контуры одного образа и стиля. В мозаиках в монастыре св. Екатерины на Синае черты их смягчены: образы более разнообразны и индивидуальны, многие наделены сильной, почти экстатической вдохновенностью, красочная палитра включает в себя множество оттенков, она подвижна, полна цветовых и световых рефлексов и далека от какой бы то ни было скованности, техника исполнения безупречна.

Немало различий и среди мозаических циклов Равенны. Интенсификация черт стиля, ясно намечившаяся уже на рубеже V и VI вв. в мозаиках Арианского баптистерия и Архиепископской капеллы, происходит здесь в первой половине VI века.

Окончательный перелом наступает с цикла мозаик в церкви Сант Аполлинаре Нуово (первые десятилетия VI в.), где классические реминисценции становятся менее заметны, а стилизация художественного языка усиливается. Полного же раскрытия всех возможностей художественной выразительности этот стиль достигает в мозаиках Равенны середины VI века — в церквях Сан Витале и Сант Аполлинаре ин Классе.

В ансамбле мозаик Сан Витале наряду с библейскими и евангельскими сюжетами введены две «исторические» сцены — церемониальный выход императора Юстиниана и его супруги императрицы Феодоры со свитами в храм. Эти две крупные композиции расположены друг напротив друга на стенах пресбитерия (пространство перед алтарем), в нижнем ряду. В композициях царит строгая торжественность, в лицах — суровая отрешенность.

В таком искусстве бесконечное число раз варьируется определенный тип лица — восточный, с преувеличенно крупными чертами, с пристально устремленными, расширенными глазами, с приковывающим, «втягивающим» взглядом, тот тип, который обладает и внешней, и внутренней гипнотизирующей активностью. Лица похожи друг на друга. Их типологическая дифференциация, как и передача индивидуального душевного состояния, почти исчезает. Равная духовная полнота, соответствующая одинаковому отблеску божественного начала в человеке, унифицирует их, придает им одинаковую выразительность. Сила духа каждого из них вызывает трепет. Все компоненты стиля устойчивы и лишены живой гибкости. Художественная система кажется незыблемой,

не подвластной изменениям. Симметрия или повторное чередование фигур создает композиционную скованность, не предполагающую возможности движения. Исчезает ощущение пространственности сцен, пластичности формы и живописности (в старом классическом понимании) 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 невольно надолго останавливается на созерцании образов. Отсутствие перспективного углубления, подчеркнутая плоскостность изображений лишает восприятие динамики и предрасполагает к сосредоточению. В системе художественных средств акцент с живописного блика-мазка перемещается на контур и штрих, на строгие четкие линии и крупные застывшие цветовые пятна. Красочная лепка объема заменяется линейной очерченностью силуэтов, плавность тональных переходов — яркими локальными красками, имеющими символическую определенность. Их сгущенность и отчетливость соответствуют неизменной сущности изображаемого. Становится иным и характер мозаической кладки. Кубики смальты укрупняются, выкладываются более ровными рядами, чем это было в V в., поверхность становится менее «фактурной», более «зеркальной», и гладь ее отражает, а со стороны зрителя интенсивно излучает световые потоки, усиливающие ощущение невесомости и тем самым — иррациональности фигур, как бы скользящих в золотых фонах. Мозаика приобретает эффект сильного свечения. Художественные средства отрешаются от иллюзорности эллинистической и раннехристианской живописи.

Искусство такого типа существовало и в VII в., хотя уже не являлось основным. Оно стало использоваться реже, чем исходящее из классических традиций, однако тоже было востребовано. Таковы мозаики первой половины VII в. в базилике св. Димитрия в Фессалониках и в церкви Панагии Ангелоктисты на Крите.

В базилике св. Димитрия ранее существовавшие здесь мозаики V в. почти не сохранились после пожара 620 г., остались только две композиции на западной стене, и были созданы новые на алтарных столбах с изображениями св. Димитрия, свв. Сергия и Вакха и донаторов этого храма.

Мозаики эти отличаются очень высоким профессиональным качеством и большим художественным вкусом, и, может быть, поэтому, при всей своей приверженности законам аскетического, императивного искусства VI в. типа мозаик Равенны, они

выглядят много легче, прозрачнее, изящнее. Хотя основные установки в них те же: неподвижные лица со строгим напряженным выражением, остановившиеся взгляды широко раскрытых глаз, силуэтами рисующиеся фигуры, не имеющие веса, точеные контуры, великое множество линий, по большей части вертикальных (будто это каннелюры²), распластывающих фигуры, лишаящих их тяжести и пластического объема. Но при этом все окрашено в такие светлые деликатные тона, что выглядит легким и ненавязчивым. Мягкие переходы тона в тон, разнообразие светлых оттенков создают богатую колористическую гамму. Цветовые сочетания утонченны, кубики смальты выложены не однообразно, но достаточно свободно. В целом все мозаическое поле выглядит художественно великолепным. По сравнению с этим мозаики Равенны VI в., при всем их царственном величии, предстают как более жесткие, яркие и однослойные. Такая же, как в Равенне, типология образа и стиля в мозаиках Фессалоник смягчена, наверное, прежде всего из-за особенностей мастеров, но, возможно, и из-за другого времени их рождения (VII в.), когда господствовал иной вкус, обращенный к искусству классического корня и более эмоциональной и тонкой выразительности.

В поисках стиля, подходящего для выражения духовного содержания христианского образа, ясно обозначилась и другая тенденция, более всего известная по произведениям VII в. Такое искусство опирается на античные традиции, в большей мере продолжая их, чем видоизменяя. Классическое совершенство таких памятников нередко приводило к заключению, что именно они являются созданиями константинопольских мастерских и дают представление о столичной художественной школе ранних времен. Между тем произведений такого типа, созданных непосредственно в Константинополе, сохранилось крайне мало. В то же время среди мозаических ансамблей более аскетического типа есть выполнявшиеся по императорскому заказу, хотя и не в Константинополе, а на местах, однако художниками, присланными из столицы (таковы, например, мозаики в монастыре св. Екатерины на Синае). Можно предположить, что истоки того и другого типа искусства — в столичных художественных мастерских, имевших, однако, разные установки.

2. Каннелюры (франц. *cannelure* — «желобок», от *canne*, лат. *canna* — «тростник, палка, прут») — в классической архитектуре — вертикальные желобки, углубления вдоль ствола — фуста колонны или пилястры. — Прим. ред.



БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ

Деталь композиции «Богоматерь с Младенцем на троне между архангелами». Мозаика в базилике

Сант-Апполинаре Нуово. Около 500 г. Равенна, Италия



ИИСУС ХРИСТОС ИЗ КОМПОЗИЦИИ «ПРЕОБРАЖЕНИЕ»
Мозаика в монастыре св. Екатерины. 548–565 гг.
Синай, Египет



ИМПЕРАТОР ЮСТИНИАН СО СВИТОЙ
Мозаика в церкви Сан-Витале. 546–548 гг.
Равенна, Италия



СВ. ДИМИТРИЙ И ДОНАТОРЫ ХРАМА
Мозаика в базилике св. Димитрия. Вторая четверть VII в.
Салоники, Греция



АНГЕЛ

Фрагмент мозаики из церкви св. Николая в Фанаре.
Вторая половина VII в. Стамбул, Турция



ДИНАМИС

Из композиции «Силы небесные у Престола». Мозаика
в виме церкви Успения. Конец VII в.

Никея, Турция



АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ ИЗ КОМПОЗИЦИИ «БЛАГОВЕЩЕНИЕ»

(ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ «ПРЕКРАСНЫЙ АНГЕЛ»)

Фреска в базилике Санта Мариа Антиква. Между 570 и 650 гг.

Рим, Италия



СЛУЖАНКА ИЗ КОМПОЗИЦИИ «РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО»
Фреска в Оратории Марии. Конец VII в.
Кастельсеприо, Италия

К произведениям, возникшим в этот период в самой столице, относится мозаический фрагмент второй половины VII в. (голова ангела) из церкви св. Николая в Фанаре (ранее находился в греческом патриархате в Константинополе, в настоящий момент местонахождение неизвестно), а также гораздо более ранний памятник, созданный в начале VI в., однако по типологии стиля входящий в круг эллинизированных произведений искусства, все остальные представители которого принадлежат уже VII в. — это миниатюры к медицинскому трактату (сочинения Диоскорида) начала VI в. (Венская национальная библиотека).

Образному и стилистическому строю константинопольского мозаического фрагмента близки мозаики с изображением сил небесных (особенно Динамис) в церкви Успения в Никее (конец VII в.). Общие или сходные в них черты столь определенны, что позволяют представить себе особенности одного из направлений искусства этой эпохи. Для всех них характерно великолепное качество исполнения. Все образы овеяны глубокой одухотворенностью. Стремление к спиритуализации художественной формы сочетается с отсутствием каких-либо признаков стилизации и упрощения; напротив, сохраняется преемственность классической культуры, благородство эллинистических традиций, преобразованных, однако, новой христианской одухотворенностью. Во всех — полная живописность, трепетность красочной фактуры, переливчатость оттенков, как будто пренебрежение ко всему жесткому, застылому, однозначному: прямой линии, простому контуру, яркому плоскому цвету. Во всех — неуловимая цветовая и световая вибрация мозаической смальты или легкость беглого мазка. Мелкие кубики мозаической кладки, положенные под небольшими углами друг к другу, отражают свет перекрестными лучами, что создает блистающую световую игру. Поверхность изображения, а соответственно и образ, кажутся совершенно имматериальными, построенными по законам не человеческой логики, но божественного вдохновения. Такие произведения, созданные мастерами сходной ориентации, дают представление о византийском образе, каким его видело константинопольское общество. Это был опыт перевоплощения античной телесной красоты в творение духа, стремление воплотить византийскую художественную мечту о максимальном одухотворении чувственной плоти, остававшуюся идеалом для византийского столичного искусства в течение столетий.

На лице Динамис, с нежным овалом, живым движением глаз, приоткрытым дышащим ртом, лежит печать нескрываемой

чувственной привлекательности, переведенной, однако, в иную тему — внутреннего озарения, душевного вдохновения, духовного восторга. В основе такого стиля лежит переживание эллинизма. Свобода кладки мелких кубиков смальты, похожих на сочные мазки кисти, создает живописность, близкую принципам античного искусства. В изображении нет ни одной жесткой или даже твердой линии, все они выглядят ускользающими, и впечатление это довершается благодаря переливчатому мерцанию мозаики. Форма предстает как бы дематериализованной.

Отблески этого утонченного художественного строя, рожденного элитарной константинопольской культурой, очевидны и в некоторых памятниках Италии: в базилике Санта Мария Антиква в Риме, где сохранились фрагменты фресок VI–VIII вв., и в Оратории св. Марии в Кастельсеприо близ Милана (возможно, конец VII в.).

Среди образов в базилике Санта Мария Антиква наиболее близок византийскому искусству рассматриваемого круга так называемый «Прекрасный ангел» (архангел Гавриил из не уцелевшей композиции Благовещения, создававшейся после перестройки этого некогда светского здания в церковь, что могло произойти между 570 и 650 г.) — самый мягкий, самый нежный и проникновенный образ из всех сохранившихся в этой базилике творений разных времен. Лик греческого типа, овальной слегка удлиненной формы, тонкие черты, миндалевидные большие глаза, излучающие мягкий свет, вдохновенное выражение, плавная текучесть красок, лежащих крупными согласными мазками и наносимых мягкой кистью. Теплая, лирическая интонация, поэтичность — все создает образ, классически прекрасный, вдохновенный и на редкость очеловеченный.

Фрески в Оратории св. Марии в Кастельсеприо выполнены византийскими мастерами, о чем свидетельствуют и греческие надписи, и необычайная, редкая даже для Византии преданность эллинизму. Установить время возникновения данных фресок проблематично, единого мнения об этом нет. Примем как наиболее вероятную самую раннюю дату из всех предлагавшихся: поздний VII в., т. е. тот период, к которому относятся и мозаический фрагмент из церкви Николая в Фанаре в Константинополе, и ряд росписей в базилике Санта Мария Антиква.

Все сохранившиеся в Кастельсеприо фрески находятся в конхе алтаря; это сцены, иллюстрирующие Рождество Спасителя и события, ему предшествующие и последующие. Они расположены

по круглящимся стенам апсиды двумя фризами, без деления на отдельные замкнутые композиции, но как непрерывный рассказ, как это было принято на античных колоннах и триумфальных арках.

Живопись Кастельсеприо выглядит весьма нестандартно. Она настолько близка античной, что кажется самым античным искусством, только на христианские темы. Фрески эти сохранились плохо, выцвели, поблекли, местами стерлись вплоть до рисунка, но и в таком виде они вызывают чувство подлинности не стилизованной, а живой классики. И только изображение Христа Пантократора в центре нижнего фриза создано как средневековый образ с присущими Ему созерцательностью и отстраненностью. Он — будто замковый камень алтарных композиций и одновременно — запрестольная алтарная икона с образом Спасителя.

Все сцены наполнены живым движением, ничто никогда не повторяется, все бесконечно разнообразно, фигуры всегда стройные, позы гибкие, жесты естественны, а подчас необычайно элегантны (служанка в «Рождестве» за ложем Богоматери). В лицах нередко — мгновенная, совершенно импрессионистическая «схваченность» выражения или эмоционального состояния. Взгляды — вдохновенные, в лицах светится восторг. Фигуры — легкие, будто парящие; подвижность пронизывает все пульсирующими ритмами. Скользящий рисунок, светлый, переливчатый, как радуга, колорит придает всем изображениям трепетность. Перетекающие из тона в тон краски буквально лепят формы, обладающие пластической полнотой. Живопись создается сочными широкими мазками; она светлая и легкая, радующая глаз, близкая эллинистической. Кажется, что эллинистические формы получили христианскую одухотворенность. В этом искусстве нет ничего императивного, ораторского, учительного, что так свойственно Византии. Во всем — только живой вдохновенный рассказ, изложенный наглядно, с большой вполне чувственной эмоциональностью и вместе с тем со столь же большой одухотворенностью.

Преданность классическим традициям навсегда останется главной базовой ценностью в византийском искусстве. Точно так же, как и стремление придать образу возможно большую одухотворенность. Иногда осуществлялось идеальное равновесие этих важнейших установок. Но иногда что-то из них превалировало. Византийская тяга к миру классического могла приводить к стандартности классицизма. И, напротив, стремление выразить максимальную духовную концентрацию образа могло

требовать отказа от использования эллинистических художественных средств, слишком живых, легких и красивых для изображения мира сущностного, духовно подвижнического. Такие процессы происходили в византийском искусстве время от времени. Но никогда ни одна из важнейших сторон византийской образности не заполняла его целиком, никогда не теряло оно своей классической основы, как и никогда не утрачивало главной своей составляющей — печати присутствия в образах Духа Святого.

Литература

1. Попова О. С. Свет в византийском и русском искусстве XII–XIV веков // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М. : Советский художник, 1978. С. 75–99.
2. Попова О. С. Изобразительное искусство Византии // Культура Византии второй половины IV–VII вв. М. : Наука, 1984. С. 546–572.
3. Попова О. С. Византийская духовность и стиль византийской живописи VI в. и XI в. // Византийский временник. 1998. Т. 55 (80). Вып. 2. С. 216–222.
4. Попова О. С. Образ Христа в византийском искусстве V–XIV веков // Византийский временник. 2001. Т. 60 (85). С. 159–174.
5. Попова О. С. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. и его дальнейшая судьба // Византийский мир : искусство Константинополя и национальные традиции : К 2000-летию христианства. М. : Северный паломник, 2005. С. 175–203.
6. Попова О. С. Мозаики Осиеос Лукас и Софии Киевской // София : Сборник статей в честь А. И. Комеча / Под ред. М. А. Орловой. М. : Северный паломник, 2006. С. 347–374.
7. Попова О. С. Проблемы византийского искусства : Мозаики, фрески, иконы : Альбом. М. : Северный паломник, 2006. 1088 с.

О. S. Popova

On the Style of Byzantine Art of the VI–VII Centuries

In the Early Byzantine art already two main tendencies begin to take shape: creation of an image by old classical means with their little modification, and substitution of the classical artistic language with the stricter one far from antiquity. Both became apparent already in the VI–VII centuries.

In the VI century art the strict variant of an image and style was spread wider than the classical one. This kind of style represents a special type of metropolitan art, which existed into the VIIth century, though not as a dominant.

The other tendency — closeness to the classics — is a special feature of the VII century works.

Adhesion to classical traditions would stay a permanent basic value of Byzantine art, as well as the effort to attach all possible spirituality to an image. Sometimes the two modes reached equilibrium. Usually one of them prevailed, however. Byzantine art never lost its classical foundation and its main component — the mark of the presence of the Holy Spirit.

KEYWORDS: Byzantine art, mosaics, frescos, classical, ascetic.