

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Совет молодых ученых

Научно-методический отдел по работе с молодыми учеными  
и специалистами университета управления  
научных исследований СПбГУ

---

# ЧЕЛОВЕК. ПРИРОДА. ОБЩЕСТВО АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

*Материалы*

*14-й международной конференции  
молодых ученых 26–30 декабря 2005 г.*

В 2 частях

Часть I



Издательство Санкт-Петербургского университета  
2006

## **ВИЗАНТИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ XIV в. В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ ЭПОХИ**

XIV в. в истории Византии ознаменовался спорами гуманистов и исихастов, в ходе которых рождалась новая эстетика. Исихастская мистика смыкалась с гуманистическими идеями в том аспекте, что реализация всех человеческих возможностей предполагалась уже в этой жизни, блаженство, прежде лишь обетованное, становилось реальным. Только исихасты понимали реализацию человека как развитие мистической интуиции, непрестанные духовные упражнения, имеющие целью соединение с Божеством через открытые для восприятия «энергии», гуманисты — как непрестанный интеллектуальный труд.

Византийские гуманисты пытались создать целостную философскую систему, которая могла бы стать надежной пристанью в рущащемся на глазах мире. Наиболее ярко это стремление вырази-

---

*Челпанова Екатерина Алексеевна* — аспирантка исторического факультета СПбГУ

лось в построениях Георгия Гемиста Плифона. Неоплатонизм Плифон творчески перерабатывал, создавая на его основе некую семиотическую, знаковую структуру, в которой должно быть символически явлено все мироздание. Перед нами антично-средневековое восприятие бытия как некой художественной целостности. Плифон постоянно проводит мысль о гармонии вселенной, которая может быть почти осязаемой, может включать в себя человека.

Обращение к внутреннему миру человека становится центральным моментом византийского гуманизма. Никакая идея не принимается механически, без согласования с *внутренним чувством*. Определяющим при восприятии прекрасного был эмоциональный момент, *степень произведенного эффекта*, все то же внутреннее чувство. Настоящий художник должен *заворожить, удивить* воспринимающего субъекта, погрузить его в некую иллюзионистическую реальность. Искусство становится в прямом смысле способом ухода от действительности в иную действительность. Обратимся к знаменитому поэту изучаемой эпохи Мануилу Филу. В его восторженном описании изображения сада на потолке дворца постоянно подчеркивается, что этот сад настолько правдоподобно изображен, что в него хочется войти, жить в нем. «Где посажен этот роскошный сад — неужели на потолке дворца? О странный человек, неужели ты не видишь земли? Каким образом, будучи подвешенным к крыше, этот сад сохраняет свою тонко сплетенную структуру, так что и ветры его не тревожат, и фрукты не падают на землю до времени? (перевод с английского наш. — Ч. Е.)»<sup>1</sup>. Но здесь правдоподобие не тождественно натуралистичности. Правдоподобие для византийцев — это *действенность* изображения, субъективно-психологическая.

Другими важными «заказчиками» художественного стиля в данный период становятся исихасты. Их партия в итоге одержала победу на соборе, исихастами будут заняты высшие посты в церковной иерархии. К тому же, проблемы исихазма остро волновали широкие общественные слои, исихастская мистика проникнет в толщу массовой культуры не только в Византии, но и в славянских странах, на Руси и в Болгарии.

Свет играет важнейшую роль в исихастской эстетике, он становится *свидетельством* действительного присутствия божественной энергии. Божественный свет описывается как благодать, сладость, его красота неизреченна. То есть, по сути дела, наслажде-

ние подвижника при созерцании этого света — это наслаждение *эстетическое*. Актуализация темы света, возможно, была связана с обострившимся восприятием вселенной как целостности духовного и материального, единства человеческого и божественного. Это было присуще в равной мере и гуманистам, и исихастам, только гуманистические построения находились в рамках неоплатонической философии.

Идеал византийских гуманистов, прежде всего, отразился в новой трактовке образа Спасителя. Образ Спасителя из монастыря Хора, выполненный в палеологовской манере, выражает представление о совершенном человеке византийских интеллектуалов. Гармоничные черты лица тем не менее не лишены некой холодности и отвлеченности. Искусство, с точки зрения гуманистов, должно быть источником интеллектуального *наслаждения*. Поэтому образы должны быть смягчены, их воздействие должно приближаться к воздействию иллюзионистической картины. Однако стремление к иллюзионизму отнюдь не означает торжество реалистического изображения. Хорош не тот художник, который умеет изобразить предмет «похоже», но тот, который способен вызвать у зрителя *наслаждение*. Но данное наслаждение имеет возвышенную интеллектуальную природу. Краски становятся изысканней и тоньше, чтобы усладить взыскательного зрителя-интеллектуала. Нежные мерцающие цвета, кажется, лишены материальности, материя претворена в музыку, облегчена устремленностью к *запредельному* свету — в неоплатоническом смысле. Этот свет воспринимается умозрением, его можно ощутить сквозь грубую материальность мира. В этот период искушенные в неоплатонической философии художники пытаются живописными средствами передать *пневму* — как в эллинистической живописи III в. — времени расцвета неоплатонизма. Эта пневма, одухотворяющая сила является одновременно и той онтологической красотой, причастностью к которой только и существует мир.

Фактически живопись монастыря Хора представляет собой совершенное выражение идеалов неоплатонической эстетики. Стремление к истончению, к одухотворению является ее определяющим мотивом. Материальные вещи испытывают тенденцию к тому, чтобы преодолеть собственную материальность, стать символами самих себя, чистым умозрением. Причудливо изломанные складки одежд на самом деле создают ощущение нематериальности, услов-

ности этих одежд. Изломанные жесты также условны, это только *ритм*.

Единство палеологовского стиля очень скоро было нарушено, живопись воспринимает идеи совсем иного рода. В искусстве нарастает динамизм, тревожность. Образы утрачивают холодный созерцательный покой.

Палеологовский стиль разрушается, прежде всего, в книжной миниатюре. Новые тенденции можно рассмотреть на примере миниатюры, изображающей евангелиста Иоанна с Прохором, из Евангелия Венской Национальной библиотеки. Образ появился в 30–40-е годы XIV столетия, существенно раньше окончательного торжества исихастских идей. Получается, что живопись усваивала новые идеи *непроизвольно*, а значит, эти идеи образовывали глубокий пласт эстетического сознания эпохи.

Мы видим, что свет теперь обретает самостоятельное художественное значение, он начинает господствовать над материей. На лице и плаще евангелиста множество мелких световых отблесков, свет ложится на материю в виде острых и резких линий, как бы вовлекая ее в свой ритм. Кажется, что именно свет разрушает естественность движений, материя начинает жить по законам света. Фигуры святых евангелистов, *застигнутые* светом, отнюдь не застывают в каноничных, «логосных» формах, как это было доселе в византийском искусстве. Напротив, они вовлекаются в некий поток, и их лица выражают сверхчеловеческие усилия. Им невероятно трудно *удержаться* внутри этого потока. Исследуемая эпоха полна рассуждений и споров о возможности «мысленного рая», но трагические нотки в ней будут связаны, прежде всего, с ощущением несоизмеримости рая и человека, с ощущением невозможности *собственными усилиями* удержать этот рай. Восприятие этого рая — *экстатическое* переживание, исхождение человека из взаимной обусловленности вещей этого мира. Но за экстазом неминуемо следует возвращение в мир.

Евангелист Иоанн в миниатюре изображен в какой-то неестественной, напряженной позе, он прилагает все усилия для того, чтобы удержать видение света, но одновременно понимает их тщетность. Подчинение зрителя достигается с помощью эффекта двойной направленности взгляда евангелиста Иоанна — одновременно на источник света, находящийся слева, и на зрителя. Взгляд Иоанна выражает экстатический восторг, взгляд юного Прохора сосредото-

точный и напряженный — он силится проникнуть в то, что открылось Иоанну, и, по-видимому, не может. Неестественная поза евангелиста Иоанна напоминает многоступенчатый экфрасис — жанр, получивший, кстати, наибольшее развитие именно в XIV столетии. Византийский художник несомненно хочет подчинить зрителя. При этом и образ Божественного света трактуется им как *подчиняющая* и господствующая над человеком сила.

Плугин и Алексеев в своих работах, посвященных XIV в., находят возможным разграничивать традиционную, обрядовую религиозность, которая уходила в прошлое, и новую религиозность, испытывающую постоянную потребность в реализации, в действительности<sup>2</sup>. Теперь рассуждают не только о «мысленном рае», но и о загробной участи души. В это время в житиях отмечается рост демонологии, а в сфере иконографии — детальная разработка тем Страшного суда и обретенного рая. Живопись смыкается со словом, с проповедью, появляются почти дословные иллюстрации богородичных гимнов. Образ Богородицы в данную эпоху тоже стал символом на земле обретенного рая, реализованной веры. В иконографии появляется и получает детальную разработку совсем новая тема — собор Богоматери, буквальная иллюстрация текста гимна «О тебе радуется». В это время размыкается целостность композиции, внутренняя экспрессия разрушает традиционную «эйдотичность» искусства. Иконы теперь складываются из множества лишь ассоциативно, семантически сцепленных друг с другом мотивов. Именно поэтому в исследуемый период в живописи подчас появляется повествовательность, чрезмерная многоречивость. Живописец стремится эмоционально убедить воспринимающего субъекта в том, что открылось ему во внутреннем опыте.

В сербских росписях в XIV в. возникает подобный стиль, который Радойчич назвал нарративным. В Грачанице сцена «Воскрешение Лазаря» даже разбита на два эпизода.

«Многоречивостью» отличаются фрески Перивлепты и Пантанассы в Мистре. В сценах Рождества обращает на себя внимание нервическая организация линий, лещадка скал прорезает самый центр изображения стремительным ритмом. Сцена настолько перенасыщена изображениями пастухов и ангелов, что сама фигура Богоматери теряется среди их натиска. Цвета организуются в необычную холодноватую гамму мерцающих лиловых, голубоватых и медных тонов. Общее впечатление от фресок — это впечат-

ление неустойчивости, напряженного ритма. Художник пытается проникнуть в тайны «тончайшей вибрации сердца» (Колпакова)<sup>3</sup>, подобно тем авторам, которые развивали в литературе причудливый стиль «плетения словес».

Главное теперь — не внешнее единство, а внутренняя *эмоциональная* логика. Подобное искусство возникло в тех условиях, когда первостепенное значение было признано за внутренним опытом, по сути — за интуитивным чувством.

---

<sup>1</sup> The art of the Byzantine empire. Sources and documents in the history of art series edited by H. Johnson (C. Mango). New Jersey, 1972. P. 248.

<sup>2</sup> *Алексеев А. И.* Под знаком конца времен: очерки русской религиозности. СПб.: Алетейя, 2002; *Плугин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева. М.: Изд-во Московского ун-та, 1974.

<sup>3</sup> *Колпакова Г.* Искусство Византии: поздний период. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 186.