

Содержание:

image not found or type unknown



Архитектура Средневековья

В Средние века архитектура становится главным видом искусства, подчиняющим себе другие виды. В ней традиционно выделяют два стиля: Романский (XI – XII вв.) и Готический (XIII – XV вв.).

Романский стиль (XI–XII вв.)

Возрождение античных архитектурных традиций и появление новых стилей зодчества характерны для архитектурного облика западноевропейского Средневековья. Одним из самых распространенных сооружений X–XII вв. становится античная римская базилика, положившая начало так называемому романскому стилю архитектуры.



Характерный элемент романики – арочная форма дверных и оконных проемов. В период расцвета романской архитектуры, в конце XII в., входы соборов стали оформляться в виде расположенных одна за другой, уменьшающихся полукруглых арок, опирающихся на пристенные колонны, так называемый перспективный портал.

Внутри перспективного портала располагался тимпан — полукруглая или треугольная ниша над входом.

В очертаниях преобладают вертикальные и горизонтальные линии. Сложная структура зданий внешне выглядит четкой и ясной. Толстые стены, создающие впечатление массивности и мощи, прорезаны узкими оконными и дверными проемами.



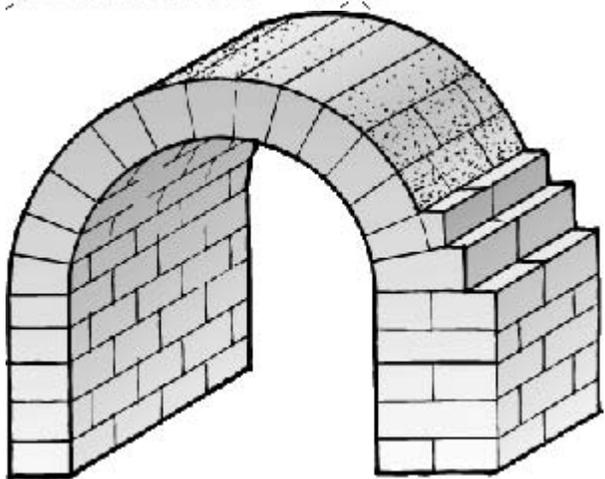
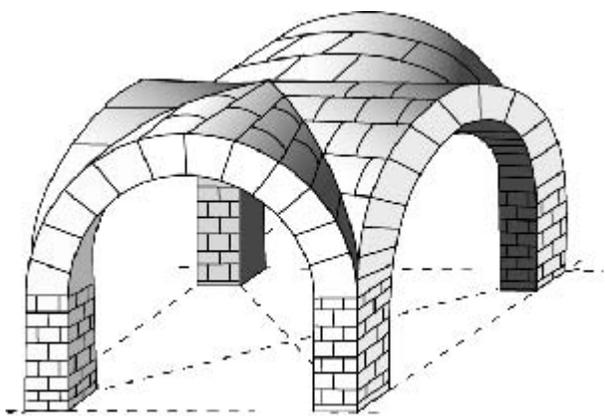
Основными типами

архитектурных построек этого времени становятся монастырские храмы, феодальные замки, городские укрепления и жилые дома.

Важнейшим типом культового здания была монастырская церковь, в большей степени отразившая дух романской эпохи, ее представления о «модели мира». Господствующим типом храма становится вытянутая в плане базилика, символизирующая главную идею католической церкви – идею крестного пути, пути страданий и искупления грехов.

В романских храмах стали использовать цилиндрические (над центральным залом) и более сложные крестовые (над боковыми нефами) своды перекрытий. К числу новшеств следует также отнести второй поперечный неф (трансепт) и увеличение восточной части храма (хора), предназначенной для духовенства. Для освещения центрального нефа, затрудненного крестовыми перекрытиями боковых

нефов, стали использовать высокие своды с многочисленными окнами. Внешний облик романских храмов дополняли башни: центральная крупная на средокрестье и боковые – квадратные и восьмигранные.

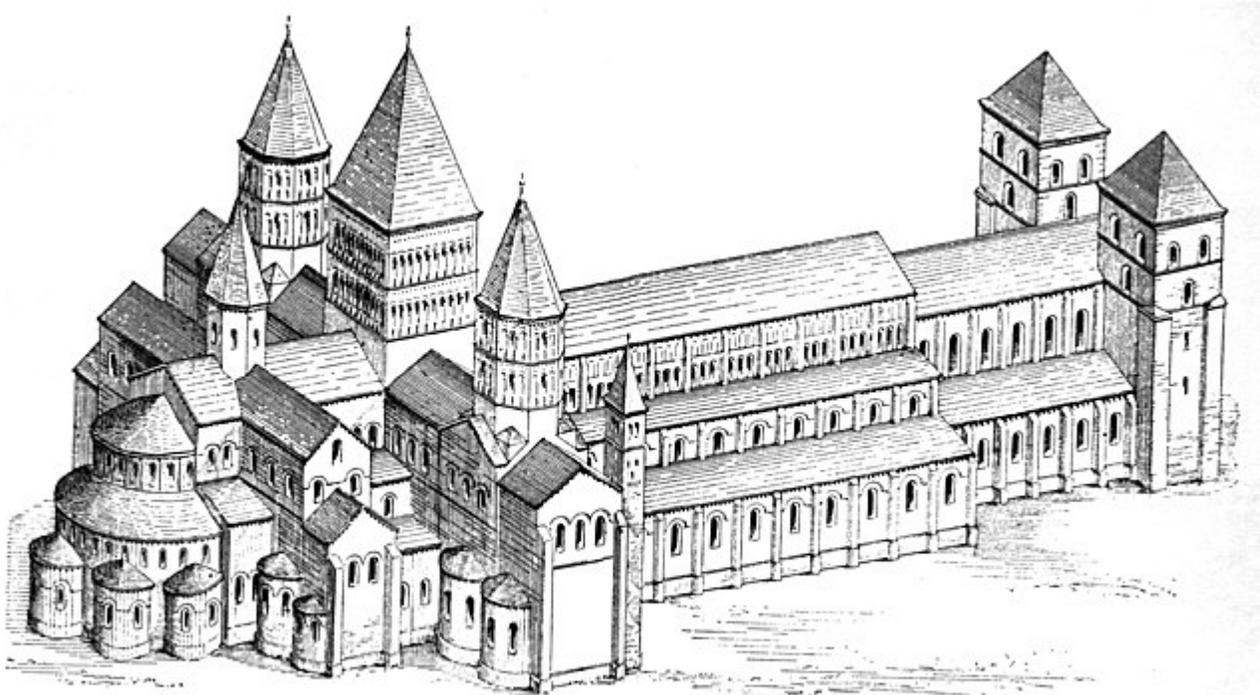


Цилиндрический свод Крестовый свод

Крестовый свод

Центром средневековой романской архитектуры была Франция. Церковь Петра и Павла в монастыре Кюни, разрушенная во время Французской революции в конце XVIII в. (в настоящее время сохранился лишь ее фрагмент), являлась самым крупным храмом в Европе и служила прототипом для ряда других церквей. Согласно описанию и рисункам, это была пятинефная базилика с 30-метровым по высоте центральным нефом. Церковь имела пять высоких башен: две симметрично расположенные на главном фасаде, одну на средокрестье и две – на большом трансепте. В строительстве этой церкви впервые был применен новаторский прием, имевший большое значение для всего последующего развития архитектуры,

- использование слегка заостренной (стрельчатой) арки свода.



2. CLUNY (NO).

Крупнейшими центрами романской архитектуры стали также Германия и Италия. Знаменитую «падающую башню» в итальянском городе Пизе сегодня знает каждый. Пизанский собор (XI-XII вв.) представляет собой грандиозную и в то же время простую в плане пятинефную базилику.



Готический стиль (XIII-XV вв.)

В готическом периоде развития архитектуры условно различают три этапа:

- ранняя готика (XII-XIII вв.),
- высокая готика (XIII в.)
- поздняя, или «пламенеющая» готика (XIV-XV вв., а в отдельных случаях – XVI в.).



Внешний вид готического собора с его острыми шпилями, богато украшенными порталами рождал в душе человека восторг и удивление перед подобным творением рук человеческих. При взгляде на готический собор создается впечатление, что вся его каменная громада движется вверх наперекор законам физики, наглядно воплощая идею торжества человеческого духа над плотью.

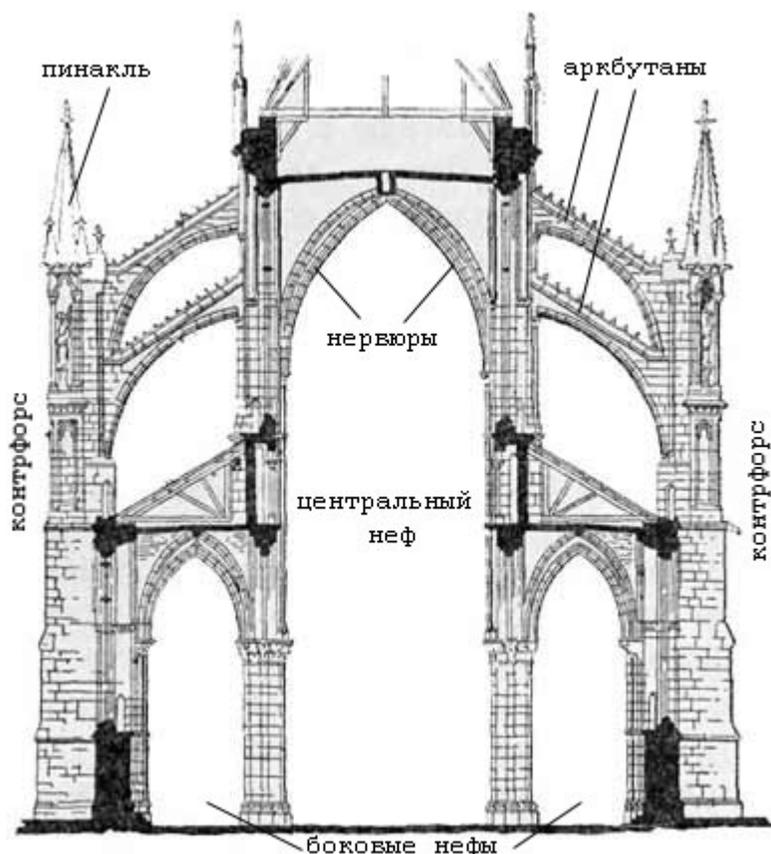
В основе готического собора – несколько упрощенная в плане романская базилика, преобразованная в новые архитектурные формы и очертания. Для большей вместимости помещения и создания ощущения простора требовалось расширить внутреннее пространство храма. Зодчие сумели сделать перекрытие зала более легким, благодаря чему можно было уменьшить толщину несущих колонн и объединить пространство трех нефов собора.

Сущность готической конструкции состояла в каркасном перекрытии здания, составляющем как бы его скелет.

Каркасная система готической архитектуры

— совокупность конструктивных строительных приемов, которая позволила изменить распределение нагрузки в здании и заметно облегчить его стены и перекрытия.

Основными элементами конструкции являются контрфорсы, аркбутаны и нервюры.

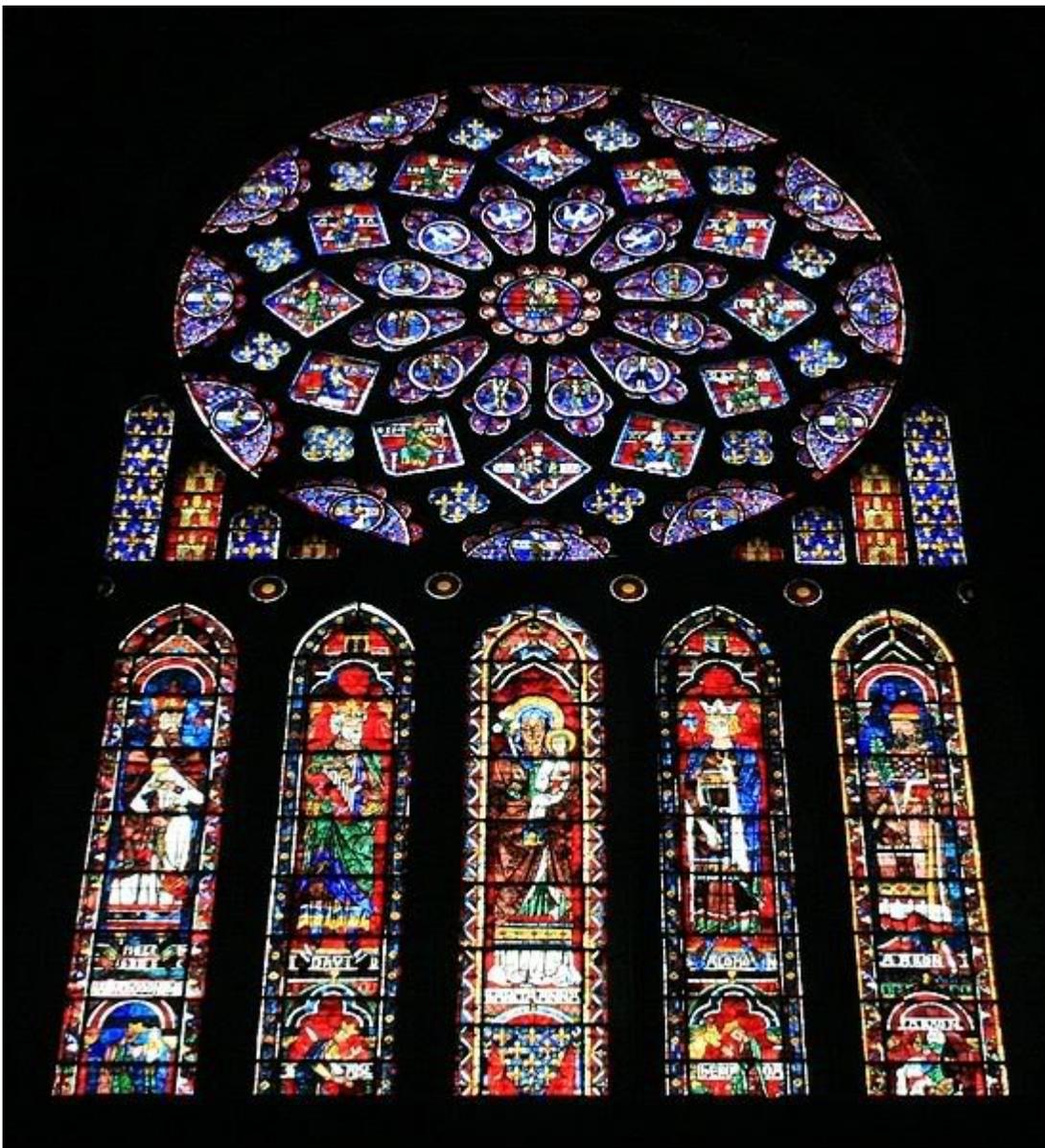


Аркбутан — наружная полуарка, передающая горизонтальное усилие распора от сводов постройки на опорный столб — контрфорс.

Контрфорсы - вертикальные части стен, увеличивающие их устойчивость.

Нервюра — выступающее ребро каркасного крестового свода.

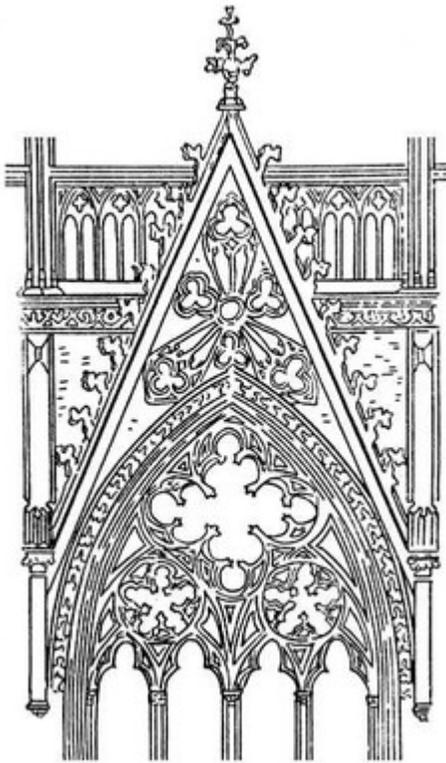
Система аркбутанов и контрфорсов, вынесенная наружу, за стены собора, придавала ему ажурность, так характерную для готики. Невидимая изнутри, эта система снимала гигантскую нагрузку со стен, предоставляя возможность покрывать почти всю их плоскость оконными проемами, застекленными цветными



рачноватого

Единственной

массивной частью храмового готического здания являлся главный фасад, на котором располагались две огромные башни, переходящие в тонкий шпиль. Готические соборы очень нарядны и богато декорированы: контрфорсы украшены остроконечными башенками (пинаклями), окна и перспективные порталы венчают остроугольные резные или ажурные фронтоны (вимперги). Впечатление легкости, невесомости, ажурности обусловлено и своеобразной пластикой архитектурных форм: подчеркнутыми вертикалями опор, имеющих вид не столбов, а пучков тонких колонок, стрельчатыми арками, остроконечными шатрами и фронтонами.



Вимперг – ажурное или резное остроконечное завершение входа.

Таким образом, формы готического здания приобрели характерную вертикальность, расчлененность, остроконечность, насыщенность пластикой, легкость и динамичность. По сравнению с романскими храмами, высота готических соборов значительно больше. Подчеркнутая вертикальностью всех членений придает зданию устремленность вверх, к небесному своду.

К шедеврам ранней французской готики принадлежит собор Нотр-Дам в Париже

Характерной особенностью немецкой готики является использование элементов романской архитектуры: простой план, небольшое количество украшений на внешних стенах, гладкие двускатные крыши. У входа в храм располагалась одна (реже две) высокая башня, увенчанная шатром и остроконечным шпилем. Вместо розы в центре фасада – большое стрельчатое окно.



Собор в Кёльне – характерное для немецкого зодчества произведение готики.

Система выразительных средств византийской живописи

Язык византийского искусства

Предвидя некоторое недоумение читателя, более знакомого с византийским искусством, чем с его богословско-эстетическим обоснованием, я хотел бы привлечь внимание к одному из интересных парадоксов византийского эстетического сознания, пристальное изучение которого еще ждет своего часа. Среди теоретиков искусства и в ранневизантийский период, и во времена иконоборчества, и в столетия расцвета византийского искусства X—XII вв. существовала достаточно распространенная (если не ведущая) тенденция, берущая начало в культуре эллинизма, к усмотрению и поощрению в изобразительном искусстве экспрессивно-натуралистических и реалистических черт и приемов изображения. Главное же направление византийского церковного

искусства, достигшее зрелости именно в X—XII вв., и особенно в иконописи, основывалось во многом на иных принципах. Не иллюзионизм, психологизм, экспрессивность и динамизм, но, напротив, обобщенность, условность, символизм, статика, самоуглубленность, иератичность и каноничность характерны для него в первую очередь. Мозаики Софии Константинопольской (XI в.), монастырей Дафни под Афинами и Св. Луки в Фокиде (XI в.), храмов в Торчелло, в Чефалу, в Монреале (XII в.), в Палатинской капелле в Палермо, многочисленные иконы и храмовые росписи этого периода служат ярким подтверждением сказанного.

Остановимся несколько подробнее на художественно-эстетической специфике этого искусства, на тех его особенностях, которые составили основу так называемого «византийского стиля» в искусстве и были унаследованы в средние века искусством многих стран православного ареала, включая балканские государства, Грузию, Древнюю Русь[90].

В связи с тем, что человек стоял в центре внимания христианского мировоззрения и мироощущения — его очищение, преображение и спасение составляли главную цель христианской Церкви, как духовного института, — в процессе исторического развития византийского искусства человеческая фигура заняла смысловой и формальный центры практически любой композиции. Выполняя свою традиционную функцию, искусство давало конкретно-чувственное выражение духовного идеала культуры. Поэтому в византийской живописи человеческая фигура выступала носителем основных художественных идей. Наиболее значимые в духовном отношении фигуры композиции (Христос, Богородица, святые) изображались т. м. 16,26,28 обычно во фронтальном положении. Их подчеркнутая статика и иератизм (священная статуарность) призваны были показать их внутреннюю духовную концентрацию, сакральную значимость и возвышенность; их принадлежность не только и не столько к земному миру, сколько к миру вневременного бытия, которому предстояли, в контакт с которым стремились войти верующие в ходе церковного богослужения или индивидуальной молитвы.

Чаще всего на принципах фронтальности, иератичности, статики строились композиции в алтарных апсидах храмов, то есть в наиболее священных и сакральных местах церковного пространства, которые по литургической символике византийцев означали духовное небо.

Классическим примером в этом плане является мозаичная композиция в апсиде собора в Монреале на Сицилии (1180—1190 гг.). В своде апсиды изображен пустой трон, ожидающий Судию Второго пришествия, так называемый «престол

уготованный» (Этимасия), в окружении небесных чинов, воспевающих Трисвятую песнь (ее текст написан здесь же). В конце апсиды — знаменитое фронтальное изображение Христа-Пантократора в крестчатом нимбе с благословляющей десницей и раскрытым Евангелием в левой руке. Под ним изображена Богоматерь на троне с Младенцем в окружении ангелов и апостолов, и самый нижний ряд занимают святые. Практически все (за исключением крайних фигур евангелистов Иоанна и Матфея) персонажи даны в торжественных фронтальных позах предстояния, со взглядами, устремленными на молящихся.

Традиция художественного иератизма восходит, естественно, к древним временам. В византийском искусстве она утвердилась практически с самого раннего периода, о чем свидетельствуют и некоторые раннехристианские мозаики в Риме, и равеннские мозаики (см., в частности, восседающих на тронах Христа и Богоматерь с Младенцем между ангелами в Сан Аполлинаре Нуово — VI в.), и изображения св. Димитрия (VII в.) в базилике, освященной в его честь, в Салониках и др. Они сохраняются в Византии практически до конца ее существования (см. мозаичное изображение Богоматери с Младенцем между императором Иоанном Комниным и императрицей Ириной в Св. Софии в Константинополе (1118 г.) или купольные мозаики в храме монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе нач. XIV в., изображающие Марию с Младенцем и Пантократора с предстоящими праотцами). Подобные фигуры и композиции, как и соответствующие иконы Христа, Богоматери, святых, выполняли функции поклонных и моленных образов. Именно с их помощью и осуществлялся духовный контакт верующего с их архетипами; на них возлагалась главная сакральная функция христианских изображений как специфических религиозных символов — передача божественной благодати.

Наряду с иератическими образами в храмах и на иконах существовала масса изображений иллюстративного типа, представлявших те или иные эпизоды из священной истории или жизни отдельных святых. В них фигуры имели, естественно, более свободное расположение и живописные позы и жесты (чаще всего в трехчетвертном развороте), чем подчеркивалась особая значимость и иератичность центральных персонажей. В отдельных случаях, чаще всего в росписях и мозаиках храмов, византийские мастера увеличивали масштаб фигур — Пантократора в куполе. Богоматери в апсиде, и т. п.

Показательны в этом плане уже упоминавшиеся мозаики монреальского собора. Многократно увеличенный по сравнению с остальными фигурами декорации храма образ Пантократора в апсиде господствует (как бы парит) над всем огромным пространством базилики, соразмерен ему. Общему иератизму апсидной

композиции противостоят динамизм и живость изображений (близкие по духу к тому, что описывал в цитированном выше эфрасисе Николай Месарит) сцен из ветхозаветной истории на стенах базилики.

В профиль изображались, как правило, отрицательные (Иуда, сатана, грешники), а изредка и второстепенные персонажи и животные. Фактически исключением из этого правила можно считать крайне редкие профильные изображения и отдельных главных персонажей, как, например, Ноя в двух сценах из монреальского храма и некоторые другие.

Композиции в византийской живописи, особенно регулярно в иконах, строились по принципу максимальной статичности и устойчивости, что выражало непреходящую значимость изображаемых событий, их вневременность. Композиционным центром многих изображений выступала обычно голова (или нимб) главной фигуры, независимо от ее размеров. Часто круг нимба помещался в вершине равностороннего треугольника со стороной, равной ширине изображения, то есть в точке максимальной устойчивости. При этом сама фигура далеко не всегда изображалась в статичной позе, что не нарушало статики основного конструктивного треугольника композиции. Особенно характерны в этом плане композиции «Сошествия во ад» и на иконах, и особенно в росписях храмов, где фигуры Христа и выводимых им из ада Адама и Евы, изображавшиеся обычно в динамичных и живописных позах, образовывали в целом достаточно статичный композиционный треугольник. Подобную организацию изображения мы встречаем, например, и в очень динамичной сцене убийства Авеля Каином на стене собора в Монреале, где энергично движущиеся фигуры падающего на бегу Авеля и замахнувшегося на него дубиной Каина образуют в целом почти равносторонний треугольник с головой Каина в качестве вершины. Из экзегетики известно, что это убийство имело в христианстве глубоко символическое и многоуровневое значение, как постоянно длящаяся на земле борьба зла с добром, жертвой которой пал и сам Иисус Христос. Поэтому мастер мозаики с особой тщательностью применяет в данном случае композиционный прием статичного треугольника, образуемого динамическими силами, — создает предельно напряженную композиционную оппозицию.

Она усилена еще двумя вписанными в основной треугольник треугольниками. Один из них образован горкой, как бы полностью замыкающей в себе фигуру падающего Авеля, голова, правая нога и левая рука которого создают один вписанный треугольник, а фигура Каина — другой. При этом обе фигуры оттенены фонами: Авеля — светлой аурой горки, а Каина — металлическим блеском тяжелого золота.

Вневременное горнее торжество безвинно убиваемого Авеля выражает не только обволакивающее его светлое облако фона-горки (как световая духовная аура или нимб вокруг всей фигуры), но и растущее из ее вершины прямо над головой Авеля древо — в данном случае, естественно, — символ вечной жизни.

Вообще принцип устойчиво треугольной организации композиций характерен для многих сцен монреальской мозаики. При этом основной композиционный треугольник организуется различными способами. Иногда — плотно сгрудившейся массой людей, как в «Поцелуе Иуды», иногда — с помощью нескольких менее явных вписанных треугольников, как в сцене «Вознесения Христа», иногда — путем комбинирования человеческих фигур и элементов пейзажа или архитектуры.

В изображении, например, гневного обращения Бога в образе Христа к Каину-убийце («голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли». — Быт 4,10) художник строит сложную систему композиционных треугольников на одном основании: два вписанных один в другой равнобедренных треугольника, образованных горкой фона, и прямоугольный треугольник — фигурами Господа и Каина. При этом в центре композиции, связывающем все три треугольника, оказывается в общем-то мало заметная небольшая красноватая обнаженная фигурка с воздетыми к Господу руками — аллегория голоса крови Авеля. Интересно, что конструктивной основой прямоугольного треугольника и важным смысловым центром композиции оказывается резко выделенный белой окантовкой-границей круг нимба Христа (золотой на золотом фоне).

Нимб или круг вообще часто выступали в византийской живописи в качестве структурообразующих элементов. При этом если нимбы являлись ярко выделенными и хорошо видимыми элементами композиции, то круг, как правило, лежал в основе внутренних конструктивных законов ее построения и может быть выявлен только при специальном анализе конкретного произведения искусства. Не узкая полоса позема, а система нимбов определяла нередко центр гравитации иконы, росписи, миниатюры. Поэтому фигуры в византийских изображениях обычно не стоят на земле, а как бы парят над поземом, что создает иллюзию их нематериальности. Примеров этому мы можем найти множество практически в любом византийском храме с росписями или мозаиками, да и во многих иконах. Имеется и ряд исследований конструктивных схем византийских композиций, в которых показано, что круг и треугольник составляют геометрические основы большинства произведений византийского и древнерусского искусства[91].

С помощью целого ряда канонизированных приемов в византийском искусстве создавалось особое художественное пространство, которое активно ощущалось зрителем.

Известно, что понимание пространства и времени в искусстве неразрывно связано с общей системой мировосприятия и миропонимания соответствующей культуры. По христианской традиции, изображение — особый мир образов, отображающий чувственно не воспринимаемый духовный мир, вневременный и внепространственный. Поэтому и художественное пространство (в широком смысле, включая и время) церковного изображения должно быть по-своему вне-временно и внепространственно или—всеременно и всепространственно. Этого эффекта византийские мастера добивались с помощью достаточно простых, но действенных художественных, в частности композиционных, приемов; прежде всего путем объединения в одной, целостной композиции разнопространственных, разновременных и одновременно происходящих событий.

Как известно, для организации художественного пространства византийцы не пользовались перспективой как некоторой системой осознанно применяемых технических приемов изображения. Для них пространство определялось исключительно изображаемым явлением, священным феноменом, а не выступало предметом специального конструирования, как в ренессансной или новоевропейской живописи. Всё свое внимание византийский мастер уделял изображаемому феномену, имеющему не менее двух (ноуменального и феноменального, в терминологии византийцев) семантических уровней, художественное же пространство складывалось у него автоматически, как нечто вторичное (на уровне художественных приемов, но не по существу, естественно) на основе композиционного единства всех изображенных элементов. При этом, поскольку каждый предмет был значим для средневекового художника и сам по себе, он стремился показать его с максимальной полнотой, часто совмещая в одном изображении его виды с разных сторон. Именно в результате этого получались причудливые развертки предметов, данных как бы в «обратной перспективе» — вздыбившиеся подножия, столы и ложа, как бы повернутые своими главными плоскостями к зрителю, колонны, неизвестно что поддерживающие и непонятно на что опирающиеся, и т. п. визуальные «странности» в духе голландского графика начала XX в., мастера по научно-парадоксальным графическим построениям М. Эшера[92]. Совмещение в одной композиции подобных изображений (увиденных с разных точек зрения, показанных как бы в прямой, параллельной и обратной «перспективах»)[93] привело к созданию своеобразного художественного

пространства в византийском искусстве, которое условно и не очень удачно было названо исследователями византийского и древнерусского искусства «обратной перспективой».

При этом одни исследователи акцентируют внимание на том, что это пространство как бы выталкивает изображаемое явление, событие священной истории на зрителя, в «реальное» трехмерное пространство храма, другие считают, что оно, наоборот, втягивает зрителя внутрь себя, погружая его в это событие. Понятно, что всё это сугубо субъективные попытки современных исследователей как-то истолковать свой эстетический или духовно-эстетический (у верующих) опыт общения с византийским изображением, опыт его восприятия. Суть этой и подобных ей герменевтических процедур может быть сведена к тому, что системой художественных средств (прежде всего анализируемых в данной главе — композиционных, линейных, цветовых, изобразительных и т. п.) византийским мастерам удалось создать такие целостные визуальные структуры (особенно в иконе), которые в процессе их духовно-эстетического восприятия способствуют переносу духа воспринимающего субъекта в какие-то иные пространственно-временные измерения, принципиально отличные от тварного чувственно воспринимаемого мира. Опыт духовно-эстетического проникновения в эти измерения исследователи православного искусства и пытаются описать как особое художественное пространство иконы, что в целом совершенно правомерно, но предлагаемая ими как результат объективного исследования картина всегда и принципиально субъективно окрашена. Это следует иметь в виду при чтении всех подобных исследований, в частности и перечисленных выше в сноске 1 на с. 98.

Интересное художественное пространство предстает нам, например, в мозаичной сцене «Воскресения» в церкви Неа Мони на о. Хиосе (1042—1056 гг.). Здесь выводимые Христом из гробов Адам и Ева, древнееврейские цари и пророки находятся как бы в трех автономных замкнутых микропространствах, образуемых геометрическими конструкциями гробов и замыкающих их сверху горок. Объединяет их все в единое композиционное многомерное пространство золото общего сияющего фона и фигура Христа с крестом, исходящего так же из особого пространства ада (попирающего врата ада) и контактирующего с помощью руки и развевающегося угла гиматия (плаща) с замкнутыми в себе группами персонажей, выводимых из ада.

Важную роль в организации художественного пространства играли в Византии условно изображенные элементы архитектуры и «пейзажа». Занимая нередко большую часть изобразительной поверхности, архитектура и «пейзаж» вторили

или противоречили духу, настроению, пластическому звучанию основных фигур. Обычно горный пейзаж в византийской живописи, особенно в иконе, — это некоторая вогнутая, дробная поверхность, воспринимаемая почти как вертикальная кулиса. Эта стена горок выдвигает основное действие на первый план (из-за них иногда выглядывают второстепенные персонажи), замыкает его в себе как нечто важное и самодовлеющее, обособленное и выделенное из всего окружающего мира. Своей цветовой нагрузкой, ритмикой масс и линий, системой сдвигов поверхностных слоев горки тесно связаны со всей остальной художественной тканью произведения и играют важную роль в организации эстетического эффекта.

При этом, если в ранне- и средневизантийский периоды горки изображаются, как правило, в виде достаточно монолитных, плотных, массивных по цвету и форме образований, то в XIV—XV вв. усиливается внимание к их абстрагирующей проработке, как неких дробных изоощренно-изысканных полуабстрактных (почти конструктивистско-кубистических) структур с предельно расщепленными вершинами, уступами, расщелинами и т. п. изобразительными элементами, которые на Руси приобрели специальное иконописное именование лещадок[94]. Подобные горки, написанные с особым артистизмом, мы видим, например, в росписях храма монастыря в Дечанах (Сербия, 1335—1350 гг.) или в церкви Богоматери-Перивлепты в Мистре (Греция, 1360—1370 гг.) и в ряде других храмов и во многих иконах. Особой, почти эстетской изоощренности писание горок и лещадок достигло в палеологовский период в Византии и в древнерусской иконописи XVI—XVII вв. (в частности, в так называемых строгановских письмах — XVII в.).

В сцене «Жены-мироносицы у гроба Господня» в художественном отношении играют ничуть не меньшую роль, чем сама сюжетная композиция. Являясь, с одной стороны, монолитной кулисой, выдвигающей действие на передний план и как бы выталкивающей его на зрителя, они, с другой стороны, создают активный художественный фон. Их стилизованные тонко и с большой любовью и изобретательностью прописанные расщепленные вершины с лещадками, изысканно решенные в цветовом и конструктивном отношениях, создают своего рода живописно-пластическую фугу, которая на многих уровнях разрабатывает в чисто формально-выразительном плане основную тему изображения — удивление, растерянность и радостную надежду жен-мироносиц и учеников Христа.

Темный фон неба, на котором изображены вершины горок с высветленными лещадками, подчеркивает их художественную значимость столь же энергично, как

и темный фон пещеры выявляет символику белой фигуры ангела на гробе или белоснежных пустых пелен воскресшего Иисуса. В контексте строго монастырского богослужения эффект воздействия чисто художественной пластики этого изображения многократно усиливается, способствуя проникновению духа участников богослужения в пространства вневременных и внепространственных (в земном понимании) измерений.

С подобным же художественным приемом мы встречаемся и в росписях храма Перивлепты в Мистре, особенно в наиболее сохранившихся сценах «Крещения/Богоявления» и «Рождества Христова». Здесь горки занимают большую часть изображения. В «Рождестве» они представляют собой мощную, тщательно проработанную пластическую симфонию, прославляющую свершившееся великое событие. Фигуры людей, ангелов, животных имеют здесь подчиненное горной (или горней) симфонии значение в качестве неких цветоритмических вокальных голосов. Резким диссонансом во всем этом ликующем многоголосии звучит только голос темного диагонально расположенного почти в центре композиции вытянутого пятна фигуры Богоматери. В отличие от всех остальных фигур и многих лещадок горок, устремленных в едином пластическом порыве к яслям с рожденным Младенцем, его Мать отвернулась от Него и траурным цветом своей одежды как бы уже оплакивает предстоящие Ему на земле страдания и мученическую смерть.

Не менее, если не более активную роль в художественных структурах византийской живописи, чем горки, играет и предельно условно написанная архитектура. Византийцы практически никогда не изображали действие происходящим в интерьере, во всяком случае так, как мы привыкли это видеть в новоевропейском искусстве. Это, с одной стороны, связано с обостренным ощущением средневековым живописцем вневременности и внепространственности изображаемого явления, принадлежности его не конкретному тварному пространству, а некой вневременной духовной сфере. С другой — является следствием общей тенденции византийского художественного мышления к условно-обобщенным приемам изображения, выработанным в системе глубоко символического и даже апофатически-символического (в монастырской среде, к которой принадлежали многие византийские иконописцы) миропонимания. Отсюда архитектура фона иногда, когда это известно из литературного источника, может восприниматься как символическое указание на то помещение, в котором происходит изображаемое действие. Однако в византийском искусстве этот чисто иллюстративный момент играл, как правило, предельно второстепенную роль. На

первом плане всегда находилось художественно-пластическое (равно художественно-символическое[95]) звучание (значение) архитектурных элементов в целостном иконном образе.

Так, в росписях Королевской церкви (ктитор — сербский король Милутин) монастыря в Студенице (нач. XIV в.) живописцы уделили много внимания архитектурным кулисам (подчеркну еще раз, что эта тенденция вообще была характерна для развитой византийской живописи). Например, в сцене «Рождества Богородицы» причудливая архитектура занимает весь задний план изображения, символизируя палаты, в которых происходит событие. Однако ее роль, естественно, не сводится только к этому. Главное значение архитектурных кулис в византийском искусстве то же, что и горного «пейзажа» — активно участвовать в создании целостного пространственно-пластического динамического (развивающегося в пространстве восприятия) полифонически звучащего изображения. Сложные, построенные чаще всего в обратной и параллельной перспективах причудливые элементы архитектурных сооружений (фантастические порталы, башенки, ничего не поддерживающие колонны, какие-то немыслимые своды, бесконечно длящиеся стены с окнами и без них, странные арки и обязательные велумы — матерчатые завесы) играют существенную роль в организации общего пластически-цветового ритма, в акцентации тех или иных групп действующих лиц, в создании соответствующего настроения изображения, его композиционной ритмики и т. п. Всё это практически не поддается вербальному описанию, но хорошо ощущается при непосредственном восприятии. В частности, — и в уже упомянутой сцене «Рождества Богоматери» из Студеницы, и во многих других византийских памятниках. Архитектурные кулисы и горный «пейзаж» — это одни из тех изобразительных пространств византийского искусства, где средневековый художник мог дать волю своей творческой фантазии, и он давал ее в полной мере.

Включить звук

В рамках иконографического канона[96] талантливые византийские живописцы создавали такие причудливые, изысканные, высокохудожественные пластические конструкции на архитектурные темы, которые, пожалуй, уже более никогда не появлялись в европейском искусстве. При этом их чисто эстетическая форма всегда несла большую духовную нагрузку, ибо была тесно связана бесчисленными художественно-энергетическими потоками с самой сутью, как правило,

высокозначимых в духовном отношении сюжетов (= духовных явлений). Последнее замечание касается, естественно, всего вообще художественного изобразительно-выразительного языка византийского церковного искусства. В нем все элементы предельно эстетизированы и тем самым выражают глубинную художественно-символическую суть изображаемого события и способствуют установлению реального духовного контакта с ним зрителя.

Одним из ярких примеров этого может служить, например, изображение «Успения Богоматери» на западной стене храма Св. Климента (=Богоматери-Перивлепты) в Охриде (1294—1295 гг.). Мастера этой уникальной росписи Михаил Астрапа и Евтихий создали емкое художественное пространство, построенное на четко прописанных пластических оппозициях[97]. Верх композиции занимает мощная геометрическая конструкция открывшихся небесных врат, образованная свинцовым сегментом неба с распахнутой двустворчатой дверью и как бы образующими коридор от нее на землю симметрично-асимметричными архитектурными кулисами, построенными в обратной перспективе с помощью больших локально окрашенных плоскостей. Перед нами как бы два мощных неприступных стража, надежно охраняющих узкий вход на небо, своего рода Сцилла и Харибда художественно выраженной христианской космологии, готовые вот-вот с грохотом столкнуться и закрыть собою узкий проход. В этот образовавшийся ненадолго коридор с неба льется сияющий поток ангельских сил, образованный множеством ярких охристо-желтых нимбов вокруг голов ангелов, который с двух сторон обтекает и охватывает (как бы втягивает в себя) ложе с темной фигурой распростертой на белом фоне Богоматери и скорбящих апостолов. Четкую художественную оппозицию горизонтальной фигуре Богоматери на ложе, вывернутом на зрителя, составляет вертикальная фигура Христа в ауре невидимых (полупрозрачных) небесных сил и энергий, которая составляет духовный и композиционный центр и ангельского потока, и всего изображения в целом.

С другой стороны, с почтением склоненные ангелы образуют живую лестницу, по которой душа Богоматери, находящаяся в руках Христа, должна быть вознесена на небо. Мы почти реально ощущаем, как их живой, насыщенный теплой духовной энергией поток сдерживает напор холодных каменно-металлических створок небесных врат, стремящихся сомкнуться и не пропустить на небо никого из непризванных.

Созданию эффекта вневременности и внепространственности изображаемого события способствовал в византийской живописи и особый характер изображения действий, совершаемых персонажами. Под кистью средневекового мастера любое,

даже мгновенное событие часто замедляет свой темп, а то и вовсе замирает, превращаясь из изображения действия в его знак, некий условный жест. Византийское искусство выработало ряд таких инвариантных жестов-знаков, которыми и заменялись нередко реальные действия персонажей. На некоторых из них мы остановимся ниже.

В системе глобального духовного символизма и тонко разработанной системы придворного церемониала, господствовавших в Византии на протяжении всей ее истории, жест представлял собой одну из существенных и предельно нагруженных семиотических единиц. Соответственно, и в изобразительном искусстве византийцев он занял видное место. Собственно одним из главных признаков превращения эллинистической картины в сакральный образ (в икону в широком смысле этого слова) и явилась замена реалистически (или даже натуралистически) изображенного движения его знаком — жестом. Картина, в которой исчезают все изображения случайных движений фигур и членов тела, но остаются лишь значимые символические жесты, сразу приобретает некий вневременной, условно-символический и одновременно — торжественно-иератический характер, превращается в икону или, точнее, в изобразительную основу иконы.

Очевидно, что жест в наибольшей мере и характерен для византийских икон. Однако и во многих росписях и мозаиках мы встречаемся собственно с жестом, а не с изображением конкретного движения.

Классическими примерами этого плана являются, например, мозаики в католиконе монастыря Хосиос Лукас в Фокиде (Греция, первая четверть XI в.) или мозаики второй половины XI в. в церкви Успения Богоматери в Дафни (под Афинами). Практически во всех многофигурных композициях мы видим здесь изображения жестов, а не самих движений. Ни о натурализме, ни об импрессионизме, ни о реализме, которых с такой энергией, как следует из их текстов, жаждали византийские иконопочитатели и авторы экфрасисов, здесь, как и касательно многих других памятников XI—XIII вв., не может быть и речи, во всяком случае — на уровне изображения фигур и их действий. Перед нами четко и точно проработанный каталог жестов и символических изобразительных метафор. Сами, особенно главные, фигуры большинства композиций в Дафни статичны и пребывают как бы вне изображенных событий, погружены в свои внутренние миры. На участие в происходящем указывают только их очень лаконичные жесты; объединяются же сцены в целостные композиции не изображением единого действия, как в станковой картине Нового времени, но всей системой художественных изобразительно-выразительных средств: четким общим

композиционным решением, фоном, архитектурными или пейзажными кулисами, ритмикой складок одежд и цветовых пятен и т. п.

Всмотримся, например, в «Преображение». Здесь каждая из шести фигур пребывает полностью замкнутой в себе и как бы застывшей в пространстве в определенной (значимой для данной композиции) позе. Перед нами фактически застывшая пантомима, где каждый персонаж являет собой пластический знак того переживания или действия, которое соответствует его роли. То же самое можно сказать о сценах «Воскресения», «Уверения Фомы», «Благовещения», «Распятия» и др.

С точки зрения чисто человеческой (которую, например, ярко выразил в своем экфрасисе тот же Николай Месарит) трудно найти в земной жизни Христа более трагический момент, чем Его распятие. И мы знаем массу западных средневековых и ренессансных изображений, где трагизм и драматизм этого события явлен с предельной экспрессивно-натуралистической силой, выражающей и невыносимость страданий висящего на кресте истекающего кровью Иисуса, и материнские муки почти в бессознательном состоянии судорожно сжимающей подножие креста Богородицы.

Совсем иное настроение царит в дафнийской мозаике. Тело Иисуса безжизненно свисает с креста, что соответствовало бы реализму ситуации и что умели очень выразительно передать западные средневековые мастера, а как бы парит в красиво поставленной позе перед крестом, хотя распинающие его гвозди и красные ленточки крови, как и лекальная кривая кровяного фонтанчика из прободенного ребра, проработаны очень тщательно. Однако изобразительные приемы не направлены здесь на возбуждение непосредственной эмоциональной реакции зрителя (и не возбуждают ее).

Равно как и позы и жесты спокойно стоящих по обе стороны от креста Богоматери и любимого ученика Иисуса. Только их правые руки застыли в красивых жестах указывания на Христа. И в этих жестах нет никакого намека на непосредственную эмоциональную реакцию самых близких Иисусу людей, соответствующую трагизму ситуации.

Здесь всё значительно сложнее и глубже. Данный иконографический извод, только на знаковом уровне указывая на сам исторический момент распятия Христа, как бы уводит зрителя от его преходящей эмоциональной значимости, от «феномена», как сказал бы мудрый византийский экзегет, к «ноумену» — от исторического акта

обычной в Римской империи казни, который действительно сопровождался чисто человеческими эмоциями и переживаниями Марии и Иоанна, к вечно длящемуся спасительному для людей мистическому таинству божественного Жертвоприношения. И распятое тело Иисуса здесь уже не просто плоть временно страдающего человека, но Знак и Символ, которым спасается всё человечество, возводится к Первоисточнику и Первооснове бытия Универсума. Именно этот Символ прозревают (в интерпретации художника) своим духовным зрением Мария и Иоанн, и поэтому их жесты — не выражение сострадания и скорби, а начальная фаза жеста молитвенного предстояния, которое в законченном виде мы наблюдаем в композициях Деисиса[98]. Золотое сияние, обволакивающее фигуры рассматриваемой композиции, абстрактная красота силуэтов, складок одежд, ликов только усиливают вневременной молитвенно-созерцательный характер сцены.

Подобную эстетическую герменевтику можно было бы осуществить относительно любой композиции дафнийских мозаик или изображений в Хосиос Лукас, как, собственно, и относительно многих других памятников византийской живописи, особенно касающихся цикла из земной жизни Христа. Условная система жестов и поз изображенных персонажей переориентирует восприятие зрителя от буквального изображения конкретного события евангельской истории на его вневременной сакрально-литургический смысл, который более полно переживается в процессе храмового богослужения, однако доступен и вне его зрителям, имеющим опыт углубленного созерцания произведений христианского искусства. В целом подобное понимание изобразительного образа характерно для зрелой византийской, да и всей средневековой, православной живописи. В качестве очень выразительных примеров можно указать еще на мозаичное «Преображение» из Палатанской капеллы в Палермо (Сицилия) или на «Сошествие во ад» — роспись Мануила Панселина в центральном афонском храме Протатон (1290 г.).

Однако у Мануила Панселина, а затем и в росписях XIV в. (то есть в палеологовский период) мы сталкиваемся с некоторыми принципиально новыми тенденциями в изобразительном языке, в том числе и в понимании визуального жеста. Всё еще сохраняя функцию жеста, он начинает наполняться в общем-то не свойственной ему динамикой и эмоциональной перенапряженностью. Из жеста художественно-сакрального он постепенно превращается в жест эстетско-маньеристского толка. В росписях Панселина эта тенденция только намечается, хотя и достаточно отчетливо, но с особой силой она проявилась во

фресках параклиса церкви монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе (1315—1320 гг.). Особенно ярко — в знаменитом изображении «Сошествие во ад» в апсиде. Жест здесь наполняется в общем-то несвойственной ему экспрессией и предельно дематериализуется, отражая сложные духовные процессы, протекавшие в культуре палеологовского времени, в частности, связанные с последней стадией исихазма (паламизмом).

К специфическим, эстетически значимым особенностям языка византийского искусства следует отнести деформации изображаемых фигур и предметов. Они, как правило, направлены на усиление выразительности изображения, реализуются как на макро-, так и на микроуровнях художественного языка и играют большую роль в создании художественного образа[99].

В византийском искусстве можно различить как минимум два вида деформаций: корректирующие и экспрессивные. Первые имели место только в системе храмовых мозаик и росписей; их целью была своеобразная корректировка оптических искажений основных размеров фигур, связанная с различными расстояниями и «углами зрения», под которыми зрителю приходилось рассматривать отдельные композиции росписи (в куполах, барабанах, апсидах, нишах, на уровне глаз или высоко над головой, на плоских и кривых поверхностях)[100]. Для этого верхние фигуры изображались в большем масштабе, чем нижние, использовалось несколько шкал пропорций для различных групп изображений в зависимости от их местоположения в храме (верх, низ, плоская стена или кривая поверхность). Например, фигуры, помещенные в центре апсиды, изображались более узкими, чем фигуры по бокам, просматриваемые под более острым углом зрения. Последние делались нередко значительно шире центральных, или же у них были более широкие жесты, расстояния между ними также были большими, нежели между центральными фигурами. Этот прием использовался для того, чтобы все фигуры композиции воспринимались зрителем, находящимся в храме, в соответствии с общей пропорционально-композиционной системой.

Помимо деформаций этого типа на отдельных этапах истории византийского искусства большую роль играли те или иные специальные, художественно значимые деформации, выступавшие как активные единицы художественной лексики. К ним следует отнести прежде всего такие стилистические черты, как удлиненность фигур, широко раскрытые глаза, «перекручивания» человеческих тел на 90°–180 градусов и некоторые другие.

Так, в качестве своего рода художественного клише широко раскрытые глаза с черными кругами зрачков присущи практически всем фигурам мозаик монастыря Хосиос Лукас в Фокиде. Стереотип этот восходит еще к раннехристианской и ранневизантийской живописи. Понятно, что он был наделен там художественным значением как символ духовного видения, присущего человеку от природы, согласно христианской доктрине. В прекрасном мозаичном изображении «Преображения» (VI в.) в монастыре Св. Екатерины на Синае широко открытые глаза Христа и окружающих его в этой композиции персонажей дополнены обрамляющим всю сцену ожерельем из 31 круглого медальона с погрудными изображениями святых, у которых акцент сделан также на широко раскрытых глазах. Предстоящий мозаике зритель оказывается в фокусе зрения десятков устремленных на него глаз святых и самого Христа. Далеко не всякому верующему под силу и сегодня выдержать эту художественно организованную очную ставку с многоочитым миром иным. Видимо, чтобы как-то смягчить этот молчаливый, но пристрастный допрос десятков глаз праведников, мастер мозаики значительно увеличивает благословляющую десницу Христа.

Достаточно часто в византийском искусстве мы встречаемся и с непропорционально удлинёнными фигурами. В частности, нередко удлиняются фигуры ангелов в композиции «Вознесение Христа». Особенно наглядны эти деформации в мозаике IX в. в Св. Софии в Салониках и в росписи Св. Софии в Охриде (сер. XI в.). Они обусловлены здесь чисто композиционными особенностями. Для создания эффекта полета ангелов и сохранения целостности композиции мастера как бы обрамляют фигурами ангелов сферу с возносящимся Христом. Необходимость построения венка или полувенка из ангелов (четырёх или двух) вокруг сферы и заставляет художников несколько удлинять и неестественно изгибать их фигуры.

С изысканно удлинёнными фигурами мы встречаемся и в росписях церкви Св. Пантелеймона в Нерези (Македония, 1164 г.), и в храме Св. Георгия в Курбиново (Македония, 1191 г.). В последнем особенно изящны фигуры ангелов в апсиде и архангела Гавриила из «Благовещения».

Деформации подобного типа были ориентированы (далеко не всегда осознаваемо, а скорее всего, на уровне художественной интуиции), как правило, на создание определенной художественной выразительности духовно насыщенного визуального образа. Однако это касается, естественно, прежде всего высокохудожественных произведений. У мастеров ремесленной квалификации, работы которых также достаточно часто встречаются в византийском мире,

особенно в его периферийных частях, нередко возникают нехудожественные деформации, проистекающие от отсутствия художественного вкуса и банальной нехватки профессионализма. Многие из этих работ часто тоже не лишены своеобразного художественного обаяния, но основывается оно уже на иных принципах, характерных только для эстетики наивного искусства. Особенно много образцов таких работ сохранилось от раннехристианского периода, в ранних римских мозаиках и в катакомбной живописи. Это и понятно. В III—V вв. большинство высокопрофессиональных мастеров еще работали в сфере языческого искусства, продолжавшего украшать дворцы римской знати. Ни они сами, ни их богатые заказчики еще не стали ревностными христианами, а Церковь еще не обладала достаточными средствами, чтобы оплачивать квалифицированных художников. Тем более что в ней вообще долгое время не было, как мы видели, единства относительно необходимости христианских изображений.

К художественно значимым деформациям относятся и изображения фигур и предметов без каких-либо их важных, с точки зрения обыденного сознания, членов или элементов (например, человеческих фигур без ног, зданий с отсутствующими передними или иными стенами и т. п.). Особенно часты в византийской живописи изображения ангелов без нижних частей тела. При этом такие фигурки нередко соседствуют в одном изображении с ангелами, имеющими тщательно прописанные ноги. Для примера можно указать на фреску «Распятие» в храме Богородицы монастыря Студеница (1209) (там есть и другие фигуры с урезанным низом); мозаики соборов в Монреале и в Чефалу; сцена «Оплакивание Христа» в храме Св. Климента в Охриде; мозаичное «Успение» и «Сон Иосифа» в Кахриеджами; и др. Все эти «урезания» (или «погружение в фон», как выражаются некоторые исследователи) диктовались исключительно художественными, хотя и в каждой конкретной композиции своими, требованиями целостности и выразительности изображения, достижения максимальной органичности живописного образа.

Значительно большим деформациям, чем человеческие фигуры, подвергались в византийской живописи неодушевленные предметы — горки, деревья, архитектура, предметы интерьера, о чем мы уже отчасти говорили. Этот художественный прием являлся естественным следствием системы христианского миропонимания и был закреплен в иконописном каноне. Византийский художник не работал с натуры, в процессе творчества его мало интересовал реальный внешний вид предметов видимого мира как таковой, вернее, он не имел внутренней установки на его натуралистическое фиксирование. Любой предмет изображался не ради него самого, не ради красоты или уникальности его формы, но чаще как

носитель определенного значения, как художественный символ. Соответственно важно было дать не документальное изображение конкретного предмета, но его условный и хорошо читаемый визуальный знак. Поэтому набор таких предметов, к тому же изображенных достаточно стереотипно, был в византийской живописи очень ограниченным.

Окружающую среду здесь, как правило, представляли условно изображенные горки, несколько деревьев или кустиков, река (в «Крещении»), архитектурные кулисы, велум, их соединяющий. Из предметов обихода византийские мастера чаще всего изображали трон, стол, ложе, подножие, книгу, свиток, чашу. Остальные предметы встречаются редко, и их появление всегда мотивировано знаковой функцией. В целом все условно изображенные предметы материального мира служили в византийском искусстве для создания особого художественного пространственно-временного континуума. Высокая степень их деформации, особенно горок и архитектуры, повышающая внутренний динамизм изображения, была основана на идеях христианской космологии и антропологии и одновременно являлась естественным выражением высокоразвитого эстетического сознания византийцев.

В византийской живописи в противоположность западноевропейскому искусству фигура человека (такого изменчивого и непостоянного в жизни) часто выступала носителем и выразителем вечных идей. Для передачи преходящих настроений, переживаний, эмоциональных состояний, соответствующих изображаемому событию или отношению к нему художника, в этом искусстве нередко использовали неодушевленные предметы (в представлении современного зрителя значительно более статичные и неизменные по своей природе, чем человек). Статике, в себя углубленности и в себе замкнутости человеческих фигур, погруженных в духовное созерцание, византийский мастер противопоставлял экспрессивные сдвиги, смещения, затейливые изгибы и искривления, наклоны, перекрученность, всплески и взлеты каменных палат и горок. Здесь в художественной форме воплощались представления христиан о высоком духовном назначении человека (образа Бога!) и о неустойчивости и призрачности всего материального.

В византийской живописи многие деформированные элементы переходят из одного изображения в другое, превратившись в некий знак, визуальный инвариант. Для византийского искусства вообще характерен принцип инвариантности художественного мышления на макроуровне, то есть стремление конструировать произведение (живописное, словесное, музыкальное) из стереотипных элементов,

каждый из которых обладал, как правило, высокой художественной или/и религиозной значимостью.

Высокая степень философско-религиозного символизма и строгая каноничность византийского искусства, с одной стороны, и чисто художественное стремление средневековых мастеров сделать свои творения предельно понятными и доступными восприятию всех членов христианской общины — с другой, привели к тому, что почти все изображения в этом искусстве «набирались» из небольшого ряда ясных цветовых и пластических символов и метафор или стереотипных изобразительно-выразительных единиц с достаточно устойчивой для всего православного региона художественной семантикой. При этом каждый из пластических символов обладал целым спектром значений, среди которых были как узкие, понятные только средневековым зрителям, так и широкие — общечеловеческие.

Из наиболее распространенных в византийском искусстве пластических символов, ставших здесь иконографическими инвариантами, можно указать на следующие.

Фронтально стоящая или сидящая фигура: в широком смысле — символ духовного общения персонажа со зрителем; одно из частных значений для средневекового зрителя — явление персонажа зрителю, который ощущал себя предстоящим явленной через изображение личности.

Женская фигура с распростертыми руками (типа «Марии Оранты») — символ материнской защиты, покровительства; для средневекового зрителя также — знак молитвенного состояния.

Распятая на кресте фигура — символ человеческих страданий; в более узком смысле — знак и изображение распятого Богочеловека, искупившего своей смертью грехи мира, реальный символ грядущего спасения человечества и т. п.

Фигура в нимбе — художественный символ возвышенности и одухотворенности; для византийцев — знак святости.

Крылатая фигура ангела — символ духовной чистоты и красоты, творческого полета духа; в средневековом значении — изображение божественного посланника, духовного существа, посредника между небесным и земным мирами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Электронные носители:

1. <https://religion.wikireading.ru/18500>
2. <https://mhkromanova.jimdofree.com/%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0/>