Картиночки по традиции будут позже.

Обзор начнем с искусства Италии конца VI-начала IX века. Этот период получил название Малого Римского Возрождения — первого в длинной цепи средневековых ренессансов, предшествующих итальянскому Ренессансу XV в. Искусство Италии, и, прежде всего, Рим, в эту эпоху борьбы с варварскими нашествиями, окончательного распада Западной Империи и сосуществования ряда быстро меняющих границы новых государств на Аппенинском полуострове черпает вдохновение, прежде всего, в собственном раннехристианском прошлом, а уже потом — в византийских влияниях. Связи с Восточной Римской империей тем прочнее, что 13 пап, занимающих римский престол с 606 по 741 г. — сплошь греки и сирийцы, не прерывавшие полностью контактов с родиной. Однако решающий фактор восточных влияний — реакция Рима на иконоборчество в Византии. Во время гонений на иконопочитателей 726-843 гг. (т.е. прежде всего на монахов и художников — эти два понятия были синонимами в то время) происходит самая широкая эмиграция из Византии на юг Италии и в Рим. На юге Италии появляются десятки монастырей с уставом св. Василия, в Риме возникает целый греческий квартал — schola graeca — с богослужением на греческом языке и, естественно, мастерами греческого происхождения. Одновременно с этим процессом в 751 г. лангобарды захватывают Равенну и начинают постоянные набеги на Рим, оставляя на территории Северной Италии многочисленные памятники собственной, варварской традиции.

Итак, в общей картине художественной жизни Италии этого времени отчетливо различается (иногда даже в рамках одного памятника) варварский и классицизирующий пласт. Стиль эпохи колеблется от совершенно эллинистических до вполне варварских образцов, традицию «лихорадит» на протяжении нескольких столетий, пока живая классическая струя полностью не иссякнет и хорошо узнаваемый средневековый стилистический тип, известный нам еще по равеннским мозаикам середины VI в., не станет доминирующим.

Архитектура Италии конца VI — начала IX в.

Строительство в эту эпоху очень сильно сокращается, а то, что строится, строится в несколько примитивизированных традициях раннего христианства. Продолжают использоваться части античных зданий как т.н. «вторичное сырье» для новых построек. На месте языческих построек Западной империи часто вырастают христианские храмы, включающие их детали. «Храм Клитумна» — ц. Сан Сальваторе в окрестностях Сполето близ священного римского источника Клитумна — «смонтирована» на рубеже 4-5 вв. из элементов античной постройки — 4-колонного портика, фронтонов, высокого подиума (античные колонны полностью вышли из употребления только к X в.). Уникальным примером воплощения в жизнь идеи папы Григория Великого об

использовании языческих зданий как христианских храмов стало освящение в 609 г. Пантеона, подаренного годом раньше византийским императором Фокой римской церкви, и водружение на Римском форуме колонны Фоки как памятника этому щедрому дару. В прежних традициях, как тонкостенные на колоннах раннехристианские базилики построены в Риме Сант Аньезе (620-30-е гг.), Сан Джорджо ин Велабро (680-е), Санта Мария ин Домника (810-20-е), Санта Мария ин Космедин (6-8 вв.), Санта Прасседе (810-20-е). Всплеск строительства в Риме в 8-9 вв. также связан с реакцией папства на византийское иконоборчество и, прежде всего, с переносом в сер. VIII в. при папе Павле I мощей христианских мучеников (Стефана, Сильвестра, Цецилии, Петрониллы) из разоренных лангобардами катакомб в храмы и последующим украшением храмов живописью.

Новшества в планировке также связаны с всплеском почитания реликвий — тел и одежд святых. В VII в. апсида базилики св. Петра приподнята над предполагаемым местом погребения апостола. Под алтарной частью образуется крипта — сводчатое помещение, предназначенное для хранения реликвий. То же происходит в одном из крупнейших североитальянских монастырей — Боббио.

Формирование собственной средневековой архитектурной традиции происходит в Северной Италии. С VII в. становятся известны т.н. magistri comacini — «мастера из района озера Комо» — первые профессиональные артели архитекторов, упомянутые в эдикте лангобардского короля Ротари, давшего в 643 г. строителям особые привилегии. Ранние базилики лангобардских столиц — Павии, Монцы, Милана — сохранились чаще всего фрагментарно, известно лишь, что магистри комачини унаследовали византийский тип продолговатого кирпича и стены с бетонной забутовкой — т.е. римский тип бутовой кладки, облицованной кирпичом — opus romanense. Дошло до нас несколько небольших, однонефных зданий. Таков «лангобардский храмик» — ораторий Марии в Чивидале, построенный королевой Пельтрудой в 762-776 и украшенный внутри вполне грамотными византийского образца коринфскими колоннами и стуковыми рельефами. В другой технике — opus gallicum — построена в 6-8 вв. ц. Санта Мария в Кастельсеприо (впоследствии украшенная византийскими фресками высочайшего уровня), стены которой облицованы необработанными блоками камня. О прямых византийских влияниях свидетельствует миланский ораторий Сан Сатиро (870), построенный как правильная византийская купольная церковь на 4 колоннах. Удивительной оригинальностью отличается план ц. Санта София в Беневенте — еще одной лангобардской столице на юге Италии — это восьмигранник, вписанный в 10-гранник с двумя обходами на колоннах и квадратных столпах (760-е).

Таким образом, к началу IX в. Италия находится в центре самых разных влияний, и говорить о сложении устойчивого типа церковного здания невозможно.

Живопись Италии 6 — начала 9 вв.

Собственное античное наследие, связь и своеобразное соперничество с иконоборческой Византией, сирийцы и греки на папском престоле — вот лишь несколько из множества факторов, формирующих облик изобразительного искусства Рима и всей Италии в этот период. Снова, как в период Поздней Империи, в Риме смешались все влияния — на этот раз уже христианского мира. Это период активнейшего украшения римских церквей. Главный аргумент папства в полемике с императорами-иконоборцами с одной стороны, и с Карлом Великим и его наследниками с другой (и те и другие сомневаются в необходимости почитания образов) — собственное прошлое. Папа Адриан I, отвечая Карлу, приводит в пример Константина Великого и других христианских 10-гранник с двумя обходами на колоннах и квадратных столпах (760-е).

Таким образом, к началу IX в. Италия находится в центре самых разных влияний, и говорить о сложении устойчивого типа церковного здания невозможно.

Собственное античное наследие, связь и своеобразное соперничество с иконоборческой Византией, сирийцы и греки на папском престоле — вот лишь несколько из множества факторов, формирующих облик изобразительного искусства Рима и всей Италии в этот период. Снова, как в период Поздней Империи, в Риме смешались все влияния — на этот раз уже христианского мира. Это период активнейшего украшения римских церквей. Главный аргумент папства в полемике с императорами-иконоборцами с одной стороны, и с Карлом Великим и его наследниками с другой (и те и другие сомневаются в необходимости почитания образов) — собственное прошлое. Папа Адриан I, отвечая Карлу, приводит в пример Константина Великого и других христианских императоров Рима, украсивших свои церкви прекрасными мозаиками. Италия не только становится прибежищем монахов и художников Восточной Империи, но и временным оплотом иконопочитания и культа реликвий. После лангобардского нашествия в сер. VIII в. мощи раннехристианских святых с почетом переносятся из катакомб в церкви, а последние украшаются фресками. В качестве антитезы действиям византийских иконоборцев (в особенности императора-гонителя Константина Копронима) в течение всего VIII в. в Риме реставрируются церкви, делаются крупные заказы на украшение гробницы св. Петра (несохранившаяся серебряная сень при Григории III), заказываются иконы и учреждаются торжественные шествия с ними.

Римские иконы

Нужно ясно представлять себе, что иконопочитание на Западе было в этот краткий период до окончательного отказа от него (см. Каролинги) совершенно иным, чем на Востоке. Свет на отношение к образам на Западе проливает знаменитое письмо папы Григория Великого епископу Серену Марсельскому, в ревнительском порыве уничтожившему изображения в своих церквах (см. цит. 1). Крылатое выражение

«Живопись — Писание для неграмотных» лучше всего отражает то, что искал христианский Запад в изображениях — источник информации и дидактики.

Однако список почитаемых римских икон этого времени — легендарная «Мария-римлянка», по преданию, пущенная в море в Константинополе самим патриархом Германом и приплывшая в Рим вверх по Тибру, Латеранский нерукотворный образ Спасителя, приписываемая евангелисту Луке икона Богоматери из Санта Мария Маджоре, Богоматерь из Пантеона (созданная к его освящению в 609 г.), Мадонна делла Клеменца — энкаустическая икона VIII в. из Санта Мария ин Трастевере — говорит об обратном. Отношение к этим иконам основано на их чудесных свойствах, уже в середине VIII в. папа Стефан I учреждает процессию в день Успения из Латерана в Санта Мария Маджоре, в ходе которой «Спаситель встречается со своей Матерью». В день Пасхи папа, открывая двустворчатую дверцу на окладе у ног иконы Спасителя, трижды целовал Его ноги со словами «Господь восстал из гроба!». Эта же дверца открывалась во время ночной процессии в день Успения, когда на Форуме ноги Спасителя омывали настоем базилика. Неудивительно, что икона уже в 10 в представляла собой руину.

Все описанные иконы изготовлены в очень разной технике — энкаустика, темпера, с использованием паволоки, обтягивающей дерево, или без нее. Они могут быть датированы временем от 600 до 800 и в большинстве своем имеют греческое происхождение — вывезены из Византии или написаны греческими мастерами. Собственно в Риме изготавливаются в это время посвятительные образы на стенах — т.н. «вотивные фрески» (см. ниже).

К почитанию икон как древних римских Палладиев присоединяется и желание противопоставить себя византийским императорам-иконоборцам. Однако почитание икон в западнохристианском мире ограничено, в сущности, только Римом (см. Каролинги) и довольно коротким временным периодом, а также куда больше, чем с богословием образа, связано с уже описанными нами и многими другими ритуалами, перемещениями, легендами и т.п. Иконы Богоматери (особенно икона из Сан Систо, бывшая, видимо, частью деисусной композиции). Многочисленные копии и «цитирование» почитаемых икон в мозаиках Рима составляют основу совершенно особенной римской традиции, сложившейся в период Малого Римского Возрождения.

Фрески

В области художественной жизни Рим становится на это время чем-то вроде византийской провинции. Это проявляется не только и не столько в иконопочитании, сколько в значительных колебаниях стиля на протяжении более чем 200 лет — с конца VI по первую четверть IX в. В это время здесь сосуществуют и вполне сложившийся средневековый, условный, графичный стиль и последние блестящие всплески эллинистической традиции. Часто такие столкновения стилей происходят в рамках одного памятника — уникальным примером этому стала римская церковь Санта Мария

Антиква, расположенная на Римском форуме и заброшенная уже к 800 г. Ее фрески относятся к разным эпохам и не составляют единого цикла. Помимо вотивных образов («Мария Регина» на хорах раннего VI в., семеро Маккавеев и свв. Димитрий и Варвара VII в. с золотыми украшениями, Распятие середины VIII в. из капеллы Феодота) есть и композиции сюжетные — сцена Благовещения VIII в., от которой сохранился лишь атлетического сложения в совершенно эллинистической манере исполненный ангел, руинированное Поклонение кресту начала VIII в. на стене хора, где Сам распятый Христос представлен по-восточному в священническом колобии, а по обе стороны от креста стоят по 12 ангелов, персонифицирующих (совсем как в раннем христианстве, см. Генезис Лорда Коттона) 24 часа дня и ночи. Достаточно бегло просмотреть эти фрески, чтобы составить представление об амплитуде колебаний стиля — от полностью иератичного, сухого, плоскостного и декоративного стиля «Марии Регины» к свободной, пластичной и живой манере ангела Благовещения и т.н. «Прекрасного ангела».

Один из последних примеров чистой эллинистической традиции в живописи Италии — открытый в 1944 г. уникальный по качеству исполнения и набору сюжетов цикл фресок в церкви Санта Мария Форис Портас в Кастельсеприо близ Милана. Программа цикла, ограниченая первыми главами Евангелия — рождеством и младенчеством Спасителя, близка к антинесторианским мозаикам Санта Мария Маджоре и, видимо, также связана с длительным (до 662 г.) арианством лангобардов и утверждением Богочеловечества Христа уже во чреве Марии. Датировки этого цикла связаны с несомненной работой здесь греческих мастеров самого высокого класса и колеблются между VII и X веками (сейчас принята датировка Р. Кормака серединой VIII в.). О греческой руке свидетельствуют и надписи на искаженной латыни, и довольно редкие для Запада иконографии, встречающие аналогии лишь в восточных памятниках (например, апокрифический сюжет — испытание Марии водой обличения), и — прежде всего — сам стиль живописи, демонстрирующий не просто легкость и свободу, но уже одухотворенную виртуозность в движениях, ракурсах, положении фигуры в пейзаже, и вместе с тем совершенно античную телесность и временную конкретность действия, жеста, взгляда. Желая удостовериться в истинности Воплощения, Елизавета касается рукой живота Марии, Мария приближает губы к горлышку сосуда, готовая сделать глоток воды обличения, ангел, по диагонали пересекая комнату с натянутым велумом, бросается к спящему Иосифу, Младенец Христос протягивает ручку, готовый коснуться подставленных ладоней Симеона в сцене Сретения. Эти фигуры, сохранившие все признаки античной живописи — печать возраста, разнообразие телосложения, мягкость и легкость драпировок, выявляющих, а не скрывающих анатомию, генетическое сходство Христа и Богоматери в рисунке губ и форме рук, написаны, в сущности, всего двумя тонами — терракотовым и холодным голубым, создающим впечатление сполоха молнии, залившего как бы жидким стекловидным светом абсолютно телесные и одновременно охваченные внутренним трепетом фигуры. Это одна из немногих точек в истории искусства христианского Запада, где уже рождающаяся спиритуализация формы еще соседствует с телесной убедительностью Античности. Этот цикл показывает нам тот пласт изобразительной культуры Раннего Средневековья, который мы можем представить себе только по последнему и очень

слабому его отблеску — отголоскам византийского Палеологовского ренессанса 14 века, пришедшим на Русь в творчестве Феофана Грека.

Мозаики Рима

Главная точка приложения папских, а, стало быть, самых крупных заказов в этот период — украшение мозаиками древних и новых церквей Рима. В 6 — начале 9 веков мозаика как наиболее технически сложный вид живописи быстрее других видов стала полем уже окончательного формирования средневекового стиля. Воспоминания о эллинистической манере здесь будут и более редкими и более камерными, чем во фресковой живописи. «Возрождение» в мозаике заключается прежде всего в том, что в ней не перестают жить раннехристианские иконографические схемы, взятые из памятников 4 — 6 вв. Плоскостность, аскетизм, стилизация свойственны были уже мозаикам Сант Аньезе (середина VII в.) и Сан Лоренцо Фуори ле Мура (последняя четверть VI в., ср. с почти одновременной апсидной мозаикой из ц. Сан Витале в Равенне). Мозаики капеллы Венанция при Латеранском баптистерии воспроизводят дошедшую до нас в воспроизведении XIII в. апсидную мозаику самой Латеранской базилики — полуфигуру Христа на золотом фоне с предстоящими внизу святыми и Богоматерью — своеобразную редакцию Вознесения, с цитатами из других римских памятников (например, ангелы по сторонам от Христа, видимо, взяты с триумфальной арки ц. Косьмы и Дамиана).

Количественный и качественный взлет в мозаичном искусстве относится ко времени папы Пасхалия I (понтиф. 817-824), давшего имя «пасхалиевскому ренессансу». Папа Пасхалий прославился как любитель всего греческого, стремившийся роскошью и изысканностью своего двора подражать Константинополю. За краткое время его понтификата, пришедшееся непосредственно на возобновление иконоборчества в Византии (после мира Ирины 787-813 гг.) были декорированы мозаиками по меньшей мере четыре римских церкви. При нем в ответ на письмо Феодора Студита с просьбой о помощи отправляется в Константинополь посольство с обращением папы-иконопочитателя к императору Льву Армянину, однако дело кончается экзекуцией посланника и заточением его в гробницу. В Риме, истерзанном варварскими нашествиями, совсем недавно освобожденном от лангобардов и ставшем благодаря вмешательству франкского короля Пипина суверенной столицей папского государства, создаются произведения, прямо указывающие на славное прошлое Вечного города и устанавливающие с ним непосредственную связь. Такого рода преемственность могла быть установлена лишь через повторение ранних мозаик. Главным источником для пасхалиевских композиций становится апсидная мозаика 526 г. из ц. Косьмы и Дамиана на Римском форуме. Фигуру возносящегося на фоне рдеющих облаков Христа с предстоящими повторяют в апсиде Санта Прасседе, потом — в Санта Чечилия и уже после Пасхалия, при Григории 4 — в Сан Марко на пьяцца Венеция. Постепенно возносящийся Христос заменяется стоящей на земле и выделяющейся своим масштабом фигурой, Петр и Павел, подводящие за плечи святых врачей Косьму и Дамиана к Христу, сменяются фронтальными фигурами апостолов, придерживающих за плечи святых дев Праксидию и Пуденциану. В Санта Прасседе украшены мозаиками

на апокалиптические темы еще и две триумфальных арки. Однако жемчужиной пасхалиевского ренессанса является капелла св. Зенона в той же ц. Санта Прасседе, сплошь покрытая мозаиками от уровня человеческого глаза и выше. Вход в нее оформлен изящным порталом с античной вазой и двумя рядами медальонов с изображениями Богоматери с мученицами и Христа с апостолами. Яркие цветные нимбы, контрасты красного, зеленого и синего составляют основу этой почти детской палитры. В крестовом своде капеллы изображено Вознесение — полуфигура Христа в медальоне, несомом четырьмя ангелами, расположенными диагонально по четырем ребрам свода. Характерно,что такие композиции можно было встретить в Равенне VI в. (см. Архиепископская капелла, пресбитерий Сан Витале), однако там вместо Самого Христа ангелы возносили Агнца или хризму, в то время как в Риме в разгар иконоборчества символ Спасителя был заменен Его образом — чтобы полнее выразить противостояние папы императорам- иконоборцам. В фигурах и лицах ангелов — явный отсвет эллинистической красоты эфебов, однако стиль мозаик, с тускловатыми, грубоватой формы кубиками смальты, резко сократившейся палитрой, полным непониманием законов светотени (складки на одеждах стали просто цветными полосками, а светотень на лицах — совмещением лиловых и оранжевых пятен) демонстрирует окончательный разрыв с античной живописью и сведение приемов «античного импрессионизма» к чистой декоративности. Люнеты заняты изображениями Богоматери со свв. Праксидией и Пуденцианой и Феодорой, матерью папы Пасхалия, изображенной с квадратным нимбом, что указывает на то, что мозаика сделана при ее жизни. Цвет здесь используется в полном отрыве от светотеневых эффектов, передачи объема и вообще от реальности. Схематично переданные, почти эфиопские грубовато-экспрессивные лица «разобраны» на светлые и темные места теми же двумя совершенно ирреальными тонами — светло-сиреневым и оранжевым. В орнаменте, подражающем греческому аканфу, запутались мало похожие на себя быки, львы и птицы.

Рождение средневековой иерархии мест и масштабов внутри ранее известной композиции можно наблюдать и в апсидной мозаике Санта Мария ин Домника — здесь воздушная, пронизанная цветными нитями теней перспективно сокращающаяся вглубь апсиды толпа ангелов с перекрывающимися нимбами предстоит абсолютно непространственной, двухмерной вставке — огромной фронтальной фигуре Богоматери с Младенцем и папой Пасхалием, коленопреклоненным у Ее ног. Все изобилие растительного декора раннего христианства сократилось до детских красных с желтой серединкой цветков — типичной «визитной карточки» пасхалиевской мозаики.

Итак, к 820-м годам можно говорить о том, что в самом сердце античного мира произошел окончательный поворот к средневековой манере, а связь с иллюзионистичностью античной живописи свелась к декоративным приемам.