

## Сначала история

Раннее христианство — название условное. Период от появления первых памятников христианского искусства до формирования варварских королевств (примерно III-VI вв.) искусствоведы называют также «древнехристианским», «христианской античностью» и т.п. Это явление к тому же еще и очень узкое географически — оно распространяется лишь на территорию Римской Империи. **Особенность культуры этих территорий — в том, что для них Античность — не миф и не далекий образец для воспроизведения, как для всего остального христианского мира, а живое, непосредственное прошлое, связи с которым никогда не разрывались. Поэтому Италия стоит особняком в истории искусства Западной Европы.**

Эти три столетия были, пожалуй, самыми бурными в истории Империи. Отметив в 248 г. 1000-летие со дня основания Рима, она успела пережить знаменитый «кризис III века», когда на протяжении 50 лет ни один император не умирал своей смертью, при императоре Аврелиане (270-275) сменить общественный строй — перейти от принциата к доминату (форма самодержавного правления, от самоназвания императора dominus — господин), от гонений на христиан при Диоклетиане (284-313) перейти к признанию их официального статуса при Константине (313). В 330 г. империя получает новую восточную столицу — Константинополь, которому предстоит стать наследником Рима и сохранять статус столицы великой Империи еще более тысячи лет. В 394 г. Римская империя окончательно распадается — Феодосий Великий делит между своими двумя сыновьями Аркадием и Гонорием. Аркадию достается более выгодная со всех точек зрения восточная часть, Гонорию — западная, постоянно атакуемая варварами. Варварские набеги учащаются, в 378 г. при Адрианополе варвары наносят Риму решающее поражение. Резиденция императора переносится к 340 г. на северо-запад, в Милан, а в 402 г. — на восток Аппенинского полуострова, в окруженную малярийными болотами Равенну. На протяжении V в. Риму по крайней мере шесть раз угрожают варвары — в 405 г., когда полководцу Стилихону, воспитателю Гонория, удается остановить вестготов во главе с Радагайсом у Флоренции, в 410 г., когда вестгот Аларих впервые занимает Рим, несмотря на то, что всего три года назад римляне заплатили разорительный выкуп, через 5 лет Рим вторично разграблен его полководцем Атаульфом. Среди пленников — сестра императоров Галла Пладиция. В 450 г. к Риму подходят самые страшные из варваров — гунны во главе с «Бичом Божиим» — Атилией. Характерно, что навстречу ему выходит не представитель светской власти, а римский папа — Лев Великий, которому удается силой красноречия и ценой огромного выкупа остановить гуннов под стенами города. Когда через 5 лет к Риму подступают вандалы во главе с Гейзерихом, папа Лев снова выходит к ним навстречу, но ему на этот раз удается лишь ограничить разграбление города двумя неделями и добиться того, что вандалы не тронут главных церквей Рима.

В 476 г. кончается история Западной империи — военачальник Одоакр смещает последнего императора — малолетнего Ромула Августула (носящего по иронии судьбы

имена основателя Рима и первого императора), но не коронуется сам (как это сделал бы лет 150 назад на его месте любой преторианец), а отсылает знаки императорской власти в Константинополь, императору Зенону, со словами «на небе одно солнце, на земле один император». Равенну в 492 г. занимает остготский король Теодорих и делает ее столицей своего королевства.

После этого Вечный город еще несколько раз осаждают и занимают — в 536 г. византийский император Юстиниан, через 5 лет — гот Витигис, а потом Тотила, взявший в заложники и перебивший весь сенат. Это продолжается до конца VIII в., когда Риму угрожают уже лангобарды, однако раннехристианский период для Западной Европы кончается, пожалуй, вместе с приходом в Италию византийцев. К VI в. в Европе существует ряд уже вполне оформившихся варварских королевств.

Не менее бурным было это время и в истории христианства. Наряду с Востоком Рим участвует в борьбе с ересями и поисках единой формулы исповедания новой веры. На вселенских соборах в Никее, Эфесе и Халкидоне осуждаются ереси арианства (326), несторианства (432), монофизитства (451) касающиеся прежде всего двуединства человеческой и божественной природ в Христе и вопросов соотношения лиц Божества в Троице. Однако западные христиане не так чувствительны к вопросам ереси и не настолько привержены к богословским тонкостям, как восточные, и главной проблемой Запада становится широкое распространение арианства — учения, утверждающего прежде всего человеческую природу Спасителя, без полноты Божества — Он признается совершенным Человеком, на которого в момент Крещения сходит Святой Дух. Христос из «единосущного» Отцу признается «подобносущным» (в греческих словах «омоусиос» и «омойусиос» не совпадает только одна буква — йота, отсюда выражение «не изменить ни на йоту»). Сама императрица Елена и ее сын император Константин, хотя и покровительствовали проведению соборов (Константин лично приветствовал поцелуем мира исповедников-епископов, прибывших на Никейский собор), не остались равнодушными к этому соблазну, и естественно, что огромное большинство варварских племен при крещении принимали именно арианство, более им доступное и понятное.

## А теперь про искусство

Даты начала Средних веков для историков и для историков искусства не совпадают. Историки считают, что Средневековье началось с Миланского эдикта — официального признания христианства одной из религий Империи в 313 г. при императоре Константине. Предание говорит, что внезапное обращение императора — результат чудесного видения, после которого он повелевает начертать инициалы Христа (т.н. хризму —  $\chi\rho$ ) в качестве «алексемы» (гр. «защиты», «талисмана») на войсковых знаменах и щитах легионеров, легализует христианство, но сам крестится лишь через 25 лет, на смертном одре. Однако **первые христианские изображения** появляются столетием раньше, в начале III века (сто лет назад исследователи считали, что даже в

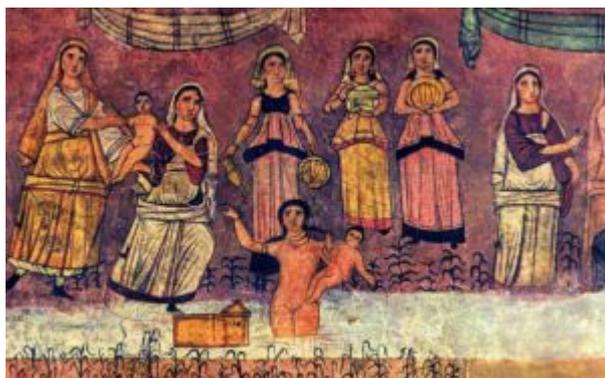
середине I в.). Таким образом, христианское искусство переживает т.н. «катакомбный» период, простирающийся приблизительно с 200 до 350 г., когда христиане не имеют собственной масштабной архитектуры, монументальной скульптуры и живописи, и круг памятников ограничивается, по сути, украшениями гробниц и декоративно-прикладным искусством. Начало катакомбного периода — время резкого протеста Церкви против любых изображений в ее стенах, конец его отмечен признанием их необходимости и раздумьями над тем, какими им следует быть.

**Второй период раннего христианства** — примерно с 350 до 600 г. — время от окончательного утверждения его в качестве единственной религии империи (если не считать четырехлетнего правления Юлиана Отступника в 360-х гг.), время появления настоящей христианской церковной архитектуры монументальной живописи, ее украшающей — прежде всего фрески и мозаики. Главная проблема этого периода — поиск образцов для построек и живописных композиций. И для того и для другого образцы находятся в римском искусстве и архитектуре — и раннехристианская базилика, и первые мозаики, изображающие Христа и святых заимствуют самый распространенный тип общественной постройки Рима и типологию императорского портрета. Длинные повествовательные ряды вроде рельефов колонны Траяна или иллюстрированных рукописей Энеиды и Илиады становятся прообразами ветхо- и новозаветных циклов мозаик, фресок или миниатюр.

Умирающая Империя оставляет своим наследникам на Западе — варварским королевствам — огромный пласт информации — не только весь корпус античной науки, не только выкованные в мучительных спорах формулы христианской веры, но и несметное количество зрительных образов и их значений, которые варварам предстоит осмыслить и обогатить ими язык своего молодого искусства.

## Искусство катакомб

«Катакомбный» период раннего христианства — время его нелегального существования, когда периоды гонений сменялись периодами относительной лояльности к нему, но христианство не имело статуса официальной религии. Что же происходило на протяжении этих трех «нелегальных» веков с христианским искусством?



Долгое время принято было считать, что первые христианские изображения относятся к середине I в н.э., т.е. ко времени пребывания в Риме апостола Петра. Однако к настоящему времени утвердилось мнение, что они появляются около 200 года. Где же — в каких местах и при каких обстоятельствах — могла развиваться христианская живопись и скульптура? Мы знаем, во-первых, что в этот период практически не существует специальной

*Фреска из синагоги в Дура-Европосе, христианской архитектуры — первые христиане изображающая библейский сюжет с проводят свои «трапезы любви» в частных помещениях, купленных или предоставленных для этого обеспеченными членами общины (таков «дом-церковь» в маленьком парфянском городке Дура-Эвропос, особняк на Эсквиллине в Риме: специально выстроенный храм-эдикула на месте могилы Петра — лишь исключение, подтверждающее правило. Во-вторых, отношение первых христианских авторов к любого рода украшениям — не просто осторожное (что было бы естественно в условиях постоянной угрозы идолопоклонства среди языческого Рима), но явно отрицательное. Они против любых изображений в домах и местах собраний христиан. Однако сама настойчивость и категоричность этих запретов говорит о том, что такие изображения были. Христиане Рима автоматически воспользовались привычным им языком живописи для передачи новых истин, подобно тому, как пользовались родной латынью, придавая знакомым словам (amos, caritas, virtus — любовь, милосердие, добродетель) новое, христианское значение. Языческая живопись Рима была, прежде всего, украшением — пола или стены виллы, частного дома — эту ее сторону христианский мир отверг. Первыми памятниками христианского искусства, дошедшими до нас, стали не украшения домов собраний, а фрески и мраморные рельефы, предназначенные для гробниц. Ошибочно думать, что первые христиане изобрели катакомбы (слово, означающее в переводе с греческого «близ пролома» или «близ углубления») — гробницы, вырубленные в мягкой породе — туфе — за городскими стенами Рима. Этот вид захоронения широко использовался среди людей среднего достатка в языческом Риме, в катакомбах часто соседствуют языческие и христианские гробницы (напр., на Виа Латина), так же, как в 3 веке язычник и христианин вполне могли быть членами одной семьи. Правда, в христианских катакомбах вместо популярных в древнем мире*

локулусов — ниш для урн — шире распространились аркосолии — ниши для саркофагов, или кубикеры (квадратные сводчатые залы с саркофагами посередине, освещаемые через световые колодцы — люцернрии. Это связано с постепенным отказом от кремации среди христиан, исповедующих учение о воскресении плоти. Стилистически между языческими и христианскими фресками много общего, возможно, они часто делались одним и тем же мастером. По сравнению с помпейской живописью, со светской «наземной» живописью, украшавшей жилища, это простоватые, небрежные, часто почти непрофессиональные наброски.



*Адам и Ева с сыновьями. Катакомбы на виа Латина*

Однако их роднит с шедеврами римской живописи общность манеры — легкость очерка, неистребимая память о законах человеческой анатомии, свобода позы, жеста, поворота фигуры. Разница между языческим и христианским пластом памятников — прежде всего в темах. У язычников популярны сюжеты, либо представляющие смерть сладким вечным сном (Селена и Эндимион), либо прославляющие мужество при встрече с ней (Самоубийство Клеопатры). Ясно, что подобные темы явно противоречат христианскому восприятию смерти. Есть, однако, сюжет, который христиане смогли заимствовать у язычников — Геракл, выводящий из Аида Алкесту, жену царя Адмета, Геракл-победитель смерти (**Виа Латина**). На деле связь древнеримской и молодой христианской культуры серьезнее и глубже — заимствование происходит не на уровне конкретного сюжета, но на уровне образа-символа или знака. Так приходит в репертуар христианского искусства самый популярный из катакомбных сюжетов — Добрый пастырь (удивительно, что он появляется не как, казалось бы, очевидная иллюстрация к евангельской притче, а как давно известный в античном мире символ *humanitas* — человечности) (Мосхофор). Этим же путем приходят и фигуры орантов — изображения

самых умерших или библейских персонажей, предстоящих перед Богом с воздетыми руками. Такая поза — типичная внешняя форма благочестия в Древнем Риме. В свою очередь, Христос с апостолами изображается так же, как издавна изображался Аристотель с учениками. Христиане принесли в катакомбы и символы и знаки собственного изобретения — виноградную лозу, из римского декоративного мотива ставшую самым емким и значимым из символов такого рода — символом жертвенной крови Христа и причащения, крест, рыбу (ixtus — анаграмма слов «Иисус Христос, Бога Сын, Спаситель»), якорь — символ надежды и др. Уже из этого перечня видно, что родство стиля и даже тем не отменяет той революции, которая произошла на уровне смысла образа — отныне «любая картинка» — уже не украшение помещения, а, прежде всего, носитель смысла.

Искусство христианских катакомб ставит перед собой новую, неизвестную античности задачу — выбора из огромного круга новых сюжетов — Ветхого и Нового завета — наиболее показательных и подходящих. Традиционное представление об истории как о круге предстоит сменить на линейную картину мира, где история имеет начало, конец и кульминацию — Воскресение. Поэтому первые «повествовательные циклы» в катакомбах состоят всего из двух сцен — Грехопадения и Поклонения волхвов или Грехопадения и Крещения. Это своего рода отметки на оси координат — начало истории падшего человечества и начало Искупления (рождение Спасителя или начало Его земного служения). Живопись катакомб — набор таких кульминационных сюжетов, говорящих о чудесных спасениях праведников — ветхо- и новозаветных прообразах грядущего воскресения. Примеры эти подобраны на основе текста заупокойной молитвы св. Киприана Антиохийского (которая, в свою очередь, восходит к иудейской молитве): «Спаси, Господи, душу его, как Ты спас Иону из чрева китова, трех юношей из печи огненной, Даниила из рва львиного, Сусанну из рук старцев... и Тебя прошу, ... открывшего глаза слепого, уши глухого, исцелившего расслабленного, воскресившего Лазаря...». Иона, Три отрока, Даниил, Чудеса Христа — наиболее популярные сюжеты катакомбных фресок. Каждая сцена представлена «стенографически» — с минимальным количеством персонажей и подробностей. Катакомбная фреска не пересказывает событие, а передает его суть — так, в сцене Исцеления кровоточивой жены из катакомб Петра и Марцеллина представлены лишь двое — Христос и женщина, в то время как согласно евангельскому тексту это чудо автор фрески совмещает два одновременных момента — прикосновение женщины к одежде Христа и их диалог. Итак, катакомбное искусство уходит от декоративности, стремления к эффектам, верности натуре, чтобы стать средством передачи скрытого смысла событий. Оно отражает тот аспект христианства, который был явно непонятен миру

Античности, во всем ищущему явной красоты и наглядности — «уверенность в невидимом» (Евр., 11:1).

Катакомбы были действующими кладбищами до V в., однако продолжали почитаться как место погребения первохристианских святых вплоть до разграбления Рима и его кладбищ лангобардами в VIII в. К VII в. появился даже своеобразный путеводитель по катакомбам для паломников. В начале IX в. останки мучеников были перенесены в крипты римских церквей.

## Архитектура

### Раннехристианская архитектура



*Базлика Санта-Пуденциана*

Где проходили богослужения первых христиан? Какими были первые храмы? Эти два вопроса относятся к совершенно разным предметам и периодам. Первые богослужения — вначале агапы — трапезы любви, потом литургии — проходили в т.н. «домах церкви» или «титулах» — помещениях, купленных общиной или пожертвованных ее обеспеченными членами. Таков чудом сохранившийся «дом молитвы» в маленькой крепости Дура Европос на парфянской границе, совмещающий функции церкви и крещальни. Чаще же всего богослужения происходят в частных домах, в специально приспособленных для этого помещениях, где устанавливается *mensa* — литургический стол — и ставится епископское кресло, т.к. служба в этот период могла совершаться только епископом или в его присутствии. Часто превращались в церковь небольшие термы — например, домашние бани в доме сенатора Пуденция были превращены в церковь, получившую название **Санта Пуденциана**.

Первые постройки, специально возведенные христианами — еще не храмы, а своего рода памятники, получившие название «мартирии» — «свидетельства» — отмечают значительные для христиан места. Так, совершались службы в катакомбах на гробах святых. Наземные мартирии появляются со II-III вв. на месте казни, погребения или прославления святого. Они обносились оградой или отмечались небольшой часовней. Таков «трофей Гая» II в. — маленькая двухколонная сень-эдикула над предполагаемой гробницей апостола Петра, вошедшая потом в константиновскую постройку. Слово «трофей» — военный термин, означающий «знак победы» — римское войско часто

оставляло на месте сражения крестообразное сооружение, украшенное доспехами и оружием неприятеля. Христианский «трофей» возведен рядом с цирком, в котором некогда принял мученическую кончину Гай, один из первых римских епископов.



*Базилика Максенция и  
Константина*

С легализацией христианства в 313 г. встает вопрос о церковном строительстве. Здания для приходских богослужений уже есть, и строятся т.н. «станционные» церкви, предназначенные для сбора в праздничные дни всей общины Рима. Это были масштабные здания, рассчитанные на несколько тысяч человек. Образцом для них послужили римские базилики (от греческого слова «басилевс» — царь) — светские здания — приемные залы или залы судилищ, оканчивающиеся полукруглым выступом- апсидой, внутри которой стоял императорский трон или располагался трибунал и находилось изображение императора — гарант действительности вынесенного судом решения. Позднейшая из светских базилик Рима — **базилика Максенция и Константина** (306-312 гг.) на форуме, здание с двумя апсидами, в одной из которых стояла 15-метровая статуя императора (ныне ее обломки хранятся во дворе Капитолийского музея). Раннехристианская базилика сохраняет типологию римской, но перекрыта стропилами, а не сводами (своды — слишком дорогостоящая и сложная техника для Рима IV-VI вв.), и разделена на продольные «коридоры» — нефы — рядами колонн, взятых, как правило, из разрушенных языческих зданий. Центральный неф был шире и выше боковых (их могло быть 3 или 5, реже 1), и в верхней части его прорезались окна, освещавшие все здание. Апсида, где теперь находился алтарь, отделялась от нефов поперечным рукавом — трансептом — и триумфальной аркой. Фреской или мозаикой украшалась, как правило, стена между колоннадой и окнами, апсида и триумфальная арка. Предшествовал зданию базилики церковный двор с колоннадой — атриум, и своеобразный вестибюль — нартекс, предназначенный для оглашенных — готовящихся к крещению (а подготовка часто продолжалась не один год) и тех, кто нес покаяние и поэтому временно был отлучен от причастия. И те и другие могли присутствовать лишь при первой части литургии — литургии оглашенных, после которой должны были с возгласом диакона

«Двери, двери!» покинуть здание церкви (отсюда выражение «бежит как оглашенный»). Алтарная апсида в константиновских постройках обращена на запад, по образцу Соломонова храма, где святилище находилось на западе, а крыльцо — на востоке, чтобы первосвященник, выходя на крыльцо для утренней молитвы, обращался лицом к восходящему солнцу. Однако уже в V в. апсиды ориентированы на восток, традиционно почитаемую священной сторону света.



*Латеранская базилика*

Константин начинает одновременно строительство базилик-маририев в Святой Земле (на месте Гроба Господня, в Вифлееме, Назарете, Гефсимании и т.д.) и в Риме. Первая базилика, построенная в Риме и долгое время имевшая статус кафедрального собора — **Латеранская** (313-319). Константин, сам еще не будучи христианином, сознательно строит ее не в центре города, близ Форума с его языческими святынями, а на отшибе, почти у самой городской стены, у особняка семейства Латеранов, превращенного в епископский дворец, и бывших казарм преторианцев. Таким образом это строительство могло, не раздражая языческий Сенат и сановников, иметь статус личного подарка христианам Рима от императора как частного лица. Она сильно перестроена в 1657 г. Карло Борромини, и прежний ее вид мы можем восстановить лишь по фреске 1651 г. Рядом с базиликой возводится баптистерий — крещальня — восьмигранное здание с восьмигранной же купелью внутри. Крещение в те времена совершалось лишь над взрослыми, после длительной подготовки, только в пасхальную ночь и только в Латеранском баптистерии.

При Константине же возводятся две главные базилики-маририя в Риме — **базилика св. Петра** (320-329) на месте его предполагаемой гробницы, отмеченной постройкой II в., и **базилика св. Павла** за стенами (перестроена при Феодосии в 386-402). Базилике св. Петра предстоит благодаря народному почитанию могилы апостола «отнять» у Латеранской статус кафедрального собора. К первой половине V в. относятся маленькая **базилика Санта Сабина** на Авентинском холме, украшенная внутри т.н. «опус сектиле» — изящной мраморной инкрустацией из обломков колонн языческих построек, и первая церковь, посвященная Богоматери — **Санта Мария**

**Маджоре на Эсквiline**, заложенная еще при папе Либерии после чудесного снегопада в августе 352 г. В ней хранятся привезенные Еленой из Вифлеема ясли Рождества. К V в. распределяются «станционные» — праздничные богослужения с участием всей городской общины — между по крайней мере 20 церквами Рима, что показывает нам плотность его церковной застройки. Рождество празднуется в базилике св. Петра, Пасха в Латеранской, Успение в Санта Мария Маджоре и т.д.



Базилика (собор) св. Петра



Базилика св. Павла (Сан-Паоло-Фуори-ле-Мура)



Базилика Санта Сабина



Базилика Санта-Мария-Маджоре

Базилики и баптистерии строятся и в других городах Западной Римской Империи. В резиденции императора



*Баттистерий православных*

с V в. — Равенне — возводятся последовательно два восьмигранных баптистерия — т.н. **«баттистерий православных»** 450 г. (с тем же успехом он может называться и «католическим») и, в противовес ему, **«баттистерий ариан»** 500 г., построенный королем остготов Теодорихом, исповедовавшим арианство (см. Введение). К первой половине VI в. относятся и две базилики св. Аполлинария в Равенне — **Сант Аполлинаре Нуово**, построенная еще при Теодорихе, и **Сант Аполлинаре ин Классе** (в гавани), возведенная уже при византийцах. Они отличаются от римских, прежде всего тем, что колонны, разделяющие нефы — уже не античные, а сделанные в том же VI в. — они лишились всех характерных черт классического ордера, стали тоньше, легче, приобрели простые трапециевидные капители и специальные подушки-



*Баттистерий ариан*

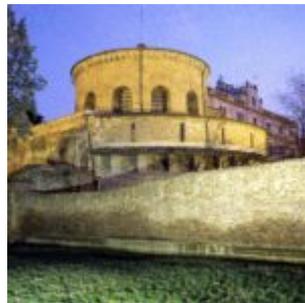
импосты, еще  
подчеркивающие  
хрупкость ствола.



Сант-Аполлинаре-Нуово



Сант-Аполлинаре-ин-Классе



Санта-Костанца

Еще одна проблема раннехристианских построек — использование мавзолеев для церковных нужд. Мавзолей-ротонда Константина (**Санта-Костанца**) — сестры императора Константина — построенный около 330 г. на Номентанской дороге — стал использоваться как церковная постройка, причем саркофаг



*Мавзолей Галлы Плацидии*

покойной был передвинут из подкупольного пространства в нишу, противоположную входу, а под куполом был поставлен престол. Однако богослужение в круглой постройке затрудняется тем, что при таком положении престола паства стоит не перед, а вокруг алтаря, что нарушает уже принятую иерархию «запад-восток». Еще один мавзолей — сестры императоров Аркадия и Гонория, разделивших между собой в 395 г. Империю — **Галлы Плацидии** — находится в Равенне. Это крестообразная купольная постройка (здесь купол, как и в баптистериях и мавзолее Санта-Костанца, не виден снаружи, а скрыт под 4 или 8-скатной кровлей), украшенная исключительного качества мозаиками первой четверти V в., не стала, однако, церковью. Ныне она находится во дворе **церкви**

**Сан Витале в Равенне**, освященной в 547 г., после взятия города византийским императором Юстинианом. Сан Витале — своеобразный двойной восьмигранник (план), где появляется, в отличие от всех остальных центрических построек, специальное место, отделяющее апсиду от подкупольного пространства — т.н. пресбитерий — место пресвитера, где и находится алтарь, а место под куполом, обведенное сквозными воздушными двухъярусными экседрами, освобождается для паствы. Интерьер Сан Витале — классический пример византийской «антитектоники» — виртуозной маскировки работы конструкции, благодаря которой кажется, что высокий просторный купол несут не мощные трехгранные столпы, а тонкие колонки экседр. Подобный же прием использовался в почти современной Сан Витале постройке Константинополя — знаменитой Святой Софии.



*Базлика Сан-Витале*

Итак, к VI веку восточная и западная архитектурные традиции уже достаточно разошлись, чтобы стало очевидно, что к моменту юстиниановского завоевания в раннехристианской Италии обычным типом церковной постройки становится базилика, и Запад окончательно остановит свой выбор на этом варианте вплоть до конца Средневековья. Центрические постройки на Западе будут скорее исключением, в то время как для Византии исключением будет как раз базилика, а правилом —

центрическое здание.

В процессе наполнения.



Арианский  
баптистерий Фасад.  
Около 500 г.  
Равенна



Базлика Сан  
Аполлинаре ин  
Классе Интерьер 1.  
Середина 6 века.  
Равенна



Базлика Сан  
Аполлинаре ин  
Классе Интерьер 2.  
Середина 6 века.  
Равенна



Базлика Сан  
Аполлинаре ин  
Класе Интерьер 3.  
Середина 6 века.  
Равенна



Базлика Сан  
Аполлинаре ин  
Класе Мраморное  
надгробие святого  
Элевкадия. Середина  
6 века. Равенна



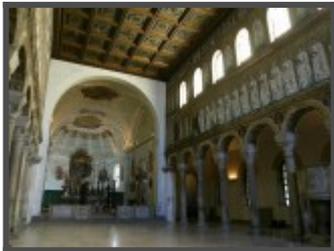
Базлика Сан  
Аполлинаре ин  
Класе Фасад.  
Середина 6 века.  
Равенна



Базилика Сан  
Аполлинаре Нуово.  
Ок. 519, перестроена  
в 560 г. Равенна



Базилика Сан  
Аполлинаре Нуово  
Интерьер1



Базилика Сан  
Аполлинаре Нуово  
Интерьер2



Базилика Сан  
Аполлинаре Нуово  
Фасад



Базилика Сан

Лоренцо Маджоре.  
Внешний вид. 4 век,  
перестроен. Милан



Базилика Сан  
Лоренцо Маджоре.  
Интерьер. Апсида. 4  
век, перестроен.  
Милан



Базилика Сан  
Лоренцо Маджоре.  
Интерьер. 4 век,  
перестроен. Милан



Базилика Сан  
Лоренцо Маджоре.  
Интерьер. 4 век,  
перестроен. Милан



Базилика Сан Паоло  
Фуори Ле Мура.  
Интерьер. Около  
384-403 гг.  
перестроена после  
1823. Рим



Базилика Сан Паоло  
Фуори Ле Мура.  
Интерьер2. Около  
384-403 гг.  
перестроена после  
1823. Рим



Базилика Сант  
Аньезе Фуори Ле  
Мура. Интерьер. 4  
век. Рим



Базилика Сант  
Аньезе Фуори Ле  
Мура. Интерьер.  
Колоннада. 4 век.  
Рим



Базилика Сант  
Аньезе Фуори Ле  
Мура. Руины. 4 век.  
Рим



Базилика Санта  
Мария Маджоре.  
Интерьер. Первая  
половина 5 века.  
Рим



Базилика Санта  
Мария Маджоре.  
Первая половина 5  
века. Рим



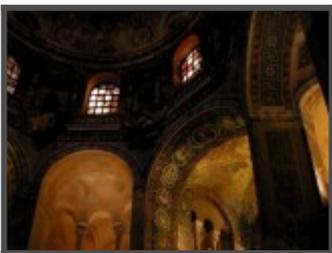
Церковь Сан Витале  
Вид снаружи.  
526-527гг., Равенна



Церковь Сан Витале  
Деталь интерьера.  
526-527гг., Равенна



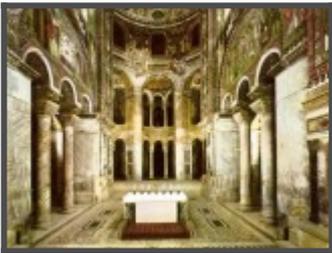
Церковь Сан Витале  
Интерьер 1.  
526-527гг., Равенна



Церковь Сан Витале  
Интерьер 2.  
526-527гг., Равенна



Церковь Сан Витале  
Интерьер 3.  
526-527гг., Равенна



Церковь Сан Витале  
Интерьер 4.  
526-527гг., Равенна



Церковь Сан Витале  
Капители.  
526-527гг., Равенна



Церковь Сан Витале  
1. 526-527гг.,  
Равенна



Церковь Сан Витале  
2. 526-527гг.,  
Равенна

## Скульптура

### Раннехристианская скульптура 200-350 гг.

Мы не найдем среди памятников христианской скульптуры этого периода ни монументальных статуй, ни масштабных рельефов — для них просто не было места в небольших домах-церквях и тесных камерах гробниц. Однако не надо забывать, что параллельно с христианским в это время существует и настоящее монументальное языческое искусство — прежде всего императорский портрет, постепенно лишаящийся черт конкретного человеческого лица и превращающийся в маску, знак власти, абстрактного носителя священной функции. Языческий и христианский пласты в скульптуре в это время почти не пересекаются, за исключением тех случаев, когда императоры, терпимо относящиеся к христианам, включают христианские изображения в свои ларарии — домашние святилища. Первым это сделал Александр Север. В клад Галлиена наряду с портретом самого императора входят алебастровые статуэтки: Иона, извергаемый китом, и Добрый пастырь.



Самый распространенный тип христианской скульптуры — как и в живописи, погребального характера — это рельефы саркофагов. Традиция погребения умерших в каменных саркофагах сохранялась до VI-VII вв. и лишь частично была вытеснена погребениями под полом церкви. Украшалась передняя стенка и торцы саркофагов, которые могли быть прямоугольными или овальными в плане. В центре часто помещался медальон с портретом умершего (известны примеры саркофагов, заготовленных «впрок», с пустыми медальонами в центре). Рельефы могли быть фризобразные, однако мы не встретим здесь обычного римского единства времени, места и действия: вместо

*Саркофаг Людовизи. Мрамор. Первая половина 3 в. Рим. Музей Терм.*

традиционной битвы (*саркофаг Людовизи*) или вакхического шествия. Перед нами череда совершенно разновременных событий, складывающихся в программу, в целом повторяющую смысл катакомбной росписи. Вот пример подобного ряда: Изгнание из Рая — чудо в Кане — исцеление слепца — воскрешение

Лазаря, от начала пути грешного человечества к прообразу Воскресения Христа и всеобщего воскресения. Самым сложным по композиции и совершенным по исполнению можно назвать *саркофаг Юния Бассуса*, городского префекта Рима, найденный при реконструкции базилики св. Петра под алтарем в первые годы XVII в. В 10 изящно оформленных архитектурных ячейках — сцены чудесных спасений (Авраам и Исаак, Иов, Даниил) известные нам по живописи катакомб, Страсти и Передача закона апостолам — изображение молодого безбородого Христа, передающего свитки с Новым заветом Петру и Павлу. Такое изображение Христа-юноши получило название Эммануила (по пророчеству Исайи о Деве, которой надлежит родить Младенца, которому нарекут это имя, означающее «с нами Бог»). Однако христиане-римляне, вероятно, исходили не из древнего пророчества, а из собственных критериев красоты — Христос-совершенный Человек в их глазах был цветущим юношей-эфебом, носителем «идеальной внешности» в их представлении. Под ногами Спасителя — старец, простирающий над головой плат — это изображение Космоса, вселенной, которой предстоит услышать Благою весть. Традиция помещать фигуру в архитектурную ячейку — тоже римская (вспомним, что в каждой арке Колизея стояло по статуе). Саркофаги могли содержать и только знаковые изображения — таковы саркофаги с хризмами, появляющиеся, естественно, после 313 г. На одном из таких саркофагов медальон с хризмой несут ангелы, повторяя популярную тему римской триумфальной арки — летящих богинь победы —



*Саркофаг Юния Басса*

викторий, несущих венец с портретом императора. К V-VI вв. появляются более простые схемы — птицы у источника жизни, агнцы и крест и т.п.



*Диптих Никомеха — Симмаха. Слоновая кость. Разделён, хранится в Музее Клуни и Музее Виктории и Альберта*

Помимо саркофагов и статуэток, существовало немало памятников малых форм — прежде всего рельефов из слоновой кости. Это консульские диптихи (своего рода «удостоверение» консула, вступающего в должность), где изображения языческих божеств (**диптих Никомехов**) или императора на троне с двумя консулами за спиной сменяет Христос на троне, за спиной которого — апостолы Петр и Павел. Не менее популярны и таблички-складни (диптихи) с евангельскими сценами — например, **Миланский диптих с Христом**, не возносящимся, а восходящим с Елеонской горы на облако, куда его с силой втягивает Десница Отца. Вещи IV века отличаются от более поздних еще очень высоким качеством резьбы и античной живостью фигур и сцен. Таковы **рельефы Брешианской ставротеки** — коробочки-моцехранительницы, по пяти граням покрытой рельефами исключительного разнообразия — здесь представлен и жанр портрета (изображения в медальонах Христа и апостолов), и своеобразный «натюрморт» — рыба-знак Христа, напоминающая римские «кухонные» натюрморты, и история Ионы, Сусанны, Страстей и т.д. Такие произведения показывают нам, что настала эпоха тотальной значительности любого изображения. Сто лет назад Тертуллиан считал всякую «картину или картинку» идолом, теперь она — в любом случае — и в монументальных, и в самых камерных и незначительных вещах — носитель самого серьезного смысла.



Рельефы Брешианской ставротеки



Рельефы Брешианской ставротeki



Рельефы Брешианской ставротeki



Рельефы Брешианской ставротeki

## Монуменральная живопись

### Монуменральная живопись раннего христианства

На вопрос о том, каким должно быть убранство христианского храма, к моменту появления первых христианских построек однозначного ответа нет. Мы знаем, что на протяжении IV в. совершается серьезная перемена в отношении к образам — от сдержанного признания их права на существование (Евсевий к Констанции в ответ на просьбу прислать икону Спасителя: «Какую Христову икону ищешь ты — истинную и неизменяемую или же то естество Его, какое Он воспринял ради нас, как одежду рабского вида? Созерцание первой невозможно выдержать, вторую же не стоит и писать»).(Mango, С., The Art of the Byzantine Empire, 312-1453 (Sources and Documents) New Jersey 1972 с.20)

Евсевий Кесарийский о первых изображениях:

«В палестинском городе Панаесе находится скульптура, изображающая Христа и кровоточивую, поставленная, согласно преданию, самой кровоточивой женой и

впоследствии разрушенная Юлианом Отступником. В реальности речь идет, вероятно, о статуе Адриана с персонификацией Иудеи у ног или греческого бога медицины Асклепия с дочерью Панацеей: «они говорят, что эта статуя — портрет (eikona) Иисуса, и не странно, что язычники и в старые времена, когда Спаситель был их благодетелем, делали подобные вещи, ибо мы также узнали, что внешний облик Петра, Павла и Самого Христа сохранился в живописи (tas eikonas). Древние, кажется, имели обычай, как это принято у язычников, воздавать такие почести всем тем, кого почитали освободителями» до раздумий о том, что именно и в каком порядке следует изображать в церкви. Храмовый декор был, судя по всему, прежде всего живописным, скульптура, особенно монументальная, сразу становится очень непопулярна в церкви — и из-за сходства с языческими идолами, и из-за дороговизны (в Равенне и Северной Италии встречаются разве что небольшие стукковые рельефы). Единственный пример масштабного скульптурного ансамбля — т.н. **Латеранский фастигиум** — алтарная преграда с деревянными посеребренными статуями апостолов, разрушенная уже в 410 г. во время взятия Рима Аларихом. Традиционные римские живописные техники — мозаика и фреска — к середине IV века становятся почти обязательной принадлежностью любого церковного интерьера.



*Санта Констанца Декор сводов общий вид*

Что же именно и как следует изображать в храме? Римская живописная традиция была прежде всего декоративной, и даже просвещенные христиане долгое время считают, что в церкви пристало изображать примерно то же, что и на стенах, например, загородной виллы — цветы, плоды, сцены сбора винограда, птиц и т.п. Таковы **мозаики сводов мавзолея Санта**



*Санта Констанца Сбор винограда Свод*

**Костанца**

середины IV в.  
Впрочем, их  
можно  
истолковать и в  
духе  
христианской  
символики —  
виноградная  
лоза,  
окружающая  
портрет умершей,  
может быть в  
равной степени и  
символом крови  
Христовой, и  
простым  
декоративным  
мотивом, то же с  
птицами,  
плодами и  
зелеными  
ветвями —  
потенциальными  
символами  
райского сада.

Первые действительно значащие изображения в храмах сразу же должны согласоваться с понятием о церковном пространстве как об иерархии мест. Начиная с эпохи Константина, в убранстве базилики



*Передача закона Петру и Павлу*

выделяются три зоны живописи: апсида, триумфальная арка и средняя зона стены главного нефа — между ярусами опор и окон. Самыми значительными местами — архитектурно и символически — становятся купол (там, где он есть) — образ неба — и апсида — место совершения таинств Евхаристии. Самые ранние купольные композиции — несохранившиеся фрески Латеранского баптистерия и купола Санта Костанца — еще почти орнаментальные, с маленькими сценками из Писания, обрамленными растительным декором, апсида Латеранского баптистерия тоже занята завитками аканфа, однако очень

быстро в куполах и апсидах закрепляются т.н. теофании (Богоявления) — догматические сцены, в которых Христос являет Свою божественную природу. Понятно, что такие изображения должны строиться не произвольно, а на основе каких-то освященных традицией схем. Христос в этих сценах изображается так, как традиционно изображался император — место и

внешние рамки самых значимых образов интерьера римской базилики сохраняются неповрежденными, получив новое содержание в интерьере христианском храме. Таковы первые апсидные композиции в Санта Костанца — **Передача закона Петру и Павлу**, где Христос изображен в позе императора, обращающегося к народу с речью, и **Передача ключей от Царства Небесного Петру**, где Христос изображен восседающим на сфере мира. Такое изображение соответствует одному из титулов римского императора — Космократор. Светлая гамма, тонкость цветовых нюансов, белые фоны, отсутствие контура — все в стиле этих мозаик говорит о неизжитых еще принципах римской декоративной мозаики, рассчитанной на хорошее освещение, ровную поверхность и рассматривание с близкого расстояния. Помещенные на слабо освещенную, вогнутую поверхность, они сильно проигрывают. На протяжении последующих 200 лет мозаике предстоит претерпеть серьезные стилистические изменения, чтобы приспособиться к новому положению в интерьере и характеру освещения.



*Передача ключей от Царства Небесного Петру*

Мозаики куполов обоих **баптистериев в Равенне** (Арианский баптистерий и Баптистерий православных) (450 и 500 гг.), представляют сцены Крещения Иисуса (Богоявления, по второму названию праздника) в центральных медальонах, окруженных изображениями шествия апостолов (а в баптистерии Православных — еще одним внешним кольцом с изображением двенадцати апостольских престолов). Иисус представлен полностью обнаженным, в соответствии с античными представлениями о героической наготе, на берегу — Иоанн, возливающий на Него воду, а в реке — персонификация Иордана, речной бог с головой, украшенной короной из клешней краба.



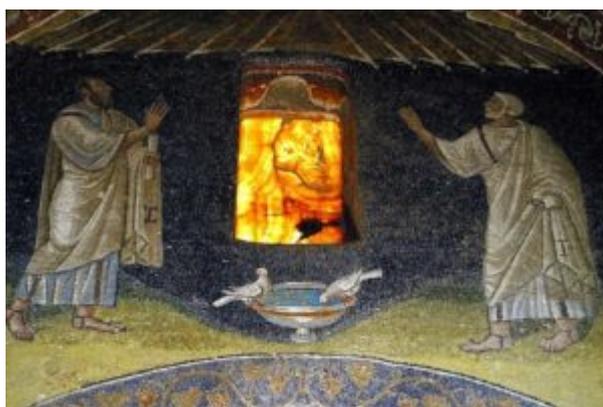
Арианский баптистерий Крещение Господне Купол



Баптистерий православных Крещение в Иордане Фрагмент



Баптистерий православных купол



*Галла Плацидия Апостолы Пётр и Павел Голуби пьющие из чаши*

Замечательный пример полностью сохранившейся программы дает нам **мозаичный декор маленького мавзолея Галлы Плацидии в Равенне** (вторая четв. V в.). Эта постройка входила в ансамбль дворцовой церкви Св. Креста и была, видимо, посвящена мученику Лаврентию. Это была усыпальница и самой Галлы, дочери Феодосия Великого и сестры Аркадия и Гонория, и ее сына. Мозаики делали константинопольские мастера, привезенные в Равенну Галлой Плацидией. Они выдержаны в лучших традициях античной живописи, с большим количеством тонов, изысканной гаммой, построенной на сочетании холодного голубого и бледно-алого, виртуозно переданной в сложной технике мозаики глубиной

пространства (даже в орнаментальных рамках!) и цветными тенями. Программа ансамбля построена на иносказательных изображениях Христа (последний отзвук катакомбных фресок) — в куполе это крест на фоне звездного неба в окружении тетраморфа, в люнете над входом — Добрый пастырь среди своих овец в каменистом греческом пейзаже — такой, каким могли изобразить пастуха на эллинистических рельефах 3-2 вв. до н.э., и только крестообразный посох да нимб указывает на Его божественность. Напротив входа — сцена мученичества св. Лаврентия, шествующего к раскаленной решетке с крестом и Евангелием — также символами Христа. Эта сцена — пример редкого сосуществования уже совершенно средневековой условности композиции и еще совершенно античной убедительности в исполнении каждой детали. Ясно, что сцена казни Лаврентия происходила совершенно иначе, перед нами не репортаж, а символ, но каждая складка одежды, свободный, почти балетный шаг мученика, тени от языков пламени, пляшущие по голубой стене, аккуратный шкафчик с четырьмя книгами Евангелий — все это носители черт живого античного иллюзионизма. В боковых люнетах Христос олицетворен образами источника живой воды, к которому приближаются голуби и олени — символы праведных душ — и окнами — источниками света, символизирующего Свет Христов. Именно этим окнам предстоят четырехкратно изображенные Петр и Павел.



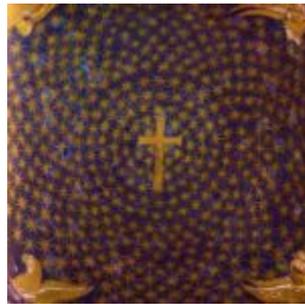
*Галла Плацидия Добрый Пастырь*



*Галла Плацидия Мученичество св Лаврентия*



Галла Плацидия мозаики общий вид



Галла Плацидия Крест на фоне звездного неба Свод

Но, конечно, самые распространенные композиции догматического содержания находятся в апсидах — главной литургической зоне базилики. К сожалению, до нас не дошли мозаики апсид Константиновских базилик Рима, прежде всего св. Петра и св. Павла за стенами. Об апсидных мозаиках конца IV-V вв. мы можем судить лишь по церкви Санта Пуденциана в Риме да по двум плохо сохранившимся апсидным мозаикам в миланской церкви Сан Аквилино.



*Санта Пуденциана Крест и символы евангелистов Лев и Телец*

**Санта Пуденциана**, маленькая базилика, выросшая, по преданию, из зала терм в доме римского сенатора Пуденция, украшена прекрасного качества мозаикой, изображающей Христа и апостолов в Небесном Иерусалиме. Наряду с высоким качеством живописи (разнообразием типов внешности, поз, жестов, богатой

палитрой, тонко переданными светотеневыми эффектами, убедительным чередован



*Санта Пуденциана Увенчание*

*апостола Петра*

ием  
планов)  
здесь  
появляетс  
я и  
множеств  
енность  
смыслов,  
требующа  
я  
последова  
тельного  
прочтени  
я  
изображе  
ния как  
текста,  
что было  
невозмож  
но и не  
нужно в  
римской  
языческо  
й  
живописи  
. Нижний  
ярус  
мозаики  
—  
совершен  
но  
«портретн  
ые»  
изображе  
ния  
апостолов  
и Христа,  
а также  
двух  
женщин,  
венчающи  
х Петра и  
Павла —  
они

называют  
ся иногда  
Марией и  
Марфой, а  
иногда —  
персониф  
икациями  
Церкви и  
Синагоги  
— отдан  
первому,  
«историче  
скому»  
смыслу  
композиц  
ии —  
перед  
нами,  
вероятно,  
горница  
Тайной  
Вечери,  
т.к. за  
стенами  
двора —  
панорама  
Иерусали  
ма, каким  
он был во  
времена  
Констант  
ина, с  
ротондой  
храма  
Воскресен  
ия,  
колоннад  
ной  
улицей и  
другими  
достопри  
мечатель  
ностями.  
Однако

ярусом  
 выше мы  
 видим  
 Голгофск  
 ий холм  
 со  
 стоящим



*Санта Пуденциана Христос на троне  
 в окружении апостолов Апсида*

на нем золотым крестом. Это сразу выводит нас за пределы «буквального» смысла, т.к. перед нами не просто крест Распятия, но и монумент — это тот золотой крест с самоцветами, который поставила императрица Елена на Голгофе в начале IV в. К этому кресту по небу, устланному многоцветными, жемчужными рассветно-закатными облаками, летят четыре огромных фигуры животных апокалиптического видения — орла, тельца, льва и ангела, ставших впоследствии символами 4 евангелистов. Таким образом, первый сюжет — Тайная вечеря — ставится рядом с видением Апокалипсиса, и автоматически «перемещается» в нашем сознании из земного Иерусалима в небесный, описанный также в Откровении Иоанна. Христос из Учителя превращается в Судью, и голгофский крест над Его головой — прямое указание на то, что на престоле Судии воссядет Тот, Кто был распят на кресте. Такое постепенное умножение смыслов события — характерная черта богословской мысли эпохи, которая, начиная с Оригена и кончая Августином, строится на убеждении, что каждое событие Священной Истории имеет не один, а два, а то и четыре смысла. Постепенно, к 8-9 вв., оформляется теория 4 смыслов Священного Писания.



Мозаики Санта Пуденциана остаются самой сложной и совершенной с точки зрения и стиля, и иконографии из сохранившихся ранних апсидных композиций. Позже, в 5-6 вв., апсиды будут украшаться преимущественно изображениями Христа с предстоящими — такова **мозаика ц. Свв. Космы и Дамиана** на Римском форуме (526-530 гг.), перестроенной из приемного зала римского городского

ц. Свв. Косьмы и Дамиана Христос с префекта. На глубоком синем фоне, апостолами Петром и Павлом и расцветенном яркими закатными облаками, святыми Космой и Дамианом Апсида представлен Христос в позе императора, обращающегося к войску. Он изображен высоко над землей, и можно с равной уверенностью утверждать, что это Христос возносящийся или же Христос Второго Пришествия. По обе стороны от Него — апостолы Петр и Павел в белых одеждах, подводящие к нему свв. врачей Косьму и Дамиана, несущих мученические венцы. В углах апсиды изображены св. Феодор и основатель церкви папа Феликс IV. Таким образом, выстраивается своеобразная иерархия от центра к периферии в зависимости от значительности образов. В нижнем регистре представлена та же тема, но иносказательно — вереница агнцев направляется с двух сторон к Агнцу, стоящему на камне, из которого истекают четыре райских реки — Христу. Композиция стала более простой, цвета — более резкими, контуры — более жесткими, лица — схожими, принадлежащими к общему восточному типу, смысл — более простым и отчетливым.



Для середины 6 в. важна еще одна тема — уже очень значительное расхождение путей Востока и Запада, явствующее из сравнения двух мозаик одного времени — середины 6 в. и на один и тот же сюжет — Преображение. Одна из них — в монастыре св. Екатерины на Синае, другая — в ц. **Сант Аполлинаре ин Классе** в Равенне. Если в первой, византийской, для автора важна исключительно человеческая фигура — в ней представлены лишь 6 фигур в белом на золотом фоне — изысканное сочетание, недоступное позднейшим мозаикам — то во второй, западной, та же тема представлена как своеобразная загадка, ребус — на ярко-зеленом фоне низенького, «игрушечного» сада из вечнозеленых растений Христос изображен как сфера с крестом, апостолы — как агнцы, заблудившиеся среди деревьев, и только Моисей с Илией — самые «нереальные» из всех персонажей — да добавленный позже внизу св. Аполлинарий в позе оранта изображены людьми. В это время уже ясно видно священное значение человеческой внешности для восточнохристианской культуры и знаковая, поучительная функция искусства для западной.

ц. Сант  
Аполлинаре ин  
Классе  
Преображение  
Святой

Если в апсидах помещаются догматические сцены, то живопись нефа и триумфальной арки — преимущественно повествовательная. Опыт

*Апполинарий* монументальных повествовательных циклов был у римлян — это  
*Фрагмент* прежде всего рельефы колонны Траяна, рассказывающие историю  
*апсиды* похода императора на даков. Около 400 г. император Аркадий  
 воздвигает в Константинополе подобные колонны. Первый  
 сохранившийся христианский цикл такого рода — живописный. Это  
**мозаики нефа базилики *Санта Мария Маджоре*** (430-440) —  
 серия панно, где показана лишь небольшая часть ветхозаветной  
 истории — сцены из жизни Авраама, Исаака, Иакова,

Иосифа, Моисея, Иисуса Навина. Повествование построено по принципу не истории, как на непрерывной ленте рельефа колонны Траяна, а нескольких биографий, из которых самая подробная — Моисея. В сцене усыновления Моисея дочерью фараона использована схема изображения придворного приема императрицы — сама дочь фараона и придворные дамы одеты по моде 5 в., а 3-месячный младенец Моисей представлен по меньшей мере 10-летним. Одна из самых известных сцен — Гостеприимство Авраама, где в рамках одной композиции Авраам изображен трижды — встречающим ангелов, отдающим Сарре распоряжения по поводу угощения и тут же, выглядывая из-за собственного плеча, угощающим ангелов. Мозаики выполнены в еще очень свободной, бесконтурной, сочной манере, с преобладанием яркого (хотя иногда уже золотого) цветового пятна, с довольно тонкими колористическими оттенками, хотя высота, на которой они находятся, не позволяет зрителю полностью их оценить.



*Санта Мария Маджоре*  
*Благовещение Неверие Иосифа*  
*Рождество Христово Триумфальная*  
*арка*

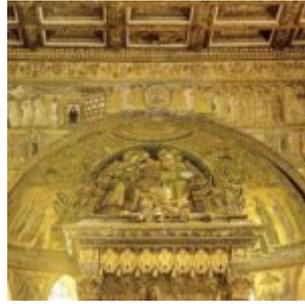


*Санта Мария Маджоре  
Ворота Иерусалима  
Триумфальная арка*

Мозаики триумфальной арки ц. Санта Мария Маджоре выполнены тогда же, но другой артелью, в несколько более парадной, торжественной манере, соответствующей, впрочем, их месту. Если неф отдан ветхозаветным сценам, то на триумфальной арке помещаются новозаветные, причем относящиеся исключительно к периоду до рождения Христа и Его раннему детству — от Благовещения до Избиения младенцев. Сцены Поклонения волхвов, Благовещения и другие даны со специальным акцентом на царственности Богоматери и Младенца — они изображены в царских одеждах, на тронах, привлекается также и апокрифический сюжет о падении идолов со стен египетского города Илиополя при приближении к нему св. семейства. Этот странный на первый взгляд выбор объясняется тем, что живопись начинает здесь играть роль, до этого ей несвойственную — роль аргумента в богословском споре. Дело в том, что мозаики были созданы вскоре после Эфесского собора 431-432 гг., осудившего ересь Нестория, оспаривавшего Богоматеринство Марии, и утверждавшего, что «нелепо поклоняться двухмесячному Божеству» или «говорить, что Бог питался молоком матери». Именно этого Младенца, поклонение Которому одобрено собором, и изображают мозаики триумфальной арки, подчеркивая царственное достоинство Его и Его Матери. Внизу, в пятах арки, изображены в виде маленьких римских укрепленных лагерей-каструмов два главных города евангельской истории — Вифлеем и Иерусалим.



Санта Мария Маджоре Усыновление Моисея дочерью фараона Неф



Санта Мария Маджоре Триумфальная арка и апсида



Санта Мария Маджоре Гостеприимство Авраама Неф

Два погибших, известных лишь по акварелям XVII в живописных цикла базилик Сан Пьетро и Сан Паоло Фуори ле Мура относятся ко времени папы Льва Великого (440-461). В них уже одна сторона нефа занята ветхозаветными сценами, а другая — новозаветными, однако непосредственных пар еще нет. К несчастью, оба

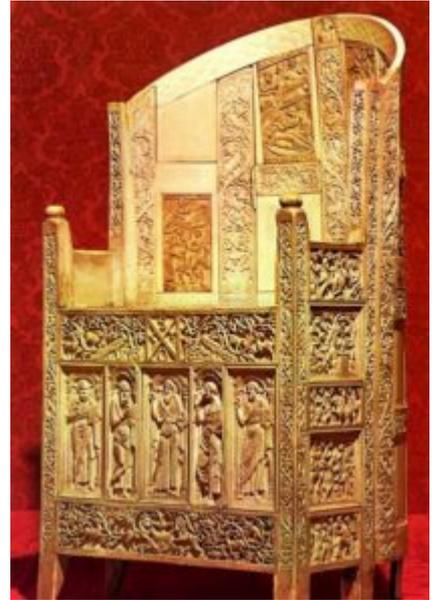


цикла известны по неполным копиям XVI-XVII в., и мы можем только предполагать, что на средокрестии против Распятия находился Медный змий — параллель, предложенная еще Тертуллианом. Тема «прообразов» в Ветхом Завете уже совершенно явно появляется в начале 5 в. в трактатах бл. Августина, который, например, сравнивает историю Ионы, проглоченного китом, с трехдневной смертью и воскресением Христа, историю Иосифа Прекрасного, проданного братьями и впоследствии возвысившегося — с историей предательства, смерти и воскресения Спасителя и т.п. Впервые непосредственно пары сюжетов появляются в сер. 5 в. в **рельефах деревянных дверей ц. Санта Сабина в Риме**, где панно с чудесами Моисея помещалось, видимо, рядом с чудесами

Санта Сабина Общий вид дверей

Христа, а Вознесению Илии, использовавшему композицию апофеоза римского императора, соответствует Вознесение Христа. В сер. 6 в. в **рельефах трона епископа Максимиана Равеннского** история Иосифа и Страсти Христа будут также противопоставляться друг другу. Так рождается линейное восприятие истории, весьма отличное от античного циклического, и главной точкой на этой прямой становится Воплощение, которое отбрасывает многочисленные тени — «прообразы» в прошлое — Иона, Иосиф, Медный змий и т.п.

В Равенне 530-х гг., при остготском короле Теодорихе, был украшен мозаиками **неф базилики Сант Аполлинаре Нуово**. Первоначально она была



*Трон епископа  
Максимиана*



*Сан Аполинаре Нуово Христос на троне*

арианской, после прихода византийцев ее перепосветили Мартину Турскому, «молоту еретиков» (и только в IX в. св. Аполлинарию). Среднюю зону стены главного нефа украшают два шествия — мучеников справа и мучениц слева. Это довольно однообразно трактованные фигуры, чьи лица и жесты унифицированы — все они несут свои венцы (знаки мученичества) Христу на покрытых руках, золотой фон скрадывает объем, понижая одежды мучениц, и отличить их друг от друга можно лишь по надписям, да иногда — по атрибутам (маленький агнец у

св. Агнессы, и  
пурпурный плащ св.  
Мартина,  
возглавляющего  
шествие мучеников).  
Мерное шествие  
повторяет ритм  
колоннады базилики,  
мученики  
направляются к  
Христу, изображение  
которого  
расположено перед  
апсидой, мученицы —  
к Богоматери вслед  
за волхвами в  
восточных одеждах.  
Однако выходит  
процессия мучеников  
почему-то из дворца  
Теодориха (в  
реальности  
находящегося,  
кстати, рядом с  
базиликой), а  
процессия мучениц —  
из Старой гавани —  
очаровательного  
пейзажа с  
корабликом на  
бурных волнах. Эта  
неожиданная  
историческая  
конкретность  
объясняется тем, что  
перед нами не  
подлинная мозаика  
эпохи остготского  
короля, а переделка  
времени епископа  
Аньелло (560-е). Он



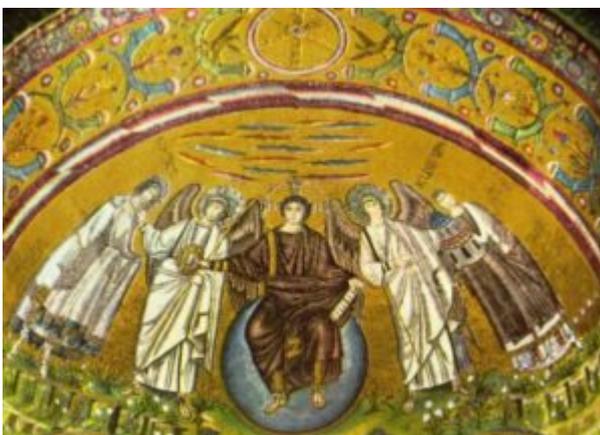
Сан Аполлинаре Нуово Процессия св. мучеников



Сан Аполлинаре Нуово Процессия св. мучениц

уничтожи  
л  
первоначальные  
портретные  
изображения  
короля со  
свитой, и  
королевы с  
придворными  
дамами,  
превратив их в  
шествие  
святых.

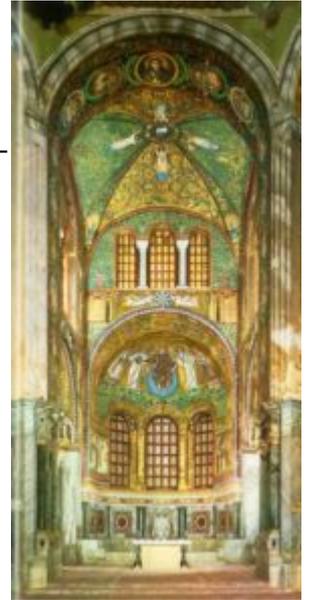
Между окнами нефа Сант Аполлинаре Нуово расположены фигуры пророков, а верхняя зона центрального нефа той же базилики украшена несравненно более сложным циклом — между декоративными мозаичными композициями — нишами и голубками — вставлены панно со сценами чудес и притч (справа) и Страстей и чудес по Воскресении слева. Христос в сценах Страстей изображен длинноволосым и бородатым, с внешностью, восходящей к идеальной внешности греческого Зевса, а по Воскресении — Эммануилом, юным и безбородым (раньше было принято деление ранних изображений Христа на «тип Зевса» и «тип Аполлона»). Такое противопоставление сюжетов объясняется новой силой, к VI веку уже играющей реальную роль в формировании образов — это сама литургия. Перед нами набор евангельских чтений Великого поста и подготовительных недель (справа) и Страстной недели и послепасхального времени (слева).



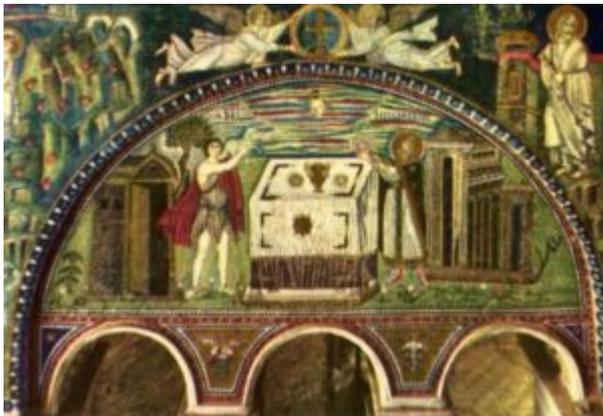
Сан Витале Христос-Космократор

Тот же принцип действует в византийских **мозаиках восточной части ц. Сан Витале в Равенне** (547, этот цикл, как и мозаики мавзолея Галлы Плацидии, может по справедливости считаться и принадлежащим к византийскому искусству) — здесь смысловой и физический центр совпадают — это сам престол, на котором совершается пресуществление даров, и с темой причащения и

угодной жертвы связано все окружение — начиная с апсиды, где Христос-Космократор на лазурной сфере мира принимает дары св. Виталия — мученический венец — и епископа Экклесия — модель церкви Сан Витале. В своде пресбитерия — помещения для алтаря — изображается сама Жертва — Агнец, возносимый ангелами среди завитков аканфа. По обе стороны от пресбитерия — две сцены, свидетельствующие о новом, неисторическом подходе к изображению события. Справа — Жертвоприношение Авеля и Мельхиседека. Этих двух ветхозаветных праведников разделяют многие столетия, а связывает в этой композиции (где Авель выходит из соломенного пастушеского шатра, впрочем, с античным фронтоном, а Мельхиседек — из базилики, олицетворяющей церковь его города Салема), где по логике истории рядом с Авелем следовало бы присутствовать Каину — опять тема угодной,



*Сан Витале  
Пресбитерий*



*Сан Витале Жертвоприношение  
Авеля и Мельхиседека*

востребованной и принятой жертвы. Интересно, что оба они приносят дары (Авель — агнца, Мельхиседек — хлеб и вино, поднесенные им некогда Аврааму) не на древнееврейский каменный жертвенник, а на вполне корректно изображенный церковный алтарь. Слева — трапеза Авраама и трех ангелов и Жертвоприношение Исаака — опять тема евхаристической трапезы и востребованной жертвы. И, наконец, завершают программу два «групповых портрета» в нижней части апсиды — это сам император Юстиниан, в 540 г. завоевавший Равенну, со своим полководцем Велизарием, его сыном и гвардейцами, держащими щиты с хризмой, а напротив — его супруга Феодора, дальновидная и умная женщина, прошедшая путь от циркачки до императрицы, с женой и дочерью Велизария и

придворными дамами.  
Царственные

супруги (а они изображены с нимбами по образцу римских императоров, фактически канонизированы они, естественно, уже после смерти) приносят в дар церкви свои посильные жертвы — драгоценные блюдо и чашу. Таким образом, к VI веку сама литургия стала настолько значительной силой, что смогла влиять, оттеснив непосредственно античные образцы, и на архитектуру здания, и на сложение программы. Не менее значительные перемены происходят и со стилем живописи — краски становятся яркими и локальными, контуры — четкими, композиции — простыми и выстроенными на переднем плане, но отзвук античной свободы и жизненной энергии остается в этой живописи — эллинской по существу — в чистоте и глубине цвета, типах лиц, свободно становящихся полноценными портретами исторических персонажей, изысканности декоративных деталей.



*Сан Витале Гостеприимство Авраама. Жертвоприношение Исаака*

VI век — время «юстиниановского синтеза» приносит в Италию чистую эллинскую струю византийской живописи, которая, обретя всю полноту меры условности средневекового стиля, не утратила живой связи с Античностью.

## Миниатюра

### Раннехристианские рукописи

Книжная миниатюра для Средневековья — не просто иллюстрация текста, но показатель очень значительных явлений — изменения роли изображения вообще, связи слова и образа, а также переносчик иконографических устойчивых схем — ведь перевезти рукопись гораздо легче, чем возить целые артели живописцев смотреть на мозаики или фрески. Специальные «учебные» рукописи, «книги образцов», своеобразные руководства для живописцев, известны не ранее 11 в, раньше их функции выполняли, видимо, сами списки Ветхого и Нового заветов. Недаром христианизация любой отдаленной территории в начале Средних веков начиналась с приезда римской миссии — проповедников, привозивших с собой непременно иллюминированные рукописи Священного писания.

Первые христианские книги по технике переписывания и иллюминации — непосредственные наследники книг языческих. К 4-5 вв. главенствующим типом

рукописи был уже не папирусный свиток, а пергаментный кодекс (переход от свитка к кодексу начался еще в 1 в. н.э.)



Ватиканский Вергилий Совет  
троянцев

Быстрый рост приходов и развитие литургии вызывают острую потребность в богослужебных книгах, прежде всего — в полном латинском переводе Ветхого и Нового Заветов, который и выполнил при папе Дамасе в 380-х гг. бл. Иероним Стридонский (этот перевод называется Вульгатой — т.е. «народным» переводом, предыдущий перевод начала 3 в. — т.н. Итала — был неполным). Подобно тому, как изображения событий Священной истории помещаются на стенах базилик, они переносятся и на страницы рукописей, однако в рукописи возможность точного, почти дословного иллюстрирования текста гораздо выше. Примеры такого иллюстрирования сохранились среди языческих рукописей Энеиды и Илиады — это принцип, пришедший еще из свитков. Так, в т.н.

**Ватиканском Вергилии** 5 в. на каждой странице непременно должна быть иллюстрация, и если, к примеру, диалог Дидоны и Энея занимает 5 страниц, то они будут изображены разговаривающими 5 раз.

Этот тип иллюстрирования переходит и в христианские рукописи — подобно тому, как многие ранние авторы (Нонн, Драконтий, Авит и многие другие) пересказывали гекзаметрами книги Священного Писания.



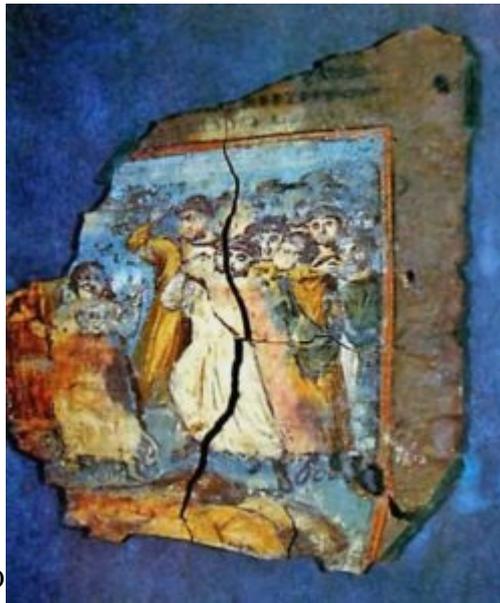
Ранних (до 7 в.) христианских рукописей сохранилось очень мало, большинство — в очень плохом состоянии. Самая ранняя из них — рубежа 4-5 в., т.н.

**Кведлинбургская Итала**, содержащая, видимо, 4 книги царств. Сохранился лишь один лист, где в четырех клетках даны в очень беглой, почти эскизной манере выполненные иллюстрации к истории Саула и Самуила. Эти 4 иллюстрации приходятся на 20 стихов текста (1 Цар; 15:13-33). Они снабжены двумя родами подписей — «черновой» инструкцией для миниатюриста и «парадной» пояснительной надписью для читателя.

Другая известная рукопись — греческая. Это т.н. **Книга Бытия Лорда Коттона**, выполненная в Александрии в 5 в. Она погибла во время пожара в библиотеке

*Кведлинбургская Итала* — владельца в 1731 г., от нее осталось около 150 фрагментов и всего 2 акварельных копии, сделанные незадолго до пожара. В этих миниатюрах отразились как общие черты античной живописи — скажем, дни Творения изображаются как фигуры ангелов, Творец направляет в уста Адаму душу-Психею в виде крылатого человечка, так и

влияния александрийского богословия, например, Творец изображен безбородым и с крестчатым нимбом — он ассоциируется с Премудростью, Логосом — Словом, а стало быть, с Христом, предвечно бывшим с неизобразимым Отцом. Плотность иллюстрирования такова, что, видимо, на 300 страниц приходилось около 330 миниатюр. Эта рукопись вызвала к жизни целую широкую традицию в монументальной живописи и в миниатюре, в частности, была в сокращении повторена в начале 13 в. в мозаиках венецианского собора Сан Марко.



*Коттон Разделение Авраама и Лота*



*Коттон Встреча Авраама и трех ангелов*

Три греческие рукописи 6 в. — ***Венская книга Бытия, Россанское и Синопское евангелия*** — были исполнены на пурпурном пергаменте, что является признаком императорского заказа. Здесь изображение уже не вставлено в текст непосредственно перед нужным отрывком, а помещается в нижней части листа и состоит из нескольких сцен, где мы часто встречаем детали, отсутствующие в тексте. Так, например, рядом с темницей Иосифа Прекрасного стоит жена Потифара, раскаявшаяся в содеянном, рядом со сценой соблазнения Иосифа изображаются сцены жизни добродетельной женщины — воспитание детей, домашнее хозяйство. Эти детали — из книг Мидрашим — иудейского комментария на Тору, пришедшие в христианскую рукопись из еврейских текстовых и, видимо, иллюстрированных источников. Интересно, что текст при этом значительно сокращен, и иллюстративный ряд становится уже значительно подробнее его. В евангельских текстах изображение играет роль комментария на текст

— так, например, Тайная вечеря и умножение хлебов и рыб представлены как традиционная Евхаристия, рядом — пророки со свитками, предсказавшие событие. На миниатюры пурпурных кодексов повлияли, помимо еврейских, и греческие источники — так, в «портрете» евангелиста фигурирует и его «Муза» — персонификация Божественной Премудрости, а рядом с Иосифом, отправляющимся к братьям — «гений места» — ангел, прячущийся за колонной.



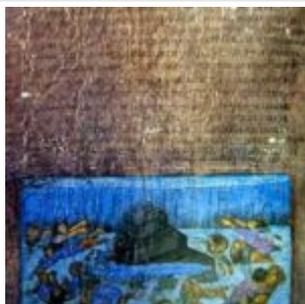
Венская Иосиф в тюрьме



Венская Иосиф и жена Потифара



Венская Отъезд Иосифа



Венская Потоп



Венская Ревекка и Елиезер



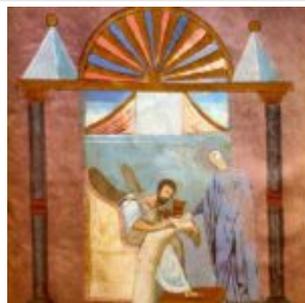
Венская Сцены из жизни Иакова



Россано Воскрешение Лазаря



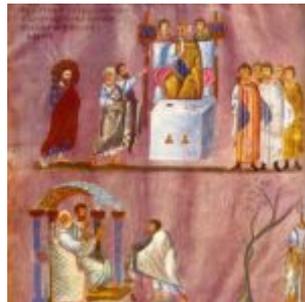
Россано Добрый самарянин и пророки



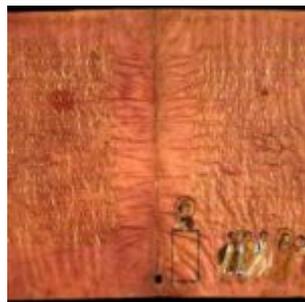
Россано Евангелист с персонификацией Премудрости



Россано Христос перед Пилатом

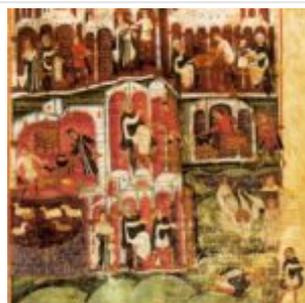


Россано Христос перед Пилатом; Иуда возвращает серебряники



Синопский Евангелие от Матфея (фрагменты)

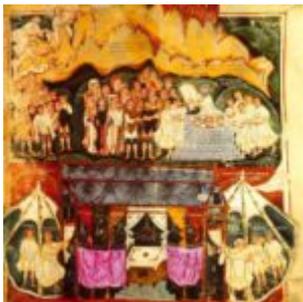
В латинской рукописи 6-7 вв. — **Пятикнижии Ашбернхема** — миниатюры занимают уже отдельные листы рядом с текстом. Они разделены на разноцветные регистры, облегчающие зрителю «прочтение» сцен. Это одна из самых загадочных раннехристианских рукописей — ее географическая локализация колеблется от Северной Африки до Северной Италии — с несомненными древнееврейскими влияниями (так, к примеру, из такого апокрифического источника пришла и утвердилась в христианском искусстве традиция изображать Адама и Еву, изгнанных из рая, сидящими в шалашах, и т.д.). Судьба ее показательна — в начале 9 в. она попадает в Тур, где становится образцом для фрескового цикла и миниатюр т.н. Турских библий 9 в.



Ашбернхем Иаков и Исав



Ашбернхем История Адама

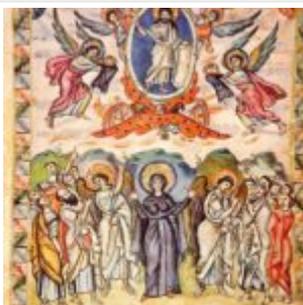


Ашбернхем Моисей получает скрижали Завета. Ковчег Завета в пустыне



Ашбернхем Потоп

Наконец, сирийская рукопись конца 6 в. — т.н. ***Евангелие Рабулы*** — в миниатюрах на отдельных листах представляет главнейшие сцены Нового Завета — Распятие, Воскресение, Вознесение, Пятидесятницу и т.д., вместе с «портретными» миниатюрами, изображающими евангелистов и отцов церкви.



Рабула Вознесение



Рабула Евангелисты Матфей и Иоанн



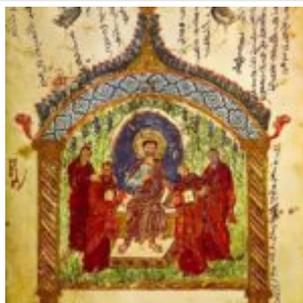
Рабула Пятидесятница



Рабула Распятие



Рабула Таблица канонов



Рабула Христос на троне с отцами Церкви

Итак, к 6 в. происходит окончательное обособление иллюстрации от текста —

античный принцип их слияния и взаимодействия уступает место самостоятельной роли изображения как варианта интерпретации текста и комментария на него.