

ПОСТВИЗАНТИЯ И ВРЕМЯ ПАЛЕОЛОГОВ

Огромные сокровища хранили в себе византийские храмы. Ещё больше драгоценностей было скрыто в императорских дворцах, в домах знати, а также продавалось на константинопольском торге. В своё время император Константин VII Багрянородный так описывал убранство тронного зала: золотые венцы, дорогие ткани, сверкающие эмали,

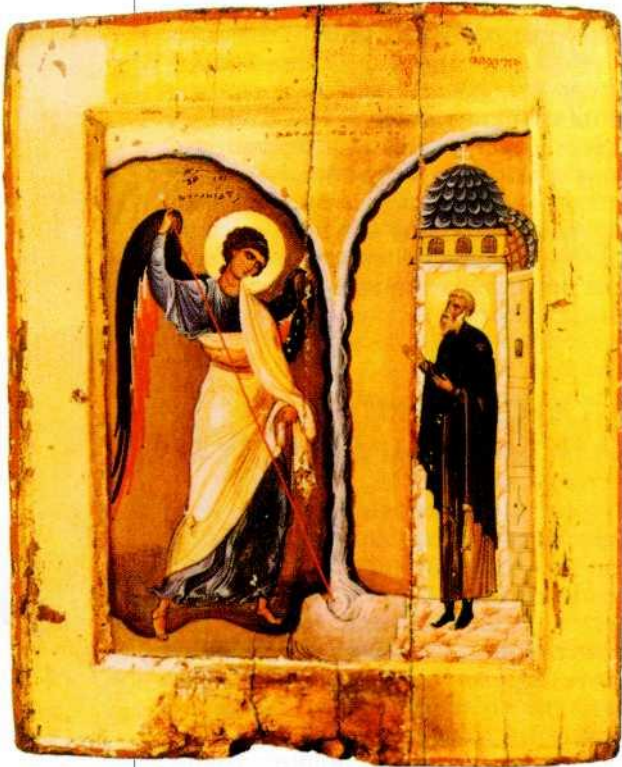
201

серебряные подсвечники, большие люстры-паникадила и, наконец, вершина всего — золотой трон за серебряными воротами, на котором восседал император в убранных золотом и драгоценными камнями одеждах. Западные рыцари могли только завидовать несметным богатствам Константинополя. Ни один европейский государь не обладал таким могуществом и богатством, как правитель Византии. Вот только усидеть на золотом византийском троне было не просто: политическая история империи на протяжении многих лет была историей дворцовых переворотов. Последний император из рода Комнинов, Андроник, установивший в стране настоящий террор и обогривший руки кровью наследника престола, четырнадцатилетнего Алексея, был свергнут и убит Исааком Ангелом. Исаак, провозглашённый императором, вместо того чтобы радеть о государстве, стал тратить казну на строительство новых зданий, на благовония и

одежду: он никогда не надевал дважды один и тот же хитон (длинную рубаху из льняной или шерстяной ткани). Воспользовавшись недовольством народа, его собственный брат Алексей захватил трон, ослепив Исаака. Но сын Исаака сумел бежать в Италию, где попросил Папу римского и рыцарей-крестоносцев, собравшихся освободить от «неверных» Гроб Господень, помочь ему вернуть трон отца. В уплату он обещал подчинить Папе византийскую церковь, а крестоносцам заплатить двести тысяч марок.

Рыцари почти без помех дошли до Константинополя и захватили город. Однако в казне оказалась лишь половина требуемой суммы. Попытки Алексея собрать деньги вызвали возмущение жителей; как всегда, в трудную минуту византийской истории появилось множество претендентов на престол, и, пока они боролись между собой, крестоносцы, договорившись разделить Византию, ничтожными силами вновь овладели Константинополем и разграбили его сокровища. 16 мая 1204 г. в соборе Святой Софии короновался первый император Романии (так отныне стали называть Византийскую империю) — фландрский граф Балдуин.

Константинопольские мастера бежали из столицы или стали выполнять заказы новых хозяев — например, создавать скульптурные надгробия для франкских рыцарей. На обломках империи возникли три независимых греческих царства: Никейское, Эпирское и Трапезундское, которые хранили традиции византийской культуры. По-прежнему продолжали украшать портретами императора никейские рукописи. За неимением дорогой смальты для мозаики мастера расписали церкви Трапезунда пёстрыми фресками; продолжали строиться храмы Эпира (область в Северной Греции) — очень простые, немного странные, без купола в центре планового креста. Никейская империя упорно набирала силу: её владения кольцом подходили к Константинополю. В ночь на



Чудо архангела Михаила в Хонех. Икона. XII в. Монастырь Святой Екатерины. Синай.
202

25 июля 1261 г., когда основное войско латинян находилось в походе, жители столицы провели в город небольшой никейский отряд. Отобрать Константинополь обратно рыцари уже не смогли. Три недели спустя император Никеи Михаил Палеолог триумфально вошёл в древнюю столицу через Золотые ворота и основал свою династию, давшую название последнему высочайшему взлёту византийского искусства — «палеологовскому ренессансу».

Воссозданная Византийская империя и по территории, и по богатству далеко уступала прежней. Константинополь был полуразрушен; кони греческого скульптора Лисиппа (IV в. до и. э.), служившие украшением константинопольского ипподрома со времён Константина Великого, стояли теперь в Венеции на площади Святого Марка; драгоценные изделия византийских ювелиров перешли в католические соборы; лучшие произведения императорских книгописных мастерских попали в латинские библиотеки. Прививка византийской культуры, полученная Западной Европой, благотворно сказалась на дальнейшем развитии её искусства — особенно искусства Италии и южных областей Франции. Но и Византия не осталась лежать в руинах: осознав победу над грозным врагом, она восстановила свою государственность, утвердила «правую веру», что вызвало духовный подъём в византийском обществе, по масштабам не сравнимый со скромным экономическим подъёмом. Гордые византийцы ещё раз вспомнили о своих истоках, и дух эллинизма снова соединился с духом учения Христа.

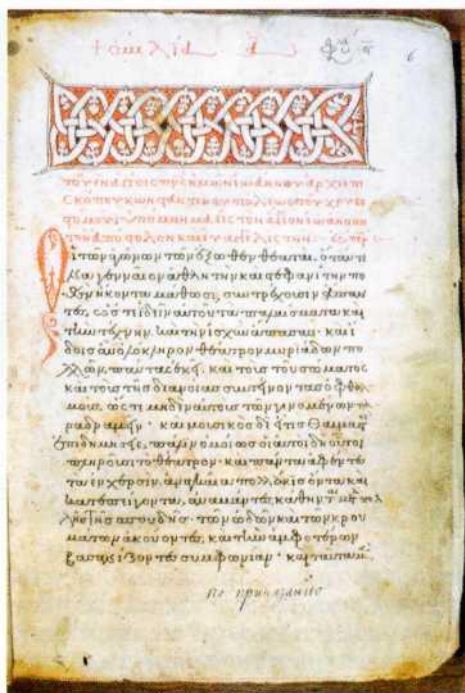
Большой императорский дворец в Константинополе пришёл в запустение; двор обосновался во Влахернском дворце, стоявшем на самой высокой точке города, у залива Золотой Рог. Для летних императорских трапез в нём соорудили обширное трёхэтажное помещение, известное ныне под турецким названием Текфур-Сарай. Аркада нижнего этажа манила под свои прохладные своды; трапезный зал на третьем этаже был открыт северным ветрам. Щеголеватой нарядностью отличался дворцовый фасад, сложенный из чередующихся полос обожжённого кирпича и гладко отёсанного золотистого камня. Кирпич и камень чередовались в плоских декоративных аркадах, оформляющих верхние этажи: обрамления окон были словно свиты из ярких Ж1угов — соломенного и красного.

Кое-где из кусочков тех же материалов выложены разнообразные узоры, напоминающие то пчелиные соты, то ромбическую решётку, то пёструю ткань.

Оскудели богатства Византии, не было средств строить новые большие церкви, поэтому храмы в Палеологовскую эпоху строились миниатюрными, как часовни, или перестраивались из старых. Так была перестроена на средства придворного Феодора Метохита церковь монастыря Хора. Её главному широкому куполу вторят ещё три: два над западной частью и один — над южной пристройкой, идущей во всю ширину южной стены. Снаружи кажется, что здание составлено из отдельных, приставленных друг к другу объёмов, как будто собрано из набора огромных кубов. Продольный блок западной галереи, два вертикальных блока с меньшими



Влахернский дворец (Текфур-Сарай). Константинополь (Стамбул), 203



Заставка в византийской рукописной книге. XIV в. Государственный Исторический музей, Москва.

куполами, центральный куб, гранёные полуцилиндры апсид не выглядят единым монолитом, да и обычные для поздневизантийского зодчества глухие аркады подчёркивают «расчленённость» постройки. Такая особенность облика монастырской церкви (впоследствии турки пристроили над галереей минарет и превратили храм в мечеть Кахрие Джами) отражает решение её внутреннего пространства. Это пока ещё крестово-купольная церковь, но центральное крестообразное пространство отделено стенками, как бы вырезано из интерьера; столь же обособлена южная часть, представляющая собой самостоятельный храм. Некогда единое пространство храма распалось по многим причинам: изменилось мироощущение жителя империи, потому что уменьшилась Византия, меньше стали и её храмы. Сказалось и подсознательное стремление отгородиться от враждебного внешнего мира, замкнуться внутри святых стен. Ведь заказчик храма Феодор Метохит писал, что мир — обитель скорби и зла, где царствует коварная,

неумолимая, всемогущая богиня Судьбы — Тюхэ. Может ли молитва спасти от Тюхэ? Метохит не ответил на этот вопрос, но он, несомненно, надеялся на заступничество вышних сил, для чего построил храм и повелел изобразить себя на мозаике подносящим этот храм Христу.

Однако самой главной причиной превращения византийских храмов в капеллы-молельни, вероятно, стало новое ощущение контакта с Богом — более глубокого и личного, требующего не коллективного предстояния, а индивидуальной молитвы. Монах Григорий Палама в XIV в. разработал учение о единении человека с Богом. Он считал, что человек, ведущий праведную жизнь, может удостоиться Божественного озарения, а затем и слияния с Богом. Такой Божественный свет, согласно Евангелию, озарил учеников Иисуса Христа на горе Фавор; он был не обычным, «тварным» (т. е. сотворённым) светом, а сиянием Божественной природы Христа. Последователь Паламы, Николай Кавасила, писал: «Есть некое непосредственное ощущение Бога, когда луч от Него невидимо касается самой души». Потому каждый истинно верующий должен стремиться достичь такого озарения, т. е. соединиться с Богом не путём общей молитвы, но через углублённое размышление и безмолвную молитву. Последователей нового учения называли «исихастами» (от *греч.* «исихия» — «молчание»).

Конечно, для «умного делания» (внутреннего молитвенного сосредоточения) больше всего подходили монашеские кельи. Но кельям уподобились и церкви — например, крохотные храмы Панагии Халкиотиссы на одном из островов Мраморного моря и Панагии Мухлиотиссы в Константинополе (константинопольский храм едва достигает в поперечнике двенадцати метров, а храм на острове Халка — восьми метров). Оба они в основе плана имеют четырёхлистник. Вошедший в церковь оказывается замкнутым в симметричной структуре: над головой высится сферический

204

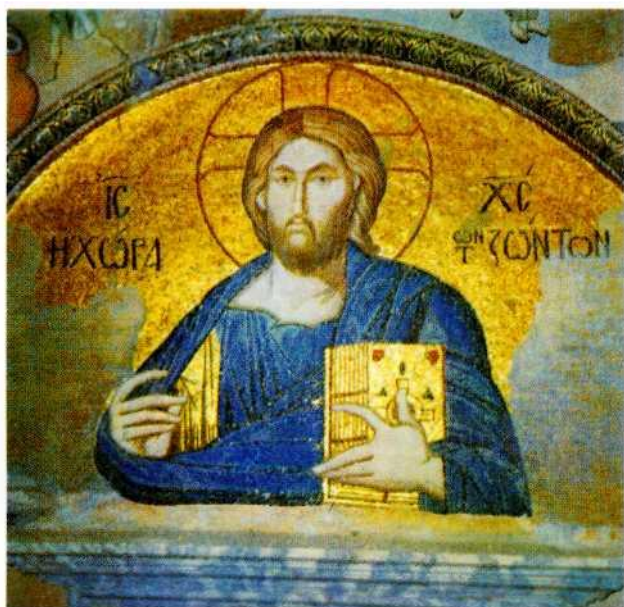
купол, а со всех сторон молящегося объемлют стены полукруглых притворов-апсид. Они словно собирают внутреннее пространство храма в его центральной части, помогая верующему сосредоточиться, обратить взор внутрь себя. Человек чувствует себя центром архитектурного организма, он одинок в своём предстоянии Богу.

Мозаики также стали миниатюрнее — теперь они находились на более близком расстоянии от зрителя. Художники получили возможность ввести в свои композиции множество деталей, подробно развернуть интересующие их сцены. В церкви монастыря Хора (Кахрие Джами) они даже воспользовались так называемыми апокрифическими, или тайными, Евангелиями, не принятыми официальной Церковью, но содержащими много дополнительных сведений о жизни Девы Марии и Христа. Это понадобилось для того, чтобы приблизить евангельскую историю к человеку, вызвать у него умиление, сочувствие, сострадание. Пришедший в храм должен был не просто просить святых о своих нуждах, но радоваться вместе с Иоакимом и Анной, родителями Марии, ласкающими своё долгожданное дитя, разделять тревогу Святого Семейства во время бегства в Египет, горевать вместе с апостолами у смертного одра Богоматери.

На этом пути легко было впасть в бытовизм, приземлённость: зритель увидел бы в Богородице простую женщину, в Иосифе — старика, почему-то увенчанных нимбами. Однако художники ни на миг не забывали, что под их руками оживают события, перевернувшие всю историю человечества, и их герои — не обычные люди, а святые, отмеченные Божественной благодатью. Чтобы подчеркнуть это, они нарушали реальные пропорции тел: фигуры стали вытянутыми, с небольшими головами, длинными стройными ногами, маленькими кистями рук. Неудивительно, что персонажи не опираются на землю всей ступнёй: они настолько легки, что им достаточно прикоснуться к почве кончиками пальцев или вообще свободно



Бегство в Египет. Мозаика. XIV в. церковь монастыря Хора (Кахрие Джаме).
205



*Христос Искупитель. Мозаика. Рубеж XIII— XIV вв.
Церковь Христа Искупителя в монастыре Хора (Кахрие Джамии).*



Святые Иосиф и Мария перед писцами царя Ирода. Мозаика. XIV в. Церковь монастыря Хора (Кахрие Джамии).



Павлин. Мозаика. XIV в. Церковь монастыря Хора (Кахрие Джамии).

витать в золотом пространстве подобно бесплотным ангелам. Лёгкость и хрупкость придала им, согласно художественному замыслу, особую духовность, отстранённость от земного. Но одновременно здесь отразилось и то представление об одиночестве человека, о непрочности бытия, о котором писал Феодор Метохит — заказчик этих мозаик.

Можно говорить и о повышенной эмоциональности такой живописи. В позах и жестах персонажей запечатлена не бесстрастная отрешённость от всего земного, а чувства, близкие и понятные человеку. Окрылён радостью Иоаким, несущий на руках бережно закутанную в плащ маленькую дочку, которой суждено будет стать Матерью Царя Небесного. Смущена и испугана Мария, которой у колодца явился Божественный вестник.

В церкви монастыря Хора, в южной пристройке, есть и *фрески* — живопись водяными красками, нанесённая по влажной штукатурке. Когда известь высыхала, проникшие в её глубину краски прочно сцеплялись с поверхностью и долговечностью немногим уступали мозаике. Конечно, фреска не была столь эффектной, не создавала впечатления драгоценного блеска, который так любили в великой империи. Поэтому её использование — также свидетельство материального оскудения Византии. Фрески церкви более суровы, чем мозаики, что объясняется их главной темой — изображением Страшного суда. В пристройке были устроены ниши для саркофагов. Понятно, что выбор сюжетов росписи усыпальницы диктовался размышлениями о загробной судьбе погребённых. Византийцы усомнились в прочности и ценности земного благополучия, и это заставило их уповать на справедливость Бога и жизнь вечную. Спокойно, с достоинством идут на Суд умершие; спокойно встречают их апостолы и Христос, готовый воздать каждому по заслугам.

Подобно тому как при «умной молитве» взор верующего обращается внутрь, в его душу, так внимание жи-

206

вописцев сосредоточилось на значении, сути христианского учения.

Главное место в системе росписей, в верхней части алтарной апсиды напротив входа (конхе), занимает сцена Сошествия Христа во ад. Сын Божий, претерпевший мучения и смерть на кресте, победил силы ада. Связаны бесы, сломаны адские врата, разбросаны ключи и запоры. Христос в белых одеждах стремительным движением поднимает из гробов Адама и Еву, чей первородный грех Он искупил своей кровью; по обе стороны теснятся праведники, готовые к восшествию в рай. Светлые одежды Христа и белый с золотыми звёздами ореол его Божественной славы создают физическое ощущение света, исходящего от Христа. Свет источает и лик, и это особенно поражает именно на фреске, которой не присуща светоносность мозаики. Художник добился этого, сильно высветлив лицо Христа. Лоб, щёки и нос прописаны тонким слоем белил, поэтому по контрасту с тёмными волосами и бородой лик кажется светящимся, поистине светоносным.

Высокая одухотворённость Палеологовской эпохи сказалась и в прикладном искусстве, где получило особое развитие художественное шитьё. Оно существовало в Византии и раньше, но занимало подчинённое место по сравнению с ювелирным искусством. Когда иссякло золото в императорской казне и кошельках знатных вельмож, мастерам перестали заказывать ценные вещи, и они разучились делать красивые эмали, мозаичные иконы, ажурные украшения. К тому же византийцы начали утрачивать вкус к вызывающей роскоши: ведь многие бережно хранимые реликвии перешли в руки крестоносных рыцарей, уплыли в другие страны... Прежняя роскошь была уже невозможна. Свообразным воспоминанием о золотых предметах стало золотое шитьё.

В отличие от более раннего шитья оно стало сюжетным. Те же сцены, которые возникали под кистью живописцев на иконах и в храмах,

начали вышивать цветными шелковыми нитями на тканях. А чтобы сделать шитьё дорогим и нарядным, уподобить его светоносной мозаике или блеску золотых сосудов, стали пользоваться ещё золотыми и серебряными нитями. Тяжёлые и хрупкие, эти нити не могли прошивать ткань насквозь: они клались «вприкреп», т. е. располагались на основе и пришивались к ней изящными стежками шёлка. Стежки-прикрепы можно было разнообразить, располагая их то лесенкой, то ёлочкой, то другими узорами; благодаря таким ухищрениям вышивка обретала роскошный, драгоценный вид.

Вышивки предназначались не для константинопольских модниц, а для облачений священнослужителей и для церковных тканей. Вышивали покровцы, которыми накрывали сосуды для причастия, алтарные завесы, плащаницы — большие куски ткани, используемые во время богослужения. Рисунок обычно наносили профессиональные иконописцы, что определило общность принципов византийской живописи и шитья. Затем над вышивкой трудились женщины. Придворные дамы и монахини склонялись над дорогой красной тканью, устилая её сотнями



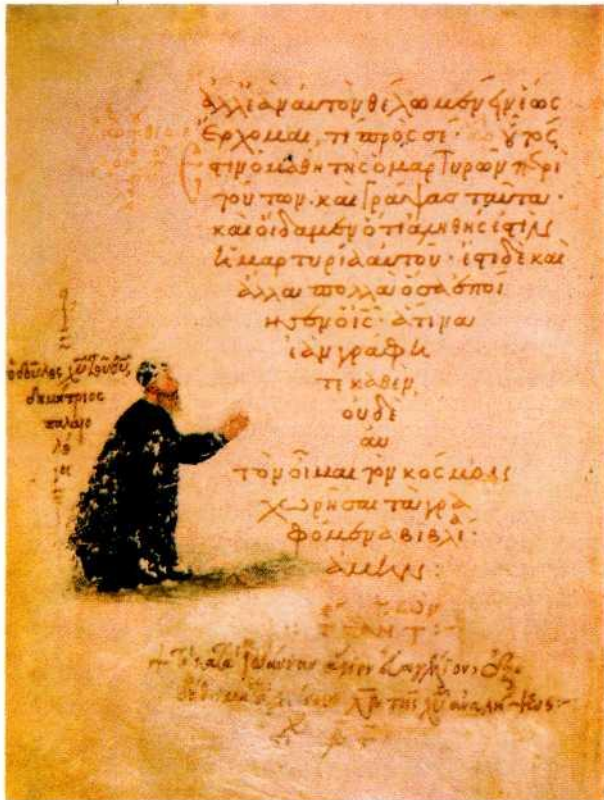
Император Иоанн Палеолог и императрица Анна. Фрагмент саккоса (одеяния) митрополита Фотия. Конец XIVначало XV в.
207

разноцветных нитей. Постепенно основа скрывалась под бесчисленными стежками, и материя преображалась, превращаясь в икону. Распространился обычай подвешивать к иконам вышитые пелены, на которых повторялся сюжет иконы. Таким образом, шитьё стало своеобразной «живописью иглой», и это позволило ему выражать самые высокие чувства. Вышивали даже портреты: на большом саккосе (облачении) митрополита Фотия, приехавшего в Москву из Византии в 1410 г., помещено изображение митрополита.

В искусстве эпохи Палеологов появляется особый тип портрета, где заказчик изображается молящимся, просящим милости у Бога. Если императоры Македонской и Комниновской династий обычно торжественно предстояли не столько Христу или Богородице, сколько зрителю (они изображались фронтально), то изображённый уже при Палеологах в мозаике церкви Хора Исаак Комнин показан повернувшимся к Христу с просительно протянутыми руками. Его маленькая фигурка выглядит жалкой и затерянной, голова в царском венце не достигает и пояса Богородицы. Идея слабости человека по сравнению с небесными силами, даже если этот человек — глава целой империи, передана здесь исключительно наглядно. Столь же одинок и незащищён и правитель Мореи Димитрий Палеолог, велевший изобразить себя на иллюстрации к Евангелию. Коленопреклонённая фигура в тёмном одеянии затеряна на плоскости листа; Димитрий обращён к зрителю в профиль, в мольбе он простирает руки перед собой. Но в отличие от мозаики церкви Хора на миниатюре нет изображения Христа: Димитрий обращается в пустоту, зовёт и не получает ответа. Не так ли обращался он за небесной защитой, когда турки захватили гордый Константинополь, когда турецкий султан потребовал в свой гарем прекрасную Елену, дочь Димитрия, когда, наконец, последние независимые области империи склонили голову под турецкое ярмо?

Блестящий расцвет искусства эпохи Палеологов длился около полутора столетий. Учёные спорят о том, смог бы «палеологовский ренессанс» перерасти в настоящее Возрождение, подобное итальянскому, или эпоха Средневековья в Византии ещё не собиралась уступать своих позиций Новому времени. Однако воинственные турки-османы не дали истории достаточного срока, чтобы разрешить этот вопрос...

Султан Мехмет II вёл умную и коварную политику, изолируя Византию от возможных союзников. Две турецкие крепости встали по обе стороны Босфора, заблокировав Константинополь с моря. Под знамёна султана собралось двухсоттысячное войско, вооружённое лучшей в мире артиллерией. Турецкое войско осадило столицу империи в 1453 г. Мехмету II пришлось два месяца провести под стенами великого города, ибо византийцы, по сло-



Димитрий Палеолог. Миниатюра. Рукописное Евангелие. Середина XV в.
208



*Заставка в византийском рукописном Евангелии. XIV в.
Государственный Исторический музей, Москва.*

вам очевидца, «мужественно и благородно делали то, что выше сил человеческих». И в самом падении ещё раз явила Византия своё величие, свою истинно эллинскую гордость. Турки разграбили Константинополь, перебили или увели в плен его жителей. Мехмет II въехал на белом коне в храм Святой Софии. Византийское искусство, называемое учёными уже поствизантийским, т. е. послевизантийским, сохранялось с тех пор не в Константинополе, а в монастырях Афона и на острове Крит. Однако жизнь византийского искусства оказалась длительнее, чем жизнь Византийской империи. Многие греки перебрались в Италию и на Русь, где обогатили местную культуру своими традициями. Даже сами завоеватели вдохновились достижениями побеждённого народа, хотя и принадлежали к иной вере — исламу. Они использовали древние византийские храмы как мечети, а множество построенных самими турками константинопольских мечетей подражает великому и непревзойдённому храму Святой Софии. Вокруг этого собора выросли четыре башни-минарета, с высоты которых мусульман созывали на молитву. Турки, захватившие Константинополь, переименовали его в Стамбул; само это слово («Истампол») происходит от греческого «полис» — «город».

Что же оставила Византия в наследие человечеству? Безусловно, главное её достижение в области искусства — создание целостного комплекса храмового действия. Византийские Отцы Церкви разработали символику иконописания и строительства храма, а зодчие — его формы. Художники наполнили церкви мозаиками, иконами и фресками, ювелиры — богослужебными предметами и сосудами, ткачи — драгоценными тканями, вышивальщицы — вышивками. Всё это жило в ходе богослужения. Пристально смотрел на молящихся Христос из главного купола. Каждый предмет имел свой священный смысл, понятный только в этой восточнохристианской среде. Хор пел акафист

(хвалебное песнопение) в честь Богоматери, где Она называлась Небесной Лествицей и Купиной Неопалимой, и в росписях церкви представляла лестница, по которой сходили и поднимались ангелы, а рядом горел не сгорая куст ясенца — купины.

ИСКУССТВО СТРАН ВИЗАНТИЙСКОГО КРУГА

Византия сыграла огромную роль в становлении культуры многих государств и народов. Но если применительно к Западной Европе следует говорить лишь о плодотворном влиянии византийского искусства, то народы, принявшие христианство из рук Византии, изначально развивали своё искусство в рамках норм, выработанных на почве «второго Рима» — Константинополя.

Территория Балканского полуострова в IV в. входила в состав Византийской империи. Кроме греков там обитали близкие к ним по культуре племена фракийцев, иллирийцев, македонян. В VI—VII вв. на эти земли вторглись славянские племена. Некоторые из них стали подданными империи, другие основали самостоятельные государства.

БОЛГАРИЯ

Большинство новых поселенцев приняли христианство из Константинополя, что обеспечило им постоянные контакты с Византийской Церковью и поощряемым ею искусством. В некоторых случаях можно говорить и о прямом наследовании памятников Византии. Например, на землях северо-востока Балкан, где в 680 г. образовалось Первое Болгарское царство, ещё в IV—V вв. существовали ранневизантийские храмы, и болгары имели представление о базиликах и центрических церквях задолго до того, как официально приняли христианство в 864 г. Вероятно, под впечатлением этого наследия первый болгарский князь-христианин Борис-Михаил (852 — 889) распорядился построить в Плиске (тогдашней столице Болгарии) сразу девять больших базилик. Для Византии этот тип уже давно стал устаревшим, но базилики, вероятно, привлекали болгарских заказчиков и строителей конструктивной простотой и внушительным видом. Во всяком случае, даже в X столетии, в эпоху расцвета Первого Болгарского царства, когда Болгария объединила почти все народы Балкан, в ней упорно продолжали строить базиликальные храмы.

В 979—1018 гг. Византия предприняла немалые усилия, чтобы покорить опасных соседей. Особой жестокостью в византийско-болгарских войнах отличился император Василий II Македонянин, прозванный Болгаробойцем. Он повелел ослепить пятнадцать тысяч пленных болгар и послать их как свидетельство своего триумфа к царю Болгарии Самуилу. В итоге Болгария на полтора века вошла в состав империи. На её территории возникли новые монастыри, ставшие центрами византийской образованности и искусства. Храмы этих монастырей иногда расписывали константинопольские мастера, у которых обучались местные живописцы.

Тесные контакты с культурой Константинополя заложили глубокий фундамент для дальнейшего развития болгарского искусства. Новый период государственной самостоятельности Болгарии — Второе Болгарское царство, — начавшийся в 1186 г., ознаменовался освоением общевизантийского художественного языка в его столичном варианте. Появились изысканные крестово-купольные храмы «на четырёх колонках», родственные константинопольским, и фресковые росписи, также напоминающие убранство византийских церквей. Бывшие противники стали союзниками. Бол-

210

гарский царь Иван II Асень, вначале склонявшийся к союзу с латинянами, захватившими Константинополь в 1204 г., воспринял гибель своего семейства от чумы как знак Божьего гнева. Тогда он заключил договор с никейскими греками, став их союзником против крестоносцев, и женился на прекрасной гречанке — дочери бывшего императора Фессалоник, томившегося в болгарском плену. В одном из храмов, который Иван воздвиг в тогдашней болгарской столице Тырново, была помещена горделивая надпись: «..Я, Иоанн Асень, в двенадцатый год моего цар-

ствования, когда украшался писанием этот храм, вышел на брань в Романию и разбил греческое войско и самого царя Фёдора Комнина взял в плен со всеми его боярами и завоевал все земли от Адрианополя до Дураццо...». А внук Асеня получил в жёны дочь императора Византии.

Болгария пала жертвой турецкого нашествия раньше, чем Византия. Многие её храмы были разрушены, и сейчас трудно составить полное представление о средневековом болгарском искусстве. Однако наряду с произведениями столичного уровня и стиля существовали и простые, почти примитивные здания и фрески (дорогой мозаики в Болгарии не было вообще). Однако именно такой упрощённый вариант свидетельствует, что принципы византийского искусства, пусть в провинциальном, устаревшем варианте, были приняты народом и действительно стали основой национальной культуры болгар.

СЕРБИЯ

На территории Сербии в IX в. возникли небольшие славянские поселения, которые также унаследовали от IV—VI вв. памятники ранневизантийского зодчества. Непокойная обстановка на Балканах обусловила большой размах крепостного строительства --- массивные зубчатые стены с высокими башнями располагались в одном дне пути друг от друга, образуя единую оборонительную систему. Храмы, строившиеся в IX—XI вв., были маленькими и сравнительно простыми.

В XI в. в регионе установилось политическое господство Византии (Македония стала провинцией империи), из-за чего усилились византийские черты в местном искусстве. Впрочем, крестово-купольный тип не занял господствующего положения в архитектуре. Сербь предпочли



Святой Пантелеймон. Фреска. XII в. Церковь Святого Пантелеймона в Нерези. Сербия.

СОФИЙСКИЙ СОБОР В ГОРОДЕ СОФИИ

Храм Святой Софии был построен в VI столетии во владениях Византийской империи в городе Серлике. В конце XIV в. город в честь этого храма переименовали в Софию (ныне столица Болгарии). Это сооружение является прекрасным образцом местной архитектурной школы. Храм создан на заре византийского культового строительства и представляет собой трёхнефную купольную базилику. Внешний облик здания отличается монументальностью и строгостью. Гладкие стены собора украшены лишь большим количеством высоких светлых окон. Простота и ясность архитектурных форм характерны для раннеславянского зодчества. Однако оригинальное сочетание купола, развитого поперечного нефа и западного притвора (нартекса) с двумя башнями близко к романской архитектуре Запада. В архитектуре здания прослеживается несколько этапов строительства, которые сильно изменили его первоначальный облик. Внутреннее убранство церкви было намного богаче, чем в наши дни: нижняя часть стен была облицована белым мрамором, а верхняя — украшена мозаикой.

тип «вписанного креста»: купол опирается не на столбы или колонны, а на внутренние стены, отделяющие углы. Такие храмы проще строить, потому что они не требуют от зодчих точного расчёта: стены прочнее и устойчивее, чем столбы. Из-за этого, правда, исчезают цельность, прозрачность пространства интерьеров, но зато в плане более нагляден равноконечный греческий крест. Такова пятиглавая церковь Святого Пантелеймона в монастыре Нерези (1164 г.), с прямоугольными барабанами боковых глав, напоминающими башни. Она была возведена на средства Алексея Ангела, внука византийского императора Алексея Комнина, и её росписи исполняли греческие мастера.

В 1191 г. сербские художники расписали маленькую однефную церковь Святого Георгия в Курбинове. Они явно воодушевлялись фресками Нерези, но привнесли в них новый оттенок. Греки, работавшие в Пантелеймоновском храме, тяготели к спокойным, монументальным формам, и только в сцене оплакивания Христа в трагически надломленных бровях и страдальческой линии губ Марии ощущается стремление передать состояние души. А в Курбинове все персонажи независимо от сюжета охвачены общим переживанием: порывисты и стремительны их движения, трепещут и свиваются в причудливые узоры складки одежд.

Грация тонких фигур выглядит, пожалуй, несколько нарочитой, бледные краски — чересчур изысканными, волнение — преувеличенным, однако всё проникнуто хрупким и неотразимым очарованием, которое скорее свойственно искусству западноевропейской готики. Это не удивительно, потому что росписи Курбинова родились на переломе эпох и на стыке культур — греко-византийской, латино-готической и славянской.

В конце XII в. Стефан Неманя объединил разрозненные островки славянской государственности в Сербское государство. В XIII—XIV вв. оно процветало и расширялось, включив в себя Македонию (до того бывшую яблоком раздора между Византией и Болгарией), часть современной Албании и даже Греции. Поэтому вначале для сербских правителей работали греческие мастера. Когда же в XIII в. Византия едва не прекратила своё существование, в искусстве Сербии начали преобладать национальные черты на основе византийского наследия, обогащённого романо-готическими влияниями.

Исследователи отметили, что ни в одной из славянских стран и ни в одной области Византии не строили и не расписывали так много церквей, как в Сербии. Каждый сербский король считал своим долгом выстроить новый храм для собственной усыпальницы и увековечить себя в храмовых росписях. Сербские мастера оставили потомкам целую галерею таких портретов: в церкви Богородицы в Студенице Богоматерь собственноручно подводит великого жупана (правителя) Стефана Неманю к трону Христа, а в Вознесенской церкви монастыря Милешево Христу предостоят король Владислав с отцом и братом. Вероятно, любовь к портретированию поддерживалась знакомством с западно-европейским искусством, где портреты встречались чаще, чем в Византии.

/Для сербской живописи XIII в. характерны романская тяжеловатость



форм, а также стремление изображать фигуры в свободном и естественном движении. На этом пути возникли такие классические фресковые ансамбли, как роспись церкви Святой Троицы в монастыре Сопочаны (60-е гг. XIII в.). Особенности, свойственные тогдашней живописи католической Европы, соединились в этом храме — усыпальнице короля Уроша I — с неувядающим эллинским наследием, дошедшим сюда через Фессалоники. Со стен церкви в Сопочанах смотрят библейские праотцы, похожие на древнегреческих философов, и мученики, напоминающие юных богов.

В сербской архитектуре воздействие Запада заметно почти с самого возникновения собственно сербской архитектурной школы. Великая церковь в Студенице (конец XII в.) украшена мраморной декоративной скульптурой, отвергнутой Византией с её вечной боязнью поклонения идолам, а храм в Жиче (начало XIII в.) объёмной композицией поразительно напоминает готические соборы с выступающим поперечным нефом, тяжёлым башнеобразным куполом и башней над западной частью. Если для Византии эти годы стали временем тяжёлых испытаний, то для папства, напротив, наступила эпоха наивысшего могущества. Католическая Церковь стремилась распространить своё влияние на Балканах, учитывая, что ближайшие соседи сербов — народы хорватов и словен — уже приняли христианство по западному обряду. Европа покрылась сетью новых католических монастырей и храмов, архитектурный облик которых производил впечатление на сербских заказчиков и зодчих. Однако западные формы своеобразно переосмысливались ими с учётом византийской основы и национальных представлений о красоте.

В XIV столетии в сербской живописи снова ощутилось дыхание возродившейся Византии. Фрески церкви святых Иоакима и Анны в Студенице (1314 г.) напоминают одну из вершин искусства Палеологовской эпохи — мозаики церкви монастыря Хора. К византийскому зодчеству, хотя и в упрощённом варианте, восходит также архитектурное решение этой небольшой бесстолпной постройки. Но большая часть сербских росписей XIV в.



Архангел Гавриил. Фреска. XII в. Церковь Святого Георгия. Курбиново. Болгария.



Король Владислав. Фреска. XIII в. церковь в Милешево. Сербия.
213



Церковь Успения Богоматери в Грачанице. Фрески. 1321 г. Македония.

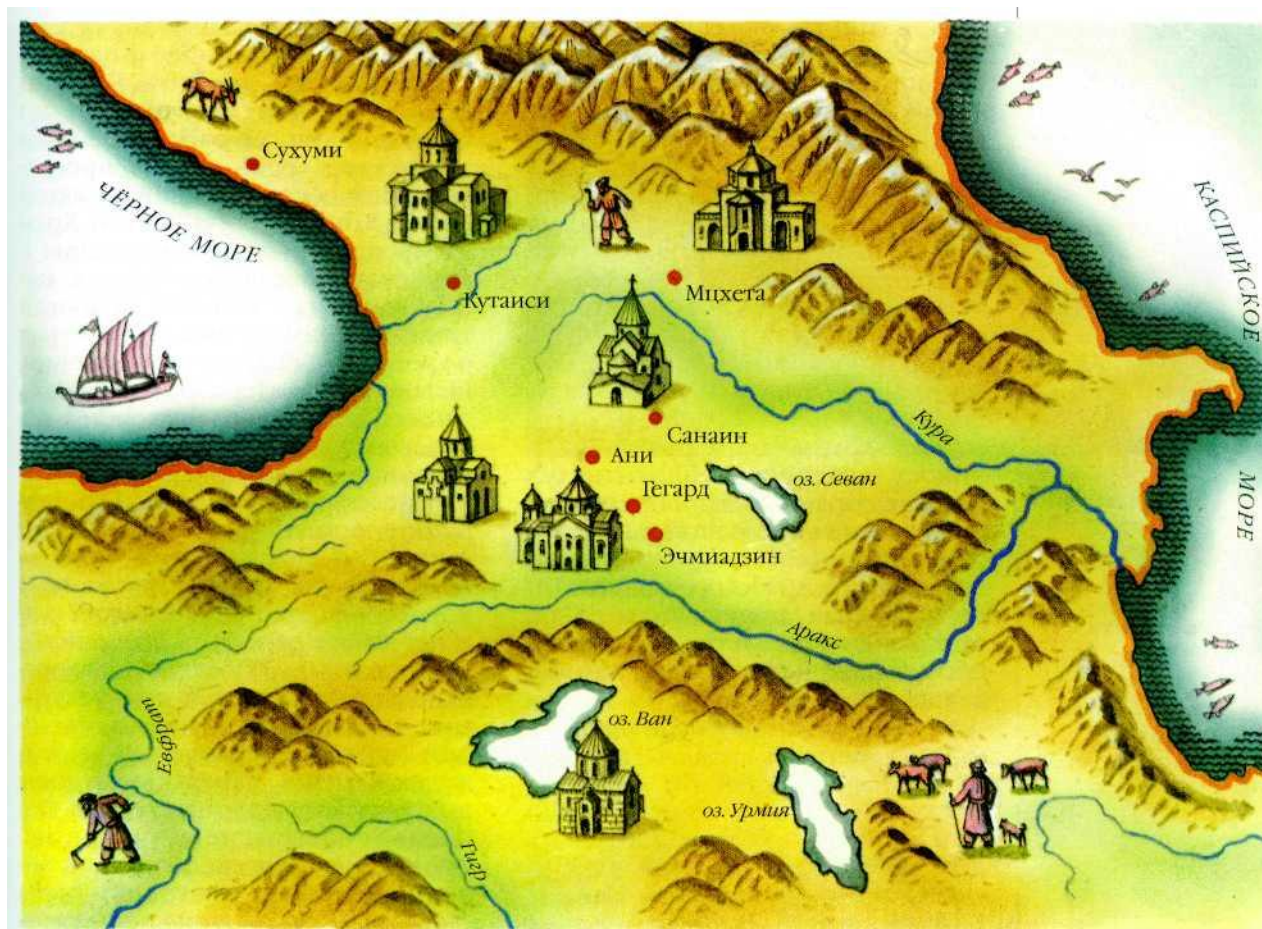
утратила былую монументальность и сдержанную классичность форм. Художников увлекал подробный сюжетный рассказ, а также возможность передавать сложные символические тексты посредством живописи. Стремление к иллюстративности превращает росписи храмов в ряды развешенных на стенах икон, как, например, в церкви Спаса в Дечанах (1335—1350 гг.). Поскольку сербские церкви XIV столетия, словно соперничая с готическими соборами, становятся всё выше, верхние ярусы росписей становятся почти нечитаемыми, как будто они предназначены не для взоров смертных, а для высшего Бога.

АРМЕНИЯ

Если Болгария и Сербия занимали относительно срединное положение между православным Востоком и католическим Западом, хотя и явно склонялись в сторону первого, то в Закавказье дело обстояло иначе. Армения избрала христианство государственной религией в 391 г., т. е. раньше, чем

Византия. Новая вера пришла сюда из Сирии, поэтому даже переводы богослужебных книг делались не с греческих, а с сирийских текстов. А в Сирии тогда были сильны позиции монофизитов (от *греч.* «монос физис» — «единая природа»); основатели этой ветви христианства учили, что Христос лишь внешне был человеком, природа же Его являлась целиком Божественной). И хотя монофизитство в 451 г. признали ересью на IV Вселенском соборе (Халкидонском), Армянская Церковь осталась монофизитской. Поэтому в армянском искусстве почти полностью отсутствовали монументальные росписи и иконопись: ведь Божественная природа неизобразима материальными средствами. Правда, в Армении существовало искусство книжной миниатюры, но вынужденная изоляция от «больших» жанров живописи замкнула её в рамках местной традиции, связанной с архаическим искусством малоазийских провинций Византии. Армянским миниатюристами удавалось создавать иногда очень выразительные и высокохудожественные произведения, однако ведущим видом искусства в Армении стала архитектура.

Очевидно, первые базиликальные армянские храмы строили сирийские мастера. Затем в архитектуре Армении появились также распространённые в Сирии купольные базилики и их своеобразная упрощённая разновидность — купольные залы. Зальная церковь представляет собой простое прямоугольное помещение, где купол опирается на толстые столбы-пилоны, пристроенные к стенам. Здания подобного типа меньше страдали от землетрясений, которые были бичом этой горной страны. Начиная с VII в. известны многочисленные центрально-купольные армянские храмы, имеющие в плане крестообразные, четырёх- или даже восьмилепестковые очертания. Они также восходят к сирийским вариантам, но отличаются удивительным совершенством и разнообразием воплощений. Например, церковь Святого Рипсиме в Эчмиадзине (618 г.) в наружных очертаниях представляет прямоугольный объём, в который врезаны



Средневековое Закавказье.

глубокие треугольные в плане ниши. Изнутри в этот объём искусно вписаны четыре прямоугольных угловых придела и центральное восьмилепестковое пространство, перекрытое куполом. «Лепестки» не равны по ширине и глубине, поэтому их венец, окружающий центральное ядро, асимметричен: кажется, что храм живет и дышит, его интерьер движется, перетекает между пластичными, упругими стенами, то сжимая, то раздвигая их.

Константинопольские импульсы с трудом доходили до этой далёкой окраины православного мира, а если и доходили, то преображались почти до неузнаваемости. Некоторые исследователи полагают, что в основе Звартноца (641—661 гг.) — самого знаменитого армянского храма Святого Григория — лежит образ собора Софии Константинопольской. Это представляется вполне возможным, поскольку заказчиком храма был глава Армянской Церкви католикос Нерсес III — армянин, воспитанный в Греции, воспринявший византийскую культуру и до принятия духовного сана служивший в армии императора. Он принадлежал к халкидонитам — армянам, принявшим постановление Халкидонского собора и отошедшим от монофизитства (до вступления на патриарший престол он скрывал свои взгляды). Нерсес добивался того, чтобы Армянская Церковь воссоединилась со Вселенской Христианской Церковью, тогда ещё не разделившейся на восточную и западную, часто бывал в

215

Константинополе, и его не могли не впечатлить величественные формы главного собора Византийской империи. Однако внешне собор Звартноца оказался далёк от прославленного прототипа. Трёхъярусная ротонда (круглая в плане постройка) сложной конструкции, украшенная аркадами, внутри имела прекрасную колоннаду, в плане образующую четырёхлистник. На

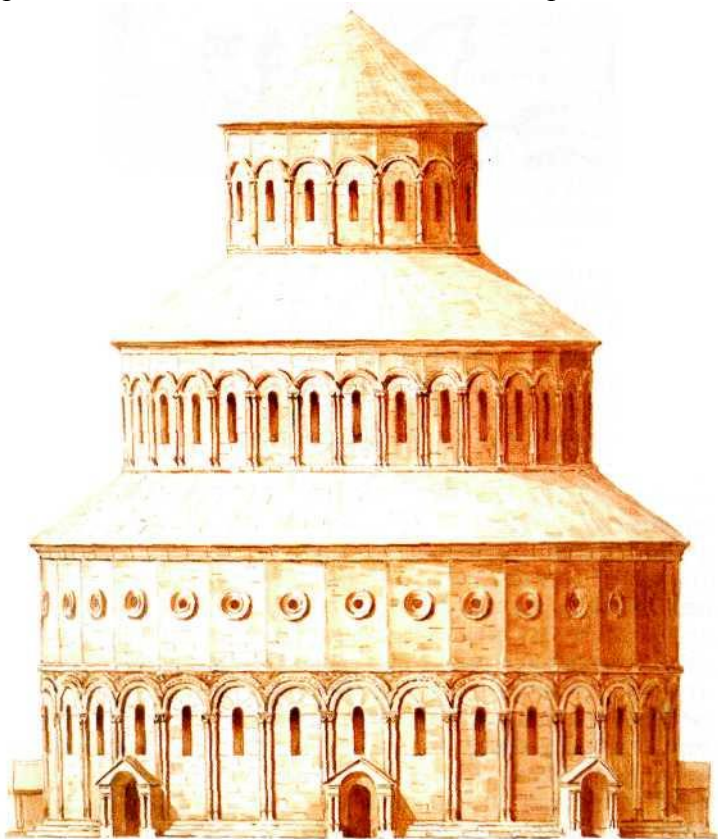
капителях простирали крылья каменные орлы. Нерсес, прозванный Строителем, не собирался возводить копию константинопольской постройки: просто главе Армянской Церкви — католикосу хотелось воплотить дух великого храма, и его мастера блестяще справились с этой задачей.

С середины VII в. Армения подпала под власть Арабского халифата, и строительная деятельность в ней замерла до X столетия — времени образования независимых армянских государств. Самым значительным из них было Анийское царство, где утвердилась династия Багратидов. Столицу Ани обнесли мощными укреплениями, её собор выстроил архитектор Трдат, до того прославившийся восстановлением Святой Софии Константинопольской. Храм дал трещину после землетрясения. В анийском соборе чувствуется наслаждение самоценной красотой архитектурной формы, что говорит о свободе зодчего от ограничений, налагаемых материалом, и высочайшей степени его мастерства. А в рядовых храмах Ани возродилась традиция «купольной залы».

После кратковременной реставрации византийского господства Ани в 1065 г. был завоёван новыми врагами — турками-сельджуками. И хотя государство Сельджукский султанат вскоре распалось, в армянское зодчество XII—XIV столетий вторглись декоративные и архитектурные мотивы ислама: звёздчатый орнамент, так называемая «сельджукская цепь», стрельчатые арки, вычурные сталактитовые своды. Однако мусульманские мотивы не исказили, а, наоборот, обогатили облик армянских построек. Тогда были созданы или дополнены такие замечательные ансамбли, как монастыри Гегард, Нор-Гетик, Санаин. Армянская архитектура разработала оригинальные типы зданий — караван-сарай (своеобразные гостиницы), книгохранилища, монастырские трапезные (помещения для совместных обедов). Строительное искусство армянских зодчих прославилось не только в византийском, но и в западном мире.

ГРУЗИЯ

Грузия, соседствующая с Арменией, по преданию, получила христианскую веру из рук Святой Нины, каппадокийской проповедницы, в начале IV столетия. Тогда же появились первые христианские храмы, очень небольшие по площади и простые



*Собор Звартноц. VII в.
Реконструкция.*

по конструкции. Однако обстановка была не очень благоприятна для монументальных форм: власть над Грузией оспаривали друг у друга Византия и Персия. В VI в. Восточную Грузию покорили персы, и правителем её стал персидский наместник-марзпан.

Мощным толчком для развития грузинского зодчества стало образованное в 70-е гг. VI в. самостоятельное государство. Грузинская архитектура VI—VII вв. была очень близка к архитектуре Армении с её центрально-купольными четырёх- и восьмилепестковыми храмами. К такому типу принадлежит прославленный Джвари в древней столице Грузии Мцхете (586 или 587-604 гг.). Согласно легенде, этот храм был воздвигнут над источавшим благовонное масло (миро) пнём того кедра, под которым молилась просветительница Грузии Святая Нина. Сходство раннегрузинских и армянских построек вполне понятно, поскольку до конца VI столетия в Восточной Грузии преобладало монофизитство и контакты с армянскими единоверцами представлялись более важными, чем связи с Византийской Церковью. Но в дальнейшем Грузия стала союзницей Византии и в отличие от Армении воссоединилась со Вселенской Церковью.

С середины VII в. Грузия оказалась под тяжким гнѐтом Арабского халифата. Из-за бесконечных поборов арабов и карательных экспедиций строительство в центре страны прекратилось; художественная жизнь теплилась в основном на окраинах — в Кахетии, Тао, Кларджети, Абхазии. Масштабы и качество периферийных построек не могли сравниться с предшествующими, тем не менее это обеспечило непрерывность строительной традиции и подготовило расцвет грузинского зодчества X—XIII вв.

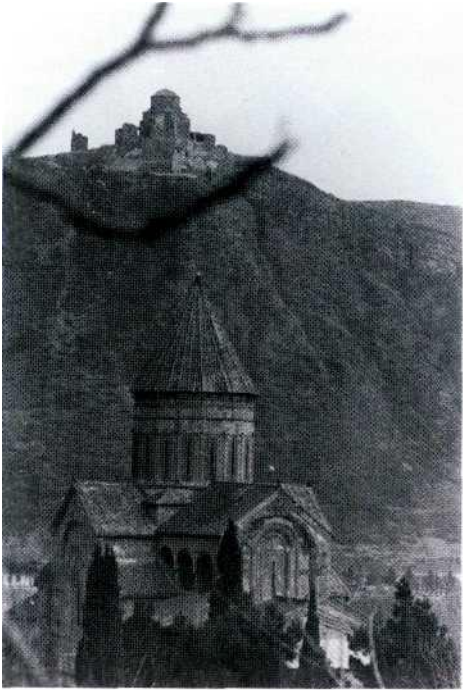
В IX в. на территории Грузии образовались независимые царства, к следующему столетию достигшие политической и экономической стабильности. Архитектура откликнулась на это появлением больших

торжественных крестово-купольных храмов. Выдающимся примером такой постройки был собор Светицховели в Мцхете (1010— 1029 гг.), построенный зодчим Арсукиедзе. Конструктивно он не был чем-то неизвестным для Византии: четыре мощных устоя несли купол, завершённый обычным для архитектуры Закавказья коническим покрытием. По центральный объём был расширен к западу, поскольку храм был местом служения патриарха Грузинской независимой Церкви и на богослужения стекались массы народа. Таким образом, здание как бы состояло из двух половин, причѐм каждая из них по размеру могла бы быть самостоятельным храмом. Грузинские зодчие полюбили монументальные формы, ступенчато нарастающие к центру объѐмы. Храмы этого времени, сдержанно украшенные орнаментом и скульптурой, выглядят такими же незыблемыми и вечными, как окружающие их горы. Таковы, например, постройки монастыря в Гелати, заложенного объединителем Грузии Давидом Строителем в начале XII столетия.

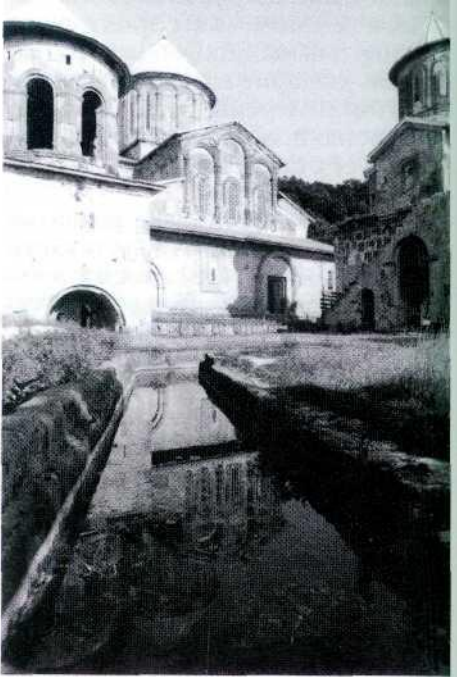
Монастыри в Грузии, так же как и в Армении, а отчасти и в Византии, выполняли очень важную культурную роль: в периоды иноземного и иноверного господства они служили очагами религии и искусства. В Гелати в XII в. существовала академия, устроенная по образцу



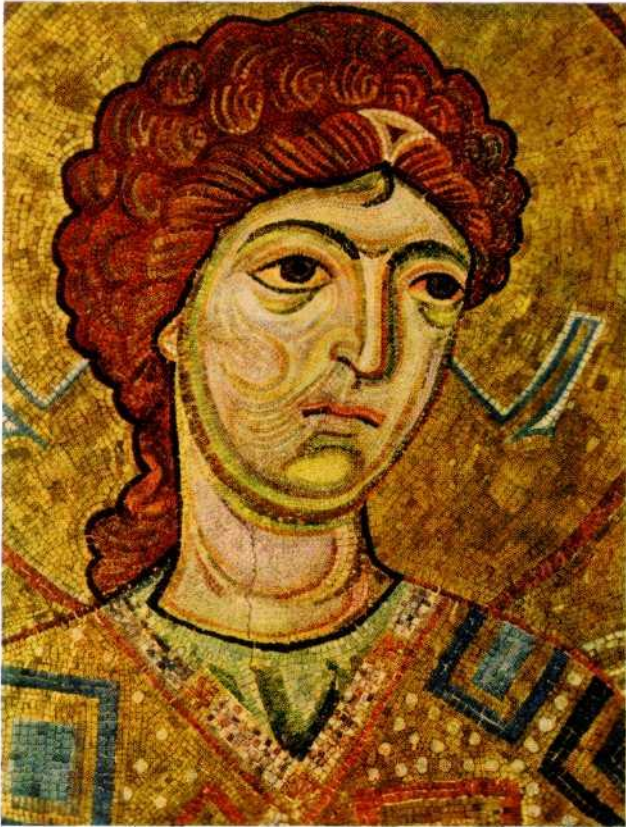
Церковь Иоанна Крестителя. VI в. Мцхета. Грузия.
217



Храмы Джвари (VI в.) и Светицховели (XI в.). Мцхета. Грузия.



Монастырь в Гелати. XII в. Грузия.



Архангел Михаил. Мозаика. XII в. Храм в Гелати. Грузия.



Мануил Евгений.

Мученик Самон. Фреска. XIV в. Церковь Спаса. Цаленджиха. Грузия.

218

константинопольского университета; на грузинский язык переводились сочинения греческих философов и даже древнегреческие мифы и поэмы Гомера. Неудивительно, что мозаика, украшающая апсиду собора в Гелати, также имеет немало общего со столичным византийским искусством. Историки предполагают, что эта мозаика — работа византийских живописцев. Фрески в западной части храма, значительно более скованные и как бы застывшие, принадлежат местным мастерам, а может, и монастырским художникам.

В 40-е гг. XIII в. Грузию завоевали монголы. Однако уровень художественной культуры, достигнутый к тому времени, позволил грузинскому искусству сохраниться и продолжить развитие по однажды избранному пути. В монументальной живописи XIV столетия заметны родство с константинопольской школой, воздействие «палеологовского ренессанса». В конце столетия мастер из Константинополя Кир Мануил Евгений по заказу грузинского правителя Вамека Дадияни расписал храм в Цаленджихе, продемонстрировав виртуозное мастерство и дав образец для подражания будущим грузинским художникам. Некоторые местные живописцы тем не менее ориентировались не на изыски столичного мастера, а на грузинские росписи X—XI вв. и даже на более ранние образцы. Таким образом они старались сохранить собственную православную традицию.

Тысячелетняя судьба самой Византийской империи (V—XV вв.) и большинства связанных с ней стран оказалась печальна. Однако в годы расцвета в Византийском регионе успел сложиться особый мир (куда входила и Русь), называемый в научной литературе византийским кругом. В этом названии можно видеть не просто определение некоей общности. Круг понимался византийскими мыслителями как совершенная Божественная форма, идеал гармонии, символ единства всего мироздания. Круг бесконечен и потому является символом вечности. Великие достижения византийской культуры, в которой немеркнущие отблески античности соединились с высочайшими порывами духа, навечно вошли в историю всего человечества, составив его драгоценное богатство.

