

Григорий Палатников

ПОНТИЙСКИЕ МЕДИТАЦИИ

*«Живописец привносит свое тело,—
говорит Валери.— И в самом деле не
ясно, каким образом смог бы писать
картины Дух. Художник преобразует
мир в живопись, отдавая ему взамен
свое тело». М. Мерло-Понти [5, с. 13]*

Темой данной статьи является становление Византийской изобразительной традиции и, соответственно, ее связь с древнегреческой и средиземноморской культурами, их эстетическими установками. Любое культурологическое исследование тенденций развития изобразительного искусства, тем более, если оно охватывает анализ произведений, создание которых отдалено от нас на полторы тысячи лет, не может обойтись без эмоционально-чувственного переживания конкретной среды или специфики топоса, сформировавших внутреннюю пластику этих произведений. Именно поэтому автор счел необходимым включить в текст статьи свои наблюдения, описывающие природную среду, которая породила художественный мир этой культуры, и такое описание становится элементом осмысления образной ткани художественных произведений Византийского искусства.

Конец октября. Море перестало быть курортной купелью и стало тем, чем ему и пристало быть,— стихией, с тугим теплым ветром и кипящим под солнцем бескрайним пространством расплавленного серебра, с тяжелым шумом падающим на мелководе. Волна за волной выплескивается на песок, шипя и пенясь уползает назад, до зеркального блеска вылизывая кромку пляжа. Постепенно остывая от жары, к краям горизонта оно приобретает искрящийся блеск металла.

Воображение уносит на Юг, откуда ветер гонит череду волн, чем ближе к Босфору, тем вода будет светлее, чтобы у пролива приобрести цвет густой синевы. Там на берегах древней Пропонтиды выросло и дало удивительные плоды искусство, возникшее на перекрестке Запада и Востока, там сложился Византийский миф, ставший неотъемлемой частью нашего сознания.

Достаточно трудно вообразить и целостно удержать в сознании чрезвычайно пестрый, разноголосый, многоплеменной мир, составляющий тело этой империи, ставшей наследницей Рима на Востоке, мир, где эллинистические традиции существовали одновременно с римскими и под сильнейшим влиянием древних восточных культур. Только этот мир мог дать ту среду, в которой с

наступлением христианской эры могло сформироваться искусство, бесконечно изменчивое в своих проявлениях, но обладающее при этом четкими, устойчивыми стилистическими признаками, позволяющими сразу идентифицировать произведение, относящееся к Византийской изобразительной традиции.

Во все исторические периоды Римская живопись – это все равно Греческая живопись. И если с этой позиции рассматривать Римскую живопись, ее помпейские и геркуланские памятники, то бросается в глаза изощренная пластичность образов. В неразрывном единстве с италийскими находится круг фаюмских произведений, возникших в другой культурной среде на основе устойчивой многовековой египетской изобразительной традиции. Фаюмский портрет в эллинизированном Египте воспринял чисто греческую пластичность образа. Экспрессивные лики Оранты из катакомбных росписей Рима находятся в кровном родстве с фаюмскими портретами, связанными с заупокойным культом, в их иератичном предстании сказывается тысячелетняя традиция уплощенной культовой живописи, в которую эллинистическая культура внесла чувственное переживание форм.

Оранты из катакомб Петра и Марцелина, а также изображения апостолов демонстрируют, как под влиянием изменения мировоззрения экспрессия развешествляет осязательность образа. Преобладает живописное начало, телесность растворяется, она живет в душе художника, в его вошедшей в плоть и кровь многолетней выучке, но отступает перед напором духовного переживания. Образ становится спиритуалистичным знаком веры как в катакомбной живописи конца 3–начала 4 века. В Константиновский период религиозный экстаз живописца порождает необычную для античной живописи свободу образования формы: широкими мазками, крупными пятнами цвета творится форма, имеющая аналоги разве что в искусстве 20 века. Примат живописного начала абсолютен. Мазок кисти формирует цветные знаки, слагающиеся в цельный и возвышенный живописный образ. К этим монументальным образам примыкает изображение Тритона мозаичного пола “дома триумфа Диониса” из Антиохии, исполненного размашистой, уверенной рукой. Сотворенный образ чрезвычайно экспрессивен и свободен. Сдвиг в мировоззрении уже произошел, а форма еще не заострилась в теологических догмах. Формирование нового искусства только началось.

Искусство переходных эпох – самое интересное, оно в потенции содержит много путей развития и дает произведения неожиданные, наполненные свежестью восприятия, пока одно из направлений не победило и не начало воспроизводить само себя, занимаясь только шлифовкой и совершенствованием уже готовых композиционных схем.

При разной степени объемности трактовки формы постоянным

остается необыкновенно тревожный взгляд, дающий почувствовать всю двойственность бытия этих изображений людей и Богов. Если в античном искусстве торс выявлял жизнь тела, то в искусстве перехода от одной формы сознания к другой мы имеем эллинистическую чувственность трактовки формы, вступающую в контраст с духовной наполненностью образа – и только лица с тревожными, то вопрошающими, то всеведущими глазами смотрят на нас со стен или дощечек Фаюмских погретов. Духу тяжело и неудобно в этой темнице тела, и понадобится длинная дорога, чтобы тело стало восприниматься храмом для души.

И вот, имея такой великолепный пластический строй, такое изумительное соотношение линейно-пластической конструкции с духовной наполненностью образа, когда душа, живущая в этих телах, рвется наружу через распахнутые окна глаз, не удовлетворяясь своей совершенной живописной материей, можно сказать, что с этой точки и начался отсчет времени нового искусства.

Формирование византийской иконографии началось, по Н. П. Кондакову, с первых рукописных кодексов, где основной была роль мастера шрифта, т. к. он выбирал сюжеты для иллюстрирования и размечал для них, а также для декоративных элементов и инициалов, места [3]. Происходит процесс богословского утверждения сюжетов миниатюр и орнаменталистики книжных украшений, носивших также богословский характер. Некоторые иконографические схемы принимали устойчивый характер, другие отвергались и никогда больше ни в одних рукописях не встречались. Соответствие изображения слову было абсолютным. Так складывалась сюжетная иконография. Пластической же иконографии предстояла долгая эволюция.

Можно предположить, что бесконечно повторяющиеся буквы в строке, несущие смысл божественного Слова, где буква – одномасштабная и модульная страница священного текста, где буква – часть божественного Слова, нашли в сознании византийцев соответствие с кубиком мозаики, где кубики цвета складываются, присоединяясь один к одному, в большой свет истины. Кубики – частицы света, ткущие ткань божественной истины, которая и есть свет. Вероятно, эта аналогия сделала мозаику излюбленным материалом Византийской живописи, и если умопостигаемый свет овладевает душой верующего, то и чувственно земной свет, воспринимаемый умным зрением, наполняет сознание бесконечной мудростью Творца.

Дорога петляла среди древних холмов, поросших апельсиновыми рощами. Был март, время цветения, и воздух был пропитан апельсиновыми запахами. Иногда дорога взбегала на холм, и было видно, как холмы плавно понижаются к Северу, в сторону моря. Дожди еще

шли, со Средиземного моря наплывали темные гряды облаков, взрывающихся грозой и проливавшихся ливнем, ливень переходил в мелкий дождь, а когда дождь заканчивался, холм обволакивал тонкий прозрачный туман, от которого запахи становились еще сильнее и гуще.

Мы ехали в Ципори, и пока машина взбиралась на холмы или петляла между ними, апельсиновый ветер проникал через опущенное стекло и гулял по салону. Это воистину страна апельсинов – апельсиновый рай. Удивительно, почему этот плод не упоминается в Библии. Был март, воздух от непрерывных дождей был прохладен. Не верилось, что это Палестина – страна, иссушенная солнцем, совсем рядом Африка и высушенные жарой степи Сирии. Но дожди все шли, хотя, может, они не уходят дальше приморской Галилеи. Удивительно, почему у Булгакова месяц Нисан удушливо жаркий, или для создания мощного образа последних дней Иешуа Булгакову нужна была эта душная, все сжигающая жара, а может быть, в каменистой Иудее все иначе, и месяц Нисан там невыносимо жарок.

Ципори впервые встречается в эллинистических источниках в 103 г. до н. э. Одно из первых письменных упоминаний о городе появляется у Иосифа Флавия в «Иудейских древностях», где он пишет о попытке наследников Александра Македонского захватить город. В 63 г. до н. э. Израиль завоевывают римляне, а в 58 г. до н. э. они провозглашают Ципори столицей Галилеи. С этого времени начинается письменная история этого города.

Римляне называли его Сепфорис. После разгрома восстания Бер-Кохбы Андриан распорядился переименовать город в Деокесарию. Но это название прижилось только на монетах, которые чеканили в Ципори, и город продолжали именовать его еврейским именем. Царь Ирод и его сын Ирод Антипа переносят сюда свою столицу. В 4 в. н. э. Ципори вошел в состав Византийской империи.

Много можно написать, сидя у моря. Зачем бабочке-капустнице летать над кромкой воды и песка, где волна превращается в пену, ритмически вылизывая берег до зеркального блеска, откатываясь назад... и... через мгновение возвращаясь обратно. И так из века в век. Недаром предание усадило слепого певца на берег, в этом мерном падении воды на сушу в разное время года и в разную погоду – весь Гомер.

Краски Ципорских мозаик сочны, колорит их жарок и насыщен. Желто-коричневые известняки и красно-черные граниты близлежащей Иудеи соседствуют с сочной зеленью смальты, несущей отзвук зеленых холмов Галилеи, а небольшие вкрапления синего напоминают о

присутствии моря, в своей синеве сливающиеся с небом.

Мозаики полов отражают вкусы как греко-римского, так и еврейско-арамейского населения города. В византийский период это привело к своеобразной стилистике, имеющей отличительные особенности от других регионов обширной империи.

Почему для исследования взяты именно эти памятники искусства?

Первый – как образец высокого придворного искусства эпохи Юстиниана, когда в основном сложилось то миропонимание, в координатах которого на протяжении тысячи лет будет развиваться искусство империи. Второй – как провинциальный памятник римского искусства, носящий все признаки искусства стран Магриба и Сирии, но возникший на земле Иудеи, земли, откуда пришел свет Новой веры.

Второе. Почему именно полы? Если об изобразительном искусстве Древней Греции мы судим по керамической посуде разного назначения, как парадно торжественной, имеющей большую ценность уже в свое время, так и по рядовой, обиходной керамике, выполнявшей свою утилитарную ежедневную функцию, мы выявляем общепринятые типы изделий, классифицируем их, изучаем архитеконику объемов, присутствие или отсутствие декора и его взаимоотношение с формой предмета. Если мы по краснофигурной и чернофигурной вазописи реконструируем живописный стиль, его изменения в течение столетий, потому что утилитарные вещи являются носителями и наиболее яркими выразителями массового сознания, то мы судим о вкусах, наклонностях различных групп населения и, в конце концов, о требованиях моды.

Как и декор керамики, декор мозаичных полов является копиями с популярных произведений живописи и скульптуры, адаптированных мастерами, ремесленниками в соответствии с требованиями материалов, с которыми они работали. Во всяком случае, они максимально выражают вкусы заказчиков и мастеров, выполнявших эти произведения.

Если настенные мозаики, являясь частью Божественной литургии, становились частью театрализованного действия, создающего сложный временно-пространственный синтез, мерцающая со стен бесконечными отблесками света, создающим мистическое пространство и спрессованное в единое вечное время, образованное смотрящими на зрителя освещенными образами – это уже некое вневременное – иновременное – пространство, – то, становясь полами храма, общественного здания, зала, дворца или загородной виллы, эти цветные камушки теряют свое сакральное значение. Их функция значительно проще. Она сугубо декоративна, поэтому они наиболее полно иллюстрируют сдвиг в сознании, связанный с победой новой веры. Принесенная этой верой новая эстетическая норма диктует правила организации изобразительного, пространственно-временного

континуума. В рассматриваемых памятниках хаос разноцветной цветовой структуры упорядочивается волей мастера и преобразуется в единый световой поток, формирующий изображение.

Общая тональность Константинопольских мозаичных полов очень светлая, в них нет тени, детальная светопластическая разработка формы отсутствует, функцию выявления предмета берет на себя линия.

Когда бродишь по подмосткам, проложенным над мозаиками Большого императорского дворца, мерный мерцающий белесоватый свет, излучающий этими мозаиками, – вот что бросается в глаза. В Ципоре невольно сравниваешь работы греко-римских мастеров: один – на берегу Пропонтиды, другой – на вершине Израильского холма. Константинопольские мозаики скромны по цвету, их серебристо-молочную гамму составляют оттенки мрамора от желтовато-розовых до серовато-голубых. Насыщенного цвета кубиков смальты немного, зеленые используются очень деликатно, красный – различных терракотовых оттенков. Общая цветовая гамма туманного летнего дня на берегу теплого моря. Тональные сопоставления пятен очень мягки, цветовые отношения предельно деликатны, среда условна. Галечный пляж из хаотического разброса камешков превращается в структурированное изобразительное поле. Очень ясные линии геометрии графики мозаичных кубиков.

В отличие от мозаик Константинополя, мозаики Ципори очень интенсивны по цвету. Мраморные и терракотовые кубики используются как фон, пластическая лепка форм значительно мощнее полов Константинополя. Орнаменты, тела, предметы насыщены по цвету, изображения при осязательности образов связаны единым световым потоком. Античный импрессионизм проявляется здесь в полной мере.

К этой группе памятников примыкает мозаичное изображение Орфея из Иерусалима 5 в н. э., хранящееся в Константинопольском государственном музее, и очень сходный с ним, но старше его на сто лет образ доброго пастыря из Мавзолея Галлы Плакиды в Равенне [4; 6]. По уплощенности форм и декоративности плоских цветowych пятен, по трактовке лиц эти произведения примыкают к арамейской изобразительной традиции.

Взгляд не задерживается на осязательности образа, а полностью перестраивается на умное зрение, дающее возможность погрузиться во мрак непередаваемого фаворского света и в какой-то мере приблизиться к созерцанию божественной истины. Дематериализация образа в его условности и невещественности позволяет погрузиться в глубину переживания трансцендентного.

Странное это было государство, основанное Константином. Римская империя, живущая вековыми законами, при этом населенная восточными народами, говорившими на греческом, но самоназывавшимися Ромеями, государство, протянувшееся от Равенны и Венеции до Кесарии и Александрии...

Море властно входило в жизнь Византийской Империи, было ее неразрывным целым. Бесконечно изменчивое в своем постоянстве, оно формировало сознание. Если в европейской позднейшей истории закрепилось понятие половины, четверти и восьмой части Священной Римской империи германской нации, то Византия владела морем, оно было ее неотъемлемой частью. Порты Равенны, Бизантия, Венеции, Яфы и Кесарии кишели греками, носителями этого архетипа вечной воды «Талата». Поэтому море сильнее сказывалось на сознании византийцев, чем древние законы римской империи, кодексы Константина и Юстиниана.

В любые исторические эпохи и времена, при любой религии и мировоззрении грек мог воспринимать мир только пластически. Краткая история иконоборчества, спровоцированная столкновением с исламской культурой, при всей ее драматичности в столкновении взглядов на толкование религиозных догматов, показала, что традиционное визуальное восприятие, веками жившее в сознании греков и традиционных восточных культур, воспринявших в эпоху эллинизма греческое видение мира и античную философию, возобладала и осталась неизменной [1].

Восток Римской империи значительно медленнее подвергался процессу варваризации, чем западная ее часть, он с восточной консервативностью упорно держался эллинско-римской изобразительной традиции. Антиохия, столица провинции Сирия, в состав которой входила и Галилея, был городом многовековой эллинистической традиции.

Со времени Адриана, перенесшего центр римской политики на Восток, Антиохия наравне с Александрией играла главенствующую роль в культурной жизни Востока империи, поэтому неудивительно, что мозаики Ципори византийского периода, как полы общественных зданий и частных домов греко-римского населения, так и полы синагог, исполнены под влиянием столичного искусства. Их общая стилистика очень близка, только отстает на сто лет, что вполне объяснимо для провинциального сознания. Провинциализм сказался в общей стилистике произведений как следование столичным образцам, но не как уровень исполнительского мастерства и глубины переживания создаваемого образа. Имперские мозаики равноценны как по замыслу, так и по исполнению мозаикам полов дворца Константина в Антиохии.

Греко-римская Деокасария-Сепфорис и еврейская Ципори были одним городом с одинаковыми традициями ремесла, передаваемого из поколения в поколение.

Если сравнивать мозаики полов большого императорского дворца Константинополя с современными или с мозаиками стран Магриба, Ципори, Сирии, Италии, сразу бросается в глаза уплощенность форм. Телесность есть, но это не осязательная телесность, формы, вещьность, а знак формы. Сознание истончилось, стало более рафинированным. Переживание сочных античных форм перешло к переживанию знака изображения.

Изобразительному полю всего шаг до восприятия пространства и изображения как света. Еще шаг, и этот свет станет светом небесной благодати, окутывающей фигуру. Изменилась субстанциональность образа. Пластичность восприятия осталась та же, но образ из сформированного светом стал сам светом [2]. В станковой живописи, по П. Валери, «завоевывая пространство, художник отдает взамен ему свое тело» [5, с. 13], а в Византийском сакральном искусстве художник отдает ему душу, поэтому свет, мерцающий и дробящийся до бесконечности оттенками, дает возможность глубоко укорененному в вере художнику приобщиться к духовному свету творимого им образа. Свет льется с поверхности Византийской живописи, завоевывая пространство перед собой, и если, уходя в пространство картины за рамки, художник отдает ему телесное, то в византийской живописи он духовно сливается со светом творимого образа.

На земле Ципори хранится один мозаичный пол, относящийся, правда, к Римскому времени, – «Праздник Диониса». Мало в позднем римском искусстве памятников столь содержательных по живописной глубине созданного, прочувствованного. Голова Диониса по изысканности цветовой и пластической трактовки необычайна. Античный импрессионизм достиг здесь максимального совершенства. Дионис живет своей собственной жизнью, он самодостаточен, как самодостаточно любое великое произведение искусства, образ имперсонален, что заставляет вглядываться и вглядываться бесконечно в это цветущее молодое лицо, собранное из цветных камешков, недаром его назвали «Мона Лиза» Ципори. По тонкости исполнения и одухотворенности образа, выполненного в мозаичной технике, он сопоставим с изображением небесных сил в церкви Успения в Никее.

Памятники созданы во времена господства языческой идеологии, в период расцвета Римской империи, другой во время победившего Христианства. Оба прекрасны, потому что говорят языком чистым и ясным о величии человеческого духа. Функция этих мозаик и росписей монументальна. Они излагают высокие идеи и абсолютно доминируют

в интерьерах зданий, где они размещены.

Мозаичные полы в этих помещениях нейтральны, они представляют традиционную плетенку, что вполне объяснимо. Они не должны мешать восприятию главного. Плетенка – вариант меандра, где бесконечно сплетаются откатывающиеся и накатывающиеся волны на берег, – это символ вечной волны, проходящей через все средиземноморское искусство, особенно популярным этот вид декора стал в византийский период. Значительная часть, если не подавляющее количество каменных ковров, украшавших полы Византийских зданий, обрамлены плетенкой.

И если изображения Сил Небесных возвышаются как непоколебимые световые столпы истины, а фигуры «Виллы Мистерий» в Помпее, исполняющие мистериальные действия, проникнуты чувством внутреннего трепета, то полы триклиний Ципори и Константинопольского дворца проще, их украшение носит бытовую окраску, и тем не менее ничто так не иллюстрирует поворот в сознании, как эти сугубо утилитарные изображения.

Равеннский комплекс мозаики сопоставим с Помпейским циклом росписей. Между ними расстояние в 400 или 500 лет. Между Баптистерием православных и мавзолеем Галлы Пладиции, «Виллы Мистерий» и «Виллы трагического поэта» временная дистанция очень велика. И тем не менее это два пика, две вершины, на которые поднялось эллинское искусство.

1. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада.– М.: «Алетейа», 1999.
2. История средневековой философии. Хрестоматия: В 2 ч. Ч.1: Патристика.– Мн.: ЕГУ, 2002.
3. Кондаков Н. П. История Византийского искусства и иконографии.– Т. 21.– Одесса: Изд. трудов Новороссийского ун-та, 1876.
4. Лазарев В. Н. История Византийской живописи.– М.: Искусство, 1966.
5. Мерло-Понти М. Око и Дух.– М.: Искусство, 1992.
6. Райс Д. Т. Искусство Византии.– М.: Слово, 2002.
7. Чубова А. П., Иванова А. П. Античная живопись.– М.: Искусство, 1966.