



# ВЕСТНИК

Православного  
Свято-Тихоновского  
Гуманитарного  
Университета

Журнал выходит три раза в год.

Основан в 1997 г.

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ  
ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА

V:1 (7)

январь

февраль

март

апрель

Москва 2012



## РИМСКИЕ МОЗАИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ IX в. ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

М. А. ГРАФОВА

В статье ставится вопрос о том, что объединяет разные по сюжету, богословской и художественной традиции произведения раннехристианского монументального искусства и об оценке этого вопроса в историографии. Затем в качестве примера предлагается группа римских мозаик 1-й пол. IX в. в церквях Санти Неро эд Акиллео, Санта Прасседе, Санта Мария ин Домника и Сан Марко. Анализируются композиции их апсид и триумфальных арок и повторяющиеся в них эсхатологические мотивы, связанные с Писанием и Преданием. Свобода чередования и сочетания этих мотивов, многоплановость их толкования, позволяют тем не менее предположить свойственную всем сюжетам единую эсхатологическую первооснову, характерную для раннехристианского и раннесредневекового монументального искусства.

Тема этой статьи возникла в связи с одним из сюжетов росписи церкви Санта Мария Антиква на Римском Форуме: апсиды, относящейся к 3-й четв. VIII в. В апсиде Санта Мария Антиква при папе Павле I (757–767) была изображена колоссальная фигура стоящего Христа, фланкированная шестикрылыми тетраморфами. Еще две, значительно меньшего масштаба фигуры изображают Богородицу или какую-то святую, подводящую к Спасителю папу-донатора<sup>1</sup>. Осмысление сюжета апсиды, уникального для раннехристианского и раннесредневекового искусства Рима, чьи ближайшие иконографические параллели находятся далеко на Востоке, привело к попытке очертить границы единой смысловой основы раннего христианского искусства. Можно полагать, что это общее смысловое поле — эсхатологическое и оно охватывает не только программы, которые содержат мотивы, заимствованные из Апокалипсиса, а также пророческих книг Ветхого Завета — Иезекииля и Исаяи, но и другие сюжеты и мотивы, традиционные для ранней декорации частей церковного здания, прилегающих к алтарю. Как отвечали на этот вопрос историки раннехристианского и раннесредневекового искусства?

Историографический обзор литературы по семантике раннехристианского искусства — задача, в своей полноте недоступная автору данной работы. Обь-

<sup>1</sup> *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchl. Bauten vom IV. Bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i. B. 1916. Bd. IV. Tf. 151.



ем этой литературы огромен, а проблематика весьма обширна. Здесь речь пойдет только о сравнительно узком разделе историографии, касающемся проблем декорации раннехристианских апсид (и триумфальных арок, если речь идет об италийском материале).

Каково мнение исследователей о смысле большинства этих изображений? Суд в конце времен после Второго Пришествия Сына Человеческого? Явление Христа-Царя, подобного императору, в традиционной римской иконографии? Видение вневременного Царства Божия? И обладают ли апсидиальные композиции ранних веков сложным, многослойным значением, или один из смысловых слоев преобладает либо замещает собою все остальные? На этот вопрос существуют разные варианты ответов<sup>2</sup>.

Вероятно, принципиальным моментом здесь является часто встречающаяся попытка разложить художественное явление на элементы, свести их в систему, выделив предполагаемую суть — например, имперской символики, либо Суда в конце времен, либо вневременного эсхатологического видения, либо, что особенно популярно в последние десятилетия, связи с литургией, — и настоять на ее преобладании. И психологически, и с исследовательской точки зрения — это очень понятное желание, особенно для людей нашего времени. Такие решения удобны и убедительны с точки зрения линейной логики, уподобляющей анализ предмета гуманитарной науки анализу, свойственному наукам точным. Но эффективна ли эта логика в применении к реальности раннехристианского искусства? Имеет ли смысл утверждать, что декорация раннехристианского пресбитерия имела, скажем, *только* абстрактно-эсхатологическое значение, а Страшный Суд *совершенно* не имелся в виду составителями программы? На наш взгляд (и это, разумеется, точка зрения, открытая для критики), путь к пониманию раннехристианского и раннесредневекового искусства начинается с признания того факта, что успокоительно-простое, одномерное решение едва ли здесь возможно. Ближе всех к этой точке зрения Й. Энгеман, считающий, что особое значение для ранней монументальной декорации имеет ожидание Второго Пришествия, но, прежде всего, — что ранний образ многозначен и несводим к одно-

<sup>2</sup> Один из излюбленных исследователями источников для разгадывания смысла раннехристианской декорации — это мозаика апсиды Санта Пуденциана в Риме. Й. Кольвиц полагал, что речь идет о преобладании имперской символики и Христос — Царь Небесный в окружении ближайшей свиты, обращающийся к своей общине (*Kollwitz J. Das Bild von Christus dem König in Kunst und Liturgie der christlichen Frühzeit // Theologie und Glaube 37–38, 1947/48. P. 101–102*); И. Крист пишет, что речь идет исключительно о вневременном эсхатологическом видении, решительно не связанном с темой Второго Пришествия (*Christe Y. Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristlichen Kunst: Die Apsis von Sancta Pudenziana in Rom // Orbis Scientiarum 2. 1972. P. 51–52*). Г. Хеллемо полагает, что разобраться в сплетении библейских и имперских мотивов — слишком сложная задача; во всяком случае, в апсидиальных изображениях явно присутствует литургический смысл (*Hellemo G. Adventus Domini: Eschatological Thought in Fourth-Century Apses and Catéchèses. Leiden, 1989. P. 63*); Д. Кинни считает этот литургический смысл наиболее важным (*Kinney D. The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration // The Apocalypse in the Middle Ages. Ithaca and London, 1992. P. 210*). Обзор см. у *Kinney D. Ibid. P. 200–216* (данные обобщены, но нуждаются в проверке).



му смыслу<sup>3</sup>, что «раннехристианские изображения часто по своему внутреннему смыслу были многослойными и синтетическими»<sup>4</sup>.

Возможно, именно отсутствие ощущения этого смысла, синтетического, сложного, не поверяемого критериями механического деления, и подводит многих уважаемых ученых.

Как отмечает в своей статье Ж.-М. Спизер<sup>5</sup>, книга К. Им о раннехристианских апсидах — привычный отправной пункт для большинства исследователей, приступающих к изучению раннехристианского монументального искусства.

Terminus quo ante книги — нач. VIII в., хотя она, несомненно, имеет отношение и к изучению памятников следующего периода. Книга увидела свет в нач. 60-х гг. XX в.<sup>6</sup>, переиздана в нач. 90-х гг.<sup>7</sup> К. Им сводит в систему декорацию раннехристианских апсид, делая упор на выделение так называемого «литургического» смысла некоторых из них. Как нам представляется, автор с самого начала допускает принципиальную методологическую ошибку, рассматривая апсиды в отрыве от триумфальных арок. По крайней мере, в теме фресок Санта Мария Антиква вследствие этого допущены серьезные неточности. В другом исследовании того же материала, выходящем за пределы упомянутой выше монографии, автор доходит — ради корреляции источника с априорной теорией — до прямого искажения фактов<sup>8</sup>. Это заставляет с настороженностью отнестись и к другим фрагментам текста книги, отличающейся большой широтой охвата материала.

<sup>3</sup> См., например: *Engemann J. Images parousiaques dans l'art paléochrétien // L'Apocalypse de Jean: Traditions exégétiques et iconographiques. Genève, 1979. P. 73–107 passim*, включая его полемику с И. Кристом.

Также Э. Дассман видит в апсиде Санта Пуденциана три смысловых слоя: во-первых, это собрание философа и его учеников, во-вторых, образ, связанный с имперским культом, в-третьих, апокалиптическое видение, причем элементы этих трех слоев связаны между собой и едва ли механически делимы (*Dassmann E. Das Apsismosaik von S. Pudenciana in Rom // Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde 65 (1970). P. 69 ff.*).

<sup>4</sup> *Engemann J. Auf die Parusie Christi hinweisende Darstellungen in der frühchristlichen Kunst // Jahrbuch für Antike und Christentum, XIX (1976). P. 143.* Возражая против сужения семантического спектра раннехристианского монументального искусства, Й. Энгеман на примере все той же Санта Пуденциана говорит: в ней можно усмотреть и явление Христа как учителя в собрании апостолов, и как вневременного Владыки мира, и Судии на престоле в конце времен; Крест есть и Крест Голгофы и Страстей, и Триумф Спасителя, и знак Второго Пришествия Сына Человеческого (Мф 24. 30); Иерусалим — и настоящий позднеантичный город Иерусалим, и Град Небесный конца времен, каким его представили себе в V в. Именно такая интерпретация позволяет найти компромисс между противоположными точками зрения: той, которая видит в раннехристианских апсидах только ожидание прихода Судии и наступления Страшного Суда (Э. Дассман, Э. Динклер, Б. Бренк, Г. Маттие), и той, что отрицает любой смысл, кроме вневременного, абстрактно-эсхатологического (И. Крист).

<sup>5</sup> *Spieser J.-M. The representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches // Gesta. Vol. 37. № 1. 1998. P. 63.*

<sup>6</sup> *Ihm Chr. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960.*

<sup>7</sup> *Ihm Chr. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. 2 Auflage. Stuttgart, 1992.*

<sup>8</sup> См.: *Графова М. А. Апсида церкви Санта Мария Антиква: факты и интерпретация // Византийский временник. Т. 69 (94). М., 2010. С. 299–311.*



К сожалению, в последнее время ошибки в книге К. Им воспроизводятся уже исследователями нового поколения<sup>9</sup>.

Заметим, что изложенные здесь критические замечания не касаются непосредственно популярного в наши дни литургического толкования раннехристианских программ монументальной живописи (то есть попыток установить связь между ритуалами ранней Церкви и визуальным рядом церковной декорации)<sup>10</sup>. В конце концов, литургический смысловой слой в монументальной декорации пресбитерия не только вполне возможен, но иногда и совершенно очевиден.

<sup>9</sup> Об этом пишет В. Паче в своей рецензии на сборник, посвященный столетию раскопок церкви Санта Мария Антика: BZ 99. Bd 2006. Heft 1 / John Osborne, Giuseppe Morganti, J. Rasmus Brandt (eds.). Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo. Atti del colloquio internazionale, Roma 5-6 maggio 2000. The British School at Rome, Istituto di Norvegia in Roma, Soprintendenza Archeologica di Roma. Roma, Campisano 2004, besprechung von V. Pace. P. 263. Подробнее см. в упомянутой выше статье (С. 308, примеч. 31).

<sup>10</sup> Согласно А. Якобини, «литургическое» направление в историографии началось со статьи известного ученого-византиниста Луи Брейе (*Bréhier L. Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin // Arta și Arheologia. 1930. 2. P. 1–10*). Л. Брейе — известный историк средневекового искусства, ученик Ш. Диля. Наиболее известны следующие его работы: *L'Art Byzantin* (P., 1924) и масштабный трехтомный труд *Le Monde byzantin* (P., 1947–1950). Поскольку заявленные им тезисы оказали в дальнейшем значительное влияние на историю средневекового искусства, остановимся на них подробнее. Суть примерно такова: еще до иконоборчества в христианском мире сформировались три тенденции: Византия отрицала Апокалипсис и изображала евангелистов только в человеческом облике. На Западе, в частности в Италии, апокалиптические мотивы были широко распространены, имели догматическое и триумфальное значение. В Египте и Сирии сцены, заимствованные из пророческих видений и Апокалипсиса, появлялись в апсиде в качестве иллюстрации к евхаристии (Op. cit. P. 4). Приходится констатировать следующее: идея отрицания, как богословского, так и художественного, Апокалипсиса в Византии не находит своего подтверждения, тогда как в Сирии Апокалипсис был отвергнут богословами, и следов апокалиптического влияния в сохранившихся памятниках, наверняка относящихся к сиро-палестинскому кругу, тоже нет, что решительно отличается от ситуации в Египте, где Откровение было признано с самых ранних времен. Обосновывая свои мысли, автор прибегает к странным допущениям: например, мозаика Хосиос Давид объявляется им на основании присутствия пророков лишенной апокалиптического значения (хотя Существа, виднеющиеся из-за краев ореола Христа, очевидно, выглядят как их параллели в больших римских апокалиптических композициях позднеантичного и раннесредневекового времени — трое зооморфны, всем приданы кодексы — знак отождествления с евангелистами) (Ibid. P. 2). В то же время «вкус египтян к апокалиптическим видениям» обнаруживается в связи с наличием в некоторых миниатюрах Христианской Топографии Косьмы Индикоплова, предположительно копии IX в. с оригинала VI в., ангельских существ, явно позаимствованных из пророческих видений, а не из Апокалипсиса (Ibid. P. 4). В связи с этим остается невыясненным, что именно имеет в виду автор под «апокалиптическими видениями».

Многочисленны выявлены далеко не все неточности и ошибки. Остановимся лишь на некоторых из них. Автор утверждает, в частности, что восточные Отцы Церкви никогда не цитировали Откровения, что не соответствует действительности (P. 1). Указывается, что ангельское существо, поддерживающее мандорлу с Христом на знаменитой миниатюре Вознесения Господня из Евангелия Рабулы, имеет одну голову, хотя на самом деле изображен тетраморф, генетически связанный с текстом книги пророка Иезекииля (P. 4). Относительно апсидальных образов Бауита написано, что там изображены буквально иезекиилевские четвероликие Херувимы, опирающиеся на огненные колеса (P. 3). Последнее заставляет усомниться в том, что автор имеет в виду фрески Бауита, где нет ни одного ангельского образа, буквально списанного с текста Иезекииля. К сожалению, приведенное выше подрывает доверие к целому.



Сомнение вызывает лишь упрощенное «препарирование» сложной, насыщенной художественной ткани раннехристианского и раннесредневекового искусства.

Статья Ж.-М. Спизера<sup>11</sup> посвящена собственно эволюции апсидиальных композиций в ранние века, но содержит ошибки того же рода, что имеются в книге К. Им: игнорирование единства апсиды и арки, механическое препарирование явлений, по определению не выдерживающих подобную «деконструкцию».

В этой статье автор следует идеям, высказанным Т. Мэтьюзом в его известной книге о реинтерпретации раннехристианского искусства<sup>12</sup>. Полемический заряд направлен против классической теории А. Грабара, предполагающей долгую преемственность римской императорской иконографии в христианском искусстве<sup>13</sup>. Один из основных ее тезисов — мысль о том, что в раннем искусстве Христа изображали не императором, а Божеством<sup>14</sup>. Рассмотрим не систему доказательств, мотивирующую данный тезис, но укажем на имеющиеся, на наш взгляд, методологические проблемы и фактические ошибки<sup>15</sup>.

Статья Ж.-М. Спизера являет пример механистического подхода к раннему искусству, с составлением таблиц и выводами, базирующимися на недостаточном материале (особенно скудном для византийской части Империи, от доиконоборческого монументального искусства которой дошли разрозненные обрывки). Предлагается таблица, классифицирующая ранние апсиды (в пределах материала, изложенного в книге К. Им) по большому количеству критериев (тип изображения Христа, наличие апостолов и других святых, святого патрона церкви, Креста, Существ Апокалипсиса и проч., всего четырнадцать пунктов). По этому поводу можно сделать несколько замечаний.

Прежде всего, следует отметить ту же ошибку, что и в книге К. Им: рассматриваются апсиды, но без триумфальных арок (в случае их наличия). Это обесмысливает часть работы (потому что все те же мотивы, не помещенные в апсиду, могут быть вынесены на арку либо в другие части церкви, как, например,

<sup>11</sup> *Spieser J.-M.* The representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches // *Gesta*. Vol. 37. 1998. № 1. P. 63–73.

<sup>12</sup> *Mathews T. F.* The Clash of Gods. A reinterpretation of early Christian Art. Princeton, 1993. См. также: *Poilpré A.-O.* Bilan d'une décennie de réactions à l'ouvrage de Thomas Mathews The Clash of Gods. A reinterpretation of early Christian Art. Princeton, 1993 // *Antiquité tardive*. 2005. 13. P. 377–385.

<sup>13</sup> *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000 (о полемике см.: *Poilpré A.-O.* *Maiestas Domini: une image de l'Église en Occident, Ve–IXe siècle*. P., 2005. P. 36 ff).

<sup>14</sup> Гл. 3. С. 93–109.

<sup>15</sup> В частности, автор приходит к следующему выводу: изображение Христа в апсиде должно было убедить предстоящего верующего в том, что Господь действительно присутствует в храме, и, по сути, это то же самое, что идол в святилище для язычника (Op. cit. P. 66). Не вступая в полемику, отметим примечательное для данной работы обстоятельство: из всей историографии, соприкасающейся с избранным Ж.-М. Спизером сюжетом, ошибочной и неуместной ему кажется именно точка зрения Й. Энгемана, отстаивающего идею Второго Пришествия как основополагающую для раннехристианского искусства (Op. cit. P. 72).



в Санта Сабина<sup>16</sup>, и, таким образом, участвовать в конституировании общего смысла декорации). Кроме того, есть ряд других упущений и ошибок<sup>17</sup>.

В статье У. Нильген, серьезного и основательного исследователя, прослеживается описанная тенденция, связанная, как нам кажется, с тем же отсутствием понимания многосложного характера раннехристианского и раннесредневекового искусства и сознания. Дело не только в некорректности постановки вопроса о триумфальной арке как отдельной самостоятельной композиции<sup>18</sup>, помимо апсиды, но и в нежелании серьезного ученого допустить отступление от схемы, очевидно, чуждой самому строю мысли человека ранних веков<sup>19</sup>.

Крайний вариант «расчленения» — статья М. Маук, посвященная литургической интерпретации триумфальной арки Санта Прасседе (см. ниже)<sup>20</sup>. Здесь триумфальная арка не просто отделена от апсиды, но условно «разрезана» попо-

<sup>16</sup> В Санта Сабина апостолы Петр и Павел, Церковь и Синагога, а также четыре Апокалиптические Существа, которые обычно в ранней римской монументальной декорации появлялись в апсиде или на триумфальной арке, были изображены не в восточной части, а на западной стене (мозаики с образами Церкви и Синагоги сохранились, остальное утрачено) (см.: *Brandenburg H. Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh century*. Turnhout, Brepols, 2005. P. 175, ил. P. 301, fig. 4).

<sup>17</sup> Особенно не повезло все той же апсиде Санта Пуденциана: из-за отсутствия в списке критериев наличия аллегорических изображений мозаика Санта Пуденциана оказывается неполно описанной, вообще не указаны Апокалиптические Существа в данной мозаике, не отмечено также изображение Христа в образе Агнца (присутствовавшее в Санта Пуденциана до переделок).

<sup>18</sup> *Nilgen U. The Adoration of the Crucified Christ at Santa Maria Antiqua and the Tradition of Triumphal Arch Decoration in Rome // Osborne J., Morganti G., Rasmus Brandt J. Santa Maria Antiqua*, 2000. P. 129–136.

<sup>19</sup> Цитата: «Возглас обоих серафимов Исаяи не связан с литургией, он относится к *точно датированному явлению Господа на земле* (здесь и далее курсив мой. — М. Г.), в Иерусалимском Храме; только Апокалипсис описан как нечто вечное, с распеваемой бесчисленными Ангелами хвалебной песней истинной литургии (эта песня изображается в тексте Praefatio). Вокруг выстраивается земная община, которая должна присоединиться к этой торжественной литургии в хвалебной песне, являя зримый образ апокалиптической литургии (*Nilgen U. Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie // Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome*. Munich, 2000. P. 80). Итак, грозное пророческое видение Сидящего на Престоле — это *точно датированное историческое событие*, имевшее место в тот день, когда Иезекииль его узрел. А Апокалипсис — это *совершенно другое явление*. И это если не считать того, что первая глава и Откровения, и видения Иезекииля также содержит указания на конкретное время и место, когда Иоанну и пророку явились Видения». Если следовать логике У. Нильген, то у всех трех видений есть конкретная календарная дата, они локализованы в пространстве, то есть Апокалипсис никак не может быть расценен как вневременная Литургия...

У И. Криста (*Christe Y. Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristlichen Kunst: Die Apsis von Sancta Pudenziana in Rom // Orbis Scientiarum*. 1972. 2. P. 52): Мф 25 (на самом деле 24. — М. Г.) и Откр 20. 11 повествуют о конце времен и Страшном Суде, а Откр 4. 5 — о вневременном эсхатологическом видении, и *никаким образом* (keinesfalls) не связаны с темой Второго Пришествия. То есть в видении Иоанна следует различать два *совершенно различных* события.

<sup>20</sup> *Mauck M. B. The Mosaic of the triumphal Arch of S. Prassede: A Liturgical Interpretation // Speculum*. 1987. 62. P. 813–828.



лам и толкуется как две мало сопряженные части. Верхний регистр исследовательница считает иллюстрацией к одному из антифонов римской Церкви в IX в. Содержание примерно следующее: «в рай препроводят тебя Ангелы, а по твоем прибытии тебя примут мученики и проводят в святой град Иерусалим». Такое соотношение не кажется в принципе невозможным, но, во-первых, не являются ли эти образы — рая и пребывающих в нем мучеников, Иерусалима с Ангелами — топосами в массиве богослужебных текстов, а во-вторых, не проще ли возвести и антифон, и композицию арки к Священному Писанию? В любом случае, необходимо прежде артикулировать связь изображения с Писанием, которое (каким бы ни было соотношение между литургическим текстом и декорацией) является первоисточником и для того, и для другого.

Странно выглядит интерпретация вырванных из контекста нижних боковых частей арки: они, на взгляд автора статьи, имеют отношение не только к Апокалипсису (это отрицать трудно), но и, с литургической точки зрения, к обычаям празднования Вербного Воскресенья в Иерусалиме IV в., когда верующие во время литургии изображали собой иерусалимлян, встречающих вступающего в город Христа, и размахивали пальмовыми ветвями. Почему, если под стенами Небесного Иерусалима на золотом поле изображены сонмы в белых одеждах с пальмовыми ветвями, не предположить, что автор композиции в первую очередь имел в виду просто Откр 7. 9–12, так как папа Пасхалий перенес в церковь прах сонма мучеников, которые восстанут в День Суда и вступят в стены Небесного Иерусалима, а также облекутся в белые одежды, с пальмовыми ветвями в руках воспоют славу Господу и будут участвовать в Небесной Литургии?

Представляется, что все упомянутые спорные вопросы сводятся, в конце концов, именно к отсутствию понимания того самого синтетически-творческого характера раннехристианского искусства в целом, упрощенный подход к которому<sup>21</sup> приводит к недоразумениям и ошибкам.

Примером для выделения эсхатологической основы ранней монументальной декорации может служить, как нам кажется, компактная группа мозаик, созданных в Риме в первой трети IX в. Они украшают апсиды и триумфальные

<sup>21</sup> Иногда возникает ощущение, что раннехристианское искусство расценивается как нечто напоминающее детский конструктор с пластмассовыми деталями-элементами (вот атрибуты Откровения, вот Иез., вот Ис., а вот Преображение или Вознесение), которые можно складывать, разъединять и соединять по-новому, оспаривая, какую именно комбинацию предпочитали богословы и художники ранних веков. Но с «игрой в конструктор» богословская и художественная традиции могут быть сравнимы, как представляется, на пороге упадка, когда живые творческие процессы схематизируются и раскладываются по полочкам каталога «формул». В раннехристианское время существовали и традиции, но их сочетание, как и вплетение в их ткань новаторских идей, или возникновение совсем уж неповторимых казусов (внешняя арка Санта Прасседе или арка Санта Мария Антиква, например) поверялись живой, отличной от современной, логикой, для понимания которой явно необходим инструментарий исторической антропологии.

Несмотря на обилие полезной информации, такое же впечатление «игры в конструктор» оставляет глава III книги А. Якобини (*Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt*. Roma, 2000), посвященная именно исследовательской традиции трактовки фресок Бауита: гадания о принципе компоновки готовых элементов-деталей, которыми занималось не одно поколение исследователей, по крайней мере с точки зрения автора.



арки базилик Санти Нерео эд Акиллео, Санта Прасседе, Санта Чечилия, Санта Мария ин Домника и Сан Марко. Первый из этих памятников относится к правлению папы Льва III (795–816)<sup>22</sup>, следующие три — Пасхалия I (817–824)<sup>23</sup>, последний — Григория IV (827–834). Все памятники (в несколько меньшей степени это относится к Санти Нерео эд Акиллео) созданы в одно время, по папскому заказу, в едином или схожем художественном стиле; композиции их в целом и в частности соотносимы между собой и соразмерны друг другу.

Первая сохранилась на арке церкви Санти Нерео эд Акиллео в Риме, заново отстроенной и богато украшенной в 814 г. по заказу папы Льва III<sup>24</sup>. На триумфальной арке — необычное соединение трех сюжетов (ил. 1). В центре изображено Преображение с Христом в мандорле, в углу справа от Спасителя — Благовещение: восседает Богородица на престоле с Ангелом, слева — вновь Богородица на престоле и с Ангелом, но уже с Младенцем на лоне. Интересно и неслучайно, что в целом композиция почти симметрична относительно центра. В апсиде до замены поврежденной мозаики фреской была сгух gemmata, украшенный драгоценными камнями крест, к которому с двух сторон подходили по три агнца (ил. 2)<sup>25</sup> (что, кстати, «кратно» трем из четырех оставшихся композиций, с центральной фигурой Христа и предстоящими по трое с каждой стороны святыми и донаторами).

Вторая украшает апсиду и две арки базилики Санта Прасседе, которая, судя по всему, была первым из дошедших до нас масштабных проектов папы Пасхалия (ил. 3)<sup>26</sup>. В апсиде на фоне темно-синего неба и цветных облаков выступает Христос, правая рука у Него отведена в сторону риторским жестом, в левой свиток. Справа и слева по три фигуры, соответственно, апостолы Павел и Петр, святые сестры Прасседе и Пуденциана с мученическими венцами в покровенных руках, последним справа стоит папа-донатор св. Пасхалий с моделью церкви в руках, изображенный с квадратным голубым нимбом. Слева св. Зенон с Евангелием. По нижнему краю конхи идет фриз с двенадцатью агнцами и надпись, сообщаю-

<sup>22</sup> Стоит также упомянуть уничтоженную в кон. XVI в. мозаику апсиды церкви Санта Сусанна, явно заказанную папой Львом III. В центре ее — Спаситель, по правую руку — Богородица, апостол Петр, св. Сусанна и донатор — папа Лев, по левую — апостол Павел, папа Гай, св. Габин, Карл Великий. (Сохранились копии отдельных фигур, но не целой композиции. См.: *Waetzoldt S.* Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Wien und Munich, 1964. P. 77. О проблемах ее реконструкции и датировки см. *Davis-Weyer C.* Das Apsismosaik Leos III in S. Susanna. Rekonstruktion und Datierung // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 28 Bd. H. 3. 1965. P. 177–194.)

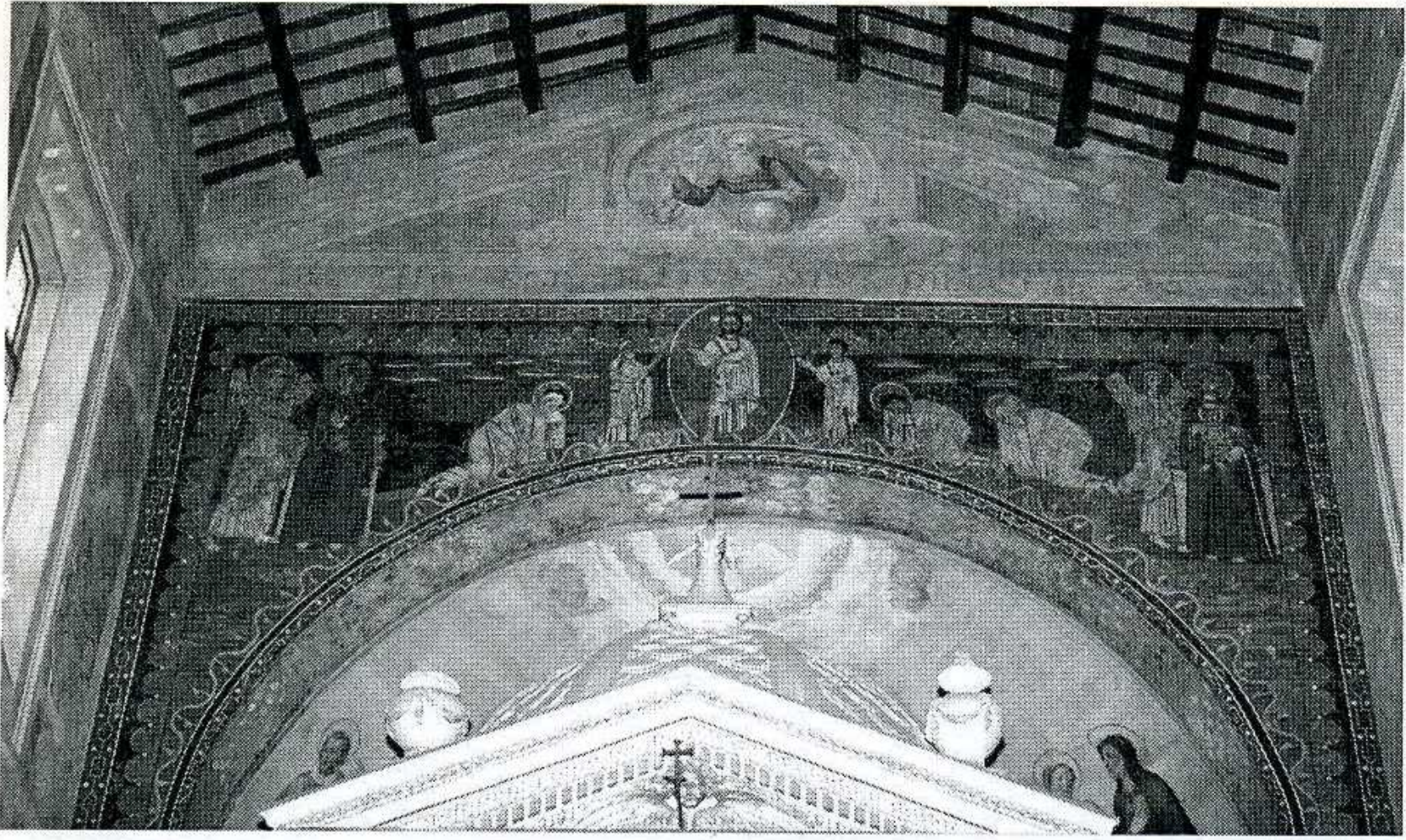
<sup>23</sup> О времени и деятельности папы Пасхалия см.: *Goodson C. J.* The Rome of Pope Paschal I: Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translatio, 817–824. Cambridge University Press, 2010. Об истории здания см.: *Ibid.* P. 92–94.

<sup>24</sup> LP. Vol. II. P. 33.

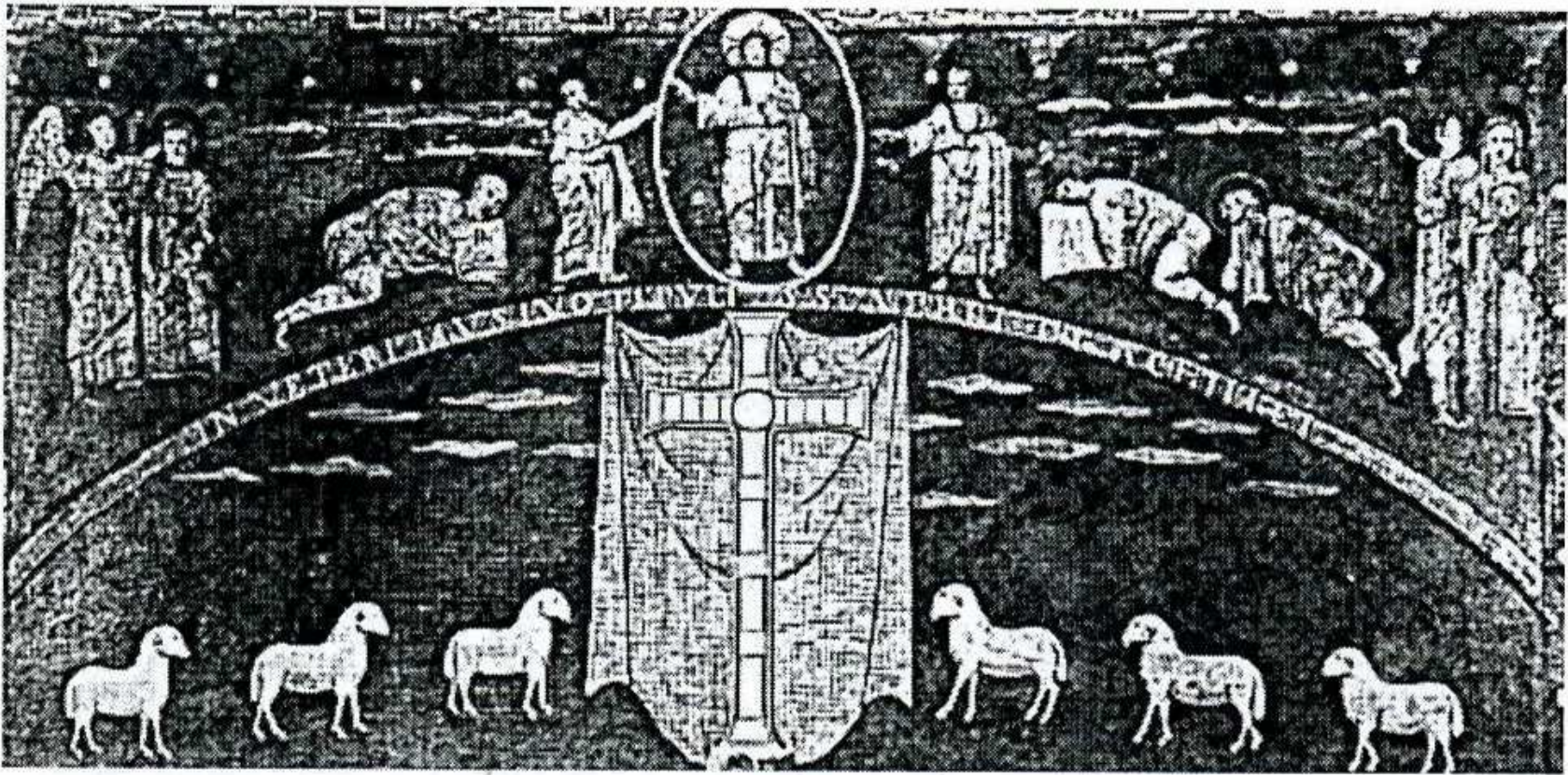
<sup>25</sup> *Waetzoldt S.* Op. cit. P. 54. Воспроизведение см. *Andaloro M., Romano S.* L'immagine nell'abside // *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo.* Milano, 2000. P. 106. Fig. 59. Интересно, что прообразом заменившей в кон. XVI в. сильно разрушенную мозаику фрески с Сгух gemmata и десятью святыми вполне могла быть мозаика Сан Стефано Ротондо (см.: *Herz A.* Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesare de'Appia // *The Art Bulletin.* Vol. 70, 4 (Dec. 1988). P. 590–620. P. 606–607).

<sup>26</sup> Подробно о программе мозаик см., например: *Wisskirchen R.* Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom. Mainz, 1992. Об истории здания см.: *Goodson C. J.* Op. cit. P. 92–94.





Ил. 1. Рим, базилика Санти Неро эд Акиллео, мозаика триумфальной арки. Преображение, Благовещение, Поклонение ангела Богородице с Младенцем, 814 г.



Ил. 2. Рим, базилика Санти Неро эд Акиллео, мозаика апсиды. Агнцы, стекающиеся к Кресту, 814 г. Не сохранилась

щая, что помещение украшено в честь св. Прасседе папой Пасхалием, перенесшим в эти стены останки многих святых<sup>27</sup>. На первой арке, прилегающей к апсиде, в центре изображен Агнец на драгоценном престоле, увенчанном Крестом, в круглом ореоле на синем фоне. По сторонам на золотом фоне с такими же, как и в апсиде, цветными перистыми «облаками» расположены семь светильников,

<sup>27</sup> О надписи см.: Nilgen U. Die große Reliquienschrift von Santa Prassede // Römische Quartalschrift. 1974. 69. P. 7–29.



далее по два ангела и по две полуфигуры крылатых Существ с кодексами. В боковых частях арки — Старцы в белых одеждах с венцами в руках. Всё в целом представляет собой (помимо набора святых) композиционную копию апсиды-триумфальной арки в церкви Косма э Дамиано.

Совершенно оригинальный сюжет избран для наружной арки, смотрящей в пространство центрального нефа.

Верхний регистр занят изображением Небесного Иерусалима. В стенах его драгоценной кладки стоит Спаситель в пурпурно-золотых одеждах, по сторонам от Него — два Ангела, а чуть ниже с каждой стороны виднеется вереница фигур, наполовину скрытых стенами: по шесть апостолов с венцами в руках справа и слева, предшествуемые справа от Христа Богородицей и Крестителем, а слева — св. Прасседе, все трое молитвенно обратили руки ко Спасителю. Наконец, на одном уровне с фигурой Христа и Ангелов по краям внутреннего пространства Града находятся еще три фигуры — по правую руку юноша в белом, в руках таблица с надписью LEGE<sup>28</sup>, а по левую — старец, воздевший в молитве покровенные руки, предшествуемый Ангелом в пурпуре и золоте, с посохом в руках. Судя по всему, это Моисей и Илия. Справа и слева ко Граду по зеленому, усыпанному красными розами позему подходят с венцами в руках сонмы святых мучеников — дев, епископов, клириков и мирян. Их в воротах Града справа и слева встречают по два Ангела, а слева от Христа еще и первоапостолы Петр и Павел, фланкирующие одного из Ангелов.

Ниже, в боковых частях арки, полузакрытые врезанными в эпоху барокко окнами в пышных наличниках, предстают сонмы в белых одеждах, приветствующие Спасителя взмахами пальмовых ветвей, некоторые — с венцами в руках. Представляется, что здесь видение Небесного Иерусалима и сонма праведников, подходящего к его вратам (Пасхалий перенес в церковь останки тысяч мучеников), вплетается в общую апокалиптическую композицию: ведь прямой отсылкой к Откровению является не только образ облеченных в белые одежды с ветвями в руках (Откр 7), но и сам град Иерусалим (Откр 21).

Церковь Санта Мария ин Домника<sup>29</sup> была сооружена и украшена папой Пасхалием<sup>30</sup>: в апсиде (ил. 4) изображена Богородица с Младенцем на престоле, у ног Ее преклонил колена сам папа, по сторонам на усеянном цветами зеленом поземе — сонмы Ангелов, обращенных к Богоматери. Наверху арки восседает на радуге Христос в мандорле, со свитком в руке. С каждой стороны к Нему под-

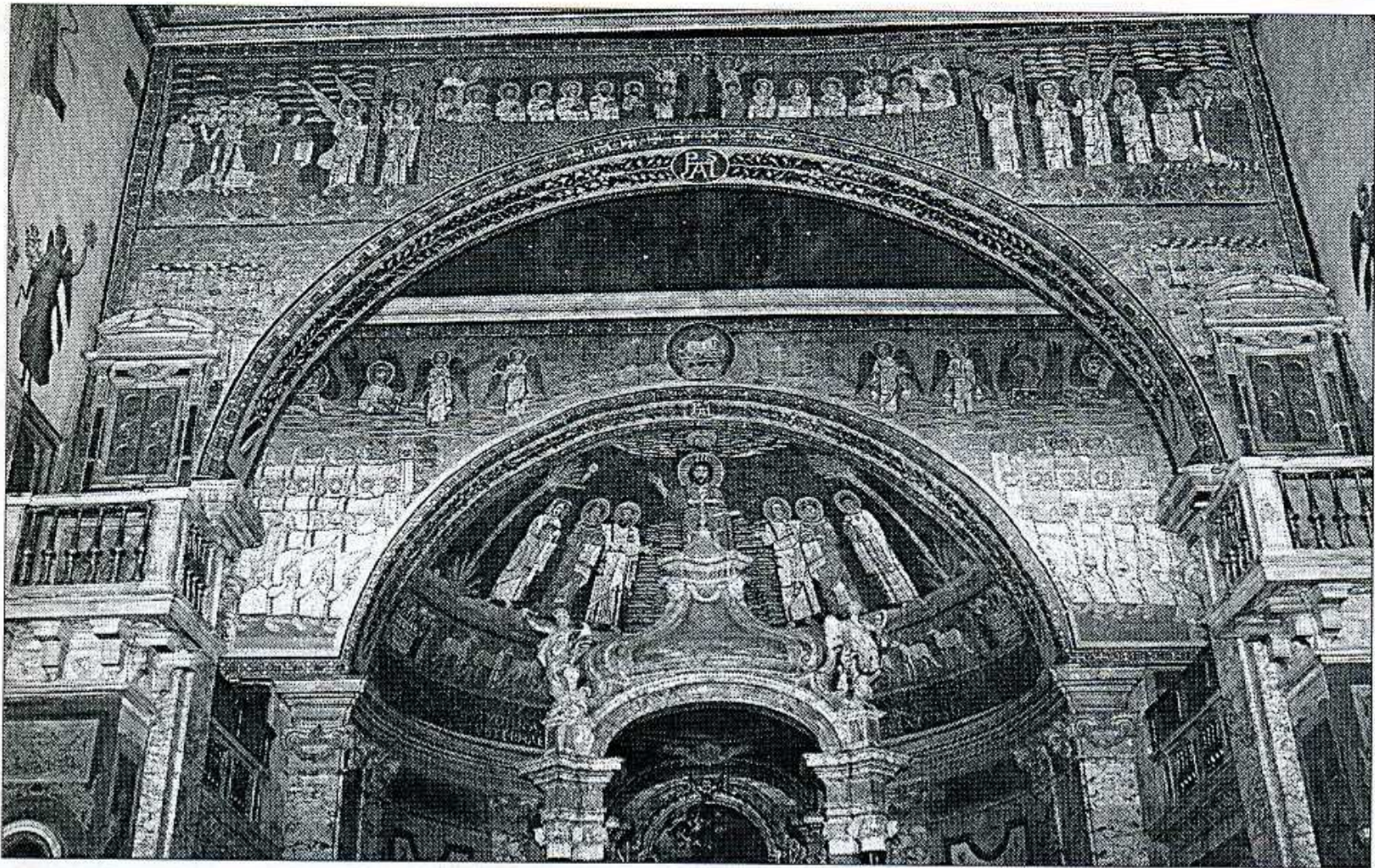
<sup>28</sup> Скорее всего, имеются в виду LEGES, т. е. «законы»; «S» в конце слова (LEGES), судя по всему, прикрыто пальцами (см.: *Wisskirchen R. Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom. Mainz, 1992. P. 35, 41*).

<sup>29</sup> Апсиду и арку см. у *Matthiae G. Pittura romana del medioevo. Secoli IV–X. Vol. I. Con aggiornamento scientifico di M. Andaloro. Roma, 1987. P. 164*. М. Андалоро высказывает предположение о том, что смыслом этой программы мог быть, так сказать, ответ папы на возрождение иконоборчества в Византии (*Andaloro M., Romano S. L'immagine nell'abside // Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo. Milano, 2000. P. 128, n. 45*).

Версию интерпретации см. у *Svizzeretto F. Il mosaico absidiale, manifesto iconodulo: Proposta di interpretazione // Caelius I: Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri, ed. Alia Englen, Palimpsesti Romani I. Rome, 2003. P. 241–256*.

<sup>30</sup> См.: *Goodson C. J. Op. cit. P. 210–211*.





Ил. 3. Рим, базилика Санта Прасседе, мозаики апсиды и двух триумфальных арок. Развернутый сюжет апокалиптического явления Христа, 817–824 гг.



Ил. 4. Рим, базилика Санта Мария ин Домника, мозаика апсиды и триумфальной арки. В апсиде Богородица и Младенец с ангелами, на арке Христос с апостолами и, возможно, пророки Моисей и Илия, 817–824 гг.



ходит Ангел и по шесть апостолов со свитками или кодексами в руках, под их ногами и между фигур цветут пышные кусты райских роз. В боковых частях арки располагаются две благословляющие крупномасштабные фигуры со свитками в руках, возможно, пророки Илия и Моисей<sup>31</sup>. Надпись в витиеватом, с мифологическими аллюзиями стиле сообщает о том, что здание было сильно разрушено, а потом восстановлено и украшено Пасхалием во славу Богородицы.

В церкви Санта Чечилия ин Трастевере<sup>32</sup>, радикально перестроенной и украшенной папой Пасхалием<sup>33</sup>, композиция апсиды выстроена по классическому римскому образцу (ил. 5), берущему начало в мозаике апсиды Косьма э Дамиано: в центре Христос (масштаб фигуры несколько крупнее, чем у всех остальных), на фоне синего неба с разноцветными облаками, по правую руку от Христа изображены апостол Павел и патронесса — св. Цецилия, подводящая к Спасителю папу-донатора с моделью церкви в руках. По левую руку стоит апостол Петр с ключами в руках, а за ним свв. Валериан, супруг Цецилии, и Агата<sup>34</sup>, внизу расположен фриз с агнцами на золотом фоне. На арке, не сохранившейся, но зафиксированной на рисунке (ил. 6)<sup>35</sup>, были изображены: наверху — фриз со святыми женами с венцами в покровенных руках, стекавшимися из врат двух городов к Богородице с Младенцем, Которая восседала на троне, фланкировавшимся двумя Ангелами. Фигуры святых перемежались райскими деревьями, в боковых частях арки воздевали покровенные руки двадцать четыре Старца.

Базилика Сан Марко — это древнее здание, которое было восстановлено донатором мозаик, папой Григорием IV<sup>36</sup>. В апсиде (ил. 7)<sup>37</sup> изображен Христос, благословляющий и с кодексом, по сторонам от Него по три фигуры. По левую руку стоит папа Марк (†336 г.), за ним св. Агапит и св. Агнесса. По правую руку — св. Фелициссим, спутник Агапита, а крайний справа — донатор с квадратным нимбом и моделью церкви, его представляет Христу патрон — евангелист Марк, изображенный старцем с бородой. Все фигуры развернуты фронтально к зрителю, стоят на постаментах с подписями, разноцветных, в охристо-зеленых тонах, утвержденных на темно-зеленом поземе, выше которого конха заполнена переливами мозаичного золота. Ниже лежит фриз с агнцами, направляющимися из врат двух градов к Христу-Агнцу, стоящему на возвышении.

<sup>31</sup> Мнение Г. Маттие (Op. cit. P. 165–166). По справедливому замечанию У. Нильгена, это предположение (как впрочем и любое другое по данному поводу) не более чем гипотеза, — ни надписей, ни явных параллелей нет (*Nilgen U. Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie // Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome. Munich, 2000. P. 88*).

<sup>32</sup> Апсиду см. у *Matthiae G.* Op. cit. P. 163, fig. 132.

<sup>33</sup> *Goodson C. J.* Op. cit. P. 94–100.

<sup>34</sup> Мощи мучеников были перенесены в церковь, а рядом выстроен монастырь свв. Агаты и Цецилии (LP. Vol. II. P. 56–57).

<sup>35</sup> См.: *Waetzoldt S.* Op. cit. P. 31, fig. 34, 35.

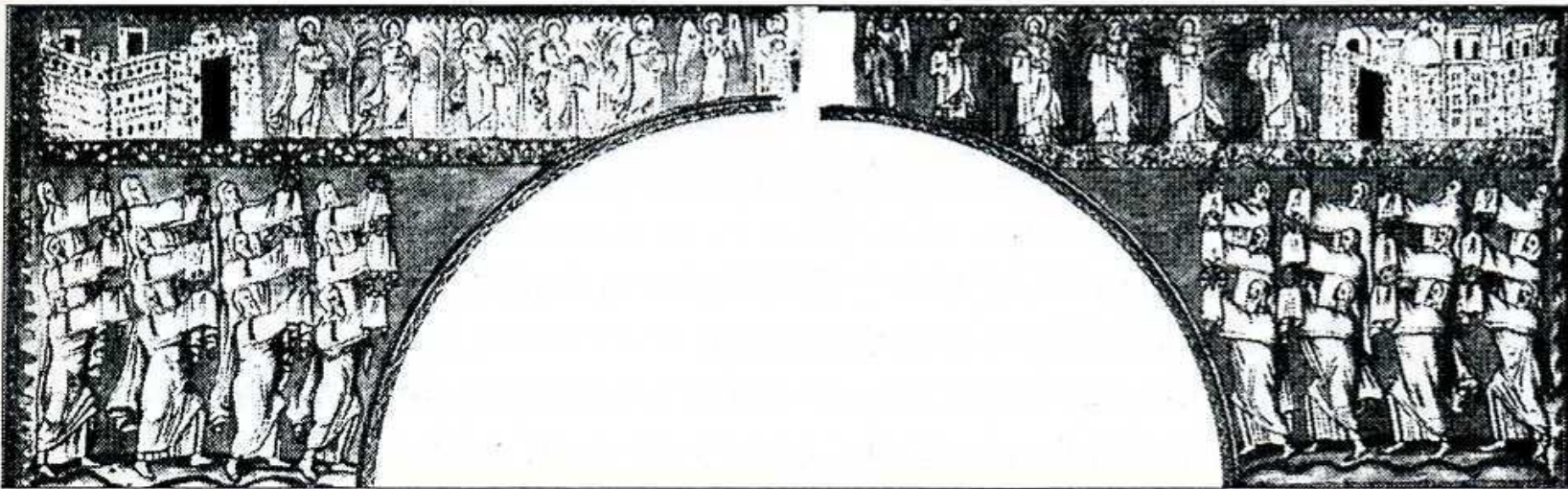
<sup>36</sup> О значении декоративной программы церкви Сан Марко см.: *Bolgia C. The Mosaics of Gregory IV at S. Marco, Rome: Papal Response to Venice, Byzantium, and the Carolingians // Speculum. Vol. 81. 2006. № 1. P. 1–34.*

<sup>37</sup> Изображение апсиды и арки см. у *Matthiae G.* Op. cit. P. 171, fig. 138.





*Ил. 5. Рим, базилика Санта Чечилия, мозаика апсиды. Христос со святыми и донатором, 817–824 гг.*



*Ил. 6. Рим, базилика Санта Чечилия, мозаика триумфальной арки. Богородица, святые жены и апокалиптические Старцы, 817–824 гг. Не сохранилась*

На арке по верхнему краю размещены медальоны с полуфигурами — в центре Христос, справа и слева Существа с кодексами. В боковых частях арки апостолы Петр и Павел указывают правой рукой на Христа и святых в апсиде.

Итак, каково количество и соотношение между собой использованных в этой группе памятников сюжетов и мотивов?

Мотив Преображения встречается трижды; во-первых, буквально: в центральной композиции триумфальной арки Санти Неро эд Акиллео. Во-вторых, иносказательно: на триумфальной арке Санта Мария ин Домника, где Преображение составляет один из смысловых слоев композиции арки, и на внешней арке Санта Прасседе, где Христу в стенах Небесного Иерусалима поклоняются, судя по всему, в том числе Моисей и Илия.





*Ил. 7. Рим, базилика Сан Марко, мозаики апсиды и триумфальной арки. В апсиде Христос со святыми и донатором, на арке Христос, апокалиптические Существа, апостолы Петр и Павел, 827–834 гг.*

Следующий сквозной мотив — Богородица с Младенцем на престоле как центральная фигура композиции или одной из ее частей — встречается, во-первых, на арке Санта Чечилия, где к Ней стекаются с обеих сторон святые жены, во-вторых, в конхе Санта Мария ин Домника и еще два раза в «рифмованной» композиции арки Санти Нерео эд Акиллео.

Агнцы, стекающиеся ко Христу, — один из популярных раннехристианских символических сюжетов, связанный с евангельской притчей<sup>38</sup>. Фриз с агнцами в нижней части конхи есть в Санта Прасседе, Санта Чечилия и Сан Марко, а в апсиде Санти Нерео эд Акиллео — по времени наиболее приближенной к Трулльскому собору — агнцы занимали центральную часть конхи. Возможно, это неслучайное совпадение. В данном случае знаменательно, что из врат Вифлеема и Иерусалима могут выходить не только агнцы, но и святые жены, как в Санта Чечилия.

Мотивы Апокалиптического видения не организованы в жесткую структуру. Вроде бы традиционно выглядит здесь композиция внутренней арки Санта Прасседе: апокалиптические двадцать четыре Старца, Агнец на Престоле, светильники и Существа. Но «схема» ли это? В целом апсида-арка базилики Косма

<sup>38</sup> В Восточной Церкви символическое изображение Спасителя и святых, частое с ранних времен, было запрещено в 691 г. в Константинополе на Пято-Шестом, или Трулльском, соборе, многие решения которого были полемически направлены против укоренившихся в Римской Церкви обычаев. Папа отказался ратифицировать решения собора, и агнцы по-прежнему то и дело замыкали своей вереницей декорацию апсид римских храмов.



э Дамиано явно соответствовала художественному вкусу римлян, и немалое по меркам раннего Средневековья количество римских памятников, судя по всему, созданы по мотивам этой композиции. Но именно по мотивам, ни о каком неизбежном шаблоне речь не идет. Так, не только в нашей вполне репрезентативной группе мозаик-источников, но и вообще в раннем римском искусстве точно такая «схема» триумфальной арки встречается всего два раза: в Сан Паоло, за три четверти века до появления мозаик Косма э Дамиано, и собственно в Санта Прасседе, и то явно в качестве атрибута чтимым мозаикам папы Феликса в частности и старому Риму вообще. Стоит ли в таком случае вообще ставить вопрос об «обычной схеме»? А в Санта Чечилия двадцать четыре Старца и вовсе соседствуют с женами, стекающимися к Богородице с Младенцем на престоле.

Если провести мысленную вертикальную ось по центру композиций, то станет видно, что в Санта Прасседе изображение Христа повторится четыре раза, в Санта Мария ин Домника — дважды, в Сан Марко — трижды, в Санта Чечилия — трижды. Христос может быть попеременно представлен как центральная фигура композиции, описанной на римский лад явно с преобладанием апокалиптических образов, с заметным значением патронального покровительства; либо в овальном или круглом ореоле, либо в виде Агнца, чаще всего стоящего на возвышении и фланкированного агнцами-учениками, но также на Престоле в медальоне и в виде Младенца на коленях у Матери. По всей видимости, и образ Богородицы с Младенцем, и «исторический» сюжет Преображения могут рассматриваться в рамках общего эсхатологического значения. Разумеется, речь идет именно о довольно условном общем знаменателе, точке отсчета, с учетом которой не только допустимы, но и необходимы другие слои интерпретации. Например, главный смысл появления изображений Богородицы связан, конечно, с идеей Воплощения Христа.

Налицо непринужденность в компоновке мотивов, как из Писания — Благовещение, Преображение, многочисленные мотивы Апокалипсиса, так и просто ставших уже привычными для христианского искусства, легкость в их чередовании, многослойность и перетекание сюжетов один в другой. Это заставляет задуматься о том, не воспринимались ли событие Преображения, описанное в Евангелии, видение Иоанна Богослова, образ Богородицы с Младенцем на престоле как имеющие общую смысловую основу? Судя по всему, так оно и было. Все упомянутое, вместе и по отдельности, служило не просто прославлению Христа, но обетованию Второго Пришествия. Именно Второе Пришествие — первичный смысл этих композиций. В более позднее время это положение дел могло измениться, универсальность такого понимания — утратиться. Но, по крайней мере, в IX в. раннехристианские эсхатологические чаяния еще находили свое явное отражение в церковной декорации, были фундаментом, на который накладывались иные смыслы, предполагающие для ученого в наши дни возможность разного рода интерпретации. И вряд ли стоит забывать об этой очевидной первооснове.

Рассмотренная группа римских мозаик — только казус, частный случай в огромном, несмотря на все лакуны, объеме памятников раннехристианского и раннесредневекового времени, нечто вроде лабораторного образца. Но сама



их бесспорная близость — хронологическая, историческая, богословская и художественная — позволяет четко проследить, по крайней мере, две важнейшие характеристики раннего монументального искусства. Во-первых, его творческую подвижность и гибкость сочленения частей в целом (хотя речь идет уже о 1-й трети IX в.). Во-вторых, эсхатологическую основу, осознание которой дает возможность не только разглядеть детали, но и увидеть общее в христианских памятниках Рима и Италии, Запада и Востока христианского мира, как бы велико ни было различие местных традиций.

Интересно и то, что на данном примере нам становится в некоторой степени доступным звено процесса развития художественных и иконографических форм, которое из-за иконоборческой смуты было механически изъято из цепи естественного хода этого процесса на Востоке. В римском и, шире, — итальянском искусстве раннего времени, даже если учесть все потери, нет этого почти незаполненного и столь досадного для исследователей провала между раннехристианским, раннеимперским искусством и IX в., который наблюдается в корпусе искусства христианского Востока. Возможно, творческая свобода авторов мозаических римских программ первой трети IX в., неизбежная для них актуальность раннехристианской образности, понимаемой как источник живого вдохновения, а не сухо-ученой археологической компиляции, способны, подобно отпечатку, помочь в осмыслении того, чем могло быть или было византийское искусство в период иконоборчества.

Можно полагать, таким образом, что вся раннехристианская монументальная декорация семантически многослойна, что эсхатологический, исторический и литургический смыслы в ней не противоречат друг другу; что противопоставление и взаимоисключение этих смыслов чуждо как христианскому вероучению, так и раннесредневековому сознанию. Разумеется, свершающаяся на алтаре, во времени и в вечности, литургия может и должна быть соотнесена с декорацией пресбитерия, но генерализующая тема в раннехристианском монументальном искусстве — эсхатологична в широком смысле этого слова.

*Ключевые слова:* историография раннехристианского искусства, Рим, мозаики, апсида, триумфальная арка, Апокалипсис, эсхатология.

## ESCHATOLOGICAL ASPECTS OF THE ROMAN MOSAICS OF THE 1ST HALF OF THE IXTH CENTURY

BY M. GRAFOVA

The article focuses on mosaic decorations of the 1st half of the IXth century in the Roman churches Santi Nereo ed Achilleo, Santa Prassede, Santa Maria in Domnica, San Marco and gives a new explanation of the highly debatable problem of the



common meaning of the whole early Christian monumental art. The author studies the composition of the apses and triumph arches, and their typical eschatological motives borrowed from Holy Scripture and Holy Tradition. These motives are interchangeable and easily make various combinations. Therefore, compositions can be interpreted in different ways. Nevertheless the author supposes that early Christian and early medieval monumental art had common eschatological basis.

*Keywords:* historiography of Early Christian Art, Rome, mosaics, apsis, triumph arch, Apocalypse, eschatology.