

Периодизация византийского искусства

Хронология и периоды

История Византии укладывается в более чем тысячелетний период жизни народов Восточного Средиземноморья, на рубеже эр объединённых под властью единой Римской державы. Её символическое начало — основание и провозглашение Константинополя Новым Римом, новой столицей Империи в 330 г., её безусловное завершение — падение Константинополя под натиском многотысячных орд турок-османов в 1453 г. Границы эпох византийского художественного образотворчества примерно совпадают с границами больших исторических периодов, обрамлённых рубежными, зачастую символическими датами. Таких периодов было выделено четыре, с последующим дроблением их на подпериоды:

1. Ранневизантийский период, 4 в. — около 730 г. «золотой век» императора Юстиниана I (527—565), архитектуры храма Святой Софии в Константинополе и равеннских мозаик (IV—VII века)
 - Раннехристианский или протовизантийский период, 4 — 5 вв.
 - Доиконоборческий период, 6 в. — около 730 г.
2. Период иконоборчества, 8 — 9 вв. Император Лев III Исавр (717—741), основатель Исаврийской династии, издал Эдикт о запрещении икон. Этот период получил название «темное время» — во многом по аналогии со сходным этапом христианизации Западной Европы;
3. Постиконоборческий или средневизантийский период, 9 в. — 1204 г.
 - Искусство времени Македонской династии (Македонский) 9 — середина 11 вв. Принято считать классическим периодом византийского искусства. XI век стал высшей точкой расцвета. Сведения о мире черпались из Библии и из произведений древних авторов. Гармония искусства достигалась за счёт строгой регламентации;
 - Искусство времени Дук (Дуки), третья четверть 11 в.
 - Искусство времени Комнинов и Ангелов (Комниновский), 1081 — 1204 гг.
4. Поздневизантийский период 13 — 15 вв. (1261—1453)
 - Никейское изгнание 1204 — 1261 гг.
 - Раннепалеологовский период 13 — середина 14 вв. возрождение эллинистических традиций
 - Позднепалеологовский период середина 14 — середина 15 вв.

4 век — около 730 г.

Ранневизантийский период «от основания Города» длился около четырёхсот лет, но некоторые исследователи включают в него и всё время иконоборчества, доводя, таким образом, до середины 9 века. Для исторических судеб Византии переломным было

седьмое столетие, в течение которого долго сохранявшая античный облик империя быстро погрузилась во мрак своих «Тёмных веков». Нашествия арабов, славян, болгар, сокращение территории, сужение политического кругозора, замирание городской жизни, падение и вульгаризация культуры — вот наиболее характерные приметы того времени. Шедшее на этом фоне становление византийской художественной традиции сохраняло верность классической модели, заданную начальным этапом её формирования. В большей степени это касается изобразительного творчества, в меньшей — архитектурного. На территории будущей Византии отсутствуют памятники, подобные христианским катакомбам Рима, поэтому раннехристианский этап в истории её искусства мы начинаем с 4 в. По-другому его можно определить как прото- или предвизантийский.

Церковный мир 313 г. и основание Константинополя в 330 г. легализовали социальный статус христианского искусства, обеспечили его государственным заказом, однако выработка содержания и эстетики византийского образа не могла идти столь же быстрыми темпами. По сути, искусство 4 — 5 веков составило необходимый подготовительный этап, на всём протяжении которого памятники Восточной и Западной империй замечательно близки между собой. Эллинизированный Восток в большей степени стремился к идеализации и гармонизации художественного языка, романизованный Запад ценил картинность и трезвую повествовательность образов, но в границах классического мира Средиземноморья античное наследие определяло и содержательную, и формальную сторону искусства.



Св.София

Существенные перемены происходят в 6 веке. К 500 г. империя на Западе прекратила существование, Восток, напротив, стремился к консолидации и закреплению своей государственности на прежней имперской основе. Эпоха Юстиниана (527-565 гг.) показала мощь её потенциала и вместе с тем границы возможностей. Грандиозная реконструкция, предпринятая «последним римским императором», превратила Константинополь в столицу мировой державы. Юстиниан наполнил город множеством великих памятников, среди которых исключительное положение сразу заняла **св. София**. Именно в 6 в. началась история константинопольского искусства как главного субъекта художественного процесса Византии. В столичном искусстве юстиниановского времени, пусть и на недолгий срок, впервые органично соединились искомые грани христианского образа — возвышенного,

преображённого и вместе с тем сохранившего чувственное обаяние античности. В 6 в. образ наделяется новой ценностью, переводящей его в категорию культовых объектов: он становится иконой, становится эмпирически, без церковно-догматического обоснования. Рождение византийской иконы представляется главным достижением эпохи Юстиниана, с которой протовизантийский период сменяется доиконоборческим.

Искусство 6 и 7 вв. принято рассматривать как единый целостный этап византийского художественного творчества, противостоящий следовавшей за ним его эпохе иконоборчества. Однако насыщенность этих двух столетий памятниками неодинакова. Историческая ситуация 7 в. не способствовала сохранению прежней интенсивности художественной жизни, вдобавок немалое количество памятников было уничтожено иконоборцами. Немногочисленные уцелевшие позволяют судить об устойчивости переживания античных традиций в искусстве столицы и достаточно быстрой их деградации на периферии.

Ранневизантийская империя носила поистине мировой, вселенский характер. До середины 7 в. практически все церковные и художественные центры Восточного Средиземноморья входили в её пределы, включая Египет, Сиро-Палестину и даже Италию (юг Италии оставался византийским до конца 11 в.). Юстиниан полностью контролировал пять патриархатов — четыре восточных и римского папу. Его завоевания привели под власть Константинополя также романизованные североафриканские и испанские провинции, однако их искусство не оставило заметного следа в культурной истории империи. Искусство столицы, сложившееся к 6 столетию в устойчивую художественную традицию, впитало влияния древних художественных центров Востока (в первую очередь Александрии и Сиро-Палестины с её столицей Антиохией). Процветало искусство коптского Египта, Фессалоники, Равенны. Отторжение восточных провинций от империи в середине 7 в. кардинально изменило культурную карту Средиземноморья.

730-842 гг.

Период иконоборческих потрясений занимает большую часть византийских «Тёмных веков». Его границы могут быть обозначены совершенно точно: от издания первых иконоборческих эдиктов императором Львом III в 726-730 гг. до торжественного восстановления иконопочитания при императрице Феодоре (843 г.). Однако суть событий, разворачивавшихся внутри этих временных границ, восстанавливается с немалым трудом. Этому мешает, прежде всего, предельно тенденциозное освещение их в позднейших источниках, отчего многие события приобрели легендарный характер

(например, демонстративное удаление иконы Христа Халкитиса над входом в Большой императорский дворец).» Нечестие императора уже становилось очевидным; вся жизнь людей благочестивых и преданных Богу подвергалась насмешкам и поруганию, особенно же сильно преследовался святой чин монашеский ... для христиан словно вновь наступили языческие времена... Император повелел, чтобы все его подданные давали клятву никогда не поклоняться ни одному святому образу. Некоторые говорили, будто видели, как тогдашний патриарх города, подняв животворные иконы, поклялся в том, что он не принадлежит к числу поклоняющимся святым иконам. Вот до чего дошло бесчестие!» (Никифор, патриарх Константинопольский. «Краткая история»).

В 8 — первой половине 9 вв. границы империи ещё больше сжимаются. От неё была отторгнута значительная часть Италии с Римом и Равенной, острова Средиземного моря. Вблизи от столицы утвердилась тюркская Болгария, враждебная христианской Византии. Церковная изоляция иконоборческого Константинополя, с которым прервали общение Рим и все восточные патриархаты, сопровождалась продиктованным властью разрывом с общехристианской художественной традицией предшествующих столетий. Запрет на религиозную образность повлёк бегство художников-иконопочитателей в Италию, придавший в 8 в. значительный импульс её художественному развитию. В Константинополе императорами поощрялось культивирование античных традиций и светское искусство.

За годы официального иконоборчества в Византии было уничтожено огромное количество икон, фресковых и мозаичных ансамблей. Но эпоха иконоборчества важна не только утратами памятников и простым отрицанием того, что было создано ранее. В эти десятилетия, наконец, было разработано богословие иконы, утверждённое Седьмым Вселенским собором в 787 г. Позиции иконоборцев, по своему логичной и обоснованной, было противопоставлено целостное учение о природе священного образа, его назначении и роли в утверждении религиозной Истины. Оно было признано церковным, и с этого времени память об искусстве иконоборчества позволяла византийцам удерживаться на тонкой грани осознанного поклонения образу, не допуская его фетишизации.

843-1204 гг.

Последовавший затем постиконоборческий или средневизантийский период стал эпохой синтеза обретений, отвержений и поисков предыдущих эпох. Два с половиной века истории Византии отмечены полным и всесторонним расцветом её искусства, торжеством эстетических и духовных посылов, сформировавших византийский образ во всех областях художественного творчества и всех сферах его функционирования.

Длительное правление двух императорских династий позволило разделить средневизантийский период на два этапа. Первый совпадает со временем Македонской династии (867-1055 гг.). К нему же отнесены памятники первых послеиконоборческих десятилетий, когда власть над империей принадлежала Михаилу III (842-867 гг.). Убийство Михаила привело к трону основателя Македонской династии Василия I.

Второй период охватывает годы правления императоров из дома Комнинов и родственного им дома Ангелов (1081-1204 гг.).

Несколько десятилетий 11 века, отделяющие македонский период от комниновского, иногда присоединяют к последнему (см. Лазарев, История византийской живописи), но сейчас их принято выделять в особый период. В те годы наибольшей нестабильности власти на троне побывали два императора из рода Дук, который и дал название всему периоду (примерно третья четверть 11 в.). Несмотря на краткость, он важен для уточнения этапов развития изобразительного искусства Византии, в первую очередь монументальной живописи и миниатюры.

Значительную часть македонского периода занимает македонский ренессанс, ретроспективное художественное явление, связанное с оживлением интереса к античному наследию среди придворной элиты первых македонских императоров. Македонский ренессанс наиболее полно выразился в искусстве столичной миниатюры конца 9 — первой половины 10 в., но его стилистика проявилась и в других видах изобразительного творчества (иконопись, монументальная живопись), а также архитектуре (выработка типа храма на четырёх колоннах). На его излёте к концу 10 в. образы становятся более одухотворёнными и более аскетическими. Именно тогда и складывается зрелый художественный язык византийского искусства.

Понятие комниновского ренессанса более неопределённое. Новая волна классицистических увлечений захватила византийскую культуру в 12 в., однако искусство этого времени далеко не столь однородно, как в предыдущем столетии. В живописи зрелого 12 в. одновременно развивались направления, продолжавшие стилистические линии различных этапов македонского искусства — как антикизирующего, так и аскетического содержания, приближающиеся или отдаляющиеся от классицистических нормативов. Огромную роль в придании образу новой выразительности сыграли приёмы линейных стилизаций живописной формы, сложившиеся в настоящую систему во второй половине того же столетия.

В течение всего постиконоборческого периода ширилась творческая, созидаящая роль Константинополя. Искусство столицы представлено всеми видами художественного производства, как церковного, так и светского назначения. Столичные мастера — архитекторы и мозаичисты — работали по заказам европейских монархов за пределами империи (Венеция, о-в Сицилия), из Константинополя вывозилось огромное множество живописных и драгоценных икон, ювелирных изделий и т.д. Другие художественные центры в пределах империи этой эпохи представлены городами (в первую очередь, Фессалоникой) и обширными провинциальными регионами, такими как Болгария, Каппадокия, Македония. Балканские национальные школы в эти столетия только формируются. Прочие художественные центры византийского искусства располагались вне пределов империи — в монастырях Палестины, в Египте (монастыри Ас-Сурийа и св. Екатерины на Синае), в Италии (Сицилия, Венеция), Древней Руси, на Кавказе и в Закавказье.

1204-1453 гг.

Поздневизантийский период — завершающий период существования византийского общества и византийской культуры, в том числе искусства. Он начался с катастрофы 1204 г., когда империя была уничтожена, а Константинополь перешёл под власть латинян. Длившееся более полувека (до 1261 г.) Никейское изгнание не изменило ни природы византийского искусства, ни линии его развития. Роль Константинополя как генератора художественной традиции была распределена между локальными центрами — вероятно, самой Никеей (памятники которой точно не идентифицированы) и Сербией. Творчество работавших по заказам сербских кралей греческих мастеров, выучеников константинопольской школы, явилось связующим звеном между искусством около 1200 г. и искусством возрождённой в 1261 г. Византии. Последние два столетия империей правили цари из династии Палеологов. Раннепалеологовский период продолжался до середины 14 в. Константинополь вновь принял на себя роль бесспорного лидера в определении образного строя возрождённого византийского искусства. Его эллинизация на протяжении всего 13 в. привела к последнему на столичной почве яркому явлению ретроспективного толка — палеологовскому ренессансу первой четверти 14 в. С его исчерпанием раннепалеологовский период был завершён.

С ослаблением классицистической волны византийский образ в очередной и теперь уже последний раз возвратился к своим исконным ценностям — созерцательной строгости и покою. Идеальная ренессансная форма не препятствует выражению его мистической глубины. Позднепалеологовский период начинается с победой мистического богословия Григория Паламы и распространения среди православного монашества практики исихазма. Этим идеям суждено было стать последними скрепами распадавшегося под ударами турок восточнохристианского мира.

Реципиентами позднепалеологовского искусства становятся страны и регионы, входившие в византийское Содружество на поздней стадии его существования, — Греция с Афоном, славянские Балканы, Румыния, Древняя Русь, Закавказье, отчасти Трапезунд. Сама Византия в эти десятилетия была сведена к территории её столицы Константинополя, Фессалоники (взятой турками в 1430 г.), Мореи на Пелопоннесе.

Эволюция

Образ и иконография

Византийское искусство — понятие, характеризующее художественное творчество определённого типа, имеющего свои цели и собственные законы развития. Оно не замыкается в государственных границах империи и не синонимично понятию искусства Византии. Византийским можно назвать искусство Древней Руси, славянских государств Балкан, православного Кавказа и Закавказья и т.д. Иными словами, оно создавалось, развивалось и жило в пределах обширного культурного

ареала, культурно-конфессиональной общности стран и народов, сплочённой господством православной веры и единством церковной организации. Неповторимые особенности этого мира восточного христианства сформировали и знаковые черты его художественной культуры.

Как постарался доказать один из крупнейших исследователей средневековой культуры Ханс Бельтинг, современный смысл понятия «искусство» скрывает подлинное содержание и значение византийского образотворчества, стремившегося через образ утвердить зримое присутствие Христа и Церкви как мистического Тела Христова в нашем мире. Концепция Бельтинга восходит к идеям патриарха Фотия (9 в.) о том, что, созерцая изображение, мы «возводимся к помышлению и почитанию изображаемого, в чем и состоит цель иконотворения».

В произведении византийского искусства превалирует не художественный образ, а богословская идея. Недаром борьба за или против иконы=священного образа, расколовшая в 8 в. византийское общество и ставшая водоразделом между эпохами его становления, велась, прежде всего, языком церковных определений. Иоанн Дамаскин охарактеризовал образ как «подобие, которое сообщает внешний облик изображаемому объекту (прототипу)». Иными словами, образ немислим без прототипа или первообраза — породившей его реальности, личности или события; он становится её (его) манифестацией, «столпом и утверждением» заключённой в нём Истины». Вера в мистическое взаимодействие образа с прототипом превратило икону в культовый объект и сделало частью церковных обрядов.

Огромную роль в утверждении права на символическое мирозерцание византийцев сыграло мистическое богословие Псевдо-Дионисия Ареопагита (вторая половина 5 — начало 6 вв.). Рассуждая о чередности небесных посредников между Богом и человеком, он писал: «...невещественные Чины представлены в различных вещественных образах и уподобительных изображениях с той целью, чтобы мы, по мере сил наших, от священных изображений восходили к тому, что ими означается — к простому и не имеющему никакого чувственного образа. Ибо ум наш не иначе может восходить к близости и созерцанию небесных Чин, как при посредстве свойственного ему вещественного руководства, т.е. признавая видимые украшения отпечатками невидимого благолепия; чувственные благоухания — знамениями духовного раздаяния даров; вещественные светильники — образом невещественного озарения; пространственные, в храмах предлагаемые наставления — изображением умственного насыщения духа; порядок видимых украшений — указанием на стройный и постоянный порядок на небесах; принятие Божественной Евхаристии — общением с Иисусом; кратко: все действия, принадлежащие небесным существам по самой их природе, нам преданы в символах ... под чувственными образами предначертаны нам преднебесные Умы в священных письменах, дабы мы чрез чувственное восходили к духовному...»

Восхождение к духовному через чувственное совершается, в том числе, и благодаря искусству, через его образы. Подобно тому, как воплотившийся Христос открыл нам образ Отца, икона, благодаря своей вещественности, являет Его лик. Византийский

храм есть материализованный, т.е. видимый, слышимый, обоняемый (благоухание кадила) образ «неба на земле», Небесного Иерусалима. Совершаемая в нём литургия последовательностью священнодействий, особым характером жестов и одеяний клириков воспроизводит ангельское служение у небесного престола и одновременно события евангельской истории. Соответствие образа прототипу и точность его содержания закрепляется иконографическим канонам.

Термин иконография (от греческих слов «эйкон» — образ и «графео» — пишу) встречается уже в трудах Псевдо-Ареопагита, где означает словесное и фигуративное описание чего-либо или кого-либо. Правильность описания требуется для безошибочного отождествления образа и достигается через соблюдение правил иконографического языка, «совокупности знаков и соотношений между ними, сохраняющих универсальный характер и неизменное значение» (А. Грабар). Правила для начертания образов так же необходимы и столь же действенны, как правила орфографии для написания слов и текстов. Византийские авторы часто подчёркивали к утверждению аналогии и взаимодополняемости между образом-словом и образом-фигурой, чтобы обосновать иконопочитание: «Доброе и благодетельное изображение есть истолкование и изъяснение Евангелия, ибо то, что Евангелие излагает словесно, икона показывает предметно... Чем отличается пергамен от штукатурки? Не оба ли, как материал, приспособляются к одному производству? Чем отличаются чернила от сурика и прочих красок?.. Чему ты поклоняешься в книге Евангельской, веществу или изложению Христова во плоти домостроительства? Так же и я не доску чту, не стену и не вещество красок, а образ тела Его... Бог неопишуем и непознаваем, бесстрастен и непостижим. Но описуема плоть, которую Он принял и с претерпеваниями которой был видим на земле» (св. Мефодий, патриарх Константинопольский, «Слово о святых иконах»).

Фигуративный художественный образ был призван выразить главные ценности христианства, поэтому его духовная основа была понята и обретаена очень рано. «Уже в самом начале путей византийского искусства были сформулированы основные типы византийского духовного образа и найдены основные художественные средства для его выражения... Всё наиболее значительное по смыслу и по полноте выражения было найдено в самом начале его существования» (О.С. Попова). В этом заключён один из парадоксов византийского искусства, исторического явления, лишённого роста и подлинной эволюции. Во все столетия его существования и духовная, и художественная основы образа были неизменны. Разделённые веками памятники бесконечно варьируют одну тему — постижение Бога по Его воплощению и обожение спасённого Им мира. Вечность и неизменную актуальность этой темы проясняют слова Иоанна Дамаскина: «Я видел человеческий образ Бога, и моя душа спасена была». Следование «воплощенческому реализму» Чем памятник совершеннее, чем полнее и богаче представляет он Бога в человеческом облике, тем сложнее его точно датировать. Византийское искусство — плод христианской культуры, привитой к мощному и никогда не умиравшему корню античного наследия. Античный изобразительный язык помог утвердить реалистическую, т.е. антропоморфную основу христианского искусства, но оно же препятствовал его формальному определению. В

отличие от западного мира, мучительно искавшего античность в многочисленных ренессансах, Византия столь же упорно её преодолевала. Движение по пути всё большего одухотворения или экспрессии христианского образа влекло за собой поиски нового художественного языка, новой стилистики. Но сколь бы далеко они не заходили, художественная традиция всегда сохраняла в себе меру классицизма. Константинополь оставался её генератором, тем уникальным центром, где в течение всего средневековья была возможной тончайшая настройка на античность. Динамику процесса то приближения, то удаления от классического наследия мы видим по памятникам 5 — 6, 10 — 11, 13 — 14 вв. — времён юстиниановского синтеза, македонского и палеологовского ренессансов. «Классические традиции переосмысляются и подвергаются спиритуализации, однако никогда не исчезают; художественным идеалом становится сильнейшее одухотворение классических чувственных форм» (О.С. Попова). Централизация и духовная регламентация художественного творчества в империи позволили расширить сферу восприятия и утверждения норм столичного искусства до границ самого ареала византийской культуры. Единство и последовательность стилевых трансформаций, исходящих из столицы и распространяющихся на периферию, отличали византийское искусство во все его времена.

Архитектура

Происхождение и символика



Византийская архитектура в основном представлена культовыми сооружениями — храмами, баптистериями (крещальнями) и т.п. Меньшинство составляют постройки светского содержания — городские укрепления, дворцы, жилые здания. От некогда прославленных дворцовых ансамблей Константинополя, других византийских городов сохранились жалкие остатки (**Вуколеон**, **Текфур-Сарай**). Несколько более повезло стенам и другим фортификационным сооружениям.

Текфур-Сарай. Здание, в старой литературе известная под именем «дворца Константина Багрянородного» или под турецким прозвищем Текфур-Сарай, было частью Влахернского дворца. Императоры отстраивали его в 12-14 вв.

Христианская культовая архитектура возникает в эпоху Константина, но византийский храм рождается только в 6 в. Его

архитектурное тело образуется центрическим внутренним пространством, сформированным гибкой оболочкой из стен и сводов. Художественную и символическую завершенность храму придаёт купол, подобно сени или балдахину распростёртый над головами верующих. Именно он обуславливает наиболее знаковое отличие византийской церковной архитектуры от западнохристианской, где всегда преобладало базиликальное (протяжённое) внутреннее пространство, с плоскими либо сводчатыми перекрытиями.

Причины расхождения архитектурных традиций Востока и Запада кроются отнюдь не в разнице западного и восточного видения христианства. Ещё в 1946 г. своё решение этой проблемы предложил А. Грабар. В книге «Мартириум. Происхождение культа реликвий» он связал обе типологии культового здания — базиликальную и центрическую — с различным назначением самых первых христианских храмов: быть местом соборного богослужения общин и местом погребения и почитания реликвий (останков) святых мучеников. Сколь бы ни был краток период их строгого разделения (до середины 4 в.), эти функции сформировали две архитектурные традиции. Соборное богослужение требовало вместительного здания, прототипом которого стали императорские аудиенц-залы Рима, отличавшиеся подчёркнутой репрезентативностью форм, протяжённым внутренним пространством, замкнутом в четырёхугольнике колоннад и стенных плоскостей. Эти храмы сохранили название своих античных прототипов — базилики (греч. «царские»). Первоначальный купольный храм был мартирием — мемориалом христианских мучеников, архитектурные формы которого заимствовали облик языческих погребальных героононов или мавзолеев. Такие мартирии в изобилии строились на востоке Римской империи, в Святой Земле, Малой Азии и других рано христианизированных областях. Т.о. А.



Дворец Вуколеон. Вуколеон, являвшийся частью гигантского комплекса Большого дворца, был выстроен в 5 в. и впоследствии перестроен императором Никифором II (963-969 гг.). В пору запустения большей части дворцовых сооружений при Комнинах и особенно Палеологах, Вуколеон по-прежнему оставался действующей царской резиденцией. Название дворцу было дано по скульптурной композиции «Лев, терзающий быка», украшавшей фасад.

Грбар показал, что именно местоположение и характер пребывания реликвий в храме сыграли главную роль в обособлении типологий.

Со второй половины 4 в. функции мартырии и соборного храма перестают быть взаимоисключающими. Тогда же складывается обычай совершения Евхаристии на мощах свв. мучеников и правило положения их частиц в основании каждого христианского престола (обязательным оно стало только после решений VII Вселенского собора в 787 г.). Храмовое пространство становится освящённым, сакральным, связанным с природой тех тайнодействий, что совершаются в нём. Развитие византийского богослужебного обряда соединяет литургическую символику с архитектурной.

Если происхождение купольной типологии было вызвано мемориальной функцией храма-мартырии, то последующее её преобладание в Византии можно объяснить вниманием к символической выразительности архитектурных форм. Ритмичность криволинейных очертаний сводов и совершенная округлость купола порождали устойчивые ассоциации со вневременным и безначальным небесным бытием Бога.



Софийский собор

Окончательная победа купольной архитектуры пришла в 6 в. с возведением в Константинополе **храма св. Софии**. «Великая церковь» империи сыграла огромную роль как в сложении архитектурной традиции Византии, так и в оформлении византийского литургического обряда, на века вперёд определив его форму и символическое видение. Он остался уникальным по сложности сооружением, никогда не превзойдённым ни масштабами, ни зрелищностью своих форм, ни многообразием содержательных акцентов. В нём воплотились представления о грандиозном земном Храме — воплощённом образе Небесного святилища, единственном, способном вместить Бога и тем самым передать ощущение Его присутствия. «Всякий раз как кто-нибудь входит в этот храм, чтобы молиться, он сразу понимает, что не человеческим могуществом или искусством, но Божьим соизволением завершено такое дело» (Прокопий Кесарийский). Тем же впечатлением от храма пронизаны слова посланцев князя Владимира, «испытывавших» греческую веру: «Мы не знали — на земле или на небе мы: ибо нет на земле такого зрелища, и красоты такой... пребывает там Бог с людьми, и служба их

лучше, чем во всех других странах».



Церковь свв. Апостолов

Индивидуальная модель св. Софии не подверглась последующему копированию, но ускорила поиски типологии, удовлетворявшей требованиям того времени. Городской характер ранневизантийской культуры и опыт Софии породили замысел

купольно
й
базилики,
совмещаю
щей
купольну
ю
символик
у и
базиликал
ьную

вместимо
сть. В
столице
почти
одновремен
но были
выстроены
храмы
свв.

Апостол
ов и св.
Ирины.

Если
последни
й являлся
соборной
купольно
й
базилико
й,
располага
вшейся
неподалё
ку от
Софийско



Церковь Св. Ирины.

Константинополь. Основан в 4 в. как один из двух городских соборов, наряду со Св. Софией. До перестройки храм был трёхнефной купольной базиликой, с хорами над нартексом и боковыми нефами.

После землетрясения 740 г. повреждённое здание перестроили, причём его западная часть была удлинена и перекрыта эллиптическим купольным сводом.

го собора,
то
функция
и
типология
Апостоли
она
отличалас
ь большей
сложност
ью. Этот
храм,
перестрое
нный из
здания
константи
новского
времени,
был
усыпальн
ицей
императо
ров 4-11
вв.
начиная с
самого
Констант
ина и
одноврем
енно
мартирие
м
Апостолов
(здесь
почивали
мощи
Апостолов
Андрея,
Тимофея
и Луки).
Он имел
крестообр
азный
план и

завершал
ся пятью
куполами,
придавав
шими ему
неповтори
мый
силуэт.
Иконогра
фия
Апостоли
она
повлекла
многочис
ленные
цитирова
ния;
самый
известны
й пример
— церковь
св. Марка
в Венеции
(11 в.).



Церковь св. Тита (Гортин)

Купольные базилики уже в 7-8 вв. трансформируются в крестово-купольные храмы (**церкви св. Тита в Гортине, Успения в Никее**). Это выражалось в придании крестообразности центральной пространственной структуре за счёт уравнивания

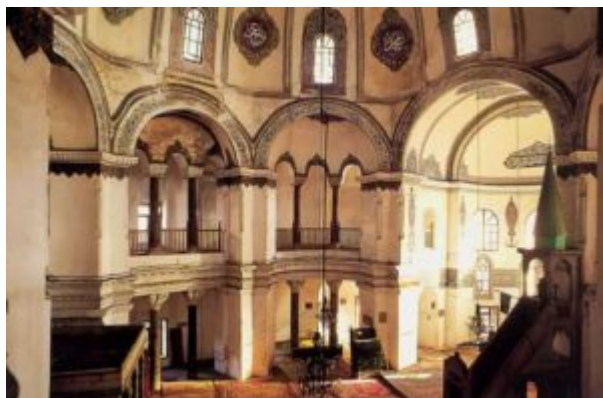
распора
купольного
распора
подпружными
арками по
двум
перпенди
кулярным
осям
(запад-
восток,



Никея (Турция). Церковь Успения.

север-юг). Церковь была основана монахом
 В 8 в. Иакинфом и первоначально являлась
 именно по монастырской. В 1065 г. сильно
 такому пострадала от землетрясения, но
 принципу была восстановлена. Разрушена
 была турками в 1922 г.
 перестрое
 на
 купольная
 базилика
 юстиниан
 овского
 времени
 св.
 Ирины.

Архитектура 6 в. создала также замечательные центрические храмы — купольные
 октагоны (**церкви Сергия и Вакха и Сан**



Витале в Равенне). В них купол опирается на
 венок из восьми арок, соединяющих внутренние
 опоры. Центрическое подкупольное
 пространство обрамлено кольцевым обходом,
 предполагающим обширные галереи второго
 этажа.

Ранневизантийский соборный или монастырский
 храм часто

*Церковь Свв. Сергия и Вакха.
 Интерьер. Храм одновременно
 являлся мавзолеем для вложения
 реликвий свв. Мучеников и Церковью,
 где совершались регулярные службы.
 Здание принято рассматривать в
 качестве «архитектурного
 предтечи» св. Софии, хотя
 документальных подтверждений
 этому нет. «В этом
 предшественнике Софии уже
 имеется в зародыше вся система
 полукуполов, которая, однако, тут
 ещё несравненно проще и менее
 развита. В Сергии и Вакхе все
 архитектурные члены гораздо*

оказывали
 здания
 для
 совершен
 ия
 разнообра
 зных
 обрядов.
 Отдельно
 могли
 располага
 ться
 мавзолеей
 (мартири
 й) с
 местнотч



Сан Витале. Храм представлял из
 себя мавзолеем св. Виталия,
 заменивший раннюю постройку 5 в.
 Архитектурный облик здания
 сближает его с
 константинопольской церковью

материальнее и не достигли ещё той степени дематериализации, как в Софии» (Н. И. Брунов).

имыми
 реликвиями,
 баптистерий,
 скевофилакион
 (сосудохранилище;
 здесь складывали
 принесенные до
 начала литургии
 дары, из которых
 приготавливали
 вещество для
 причастия).

св.Сергия и Вакха и несохранившимся дворцовым Хрисотриклинем. В обоих зданиях подкупольное внутреннее пространство окружено восемью арками или нишами.

Литургическая планировка ранневизантийского храма имела свои особенности, соответствовавшие более открытому и торжественному характеру обряда с шествиями и процессиями. В атриуме народ дожидался прихода клириков, собиравшихся в нартексе; после чтения епископом Входной молитвы духовенство и верующие одновременно входили в церковь через множество дверей (обряд Малого или первого входа). Поскольку жертвенник (скевофилакион) располагался вне стен, Великий вход был торжественной процессией со свв. Дарами, переносимыми из скевофилакиона через весь наос в алтарь. Интерьер, включая алтарную часть, отличался необыкновенной открытостью планировки. Престол находился не в апсиде, а был вынесен в сторону наоса. Большую часть апсидного пространства занимало приподнятое седалище (синтрон) и кафедра, позволявшие видеть епископа, в окружении священников, во время проповеди с престола. Амвон, с которого также произносились проповеди, располагался под куполом перед алтарной преградой. Он связывался с алтарём огороженным проходом.

С эпохи Константина византийский храм мыслился образом надмирного бытия, «Небом на земле». Таким увидел и описал кафедральный собор в Тире историк ранней Церкви Евсевий Памфил: «блистательная красота и невыразимое величие [отличают] этот дивный храм Богу, по образцу храма лучшего, насколько видимое можно передать невидимое»; «Таков этот великий храм ... существующий на земле как мысленное

изображение того, что находится превыше небесного свода... Иерусалим, именуемый горним, находящийся надо всем этим миром Град Бога Живого». Через полтысячелетия патриарх Фотий вновь писал о том, что церковные формы несут «отпечаток невидимого благолепия»: «Входя внутрь, воображаешь себя вдруг перенесённым на небо. Все здесь блестит золотом, серебром, мрамором; столбы и пол, и все окружающее ослепляет и приводит в восторг».

Во многом благодаря собору св. Софии в ранневизантийскую эпоху утвердилось символическое видение обряда и храмового здания, о чём свидетельствуют толкования на литургию Максима Исповедника (7 в.) и патриарха Германа (8 в.). Целью литургического обряда провозглашалось создание «рая на земле, где Господь Небесный пребывает и повелевает» (патриарх Герман, «Сказание о Церкви и рассмотрение таинств»). Сама литургия понималась символически — как отображение исторических событий Нового Завета и как отражение вечного «служения небесного». Также и все части храма — «земного неба, в котором живет и пребывает пренебесный Бог», «престола самой славы Божией» — символически связывают его с небесным прототипом, но одновременно напоминают о «Распятии, и Погребении, и Воскресении Христовом»: «Все, что было разбросано по карте священной истории Иерусалима, оказалось запечатлённым в миниатюре ... в церквях христианского Востока» (Р. Тафт).

Эта двойная символика сопутствует истолкованию каждой из частей храма. Вот лишь некоторые её примеры: «Жертвенник (т.е. алтарный престол) соответствует небесному и мысленному Жертвеннику и называется по образу его, а стоящие пред ним во плоти и постоянно служащие Господу земные иереи подобны мысленным служительным чинам бесплотных»; «Святой алтарь символизирует место, где Христос был положен во гроб, на котором лежит истинный и небесный хлеб, таинственная и бескровная жертва...»; «Апсида соответствует Вифлеемской пещере, где родился Христос, и пещере, где Он был погребен», «Святая трапеза соответствует месту гроба, где положили Христа... На подобной трапезе восседал Христос среди Своих учеников и во время Тайной Своей Вечери»; «Амвон изображает камень при Святом Гробе, с которого ангел возвестил Воскресение Христово и с которого диакон, изображающий ангела, читает Евангелие».

Крестово-купольная архитектура

Историю крестово-купольных храмов предельно кратко можно изложить следующим образом: «крестово-купольные постройки, знакомые архитектуре 5 в., в 6 в. перестали быть редкими исключениями, в 7 в. они широко представлены, особенно в зодчестве Армении и Грузии. В 7-8 вв. они широко распространены и сделались доминирующими в византийском искусстве» (А.И. Комеч).



Церковь Хосиос Давид. Изначально храм был посвящён Христу и являлся кафоликоном монастыря Латомон.

Название Хосиос Давид («Преподобный Давид») за ним закрепилось только в 20 в. В храме сохранились ранневизантийские мозаики 6 в. (алтарная апсида), фрески конца 12 и рубежа 13-14 вв.

Предшественниками крестово-купольных храмов можно считать мартирии и баптистерии, имеющие в плане крест. От них берёт начало система крестообразно ориентированных сводов, перекрывающих прямоугольное в плане пространство и опирающихся на четыре свободно стоящих опоры в центре. Это конструктивное решение было применено в небольших зданиях 6 в., подобных **церкви Хосиос Давид в Фессалонике**. Однако позднеантичная городская культура требовала масштабной и зрелищной соборной архитектуры, с аркадами и хорами, отвечавшей ранневизантийскому литургическому обряду, его пышным шествиям и входам (**церковь св. Тита в Гортине**). «Тёмные века» прервали развитие этой линии крестово-купольного зодчества. Вместо обширных городских соборов востребованным оказался провинциальный или скорее монастырский тип храма, небольшого и композиционно упрощённого, без хор и аркад. В нём еще более остро выявлена центричность и крестообразность внутреннего пространства, имеющая символическое содержание.

Послеиконоборческий крестово-купольный храм является совершенным произведением архитектурной мысли, функциональным, символическим и эстетическим обрамлением византийского богослужебного обряда. Его размеры и плано-пространственная композиция не предполагают торжественных многолюдных шествий и ходов. Отдельно стоящие сосудохранилища, атриумы, многочисленные входные проёмы, синтрон исчезают. Под возросшим монашеским влиянием на общество литургическая жизнь становится более компактной и замкнутой. Процессии малого и Великого входов сокращаются до ритуального появления священников из-за алтарной преграды. В обряде малого входа священник выносит Евангелие из алтаря, пронесит его через центральный неф и возвращается обратно в алтарь. Во время Великого входа совершается перенесение хлеба и вина из жертвенника через центральный неф в алтарь.

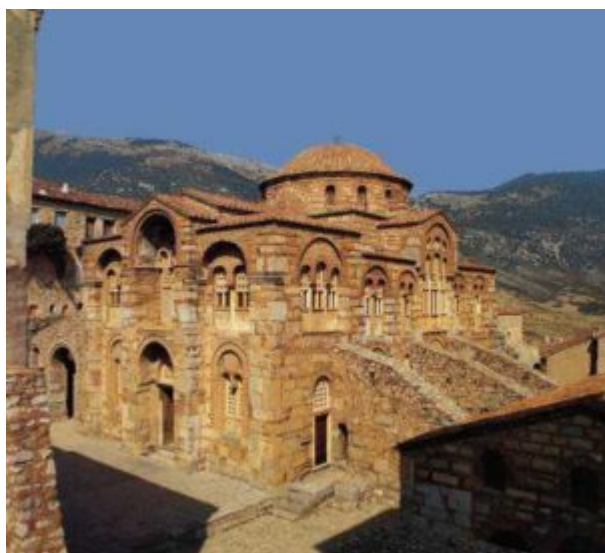
Алтарная часть, в которой теперь сосредотачиваются все священнодействия, приобретает нормативную трёхдольную структуру в составе: апсиды, где совершается евхаристия, жертвенника в северо-восточной ячейке, где готовятся св. Дары, диаконника в юго-восточной ячейке, где хранится богослужебная утварь. Алтарная часть непосредственно соотносится с восточным рукавом подкупольного креста; в постройках столичной школы она имеет дополнительный компартимент — виму, отделяющую апсиду от наоса.



Монастырь Константина Липса. Монастырская Церковь Богородицы, выстроенная патриkiem Константином Липсом — первый известный столичный храм на четырёх колоннах.

Верхние зоны образованы системой сводов, перекрывающих наос. Их опорой в подкупольной части являются столбы, в Константинополе конца 9 — 10 вв. заменённые на антикизированные мраморные колонны. Храм на четырёх колоннах — наиболее эстетизированный вариант крестово-купольного типа, не претерпевший модификаций в течение последующих столетий византийской истории. Его пространство цельно и замкнуто, его однородность не нарушается хорами, остающимися над нартексом или трансформирующимися в изолированные капеллы над угловыми ячейками. Самый ранний из сохранившихся храмов такого типа в Константинополе — **северная церковь монастыря Липса** (907 г.). Такие здания строили вплоть до 14 в., когда недостаток ресурсов вынудил свернуть практически все храмоздательные работы в Константинополе. Один из лучших образцов храма на четырёх колоннах в провинции — **церковь свв. Апостолов в Афинах** (11 в.).

Новым словом в архитектуре 11 в. стали храмы октагонального типа. В них купол перекрывал наос во всю его



ширину и опирался на восемь пристенных опор, в качестве которых выступали арки и угловые тромпы. Памятники такого вида сохранились в Греции, но были созданы в лоне столичной архитектурной традиции. Сложный вариант купольного октагона позволял достичь больших масштабов благодаря объединению подкупольного пространственного ядра с боковым двухъярусным обходом, напоминающим о юстиниановской архитектуре (ц-вь свв. Сергия и Вакха 6 в.). Лучшие примеры таких памятников — монастырские **соборы Хосиос Лукас в Фокиде и Неа Мони**

Фокида (Греция). Монастырь Хосиос Лукас. Монастырь основан в середине 10 в. у подножия горы Геликон как святилище преподобного

св. Луки Стириота; его кафоликон **на Хиосе** построен между 1012 и 1018 гг. монахом Филофеем. Сюда были перенесены мощи св. Луки. Мозаический ансамбль создан в 1030-40-х гг.

(все 11 в.). Купольные октагоны строили вплоть до 13 в.



В поздневизантийский период наиболее самобытна архитектура греческой Мореи и Сербии. Архитектура Мореи 13 — 15 вв. оригинально совмещает базиликальные и купольные структуры, причём базиликальный разрез с трёхнефным расчленением наоса в нижнем регистре соединён с традиционной для Византии крестово-купольной системой сводов. Сербские храмы 13 — 15 вв. также несут черты базиликальной и купольной архитектуры.

Остров Хиос. Монастырь Неа Мони. Кафоликон Неа Мони или Нового монастыря был выстроен императором Константином IX Мономахом (1042-1055 гг.). Так император отблагодарил монахов за предсказанное ему здесь восшествие на престол.

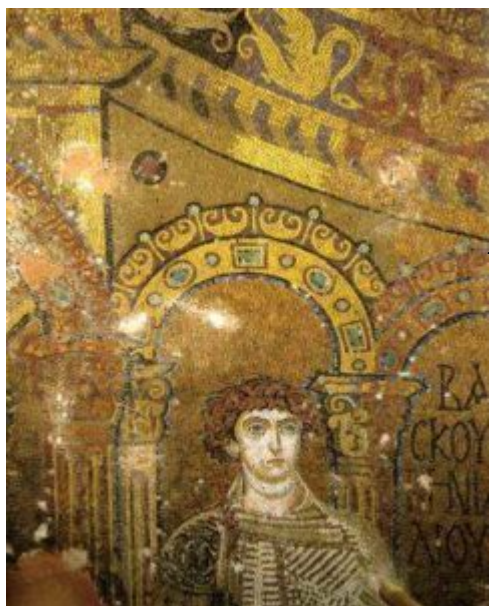
Монуменральная храмовая живопись

Ранневизантийский период и этап иконоборчества

Настенная (монументальная) живопись появляется одновременно с первыми христианскими храмами. Излюбленным материалом для неё становится мозаика — искусство создания образа при помощи разноцветных природных камней либо искусственной стекловидной массы, смальты. Уже константиновские базилики несли обширные мозаические циклы, не дошедшие до нашего времени. Фреска известна от более позднего времени, 6 — 7 вв. Это был более дешёвый и менее трудоёмкий вид монументального искусства.

Вначале настенные росписи храмов имели сугубо дидактические задачи. «Желая... соорудить обширную церковь во славу свв. Мучеников, ты спрашиваешь меня в письме, могли бы они послужить примером изображения в святилище, ибо они были свидетелями о Христе посредством своего подвига... Следовало бы, например, в знак твердости и ясности значения изобразить единственно крест в святилище, т.е. в восточной части ...чтобы добродетель спасительного креста означала спасение человечества ... и по обеим сторонам святой церкви изобразить сцены Ветхого и Нового Заветов, выложенные искусным мастером, чтобы неграмотные, те, кто неспособен читать Святое Писание, могли, с помощью этих изображений, понять значение героической смерти тех, кто послужил правде Господней, и могли возжелать превзойти их славные и почитаемые подвиги...» (преподобный Нил Синайский в

письме префекту Олимпиодору около 400 г.). Следование такому пожеланию можно видеть, например, в росписях римских базилик 5 в., хотя в апсиде всё же предпочитали помещать многофигурные композиции с образом Спасителя (Санта Пуденциана).



Св. Василиск. Ротонда св. Георгия в Фессалонике

На протяжении 5 в. единая культурная традиция определяет художественный строй большинства памятников Востока и Запада Средиземноморья. Крупнейший ансамбль монументальной живописи Востока этого периода — **мозаики Ротонды св. Георгия в Фессалонике**, церковно связанной с Римом, но бывшей частью греческого мира. В мозаиках Ротонды эллинистическая идеализация телесных форм противостоит римскому натурализму и экспрессии (мавзолей Галлы Плацидии). Однако и в том, и другом ансамблях возникало ощущение абсолютной подлинности христианских образов.

«Христианская античность» позволяла увериться в реальности христианских образов, увидев их буквально «во плоти». Затем неизбежно следовала корректировка: либо в сторону идеализации и одухотворения (греческий мир, Византия), либо к абстрагирующей стилизации и экспрессии (Рим, средневековый Запад).

6 в. открыл эпоху византийского образа. В монументальном храмовом искусстве это означало первые опыты символического осмысления церковного обряда и отображение его в живописной декорации. «Икона соответствует смыслу и содержания Священного Писания, не сводясь к прямому и буквальному

иллюстрации текста... Литургические тексты не ограничиваются одним только воспроизведением Писания как такового ... чередуя и противопоставляя его части, они раскрывают его смысл» (Н. Озолин). На практике это выражалось в отказе от сугубо иллюстративных циклов и переносе акцентов на символические композиции.



Первоочередное внимание по-прежнему уделялось росписям алтаря. Большинство памятников этого времени — апсидные



Монастырь св. Екатерины

Теофания Христа Эммануила. Хосиос композиции. Их главный персонаж — Христос, главная тема — Его Теофания, Его доступность, Его благодеяния

(**мозаики монастыря св. Екатерины на Синае, Хосиос Давид в Фессалонике**).

Центральный памятник юстиниановского времени — **мозаики Сан Витале**, если и не столичной работы, то близко связанный с Константинополем.



Император Юстиниан с окружением. Мозаики Сан Витале



Императрица Феодора с окружением. Мозаики Сан Витале

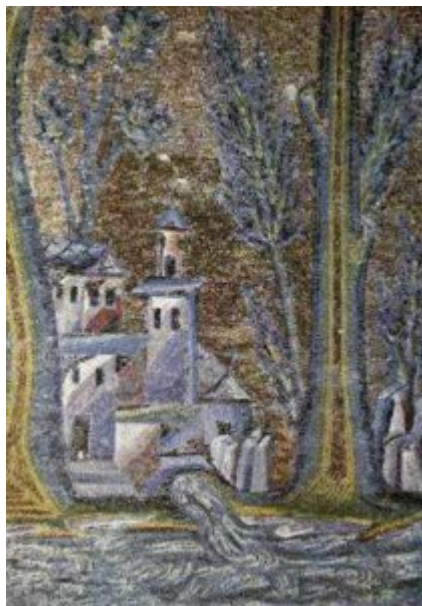
Впервые тема Жертвы Христа и евхаристического жертвоприношения раскрывается в них через исторические ветхозаветные прототипы (Гостеприимство и Жертвоприношение Авраама и т.д.). Она же выступает как конечная цель Божественного плана искупления, запечатлённого в отдельных фигурах его провозвестников и глашатаев: пророков, апостолов, Евангелистов. Найденная стилистика помогает

одновременному выявлению идеальной и телесной природы образа. В ликах исторических персонажей (Юстиниана и Феодоры) одухотворённость оттесняет живую иллюзорность. Портретные характеристики построены на синтезе отрешённости и конкретности, индивидуальных и обобщённых свойств личности. Фигуры представлены естественно, свободно и в то же время символически убедительно. И в них, и в пейзажных либо предметных фонах будто бы сохраняется все богатство материальной среды, но это уже инобытие преображённого мира.



*Гостеприимство Авраама и
Жертвоприношение Авраама.
Мозаики Сан Витале*

Позднейшие доиконоборческие циклы, мозаические и фресковые, слишком разрозненны и фрагментарны, чтобы судить о целенаправленном развитии стиля. Погибшие мозаики храма Успения в Никее говорят о живом чувстве античности, сохранявшемся в Константинополе, в то время как



*Мозаика в портике.
Мечеть Омейядов*

предшествовавшие им по времени мозаики св. Димитрия в Фессалонике более условны, «средневековы» по образному и художественному строю. Стиль 8 — первой половины 9 вв. представлен такими разнохарактерными памятниками, как нефигуративные **мозаики мечети Омейядов в Дамаске** или **фрески**

Кастельсеприо, свидетельствующими о прежней устойчивости эллинистической модели в светском и церковном искусстве столицы. В это время в самом иконоборческом Константинополе культивировались образы преимущественно нейтральной тематики: «Иконы Христа, Богородицы и святых были преданы пламени и разрушению; если же находились в церквах изображения деревьев либо птиц, либо бессловесных животных или же таких сатанинских сцен, как бега лошадей, охота, театральные представления и игры на ипподроме, то эти изображения с почётом сохранялись и даже обновлялись» (патриарх Никифор, «История»). От этого периода сохранились,



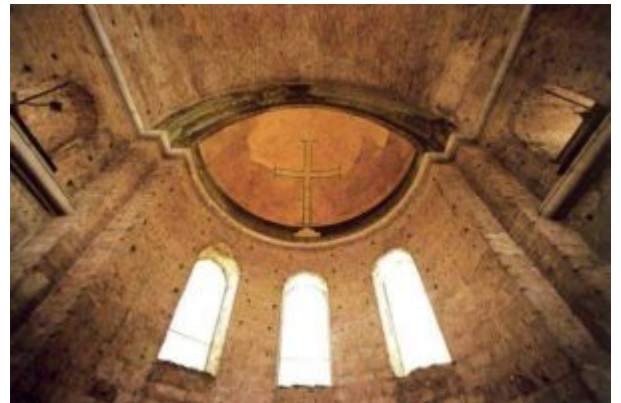
*Путешествие в Вифлеем.
Кастельсеприо*

в частности,
иконоборческие
фрески наксосских
церквей, где
фигуративные циклы
заменены
геометрическими и
растительными
орнаментами.
Изображения
любимого

иконоборцами креста — символа победы и «трижды счастливого знака славы всех правоверных» — прослеживаются в апсидах **церквей св. Ирины и Успения в Никее**.

Постиконоборческий период. Иконография

После 843 г. в империи разворачивается обширная реставрационная деятельность. Только в столице расписывались десятки храмов, прежних и вновь построенных. Об украшавших их росписях мы знаем благодаря поэтическим «словам» патриарха Фотия и царя Льва VI, сказанным на освящение этих церквей. Обретшая в те годы иконное убранство св. София — единственный из храмов Константинополя, сохранивший мозаики 9 в.



Крест. Св. Ирина

Составленная Фотием программа её росписей индивидуальна настолько, насколько уникальна аниконичная архитектура св. Софии, подавляющая своими масштабами изобразительный декор. Однако в ней нашли выражение универсальные идеи, лёгшие в основу образно-декоративной системы послеиконоборческого крестово-купольного храма.



Богоматерь с Младенцем. Св. София

Эти идеи можно свести к принципам иерархичности, избирательности (историзма) и наглядности образов, которыми руководствовались византийцы. «Принцип наглядности был, в определённом смысле, отказом от символизма... Вместо символа предпочтение было отдано антропоморфной репрезентации... Вся полемика иконоборчества может рассматриваться в этом контексте как борьба между символом (крест был излюбленной эмблемой иконоборцев) и реалистичным образом или иконой... Иными словами, византийское религиозное искусство требовало реализма, а не символизма» (К. Манго).

Мозаики св. Софии воспроизводят последовательные этапы

Теофании как исторические вехи Домостроительства Спасения. Созерцание Бога, бывшее уделом ангелов и херувимов, стало доступным пророкам, а по Воплощению Сына Божьего — апостолам, святым и всем христианам (в апсиде св. Софии сохранились фигуры Богородицы с младенцем, символизирующие акт Воплощения, и Архангела Гавриила, в южной люнете — святителей; утрачены изображения пророков и апостолов).



Архангел Гавриил. Св. София

Все они являют собой Церковь так, как она была описана Германом («в патриархах — ее прообраз, у пророков — о ней предсказание, в апостолах — ее основание, в иереях — ее украшение, в мучениках — ее исполнение»). Образы ангелов, пророков, святителей и мучеников упорядоченно заполняют собой церковное пространство — от купола вниз, к барабану, аркам и сводам.

Именно так в 860-х годах была расписана дворцовая *Фаросская церковь Богоматери*. В её мозаиках «оживала» история Домостроительства Спасения, предреченного пророками, описанного евангелистами, засвидетельствованного мучениками, исповедниками и другими святыми: «На самом потолке ... изображена человеческая фигура, напоминающая Иисуса Христа. Создаётся впечатление, что Он обозревает землю, определяя её упорядоченное устройство и управление ... В сегментах свода у самого верха полусферы изображён сонм ангелов, сопровождающих нашего общего

Господа. Апсида, которая поднимается над алтарём, озарена ликом Пресвятой Богородицы, простирающей Свои пречистые руки, благословляя нас, жизнь и безопасность императора, подвиги его в борьбе с врагами. Хор апостолов и мучеников, а также пророков и патриархов заполняют всю церковь своими ликами и делают её прекрасной...» (из проповеди Фотия на освящение этого храма).



*Вознесение. Христос на радуге.
София Фессалоникийская*

Постановления VII Вселенского собора 787 г. регламентировали состав живописных ансамблей: («[Необходимо украшать церкви] священными образами деяний Царя нашего Иисуса Христа, ставшего человеком для нашего спасения, Пречистой нашей Госпожи Богородицы, богоподобных ангелов, святых апостолов, пророков и мучеников и всех святых... отцов и аскетов»). В числе «деяний Царя нашего Иисуса Христа» на сводах галерей св. Софии были изображены Сошествие Св. Духа и Крещение. В **Софии Фессалоникийской** Вознесение помещено в куполе (в последующие века в купольных композициях варьировались образы Пантократора, имевшего символично-догматическое значение, и Вознесения, чей историко-догматический смысл со временем был дополнен литургическими связями).

В столичной церкви Стилиана Заутцы (около 899 г.) на стенах был размещён обширный праздничный цикл со сценами Благовещения, Рождества, Крещения, Преображения, Воскрешения Лазаря, Распятия, Положения во Гроб, Воскресения и Вознесения. В крестово-купольном храме картины Новозаветной истории простираются по сводам и стенам от алтаря, в котором помещалась фигура Богоматери. Обе системы образов, иерархическая и предметно-историческая, объединяются ликом Пантократора в куполе. Восприятие церковной декорации на фоне и в контексте соборного богослужения выражало единство Небесной и Земной Церкви, соединяемых в живой организм единой Литургией, установленной самим Христом: «...Только в процессе церковного богослужения символизм церкви оживает и становится чем-то большим, чем статическое воплощение вселенной в видимых образах...» (Р. Тафт).



*Причащение Апостолов. София
Охридская*

Характерной чертой византийского обряда представляется синтез в нем символики литургической (собственно ритуала) и пространственной (архитектура/живопись). Если литургия чем дальше, тем более понималась как символическое воспроизведение земной жизни Христа, а церковное здание как «земное небо» и образ Святой земли, то церковная декорация

сосредотачивалась на живописном отображении и комментировании литургии в земном и Небесном храме. До середины 11 в. найденная система не подвергалась изменениям. Затем изображение литургии становится главной темой живописной декорации.



*Вид на подкупольную зону и
алтарную часть. София
Киевская*

«Водораздел» в искусстве средневизантийского периода проходит по середине 11 в., эпохе Великой схизмы 1054 г. и межцерковной полемики по догматическим и обрядовым вопросам. Самым значимым его проявлением стало введение **сцены Причащения Апостолов в апсидные программы (София Киевская, София Охридская)**, дополненной на протяжении 11 — 12 веков Службой свв. Отцов и Поклонением Жертве. Утвердившаяся трёхрегистровая схема апсидной декорации — образ Богородицы в конхе, символизовавшей Воплощение, ниже Причащение Апостолов как прототип евхаристического таинства, и чин святителей, с



*Успение. Христос и Богородица.
Курбиново*

развёрнутыми литургическими свитками в руках окружившими изображённый алтарный престол с возложенным на нём Христом-младенцем (**Курбиново**) — последовательно и наглядно раскрывала природу евхаристических даров и полноту Богообщения, достигавшуюся через них. В 13 в. показом расчленённого и раздаваемого тела Младенца (композиция «мелизмос») византийский «воплощенческий реализм» достигает предельной степени убедительности.

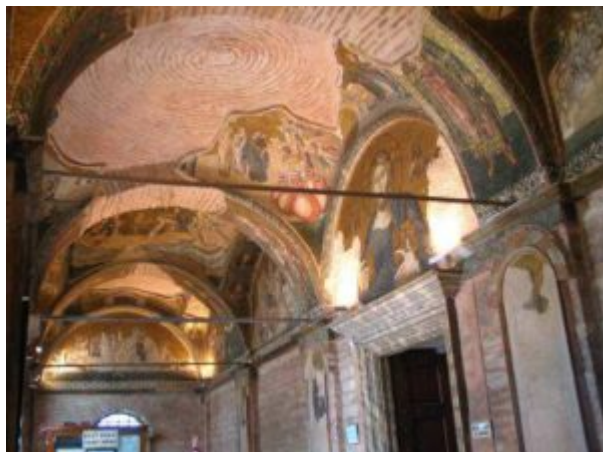
Споры на церковных соборах 12 в. о Жертве и священнодействиях Христа вызвали поиски ёмких иконографических решений, символически развивавших тему служащего, «приносящего и приносимого, приемлющего и раздаваемого» в причастии Спасителя. Это иконографические типы Христа Ветхого Денми (предвечного Бога Апокалипсиса), Эммануила (Христа-Жертвы), Священника, которыми были дополнены

программы алтарной и купольной частей храмов. В поздневизантийский период там же появляются сцены Небесной литургии (церковь Богородицы Перивлепты в Мистре), с изображением служащего Христа в патриарших облачениях за алтарным престолом.

Литургическая редакция в 12 — 14 вв. захватила и предметно-образительный круг росписей. Введение в литургию новой службы Оплакивания (конец 11 в.) повлекло расширение иконографической тематики Страстного цикла и появление сцен Снятия со креста и **Оплакивания (Нерезу)**.



Оплакивание Христа. Нерезу



Экзонартекс. Вид на своды в северном направлении. Монастырь Хора

Во второй половине 13 — первой половине 14 вв. стали популярны прообразовательные ветхозаветные и развёрнутые евангельские циклы, заполняющие отдельные компартименты (нартекс, алтарь) и наос. Иллюстрирование Акафиста и других богослужебных текстов (ветхозаветных, гимнографических, гомилетических), литургических молитвословий и целых обрядов (Рождественская стихира) значительно обогатили и усложнили систему росписей. В этом не без оснований видят снижение духовной содержательности образа в предпаламитскую эпоху, избыливающего книжной символикой и рассчитанного на интеллектуальное познание (**монастырь Хора в Константинополе**).

Наиболее значительные монументальной ансамбли позднепалеологовского времени сохранили множественность тематических циклов, собранных в общем пространстве храма. Однако из них исчезают образы аллегорико-символического и литературного содержания в пользу созерцательных и аскетических, доступных интуитивному познанию (Феофан Грек). Это соответствовало духу исихастского богословия, учившего не о рациональном постижении Бога в чувственных символах, а о непосредственном Его видении. Росписи Троицкого придела — выдающийся пример не-иллюстративной созерцательной программы, чей замысел концентрируется в отдельных укрупнённых и внешне неподвижных образах столпников и аскетов, визуально объединённых с композицией Троица.

Постиконоборческий период. Стил и образ



До 11 в. известно крайне мало ансамблей. 9-10 веками датируются некоторые росписи Кастории и Каппадокии. Самый выдающийся из них — **Новая Церковь Токали Килиссе** — памятник македонского ренессанса, с обилием исторических сцен на стенах и монументальным Распятием, насыщенным литургической символикой, в апсиде. **Мозаики 10 — 11 вв. св. Софии Константинопольской** не образуют целостного ансамбля, они индивидуальны и представляют скорее императорское, чем церковное искусство. Хорошо датированные временем правления изображённых на них царей, они дают возможность исследования стилистических сдвигов в искусстве столицы, от

Распятие. Токали Килиссе

раннемакедонского ренессанса (Лев VI перед Христом) к образам

всё более одухотворённым (Константин и Юстиниан перед Богородицей). В позднемакедонский и комниновский периоды были созданы самые значительные ансамбли, считающиеся классическими для византийского монументального искусства. Они демонстрируют прежний диктат столицы в понимании его целей и задач, а также выразительных возможностей и предпочтений. «Византийское искусство никогда не гримасничает, и оно так же мало способно внушить страх, как и заставить смеяться. По сути своей оно серьезно и чуждо любой шумной манифестации, не подчиняясь страсти или любой бурной эмоции...» (А. Грабар).



*Императорские врата.
Надпортальная мозаика. София
Конст, 10 век*

«Византийская эстетика стремилась избежать случайного, уйти от мгновенного, чтобы сохранить только типическое и длительное. Чтобы дать почувствовать эти особенные качества, столь ценные с точки зрения верующих, ибо они приближаются к неизменности Божества, это искусство культивировало свободный ритм с регулярными повторениями, широкую свободную линию, спокойную симметрию, равновесие, которое исключало противоборствующие стремления» (А. Грабар).



Росписи алтаря. Панагия Халкеон

Тонкая дифференциация памятников по стилистическим отличиям позволила выделить несколько этапов развития стиля: первая половина 11 в., середина — третья четверть 11 в., последняя четверть 11 — первая четверть 12 в., зрелый и поздний 12 в.

Отказ от иллюзионистической объёмности и пластицизма в пользу конструктивной слитности образов с телом храма, строгий аскетизм, мощь и неизменность их духовного состояния составили особенности первого этапа (**фрески Панагии Халкеон в Фессалонике 1028 г.**,

мозаики и фрески Хосиос Лукас

1030-40-х гг., Софийского собора в Киеве 1040-х гг.). «Уплощая форму, подчиняя её логике архитектурной конструкции, архитектонике членений поверхностей сводов и стен, художники македонской эпохи нейтрализовали объём, но не уничтожали, а даже усиливали чувство массивности форм» (Л.И. Лифшиц). Этому способствовал и колористическая система, где цвет выступал как имманентное, непреходящее свойство изображённых предметов, способствуя уподоблению их архитектурным формам. Созданная на такой основе жёсткая художественная структура трансформировалась в следующий период.



Рождество Христово. Хосиос Лукас



Поцелуй Иуды. Неа Мони

В третьей четверти 11 столетия в монументальном искусстве нарастают дематериализующие тенденции с одновременным преодолением духовной бесстрастности образов (**мозаики монастыря Неа Мони 1050-е гг., нартекса церкви Успения в Никее 1065-67 гг.**). Конструктивная связь

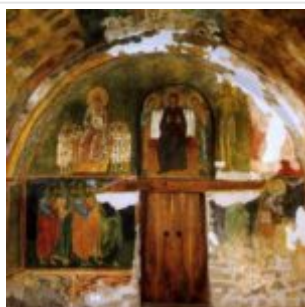
живописных фигур с телом храма ослабевает, к ним возвращается видимая рельефность, происходит становление единой пространственной среды, окружающей и объединяющей фигуры. Жёсткий локальный колорит сменяется тональным. В образах проявляется личностное начало, сохраняющееся во всём комниновском искусстве,



Богоматерь Оранта. Нартекс Успения

отразившееся и на
 тематическом
 составе росписей.
 «В ансамблях... где
 практически до
 последней трети 11
 в. главной
 оставалась тема
 Завета между Богом
 и Церковью —
 «народом святым,
 избранным»,
 «царственным
 священством» (1
 Пет. 2:9), на рубеже
 столетий... всё
 большее значение
 приобретает образ
 личного
 исповедания
 веры...» (Л.И.
 Лифшиц).

Ведущей тенденцией живописного стиля 12 в. можно назвать полную спиритуализацию художественного строя. Она в равной степени затронула как «монастырское», так и «неоклассическое» направления в стиле, культивировавшиеся в столице и провинциях. По мнению английского византиниста К. Манго, именно «монастырское» или «аскетическое» направление было фундаментом византийской культуры. Его памятниками являются **фрески Бачковского монастыря, Асину на Кипре 1105-06 гг., Панагии Мавриотиссы в Кастории, Панагии Космосотиры в Фере сер 12 в.** «Неоклассическое» или «античное» направление, полное выражавшее себя в литературе, тем не менее оставило значительный след в монументальном искусстве (**мозаики Дафни ок. 1100 г., киевского Михайловского Златоверхого монастыря около 1112 г., византийские мозаики Сицилии**).



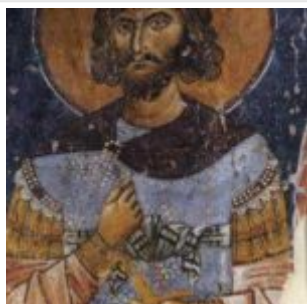
Страшный суд. Бачковский монастырь (Болгария).



Воскрешение Лазаря. Церковь Богородицы в Асину



Успение Богородицы. Церковь Панагии Мавриотиссы



Св. Меркурий. Церковь Богородицы Космосотиры



Благовещение Иоакиму. Дафни (Греция). Церковь Богородицы



Христос и ангел в диаконских одеждах. Фрагмент композиции Евхаристия. Михайловский Златоверхий монастырь

В раннекомниновских ансамблях (мозаики Дафни, Михайловского Златоверхого монастыря; фресок Асину и Панагии Мавриотиссы) фигуры объёмны и одновременно легки, зрительно невесомы. Их свободные движения разрушают иератическую фронтальность постановок, тональный колорит объединяет с пространственной средой. Мотивы абстрактно-ритмического движения складок и силуэтов усиливаются, подчиняя себе пластику фигур. Новый метод трактовки формы — падающим или скользящим по ней светом — дополняет разнообразие образных характеристик персонажей.

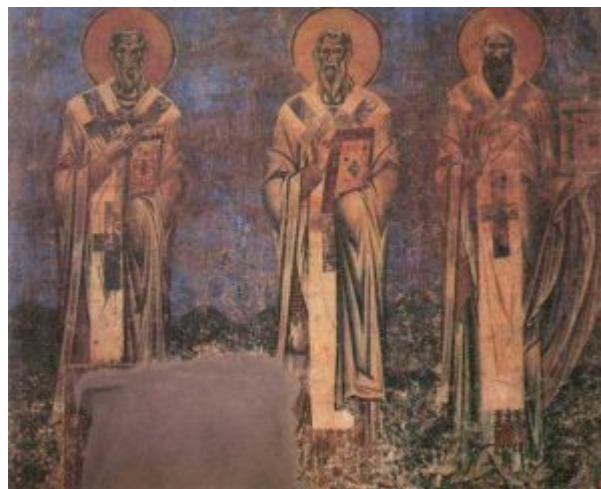


Во второй четверти 12 в. аскетическое направление в живописном искусстве выходит на передний план. Наступление зрелого этапа комниновского стиля датируют **мозаикой с изображением Иоанна, Алексея и Ирины Комнинов в св. Софии** (около 1118 — 1122 гг.). В её художественном строе уже предвосхищена программа абстрагирующего линейаризма середины-второй половины века.

Южная галерея. Богоматерь с императором Иоанном Комнином и императрицей Ириной. Св. София

Комниновское искусство существует в виде множества стилистических потоков, чего не было ни до, ни после 12 столетия.

По-прежнему Константинополь выступает их генератором. Отсюда, из столицы, они расходятся по христианскому миру. География византийского искусства расширяется, достигая Палестины, Кипра, Сицилии, Венеции, Руси, Балкан. Преобладающим становится «динамический» стиль, основывающийся на линейной стилизации формы контрастными сочетаниями светов и теней в ликах и на одеждах. Такие приёмы моделировки разуплощали и одухотворяли форму, делали её созвучной эмоциональной выразительности образов. Ярко заявив о себе во фресках Нерези (1164 г.), они достигают максимума в живописи 1170-90-х гг. (**св. Георгия в Курбиново**, св. Врачей в Кастории, Благовещения в Аркажах), за что весь завершающий этап в развитии «динамического» стиля получил название позднекомниновского маньеризма.



Свв. Мефодий, Кирилл Философ и Кирилл Александрийский. Курбиново



Богоматерь с ангелами. Церковь Богоматери Аракиотиссы в Лагудера

Умеренный вариант «динамического» стиля, без сильнейшего эмоционального напряжения образов и светотеневых контрастов в моделировках фигур, представлен кипрскими **росписями Панагии Аракиотиссы в Лагудера** (1192 г.).

На протяжении всего века в искусстве сохранялось и

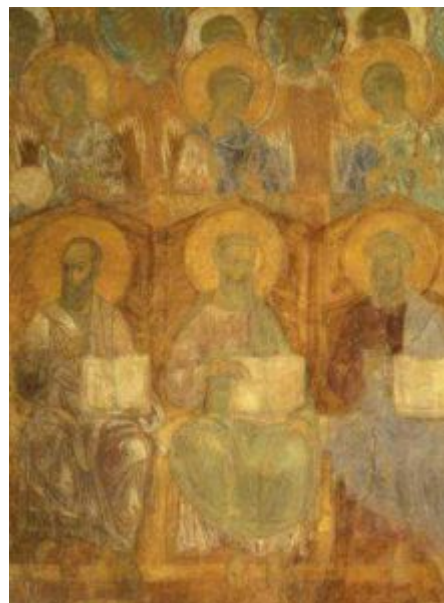
неоклассическое течение. В 1180-90-

е гг. по ряду памятников заметны поиски новой цельности и крупности образа, с использованием формальных элементов

«динамического» стиля (**фрески Димитриевского собора во**

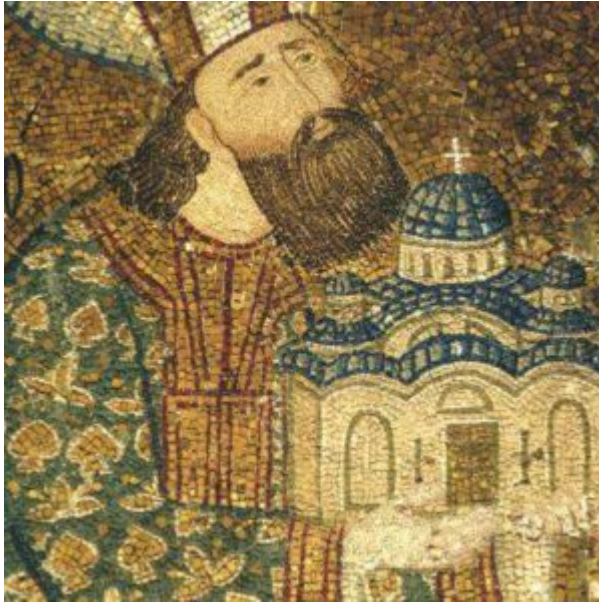
Владимире, монастыря Хосиос Давид в Фессалонике).

Накануне катастрофы 1204 г. именно это течение стало предвестием нового монументализма в искусстве 13 в.



Страшный Суд. Апостолы и ангелы. Димитриевский собор

Полнее всего росписи 13 столетия представлены памятниками **Сербии** (Студеница, Милешева, Сопочаны), созданными греческими мастерами столичной традиции. Они продолжили единую линию развития искусства, шедшую от 1200 г. От десятилетия к десятилетию можно наблюдать рост цельности и крупности фигур, эпического спокойствия образов, общей эллинизации художественного языка.

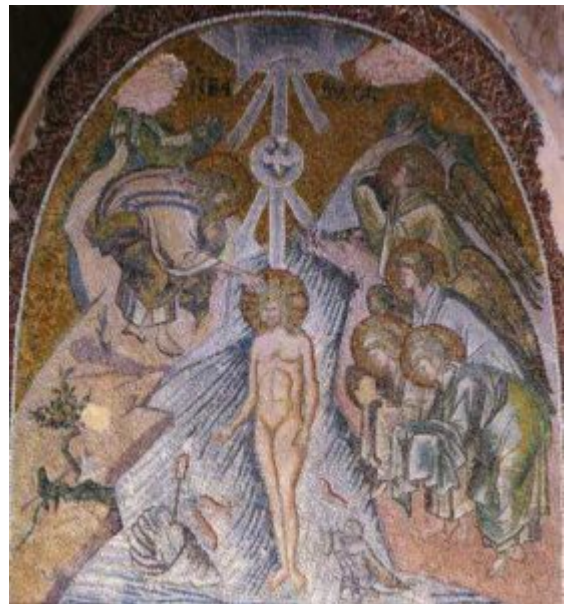


*Феодор Метохит перед Христом.
Фрагмент. Монастырь Хора*

Возвращение Константинополя империи (1261 г.) вернуло византийское искусство на его исконную почву. Почти сразу же в нём начинается возрождение классицизма — от монументального Софийского Деисуса 1270-80-х гг. к «палеологовскому ренессансу» раннего 14 столетия (**мозаики монастырей Хора и Богоматери Паммакарistos**).

Поздневизантийская художественная традиция продолжала

развитие
вширь и
вглубь.
Пережив
увлечение
экспрессией
и
символикой
света
(Феофан
Грек), около
1400 г. оно
возвращаетс
я к образам
умиротворён
ным,
смягчённым
и
гармоничны
м. Его
стилистичес
кая
однородност
ь в это время
есть
выражение
духовного
единства
православно
го мира,
сплочённого
общим
(исихастски



*Крещение. Церковь Богоматери
Паммакарistos*

м)
пониманием
целей и
практики
религиозной
жизни. В его
пределах
работают
столичные
мастера
(Феофан
Грек на
Руси,
Мануил
Евгеник в
Грузии), и
формируются
собственные,
региональные
и
национальные
школы:
Сербии и
Болгарии,
Македонии и
Мистре,
Трапезунде и
Руси, Афоне
и Крите. В
них будет
продлена
жизнь
византийского
искусства
после гибели
империи.

Иконы

Иконой мы будем называть культовый христианский образ, предназначенный для почитания, как частного, в быту либо домашней молельне, так и церковного, в ходе литургии. Техника выполнения изображения принципиального значения не имела. Мы привыкли к живописным иконам, однако византийские иконы изготавливались из

драгоценных металлов, мрамора, керамики. Живописные иконы примерно до 10 в. создавались при помощи восковых красок (энкаустики), затем темперой. Почитанием могли быть окружены и монументальные фресковые либо мозаические храмовые образы, становившиеся поклонными, а иногда и чудотворными иконами. Способность икон, равно как и святых реликвий, к чудотворению — ещё одно важнейшее их свойство как объектов христианского культа.

«О своих прекрасных иконах, которые теперь кажутся нам такими бесплотными, стилизованными и идеализированными образами, сами византийцы говорили, что они точно передают облик представленных на них персонажей, будучи в одно и то же время и воспроизведением их внешнего облика, и их подобиями» (Ж. Дагрон). Христианский культ, требовавший визуально-предметного обрамления своих ритуалов, в конце концов выработал особый, сакральный или «воплощенческий» реализм восприятия священной истории и церковных таинств. Его фундамент — образный антропоморфизм — утверждался как исповедание веры в воплощение Сына Божьего и реальность обожения спасённого в Нём человечества. Недаром на Трулльском церковном соборе 692 г. было принято очень показательное решение о запрете символического изображения Христа как Агнца.

В предпочтении сакрального реализма символическим подобиям архетипов огромную роль сыграла преемственность античной культуры в Византии. Иконопись изначально являлась реалистической формой образотворчества, поскольку унаследовала традиции живописных изображениях античных богов и богинь, античных погребальных портретов (фаумский портрет) и прижизненных изображений императоров («... сохранились изображения Павла, Петра и Спасителя, написанные красками на досках. Естественно, что древние привыкли, особенно не задумываясь, по языческому обычаю чтить таким образом своих



спасителей», Евсевий Памфил). Однако полного отказа от символического языка в изобразительном искусстве не произошло. Этому воспрепятствовала сама природа христианского образа, с его насыщенной идейной программой и стремлением к «выражению невыразимого».

Появление первых чтимых и моленных икон относят к 6 в. Именно тогда хроники сообщают о почитании в Византии нерукотворных образов Спасителя — Камулианского и Эдесского. Такие иконы, созданные не человеческой рукой, но в результате божественного промысла, пользовались исключительным вниманием со стороны общества и властей империи. Этим же временем датированы энкаустические иконы Христа Пантократора, Богоматери, Апостола Петра **из монастыря св. Екатерины на Синае**. По ним можно

проследить широту диапазона ранневизантийского священного образа — от идеально-отвлечённого до

Апостол Петр.

Синай, монастырь Св.

Екатерины

портретно-конкретизованного. Они располагаются на временном отрезке 6 — начала 8 вв.; более точные датировки, основанные на стилистическом анализе памятников, вряд ли возможны. Иконы столичного происхождения живописны, периферийные более схематизированы, но эта схематичность — во многом следствие упрощения и вульгаризации античной художественной традиции (**св. Сергий и Вакх**).

*Св. Сергий и Вакх. Киев*

Выработка норм и правил чествования образов заняла длительный период византийской истории. Ещё в начале 9 в. василевс Михаил II писал императору франков Людовику Благочестивому о случаях обожествления икон как предметов, о соскабливании иконного вещества в причастие и т.д. Теоретический вопрос об истинной природе образа и мере допустимого в поклонении ему был разрешён на Никейском соборе 787 г. На него отвечали Иоанн Дамаскин («Мы поклоняемся иконам, совершая поклонение не веществу [дереву и краскам], но через них тем, которые на них изображены [Христу и святым]...») и уже в следующем, 9 в., патриарх Никифор («Икона есть подобие первообраза или подражание первообразу и отражение его; своей сущностью, однако, она от архетипа отлична. Икона сходна с архетипом благодаря совершенству искусства подражания, сущностью же она от первообраза отлична»). Из этих постулатов следовали важные выводы.

Идеальная икона должна быть натуралистичной. Это отпечаток, сколок с прототипа. «Одно — печать и другое — отпечатанное изображение. Однако и до отпечатывания отпечаток [находится] на печати. Печать, однако, была бы недействительной, если бы не имела отпечатка на каком-либо веществе. Соответственно, и Христа пришлось бы признать недействительным и недействительным, если бы он не был видим в изображении искусства», писал в 9 в. другой идеолог иконопочитателей преп. Феодор Студит. По-видимому, одним из первых, кто заговорил о допущении символических деталей образа, был патриарх Фотий: «Ведь изображаемое запечатлевается не только телесным обликом и цветом, но и определённым расположением, и сопутствующим деянием, и

проявлением страданий, и представлением священных мест, толкованием в надписях, и другими особыми символами. Совершенно невозможно, чтобы ни один ...из них не присутствовал на иконах».

«Особые символы» делали иконный образ узнаваемым, т.к. важнейшая функция самой иконы — не просто напоминание о святом, но и опознание его: «Именно потому, что он раньше видел икону святого, он смог опознать мученика, когда тот явился, чтобы спасти его» (это свидетельство в защиту иконопочитания было прочитано на Соборе 787 г.). Святые являются людям такими, какими их изображают иконы, и это существеннее, чем спор о подлинности сходства с историческим прототипом. Икона удостоверяла сама себя, тем ореолом поклонения, которым окружали её люди, и теми ритуальными превозношениями, которые поставили её в фокусе личного и церковного благочестия византийцев.

Теория иконопочитания получила статус догмата. Сомневаться в возможности изображения Христа означало подвергать сомнению Боговоплощение. Каждый образ должен быть узнаваем, т.е. выполнен в соответствии с иконографией, и обязательно подписан. На нем основывается согласие верующих в отношении облика того или иного святого, он подтверждается «узнаванием» во время видений. Поскольку образ не единосущен первообразу, а лишь уподоблен, то ему (образу) подобает не служить, но поклоняться. Образцом для поклонных ритуалов перед иконой были предложены императорские портреты, честь иконе воздаётся наравне с Евангелием и крестом: «Мы повелеваем почитать святую икону Господа нашего Иисуса Христа наравне с книгой Евангельской. Потому что, так же как через внесённые в неё слоги все получают спасение, так и через краски иконописания...» (Постановление собора 869 г.).



Восточные предалтарные столбы св. Димитрия

Ранневизантийские иконы могли «вырастать» до общегосударственных палладиев (*Нерукотворный образ Христа из Камулиан*), но о церковном, литургическом их почитании ничего не известно. Только в послеиконоборческое время и ранее всего в частных монастырях, по завещаниям ктиторов или вкладчиков, перед иконами стали совершаться богослужения. Местом их сосредоточения в современном храме является алтарная зона, но точно неизвестно, когда они появляются там впервые. С ранневизантийского периода на восточных предалтарных столбах (*св. Димитрия в Фессалонике*) размещались монументальные поклонные образы, фресковые либо мозаические. А вот время появления икон на самой алтарной преграде (темплоне) по-прежнему вызывает споры.

Это место в храме считалось чрезвычайно обязывающим. «Преграда обозначает место

молитвы, показывая внешней стороной пространство, куда входит народ, а внутренней — Святое Святых, куда дозволен доступ одним священнодействующим» (патриарх Герман, 8 в.). Более сложное символическое объяснение она получила в 15 в.: «преграда обозначает разделение между чувственным и умозрительным ... прочный барьер между материальными и духовными вещами ... Ее колонны есть колонны самой Церкви, символизирующие тех, кто укрепляет нас в вере своим свидетельством о Христе. Соединяющий поверху колонны непрерывный архитрав означает узы по благодати, которые есть общение во Христе между земными святыми и небесными сущностями. Вот почему изображение Спасителя помещено здесь в середине святых образов. Его Мать и Креститель по сторонам от Него, с ангелами и архангелами, апостолами и прочими святыми. Это символизирует Христа на небе с Его святыми...» Двери алтарной преграды («царские врата») были границей сакральной зоны, недоступной молящимся; тайнодействия, совершавшиеся в алтаре, обретали видимые формы в изображениях на алтарной преграде.



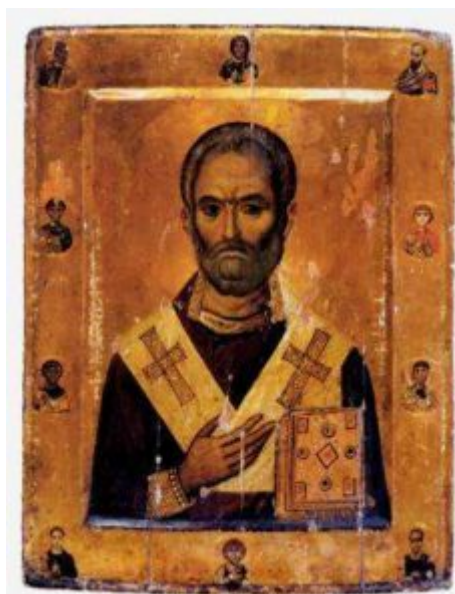
Эпистиль темплона со сценами чудес св. Евстратия. Синай

В 6 в. константинопольский ритор Павел Силенциарий описал алтарную преграду храма св. Софии, выполненную из серебра и несшую чеканные изображения Христа, Богородицы и апостолов. Они же были вырезаны на мраморных иконах храма св. Полиевкта, причём большинство учёных согласны в отнесении их к убранству алтарной части. Ряд мраморных архитравов 9 — 10 вв. из храмов Греции получают пластическую декорировку в виде полуфигурных фризов святых. Первые (сохранившиеся) живописные балки-эпистили на архитравах относятся к 11 — 12 вв. На них появляется т.н. додекаортон, т.е. 12 сцен Господних праздников с Деисусом-триморфом посредине (**фрагмент эпистилиа темплона. Синай, монастырь св. Екатерины**). По составу они аналогичны содержанию ансамблей храмовых росписей (хотя там полные циклы

Додекаортна скорее исключение) и складных икон-полиптихов для личного пользования, получивших распространение с 10 в. Вынесение праздничного цикла на край алтарной зоны, перед глазами собравшихся ко причастию христиан, открывало им целостный образ истории спасения.

«Божественная литургия символически передает историю нашего Спасения ... Единство, взаимосвязь всего корпуса мистерий [доказывается] выставлением свв. икон: поскольку все мистерии Воплощения Христа выставлены перед глазами верных, от Благовещения до Вознесения» (Николай Андидский, 11 в.).

«Поскольку необходимо, чтобы мы приступали к принятию Тайн с таким добрым настроением и приготовлением, то должно было быть включено в состав священнодействия и оно [приготовление]... Мы получаем освящение и другим способом — тем, что во всем этом мы созерцаем здесь образ Христа, Его дела в отношении к нам и Его страдания... Ибо и в псалмах, и в чтениях, и во всем том, что совершается



Св. Николай Мирликийский со святыми на полях.
Монастырь св. Екатерины на Синае

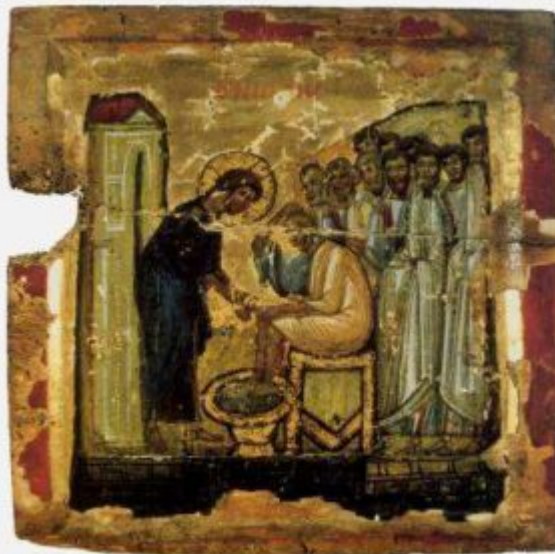
священнослужителями во все продолжение священнодействия, изображается Домостроительство Спасения... Так что у тех, кто смотрит на это, все те [обстоятельства] находятся как бы перед глазами... Поэтому-то и присвоен священнодействию такой вид, при котором одно не только высказывается словами, но и представляется подробно взорам... т.к. воображение, при содействии глаз, гораздо яснее представляет нам образы предметов» (Николай Кавасила, 13 в.).

Иконы средневизантийского периода исключительно многообразны. От 9-10 вв. памятников почти неизвестно, но именно в этот период разрабатывается иконография и определяется художественный строй иконописного образа. Самые яркие, столичного происхождения — Мандилион, **св. Николай и Омовение ног (все на Синае)**. Первые два —

памятники Македонского ренессанса. Изучение третьего позволило американскому исследователю К. Вайцманну выдвинуть предположение о помещении уже в конце 10 в. праздничных икон на балке алтарной преграды (не поддержанное, впрочем, большинством его коллег).

Особенностью иконного образа 11 — 12 вв. становится его всё более тесная сопряжённость с богослужебным обрядом, насыщенность литургической символикой, выражающейся, в том числе, и через стилистические аберрации. Византийские источники сообщают о распространении в 11 в. икон «нового стиля», «вдохновенной живописи». Что понималось под ними, в точности неизвестно. Х. Бельтинг считает, что речь может идти о расширении выразительности иконного образа, разворачивающегося перед глазами верующих подобно богословскому трактату и поэтическому произведению одновременно (**икона Богоматери Киккотиссы с пророками**).

Михаил



Омовение ног. Монастырь св. Екатерины на Синае

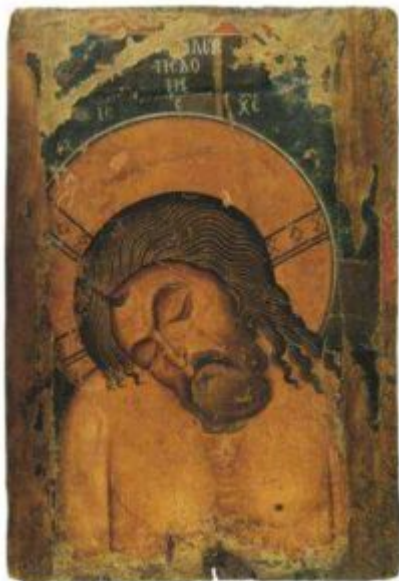


Богоматерь Киккотисса с пророками. Монастырь св. Екатерины на Синае

Пселл такими словами описывает икону Распятия, которую он причисляет к произведениям «нового стиля»: «...то, чем здесь восхищаются, объясняется прежде всего тем, что икона полна жизни и движения... Так мёртвый кажется живым, но все же видят как раз то, что безжизненно, а именно тело...»

В 11 — 12 вв. иконопись проходит все фазы стилистических и образных трансформаций, отразившихся также в искусстве миниатюры и монументальной живописи. Однако в силу специфики иконного образа его художественный строй менее подвержен вибрациям стиля. Выделяют несколько периодов — завершающая македонскую эпоху первая половина века, его третья четверть (период Дук), последующие десятилетия раннекомниновского стиля вплоть до 1120-х гг. и, наконец, зрелая комниновская манера до конца столетия. В эти столетия динамика художественного образа целиком определяется Константинополем. Художественные средства его

выражения утоньшаются и приобретают законченные формы. «Лица наделяются глубокой одухотворённостью. Излюбленным становится особый физиогномический тип, благородный и строгий, с продолговатым овалом, миндалевидными восточными глазами и удлинённым тонким носом. Фигуры, при всей верности пропорций и естественности движений, подчёркнуто лёгкие и «парящие»... возникают в особом, созданном золотым фоном пространстве, неконкретном и кажущемся беспредельным. Их существование не связано с определённым временем... Стройная ритмическая упорядоченность определяет композицию ... Божественный свет проникает всюду, ровно освещает все формы» (О.С. Попова). Столичные иконы писались сплавленными мазками темперы — плавями, придававшими красочной поверхности «иррациональную» гладкость и ровность (икона Богоматери Владимирской). Образный строй таких икон предполагал



Двусторонняя икона с образом Богоматери Одигитрии на лицевой стороне. Кастория. Обратная сторона — Христос во гробе



Двусторонняя икона с образом Богоматери Одигитрии на лицевой стороне. Кастория

длительное умиротворённое созерцание, возвышающее и наполняющее душу ожиданием благодати. Печать страдания и скорби, появляющаяся на лицах изображённых с середины 12 в., умерена и не приводит к столь резким диссонансам, как в монументальном искусстве (**двусторонняя икона Богоматери Одигитрии из Кастории**). При всех вибрациях стиля, расходившихся в диапазоне между аскетизмом и классицизмом, молитвенный образ сохранял силу просветляющего духовного воздействия на человека.

Наравне с живописными в средневизантийскую эпоху получили распространение иконы из слоновой кости, редкого и дорогого материала, со второй половине 11 в. всё чаще

заменяемого на более доступный стеатит. В лучших полиптихах столичного производства 10 в.

были возрождены и переосмыслены традиции пластической резьбы позднеантичного времени (**Арбавильский триптих**). «Разноформатные» иконы продолжали изготавливать из драгоценных металлов. К их числу можно отнести и монументальные литые либо чеканенные образы для храмов (Архангел Михаил), и миниатюрные нагрудные иконки-энколпионы, часто выполнявшиеся из перегородчатых эмалей



Арбавильский триптих. Лицевая сторона



Богоматерь Агиасоритисса. Лицевая сторона

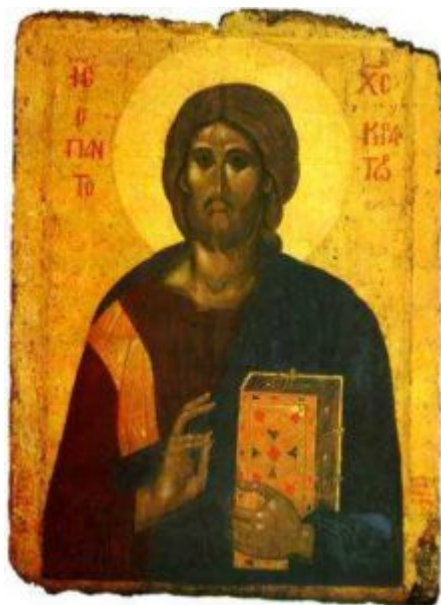
(Богоматерь Агиасоритисса).

Блеск золота у византийцев издавна ассоциировался с божественным светом и воспринимался как символ присутствия самого Бога. Выполненные из этого металла священные изображения и церковная утварь были прежде других достойны своего назначения, воздействуя на чувства благочестивых пользователей: «...я полагаю прежде всего изображать икону Господа нашего Иисуса Христа и Святой Богородицы — из всякого вещества: золота, серебра, и

всякими
красками...». Эти
слова, прозвучавшие
на VII Вселенском
соборе 787 г., в
первую очередь
утверждали
символическую
ценность
драгоценных
металлов.

Многие прославленные иконы были одеты в богатейшие оклады. Заключение икон и святых реликвий в золотые оболочки-оклады следовало ветхозаветной традиции и объяснялось стремлением сокрыть святость, одновременно создавая ее зримый, великолепный, внушающий благоговение образ. Такой оклад имела икона Богоматери Одигитрии, палладий Царьграда, шествия и богослужения с которой стали легендой византийского средневековья.

Кроме Одигитрии, в константинопольских храмах и монастырях находилось множество других чтимых икон. Например, во Влахернском храме пребывали не менее пяти чудотворных Богородичных образов, и среди них икона Знамения, «обычное чудо» с которой описал Михаил Пселл. Еженедельно, на пятничной вечерне, словно незримой рукой поднимался иконный покров, и образ оставался полностью видимым до воскресной литургии. Богоматерь предстала в зорам собравшихся в храме с распахнутыми в жесте моления руками, с младенцем Христом, запечатлённым в медальоне у Неё на груди. Это чудо регулярно происходило на протяжении второй половины 11 — 12 вв. вплоть до разгрома города крестоносцами в 1204 г.



Христос Пантократор,

Палеологовская иконопись чётко делится на два этапа, ранний и поздний. Ранний связан с до-исихастской религиозностью конца 13 — первой половины 14 в. и духовными запросами столичной элиты тех времён, переживавшей новое увлечение классицизмом. Искусство позднего этапа формировалось в атмосфере напряжённых богословских дискуссий о путях и формах Богопознания, приведших к возобладанию в обществе и Церкви исихастской религиозности. Её главный адепт св. Григорий Палама учил о личном общении с Богом, открывающимся ищущему Его человеку. На заключительном периоде своего развития византийская иконопись в последний раз проходит по всему диапазону своих возможностей, рождая шедевры, наполненные «особенно блистательным классицизмом и особенно пронзительным мистицизмом» (О.С. Попова), но

*Государственный
Эрмитаж*

значительность паламитской иконы связывается с возвращением образу его основополагающих ценностей — созерцательной глубины при совершенном антропоморфизме (*Христос Пантократор, Государственный Эрмитаж*).

Наиболее важные новшества позднепалеологовского периода связаны с превращением открытой алтарной преграды в иконостас — сплошную стену из икон, отделившую алтарную часть храма от наоса. Уже в 12 в. священник, входя в алтарь, целовал икону близ «царских врат». Процесс постепенного «сокрытия» алтаря, начавшийся ещё в 11 в. с занавешивания интерколумниев темплона монастырских церквей, был завершён в конце 14 в. Однако с точки зрения православного богословия, иконостас, физически закрывая алтарное пространство, открывал зрению сущность совершавшихся там таинств:

«Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым ... явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти... Храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной, иконостас же пробивает в ней окна, и тогда чрез их стёкла мы видим, по крайней мере, можем видеть, происходящее за ним, живых свидетелей Божиих» (о. П. Флоренский).

Тема высокого иконостаса развилась из деисусного чина, с полу-, а впоследствии полнофигурными изображениями Спасителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, ангелов, Апостолов, святителей и т.д. К нему был добавлен праздничный чин, также состоящий из отдельных икон, преемник Додекаортна на архитравах ранних алтарных преград. Иконостас воплотил связь между литургическим таинством и живописным образом представлением «Тела Христова, реального в евхаристии и изображаемого в иконе... Сочетание реального Тела с образом и молитвой дает полноту участия в литургии: телесное причащение и общение в молитве через образ». В этой программе ощутимо воздействие духовных запросов исихазма.

Благовещенский Деисус — первый грандиозный полнофигурный чин из сохранившихся в наше время. Это бесспорная работа греческого мастера (возможно, Феофана Грека). Общая идея чина — торжественное шествие мира небесного к трону Небесного владыки, с надеждой и ощущением грядущей радости спасения. Создание высокого иконостаса было одной из последних инициатив константинопольского патриархата, направленных на унификацию церковного обряда в пределах православного мира накануне краха империи.

Миниатюра

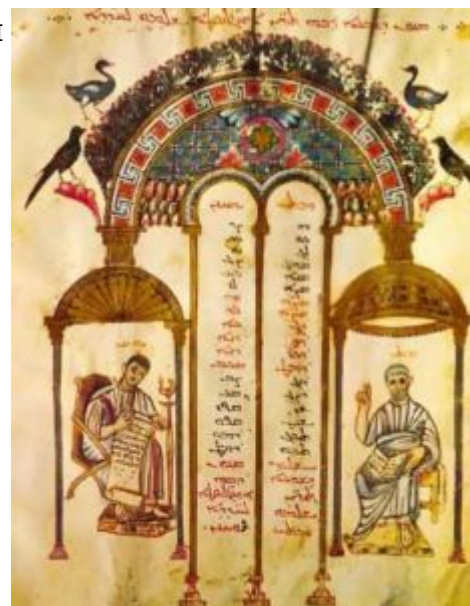


Диоскорид. Афон, Великая Лавра (cod. O 75)

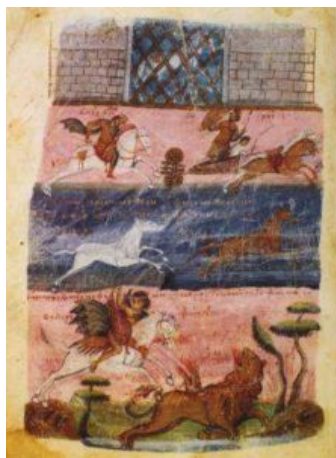
Искусство византийской миниатюры требовало от исполнителей высокого профессионального мастерства и глубоких книжных познаний. Подобно другим видам художественного образотворчества, его целью был «перевод» священных текстов на язык изобразительных форм, однако в искусстве миниатюры содержательная полнота довершалась эстетической слитностью иллюстрации со «словом», заполнявшим книжные страницы. Связь между образом вербальным и фигуративным становилась наглядной и художественно осмысленной.

Подобно другим видам византийского искусства, миниатюра берёт начало в античной традиции. Само слово

«миниатюра» происходит от латинского названия краски сурик «*minius*», использовавшейся живописцами древности. Нам известно о подробных иллюстрациях к поэмам Гомера, Вергилия и др. Первые книги Священного Писания также содержали сотни миниатюр (Венский Генезис). Это были многостраничные кодексы, вытеснившие древнюю книгу-свиток в 4 — 5 вв. Примерно тогда же пергамен в качестве писчего материала приходит на смену папирусу. После 9 в. на свитках записывали только тексты литургических молитв. Не позже 11 в. византийцы начали использовать бумагу.



Евангелисты Матфей и Иоанн. Евангелие Рабулы



Заключение Буцефала. Александр преследует Дария. Скачущие лошади.

Византийская миниатюра возникает на рубеже 5 — 6 вв. Немногочисленные сохранившиеся от того времени памятники разнохарактерны и по содержанию, и по стилистике. Они отмечают главные центры художественной активности ранневизантийского периода — Константинополь (**Венский Диоскорид**), Антиохию и Сиро-Палестину (кодекс Россано, **Евангелие Равулы**), Александрию. В их художественном и образном решении ощутимо следование как эллинистической,

Беллерофонт убивает Химеру. Темпера, золото, пергамен. 23,8 x 19,4 см. Первая половина 11 в. Венеция, библиотека Марчиана (Cod. gr. Z 479). «Охота» Псевдо-Оппиана. Дидактическая поэма об охоте, посвящённая императору Каракалле (3 в.). Копия с позднеантичной рукописи содержит 115 миниатюр на сюжеты охоты, сельской жизни, исторических и мифологических событий.

так и местной традициям.

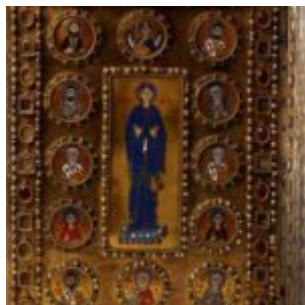
В годы иконоборчества центрами сохранения и поддержания фигуративной миниатюры становятся лавра св. Саввы Освященного в Палестине и греческие монастыри Италии в Риме и Сиракузах, откуда вышел целый ряд рукописей. Памятниками иконоборческой (нефигуративной) книжной миниатюры первой половины 9 в. служат евангельские кодексы с обильно использованными архитектурными мотивами в заставках (**gr. 53** из Государственной Публичной библиотеки в С.-Петербурге; Пурпурное Евангелие, Евангелие императрицы Феодоры). IX в. Константинополь, императорский скрипторий, кодекс 565.).

В постиконоборческий период образный ряд всех видов византийского искусства перестраивается для всё более полного соответствия требованиям литургии. Среди подлежащих иллюстрированию текстов возрастает удельный вес богослужебных книг. Подробные нарративные циклы уступает в них место немногим иератическим образам, фокусирующим внимание на историческом, догматическом и литургическом содержании сцен. Язык миниатюры становится таким же ёмким и символически выдержанным, как язык иконописи и монументального искусства.

Завершённую форму в этот период приобретают служебные Евангелия-апракос или Книги евангельских чтений. Эта книга возлежала на алтарном престоле во время литургии, внесение её во храм в ритуале малого входа символизировала приход Христа в мир. Служебные Евангелия часто имели драгоценные оклады (**Евангелие из венецианской библиотеки Марчиана**) и полностраничные миниатюры, по своему образному и художественному строю сближавшиеся с иконами.



Охотничья сцена и танец менад. Марчиан



Оклад Евангелия. Обратная сторона. Венеция, библиотека Марциана



Оклад евангелия. Лицевая сторона. Венеция, библиотека Марциана

Самой востребованной из ветхозаветных книг становится Псалтирь, именно из-за её частого использования в богослужениях. В 10 — 11 вв. получают распространение списки церковных проповедей — гомилий (в частности, **св. Григория Назианзина**), выдержки из которых включаются в литургические службы. Ежедневные чтения из Минологиев (житий святых в календарном

порядке их почитания)



Отъезд Григория Назианзина из Константинополя

обусловили внимание к иллюстрированию этих текстов.

До нас дошло несколько сот манускриптов 9 — 12 вв. Лишь немногие из них точно датированы соответствующими записями. Палеографические



Заставка к Житию св. Григория. Слова Григория Назианзина

особенности
почерка —
минускула,
выработанного
в Студийском
скриптории в 9
в., — помогают
определить
время и место
создания
манускриптов,
а,
следовательно,
проследить за
эволюцией
миниатюрной
живописи.
Лучшие
мастера
работали в
скрипториях
столицы —
императорском
, патриаршем и
монастырских.

С античных времён миниатюры выполнялись во всю страницу книги. Примерно в 9 в. зарождается правило размещения иллюстраций по краям (маргиналиям) книжного листа. Художественной цельности иллюстративного ряда способствовало введение в него декоративных орнаментов и инициалов. В 9 в. впервые появляется заставка в виде буквы П («врата» текста), впоследствии ставшая традиционной

Иллюстрирование различных текстов имело свои особенности. В рукописи Четвероевангелий включались миниатюры с изображением Евангелистов и исторических сцен, а также Таблицы канонов с указанием параллельных мест во всех четырёх книгах. Последние часто принимали форму великолепного портика с фронтоном, заполненным лиственным орнаментом, фигурами животных.



Заставка к Евангелию от Матфея.
Монастырь Дионисиу

Иллюстрированный ряд напрестольных Евангелий строился иначе. Их текст был разбит на четыре раздела в соответствии с годовым кругом евангельских чтений, от Пасхи до Великого Поста. Каждый раздел предварялся портретом Евангелиста: Иоанна — в начале пасхальной недели, Матфея — перед чтениями в понедельник первой недели по Пятидесятнице, Луки — перед чтениями в понедельник двенадцатой недели по Пятидесятнице, Марка — в понедельник первой недели по Воздвижению Креста. Сюжетные композиции в этих книгах редки и встречаются в основном на памятниках 10 — 12 вв. (**Книга евангельских чтений из афонского монастыря Дионисиу**).

Миниатюры с изображением Сошествия во Ад либо Воплотившегося Господа могли предварять начальные главы Евангелия апракос благодаря их чтениям на Пасху или содержанию первой главы Евангелия от Иоанна.

Иллюстрации Псалтири известны в двух редакциях — монастырской и аристократической. Монастырская



предполагала множество отдельных сценок, располагавшихся на широких свободных полях-маргиналиях (**Хлудовская Псалтирь**). Её происхождение могло быть вызвано энергичным отстаиванием иконопочитания монашеством. Иллюстративный ряд составляли не только сцены из жизни царя Давида, но и широкий круг новозаветных событий, ассоциировавшихся со стихотворными образами псалмов. Главный монастырский скрипторий столицы размещался в Студийской обители. Аристократическая редакция удовлетворяла запросам

Кафизма 2, псалом 10,
стихи 6-7; кафизма 2,
псалом 11, стихи 4 — 5.
Хлудовская Псалтирь

высшего слоя гражданской знати Константинополя. Такие рукописи содержали полностраничные «картинные» миниатюры, прославлявшие Давида, Соломона и других библейских царей (**Парижская Псалтирь**). За исключением Восьмикнижия (Октатевха), миниатюристы редко обращались к остальным ветхозаветным текстам.

Иллюстрированные жития отдельных святых пользовались меньшим спросом, чем минологии, где житийные эпизоды, сцены мученичества и почитания реликвий либо собирались помесечно на одной-двух страницах, либо распределялись в календарном порядке по всему тексту.

Светская литература была представлена рукописями античных авторов — медицинскими, охотничьими, историческими трактатами (**Мадридский Скилица**).



Молитва Исайи. Парижская Псалтирь

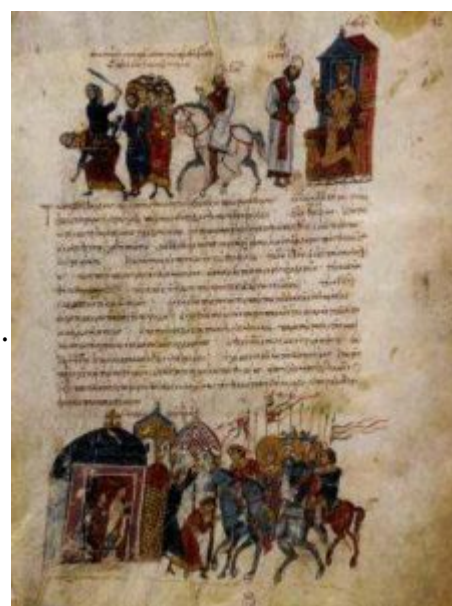


Захват арабами Фессалоники.
Мадридский Скилица

О богатстве византийских книгохранилищ той эпохи позволяют судить сохранившиеся описи. В 1200 г. библиотека Патмского монастыря св. Иоанна Богослова насчитывала около 300 рукописей. Две трети из них были литургические книги, среди остальных имелись списки исторических сочинений патриарха Никифора, Иоанна Скилицы, Иосифа Флавия.

Множество уцелевших памятников позволили выстроить тонкую

шкалу эволюционных градаций миниатюрной живописи на протяжении трёхсот лет. Миниатюры 9-10 вв. впервые показывают стилистическую унификацию, источником которой являлся



Константинополь. *Император Феофил*
 Лучшие памятники *предаёт казни убийц Льва*
 этого периода *V; Мадридский Скилица*
 выполнены в
 императорском
 скриптории по
 царским заказам
 (гомилии Григория
 Назианзина, первое
 «ренессансное»
 произведение). Эти
 миниатюры,
 наиболее полно
 отразившие вкусы
 македонского
 ренессанса, несут
 признаки
 грамотной
 копийности.
 Оригиналами для
 них являлись
 античные рукописи,
 собиравшиеся
 такими ценителями
 древней культуры,
 как патриарх Фотий
 или император
 Константин
 Багрянородный.
 Миниатюры
 Парижской

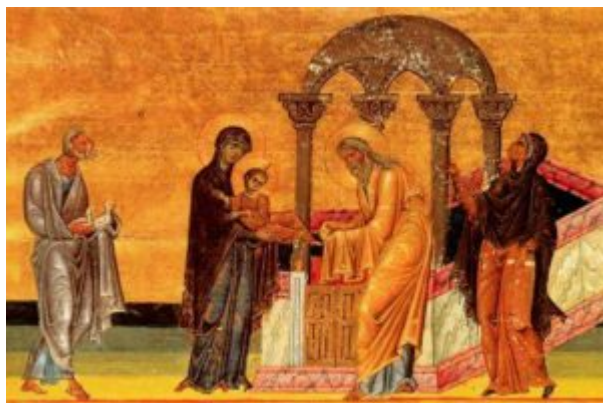


*Явление Архангела Михаила Иисусу
 Навину у стен Иерихона. Свиток
 Иисуса Навина*

Псалтири представляют выдающийся пример «классицистических одежд» христианских образов этого времени. Виртуозно исполненные миниатюры уникального *свитка Иисуса Навина* созданы, возможно, под влиянием фризовых композиций одной из императорских триумфальных колонн, стоявших в византийской столице.

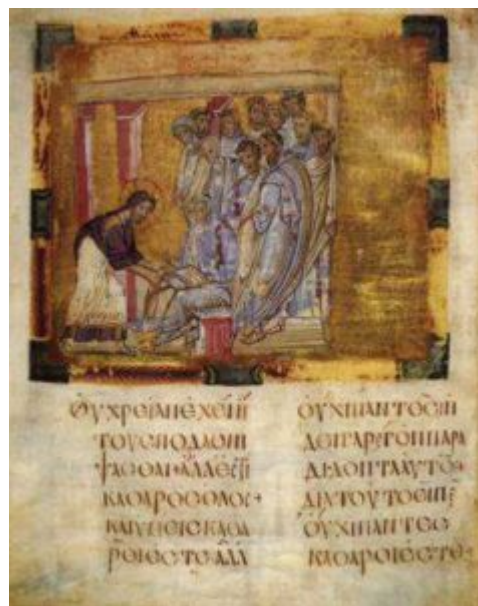
Около 1000 г. ретроспективный классицизм тает (*Трапезундское Евангелие*). Черты нарождающегося стиля, который будет полностью доминировать в 11 — 12 вв.,

определяются в миниатюрах Ватиканского **Минология Василия II**. Удержанная классицистическая модель была подвергнута в них радикальной спиритуализации. В лёгких хрупких фигурках со спокойным и сосредоточенным выражением лиц нашёл воплощение идеал



Сретение. Минологий Василия II

аскетической святости, тяготевший к монашеской религиозности. Средой пребывания образов сделалось условное пространство золотых фонов и абсолютно искусственные пейзажные либо архитектурные кулисы. К третьей четверти 11 в. иератическо-аскетический стиль византийской миниатюры обретает формальную законченность (**Слова Иоанна Златоуста**).



Омовение ног. Трапезундское Евангелие

Вторая половина 11 в. — окончательное сложение всех особенностей книжного декора, благодаря чему рукопись, как никогда раньше, воспринималась единым сложным организмом. Это происходило, несмотря

на то, что над ней работали два человека — переписчик и автор миниатюр (в некоторых случаях это могло быть одно лицо, как в **тетраевангелии из Мельбурна**).
Использовался прекрасно выделанный, полированный пергамен, белый, с чуть желтоватым оттенком. На нём при помощи



*Император Никифор
Вотаниат между св.
Иоанном Златоустом и
Архангелом Михаилом.
Слова Иоанна Златоуста*



*Минатюрист Феофан и
Богородица.
Тетраевангелие.
Мельбурн*

минеральных красок на камеди либо яйце в качестве связующего создавалось многослойное письмо, сложностью живописных приёмов соответствовавшее нормам искусства больших форм (иконопись, фреска). Фоны и детали прорабатывались творёным золотом, заполированным так, что его нельзя было отличить от листового. Полностраничные миниатюры становятся редкостью. Каллиграфичные, лишённые рамок изображения, гораздо чаще, чем в 9-10 вв., располагаются внутри текста. Изящество рукописным страницам придают красочные заставки и историзованные инициалы, особенно любимые в Константинополе (**Новый Завет. Библиотека МГУ**). Они же способствовали гармоничному объединению текста с миниатюрами.

Столичный стиль безусловно господствует в книжной миниатюре 11 — 12 вв. В начале 12 в. в нём нарастает

декоративизм, вновь укрупняются масштабы изображения. Эти же стилистические черты проникают на периферию византийского мира. Правда, за исключением таких регионов, как Грузия, Армения, Южная Италия, нам практически ничего неизвестно о деятельности художников в провинциальных монастырях и городах. В 12 в. только Афон и Кипр начинают заявлять о себе как формирующиеся художественные центры.



Апостол Павел. Москва, библиотека МГУ (гр. 2)

Падение империи в 1204 г. не прервало традиции миниатюрного письма. Существуют несколько вариантов реконструирования художественного процесса 13 в. Возможно, главным центром его была Никея, что-то создавалось в Константинополе, в монастырях Афона. Откуда бы ни выходили лучшие рукописи первой половины века, в них явственно обозначился интерес к античности, оформившийся в целостный стиль нового, палеологовского, ренессанса уже в возвращённом империи Царьграде. Рукописи около 1300 г. копируют памятники македонского ренессанса, через них восстанавливая живую связь с эллинизмом (списки Парижской Псалтири в Ватиканской папской библиотеке и Петербургской Публичной библиотеке). Именно рукописи наиболее полно отражают вкусы византийского общества, как это уже было в 10 и 11 вв.

Со второй трети 14 в. классицизирующий стиль вновь трансформируется в более аскетический. Этот процесс совпадает по времени с переменами в религиозном сознании общества, отразившимися и в иконописи, и в монументальном искусстве. Паламитские споры и богословие исихазма обозначили чёткую грань между последними эпохами византийской культуры.

Главные усилия миниатюристов 13 — 15 вв. сосредотачиваются на иллюстрировании Четвероевангелий. Удельный вес служебных Евангелий уменьшается; вместо них теперь заказчики предпочитают иметь полные евангельские тексты, с пометками для литургического использования. Такими же пометками в это время снабжаются ранние манускрипты 10 — 12 вв. Помимо копирования памятников предшествующих эпох в византийских скрипториях впервые иллюстрируются списки Акафиста. Это было отражением общего интереса к развёрнутым Богородичным циклам в палеологовский период.

Реликварии



*Распятие. Ампула-евлогия (I).
Монца*

Культ священных мест и вера в силу действенного присутствия святых — ходатаев и посредников за человека перед Богом — соединились в почитании христианами реликвий, имевшем огромное значение для средневековой культуры. Реликвиями называются материальные предметы, некогда физически соединённые со святыми лицами либо святыми местами и сохранившие благодатную связь с ними, давшую этим предметам способность к чудотворению.

Ранними формами реликвариев стали евлогии-благословения со Святой земли, имевшие форму ампул-фляжек, коробочек, медальонов, со вложенными частичками Крестного Древа, камня от

Гроба Господня, земли и т.д. **(ампулы Монца, Реликварий из Ватикана).**

Посредством изображений на них ум обладателя евлогий возводился к помышлению о библейских событиях, неизменная актуальность которых для христианина укреплялась материальными свидетельствами веры. Соединение реликвии с видимым образом святости можно проследить в позднейшей византийской традиции. Желание их общего почитания привело



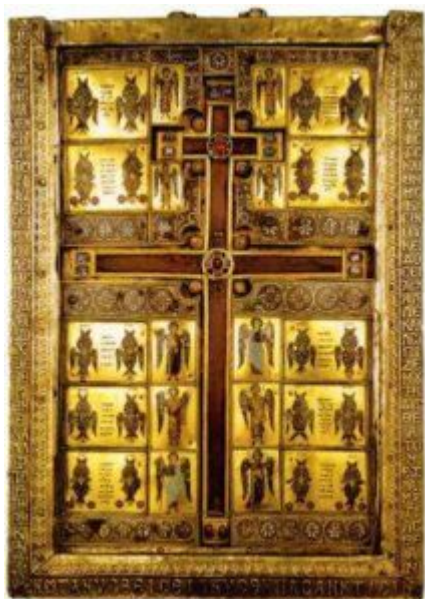
Реликварий из Санта Санкторум, Ватикан

к установлению
 правил совмещать
 святые мощи с
 портретными
 образами святых,
 вкладывать
 реликвии в иконы,
 покрывать
 реликварии
 изображениями.

Уже в 4 в. начинаются поиски телесных останков апостолов и мучеников, приведшие к созданию громадного фонда свв. Мощей. На них совершается Евхаристия, их частицы кладутся в основании каждого христианского престола. Перенесение мощей и освящение ими всё новых храмов, монастырей или целых городов продолжалось в течение всего средневековья. На слоновой кости раннего 6 в. (г. Трир) изображена одна из первых таких акций, получившая статус общегосударственного события — внесение в Константинополь мощей св. Стефана Первомученика, обретённых в Иерусалиме и посланных в столицу императрицей Евдокией. Реликварий, в котором они покоились, показан в виде ларца или шкатулки, и такую форму сохраняют многочисленные византийские ковчеги для мощей.

Местом положения главных реликвий являлись монастырские и городские храмы. Крупнейшим храмом-реликварием столицы была св. София, в стены которой мощи были вложены при строительстве и где для поклонения в дни литургических праздников выставлялись святыни Страстей Господних. Важнейшие из них — Истинное Древо, терновый венец, гвозди, трость, губка и др. — до 1204 г. хранились в дворцовой церкви Богородицы Фаросской, освящая, прежде всего, императорские покои. Богородичные святыни — Её мафорий и пояс, а также чудотворящие иконы — были собраны во Влахернском и Халкопратийском храмах. За пределами столицы средоточием культа св. Димитрия являлась древняя базилика в Фессалонике, где под мраморным киворием в саркофаге хранилась его туника.

Благодатные реликвии разделялись на части, каждая из которых сохраняла способность к чудотворению. Частицы эти полагались в ковчеги-мощехранительницы или реликварии. В отличие от католических православные реликварии скрывали свои святыни, обозначая их присутствие надписями или изображениями. Именно к этим образам прикладывались, когда целовали «запечатанные», т.е. скрытые от глаз реликвии. Совмещение святыни и её образа, живописного, чеканного или какого-либо другого, превращало реликварии в трёхмерные иконы. Наибольшей иконичностью выделялись реликварии с частицами креста Распятия — ставротеки.



Обретение Истинного древа императрицей Еленой положило начало долгой традиции его прославления и почитания как главной святыни империи. В 7 в. он был эвакуирован из Иерусалима в Константинополь, где и пребывал многие столетия. Из византийской столицы его частицы, заключённые в реликварии-ставротеки, разошлись по всему миру. Византийские ставротеки, как правило, имели форму плоских прямоугольных ящичков с выдвинутой крышкой, внутри которых находился крест, полностью или частично выполненный из крестного древа. Здесь же могли влагаться мощи различных святых (**Лимбургская ставротека**), обозначенные образами и подписями к ним.

Лимбургская ставротека

Ещё более условной грань между иконой и реликварием становится в энколпионах — миниатюрных ковчегцах, носимых на груди в качестве нагрудных образков (**энколпион-реликварий с образом св. Димитрия**.

Вашингтон, Дамбартон Оукс). Они могли иметь форму крестов (наперсные кресты из древа Истинного креста в золотой оправе упоминаются Иоанном Златоустом в конце 4 в.; однако огромное их количество говорит о том, что Истинное древо в них заменено на землю или ткань, освятившиеся через соприкосновение со святыней) либо плоских ящичков со вложенными и запечатанными реликвиями, на внешней поверхности которых располагались чеканные или эмалевые изображения. Энколпионы хранили «миро от чудотворящей иконы», «честной камень от Гроба Христова», камни «от гроба Богородицы, со святой земли Елеонской, от Голгофы и горы Синайской» и многие другие реликвии.



Энколпион-реликварий с образом св. Димитрия. Дамбартон Оукс



Особое почитание иерусалимских святынь, в первую очередь, храма Воскресения и кувуклия над Гробом Господним, породило их бесчисленные разномасштабные копии по всему христианскому миру. Все они, от архитектурного сооружения до ладанки, являлись по сути своей иконами, воспроизводившими

Реликварий св. Димитрия Солунского — внешний облик и само пространство этих священных мест. Этот же принцип иконичности объёмной пластической формы проявился в изготовлении реликвариев в виде моделей подлинных святилищ, хранителей святынь (**реликварий св. Димитрия Солунского. Москва, Музеи Московского Кремля**).

Все эти культовые предметы находились в центре литургической жизни Византии и православных народов; их берегли, передавали по наследству, похищали, обновляли в надежде иметь непрекращающийся источник благодати, дающий надежду на спасение.

Императорское и светское искусство

Образы земного и небесного царств наполняли византийскую ойкумену. Со стен и сводов храмов, с бесчисленных икон взирали лики святых; на городских площадях стояли бронзовые статуи василевсов, их красочные портреты выкладывались мозаикой на стенах дворцов и храмов, писались на страницах манускриптов, вырезались на пластинах из слоновой кости, выбивались на монетах.

Со времён Константина римская империя почиталась за священную христианскую державу, предваряющую и преобразующую собой Небесное Царство Христово. И в теории, и в практике государственной жизни «византийцы думали и вели себя так, словно бы Царствие Божие уже явилось «в силе» и будто бы наличествующая в текущий момент империя и есть проявление этой силы в мире, в истории» (О. И. Мейендорф). Власть византийского монарха мыслилась благой, богоданной и неизменной, а его сан священным, поскольку сам он считался земным «заместителем» Христа. Действия императора во время дворцовых аудиенций и торжественных выходов из дворца были чередой ритуалов, наполненных прозрачной символикой. Он один из лиц не-духовного звания принимал причастие в алтаре, подражая Христу, в Великий Четверг он омывал ноги двенадцати беднейшим горожанам, а на Пасху обряжался в златотканый лор, символизировавший золотые ризы воскресшего Спасителя. Это поведение византийского царя определялось понятием христомимесис, что означало уподобление Христу, создание Его живого образа, Его одушевлённой иконы. Христианский император в своей государственной жизни стремился быть единственной иконой Спасителя, «образом» Его присутствия (С.С. Аверинцев). Христомиметические формулировки сделались общим местом византийской риторики, но относительно скупое воплощались в изобразительных моделях. История византийского искусства демонстрирует скорее обратный процесс: на ранних этапах христианская образность заимствует схемы императорской иконографии (например, в

таких композициях Евангельского цикла, как Вход в Иерусалим или Вознесение).



Венец Константина Мономаха

Официальное искусство продолжало культивировать унаследованный от античности набор готовых тем и сюжетов, связанных с прославлением императорской власти. Образный строй царских портретов был канонизирован. Уже с 4 столетия в них ценилась не выразительность индивидуального характера, но сакральный стереотип культового образа, принимающего знаки поклонения: «если население со свечами и ладаном спешит навстречу увенчанному венком изображением и портретам императора, которые отправляют в разные города и страны, то оно это делает ... чтобы почитать самого императора» (VII Вселенский собор в Никее, 787 г.). Императоров представляли пешими и конными, восседающими на тронах и склонившимися перед своим Создателем. Ими украшали городские

площади и дворцы, церковные интерьеры и страницы рукописей. Целая галерея мозаических царских портретов сохранилась в соборе св. Софии. Они же запечатлены на собственных властных регалиях, сохранившихся в немногочисленных примерах («**Венец Константина Мономаха**», **скипетр императора Льва**).

Местом главного сосредоточения памятников императорского искусства являлись столичные дворцы — в 4-11 вв. Большой, затем Влахернский. Книга «О церемониях византийского двора» (10 в.) описывает множество предметов из драгоценных материалов, окружавших государей и двор. Золотая и серебряная посуда, шелковые ткани, ковры создавали блистательный фон официальной и частной жизни элиты византийского общества. Золотой императорский трон с механическими рычащими львами-охранителями, дерево из позолоченной бронзы с поющими птицами на ветвях — примеры самых знаменитых чудес, поражавших иностранных



Навершие скипетра с изображением Льва VI. Берлин

послов в царских покоях. Произведения, утверждавшие культурную исключительность империи в окружающем мире, соседствовали с теми, в которых раскрывалась идеология



Солид Юстиниана II. Второе правление (705-711 гг.)

власти. В Хрисотриклинии — одной из главных аудиенц-зал императорского дворца — над тронном василевса красовался мозаичный образ тронного Спасителя, впервые появившийся на этом месте во времена Юстина II (565-578 гг.). Императоры правили державой в присутствии и от лица всеобщего Суверена.

В 6 в. образы Христа «возглавили» иерархически организованный видеоряд, освящавший государственные институты. Его лучше всего представляют ранневизантийские монеты и консульские диптихи из слоновой кости, изготовлявшиеся в Константинополе с 506 по 541 г. Они демонстрируют постепенное усвоение христианской лексики идеологией римской «священной державы». Уже в 4 в. на монетах появляются разнообразные кресты, размещавшиеся на инсигниях власти в руках у императоров и на свободных полях монетных кружков. Однако только в конце 7 в. образ Христа занимает на них место, прежде отводимое императорским ликам (**солид Юстиниана II**). Этот процесс несказанно быстрее протекал на консульских

диптихах: в начале 6 в. ещё императоры возглавляют изобразительную «властную вертикаль» (**диптих Анастасия 517 г.**), а на памятниках следующих десятилетий уже образ Спасителя оказывается на вершине пирамиды власти («**диптих Барберини**»), раскрывая тем самым её истинный характер. Уже в постиконоборческий период разработка темы Божественного исхождения царской власти привела к созданию ёмкого





Диптих Барберини

пластического образа
Небесной инвеституры
монарха (Венчание
Константина
Багрянородного, Иоанн и
Алексей Комнины,
венчаемые Христом).

<i>Диптих</i>	<i>Диптих</i>
<i>Анастасия</i>	<i>Анастасия</i>
<i>517 г. Левая</i>	<i>517 г. Правая</i>
<i>створка</i>	<i>створка</i>

Светское искусство Византии наиболее полно выразило себя в производстве предметов роскоши, достигавшего максимума при Юстиниане и затем вновь в 9-12 вв. В послеиконоборческую эпоху, после отпадения великих эллинистических центров Востока, в первую очередь, Александрии, оно сосредотачивается в Константинополе, где его заказчиками выступали императоры и столичная знать. Светское искусство существовало параллельно основному потоку христианской изобразительной традиции, питаясь из собственных источников. В первую очередь, ими являлись сочинения античных авторов и персонажи древних мифов, которые использовались для украшения изысканной домашней утвари и ювелирных изделий. Ещё на излёте античности в 6-7 вв. в Константинополе производились серебряные блюда со сценами из античных мифов (**блюдо с Силоном и**

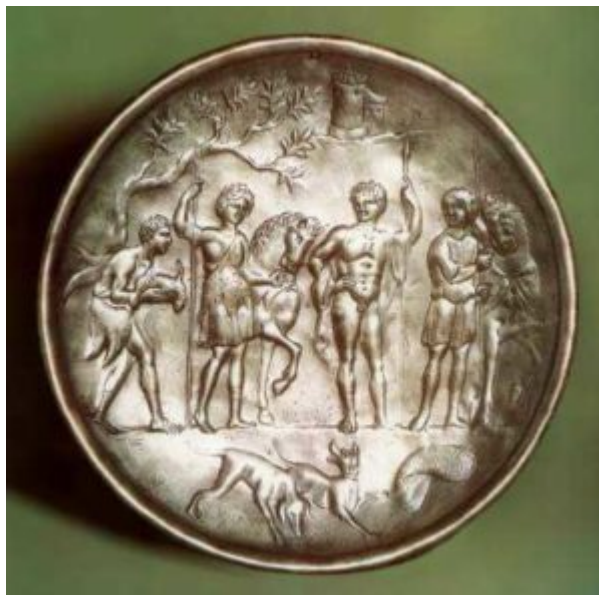


Блюдо с Силоном и менадой

менадой, «Блюдо Мелеагра»). Силены, менады, герои на них стилистически единообразны персонажам ветхозаветной истории (блюдо с Давидом и Голиафом) на аналогичных блюдах того же времени. Культурная рефлексия интеллектуальной элиты общества оказывала живейшее воздействие на образный строй христианского искусства и в позднейшее время, как это показывают памятники Македонского и палеологовского

ренессансов (Парижская Псалтирь). И с другой стороны, изобразительная тематика византийских изделий не всегда зависела от специфики самих памятников. Христианские образы располагались и на предметах светского назначения (монеты), в то время как детали литургической оснастки византийских церквей могли украшаться нейтральными буколическими сюжетами.

Роскошные дорогостоящие изделия византийских мастеров издревле были инструментом государственной политики, способом утверждения престижа империи в глазах собственных подданных и окружающих народов. «Щедрость», умение награждать и поощрять своих подданных признавалась монаршей добродетелью. Одной из наград такого рода служили большие серебряные блюда-миссории,



Блюдо Мелеагра. Эрмитаж



Керченское блюдо. Эрмитаж

раздававшиеся от имени императора по случаю юбилеев его правления («**Керченское блюдо**»). Дары посылались и варварским правителям, в честь миролюбия были заинтересованы императоры — Аттиле в 5 в. или королю франков Хильперiku в 6 в., ставшему обладателем уникальных золотых монет достоинством в 72 солида и весом около 320 г. Большинство серебряных блюд 6-7 вв. были найдены в кладах на территориях, далёких от места их производства.

Устойчивость культурных традиций Византии характеризует, в частности, позднеантичное искусство резьбы по слоновой кости, вновь переживавшее яркий расцвет в 10-11 вв. Тогда были созданы многочисленные произведения как церковной (резные иконные

полиптихи), так и светской пластики (**шкатулка с императорами и охотниками. Труа**). Из слоновой кости вырезаны знаменитые плакетки со сценами Божественной инвеституры монархов (Венчание Константина Багрянородного, Венчание Романа и Евдокии). Дорогостоящие кубки из многоцветного стекла того же времени украшались персонажами классической мифологии (**Чаша. Венеция**, ризница церкви Сан-Марко). Шелкоткацкое



Шкатулка с императорами и охотниками. Труа



Чаша из собора Св. Марка. Венеция

производство, с 6 в. организовано в государственную монополию, славилось на весь мир в течение многих столетий. Фрагменты византийских шелков, с аллегорическими изображениями монарших триумфов, орлов и прочих сцен имперской тематики, сохранились в

средневеков
ых
мощехран
ительница
х и
захоронен
иях
(пелена с
изображе
ниями
орлов.
Оксерр).
Антикизи
рующие
мотивы на
тканях
органичн
о
сплеталис
ь с
восточны
ми,
шедшими
от
исламског
о мира, с
которым
Византия
находилас
ь в
постоянно
м
контакте:
орнамент
альные
стилизици
и
арабской
графики,
геральдич
еские
изображе
ния
животных

Палеологовская империя стремилась поддерживать былой престиж своего имени. Несмотря на утрату прежнего статуса мировой державы, её императоры не переставали считать себя наследниками римских августов и предстателями христианского мира перед Богом. Однако материальных ресурсов, питавших эти притязания, у них уже не было.

Последние сто лет своего существования Византия не чеканила золотой монеты. Внешний вид серебряных и бронзовых монет отличался грубостью и примитивностью рисунка. Доходы империи, обескровленной засильем иноземцев в экономике, разоренной гражданскими войнами, нашествиями сначала сербов, а затем турок-османов, стремительно сокращались. Источники этого времени рисуют печальную картину упадка благосостояния практически всех слоев общества. Императорский двор не составлял исключения. Широко известна реплика византийского историка Никифора Григоры о том, что в казне при Иоанне Кантакузине «ничего не осталось, кроме ветра, пыли да еще разве эпикуровых атомов». Драгоценные металлы исчезали из дворцового обихода, из царских пожалований, церковных и монастырских вкладов.

Легендарное «золото Византии» превращалось в метафору, всё более становясь символом духовных богатств, накопленных и сберегаемых Церковью. Теперь, как никогда раньше, в них видели единственную опору для христианина в разрушавшемся на глазах мире. Его спланивала уже не призрачная власть императоров, но авторитет Церкви.

Церковная утварь и литургические ткани

Византийский богослужебный обряд требовал особой предметно-пространственной среды, и функционально, и символически рассчитанной на образное восприятие литургии. Её слагаемыми выступали храмовая архитектура со всеми необходимыми элементами литургической планировки, настенные росписи, а также священнические облачения и разнообразная церковная утварь — евхаристические сосуды, воздвизальные и выносные кресты, светильники, ткани.



Евхаристическое блюдо из клада Riha

Столичные храмы во все времена выделялись роскошью убранства. Сохранились описания алтарного престола св. Софии юстиниановского времени, изготовленного из золота и драгоценных самоцветов, и серебряного кивория над ним. В столице и провинции алтарная преграда часто выполнялась из мрамора и серебра, украшалась нарядными шитыми пеленами (столбик алтарной преграды из Сионского клада). Стены и своды храма, облицованные мрамором, выложенные красочными мозаиками, очерчивали границы сакрального пространства для совершения таинств. В стилистике этой драгоценной среды, создававшей сияющий образ Небесного Иерусалима, изготовлялись и предметы литургической утвари.

Евхаристические дары переносились на алтарный престол в сионах (иерусалимах), полагались на диски (**Евхаристическое блюдо из клада Riha**) и в потиры (**потир императора Романа**). Всю литургическую посуду

византийцы старались выделывать из драгоценных металлов и полудрагоценных камней, украшать изображениями, по смыслу соотносимыми с литургическими таинствами (блюдо для евхаристических даров. Париж, Лувр). Включение в их состав образов святителей, сцен Причащения Апостолов или Небесной литургии (дискос «Пульхерии». Афон, монастырь Ксиропотаму) тематически сближало декор литургических сосудов с апсидными росписями. Это правило соблюдалось и в отношении декора окладов напрестольных Евангелий, также выполнявшихся из роскошных материалов (оклад Евангелия. Венеция, библиотека Марциана).



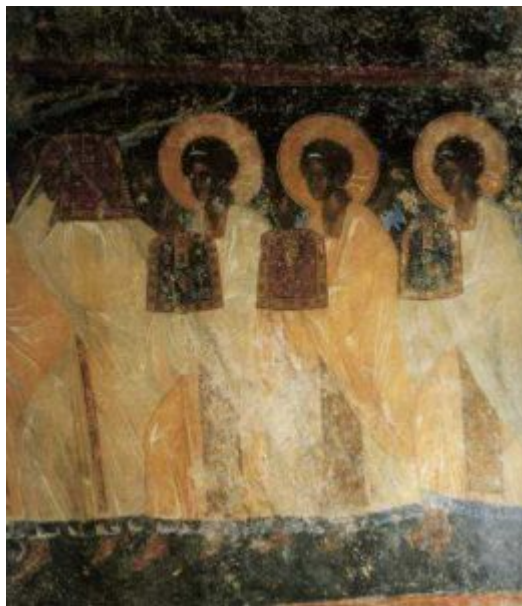
Потир императора Романа



Выносной крест

Воздвизальные на престольные 6-конечные кресты, первоначально являвшиеся ставротеками с частицами истинного Древа, изображали важнейшую реликвию христианства. В средневизантийский период им придавались литургические функции: они стали объектом поклонения на празднике Крестовоздвижения. Выносные процессионные кресты, наряду с выносными же иконами обозначавшиеся древним латинским словом *signum* (войсковой значок, штандарт), имели четырёхконечную форму (**выносной крест. Афины, музей Каннелопулос**). Они изготавливались из металла, в т.ч. и серебра, а также дерева. Прототипом для них мог служить древний крест «св. Константина», хранившийся во дворце и носимый императорами в св. Софию.

Литургические ткани были ещё одним важным элементом византийского обряда. В их число входили пелены-подея, украшавшие особо чтимые иконы (Псалтирь Гамильтона. Берлин; Церковь св. Димитрия Маркова монастыря). В 12 в. такая подеа с вышитым на ней «списком»-копией оригинала прикрывала чудотворный образ Христа Халкитиса в Константинополе. Непосредственно с литургическим обрядом были связаны покровы-индитии, возлагавшиеся на алтарный престол. Согласно толкованию св. Симеону Солунскому, индитий «бывает светлый, во образ славы Божией, потому что Жертвенник есть престол Божий, или по образу блистающих риз Спасителя ... (это) одежда Славы Божией». По крайней мере, с 11 в. зафиксировано правило закрытия интерколумниев храмовых темплов шитыми пеленами-катапетасмами во время совершения таинств. С развитием исторического видения литургических обрядов получили распространения эпитафии-воздухи, которыми покрывались



Великий вход. Фреска на западном склоне южного рукава креста

Святые дары при перенесении на престол в обряде Великого Входа. Последний, как известно, с 14 в. имитировал погребальное шествие с телом Спасителя, и само слово «эпитафий» переводится как «надгробный» (плат). В сценах Небесной литургии эпитафии несут над головами ангелы в диаконских стихарях (**Великий Вход. Фреска из церкви Богоматери Перивленты в Мистре**). «Малые воздушы» прикрывали дискос и потир со Святыми дарами уже на престоле. «Малые воздушы» из ризницы Хальберштадтского собора 1185-1195 гг. — возможно, самые ранние из дошедших до нас византийских литургических тканей. Наконец, следует упомянуть ещё эпитафии-плащаницы, являвшиеся частью обрядов Страстной Пятницы и Великой Субботы. Вынос плащаницы, символизировавший собой оплакивание и погребение Христа, впервые засвидетельствован в 1346 г. По мере возрастания значения богослужений Страстной седмицы использование в них эпитафиев приобретает исключительный характер, и они перестают оформлять ритуал Великого Входа.

Подавляющее большинство сохранившихся византийских литургических тканей относится к палеологовскому периоду. С 1261 г. в Константинополе было возобновлено шёлковое производство, однако в гораздо меньших масштабах, чем прежде. В мастерских при крупных монастырях получила распространение

вышивка золотой и серебряной нитью по шёлковой тканевой основе. Эта техника позволяла создавать пышные многокрасочные композиции, не уступавшие по цветности мозаикам и игравшие большую роль в общей колористической гамме церковных интерьеров. С начала 14 в. воздушы-эпитафии вышивались изображениями мёртвого Христа и скорбящих ангелов с диаконскими рипидами в руках (**Эпитафий Стефана Уроша Милутина. Белград**). На плащаницах с начала 15 в. изображались Богородица, Иоанн Богослов, Мария Магдалина и другие свидетели Страстей, оплакивающие Спасителя.

Отличавшиеся большой детализацией и насыщенностью символикой облачения священнослужителей несли на себе множество изображений, раскрывавших богословское видение их действий. Служащий епископ являлся образом Христа, а его одеяния воспринимались как принятое



Эпитафий Плащаница Стефана Уроша

Господом по Воплощении человеческое естество. Среди них наиболее значимым признавался лентообразный омофор с крестами, символизировавший «кожу той заблудшей овцы, которую Господь, обретши, взял на плечи Свои. Ибо епископ, нося образ Христа, исполняет Его дело, а самой одеждой показывает, что он есть подражатель благого и великого Пастыря...» (Исидор Пелусиот). Крещатый омофор стал неотъемлемым элементом византийской иконографии святителей (св. Николай. Икона). В дни церковных праздников высшее духовенство палеологовской эпохи надевало роскошные саккосы — верхние облачения без рукавов. Впервые они упомянуты в текстах конца 12 в., Симеон Солунский (начало 15 в.) видел в них евангельский образ багряницы Христа (Мф. 27, 28). Сохранившиеся саккосы знаменуют высшую точку развития искусства византийского шитья благодаря изобилию и сложности своих многоцветных композиций (Ватиканский саккос).

Милутина. Белград

-
1. 1 В.Д. Лихачёва, «Искусство Византии IV-XV вв.». Л., 1986;
 2. В.Н. Лазарев, «История византийской живописи». М., 1986;
 3. Д. Талбот Райс, «Искусство Византии». М., 2002;
 4. Г.С. Колпакова, «Искусство Византии» в 2 тт. СПб., 2004;
 5. Х. Бельтинг, «Образ и культ. История образа до эпохи искусства». М., 2002.
 6. Сочинения основоположника русской школы византиноведения Н.П. Кондакова. Из классических зарубежных работ отметим переводы книг А. Грабара («Император в византийском искусстве». М., 2000), О. Демуса («Мозаики византийских храмов», М., 2001), Р. Краутхаймера («Три христианские столицы», СПб., 2000).
 7. Сборники Древнерусское искусство, издания Центра восточнохристианской культуры (1994-2004 гг.) и т.д.
 8. Роберт Тафт. Византийский церковный обряд. СПб., 2000;
 9. Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X-начала XII в. М., 1987 (с. 50-55);
 10. он же. Символика архитектурных форм в раннем христианстве /Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978;
 11. он же. Храм на «четырёх колоннах» и его значение в истории византийской архитектуры Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.
 12. Единственной работой, в которой прослежена вся история византийской храмовой декорации, остаётся книга В.Н. Лазарева «История византийской живописи» (М., 1986).
 13. История византийской иконы глубоко и компактно изложена в двух публикациях, доступных современному читателю: разделе, написанном О.С. Поповой в коллективном труде «История иконописи» (М., 2002), и фундаментальном

исследовании Х. Бельтинга «Образ и культ» (М., 2002). О православном понимании иконы см. Успенский Л.А. Богословие иконы. М., 2001.

14. Об истории почитания христианских реликвий в православном мире см.: Христианские реликвии в Московском Кремле. Каталог выставки. Редактор-составитель А.М. Лидов. М., 2000.