

На правах рукописи

Графова Мария Александровна

**ФРЕСКИ ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТИ VIII ВЕКА В ЦЕРКВИ  
САНТА МАРИЯ АНТИКВА  
НА РИМСКОМ ФОРУМЕ**

Специальность 17.00.04. –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2012

Работа выполнена в Московском Государственном Университете им.  
М.В.Ломоносова

Научный руководитель доктор искусствоведения профессор Попова  
Ольга Сигизмундовна

Официальные оппоненты:

Этингоф Ольга Евгеньевна, доктор искусствоведения, ведущий научный  
сотрудник Института востоковедения Российской академии наук

Сарабьянов Владимир Дмитриевич, кандидат искусствоведения, главный  
искусствовед ФГУП Межобластного научно-реставрационного художественного  
управления.

Ведущая организация: Центральный музей древнерусской культуры и  
искусства имени Андрея Рублева.

Защита состоится \_\_\_\_\_

На заседании диссертационного совета Д 501.001.81 в Московском  
государственном университете имени М.В.Ломоносова по адресу  
Ломоносовский проспект, д. 27, к.4, ауд\_\_\_\_\_

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке  
МГУ им. М.В.Ломоносова

Автореферат разослан \_\_\_\_\_

Ученый секретарь

диссертационного совета

Ефимова Елена Анатольевна

## **Предмет исследования**

Работа посвящена предметному и контекстуальному исследованию одного из слоев живописи церкви Санта Мария Антиква на Римском форуме, относящемуся к третьей четверти VIII в. Само выражение «декорация Санта Мария Антиква» почти равнозначно теме «Римская живопись в VI-XI вв.», поскольку на стенах этого римского здания, превращенного в церковь в VI в., сохранились наслоившиеся друг на друга фрагменты множества слоев фресок. Большая их часть относится, судя по всему, к VII в. и относительно подробно изучена. Но более поздние образцы римского монументального искусства со стен Санта Мария Антиква в значительно меньшей степени привлекали внимание исследователей. Предлагаемый к изучению в данной диссертации комплекс включает в себя композицию в апсиде церкви, изображающую Христа, фланкированного шестикрылыми тетраморфами, к которому небесная покровительница подводит папу-донатора, Павла I (757-767 гг.). По нечитаемой в наши дни его донаторской надписи и датируется апсида. Предположительно еще одной частью той же декорации, дошедшей до наших дней, является фреска левого нефа церкви. В среднем ее регистре представлен Спаситель на престоле в сопровождении верениц святых мужей по правую и левую руку.

## **Актуальность исследования**

VIII в. – значимое время в процессе размежевания Востока и Запада Христианского мира, Византии и Рима. Догматические и политические разногласия достигают своего апогея, происходит открытый разрыв, имевший также и глубокие последствия для искусства. Время было немилосердно к памятникам этого периода, как историческим, так и художественным. Тем более ценным источником в данном случае могут оказаться фрески VIII в. из Санта Мария Антиква – и для историков, и для искусствоведов. Подробное, с разных точек зрения, изучения композиций в апсиде и левом нефе может плодотворно

способствовать изысканиям и в политической и церковной истории, и в многогранном исследовании художественного процесса в Риме и всём христианском мире в позднеантичное и раннесредневековое время.

### **Степень научной разработки**

Степень научной разработки темы явно недостаточна. Сложилось так, что интерес исследователей Санта Мария Антиква привлекала в основном живопись VI – начала VIII вв. Вклад в изучение памятника внесли многие крупные исследователи, в том числе Владимир де Грюнайзен, Йозеф Вильперт, Эрнст Китцингер, в новейшее время – Джон Осборн. Наиболее фундаментальные исследования принадлежат перу норвежца Пер Йонаса Нордхагена, однако они относятся почти исключительно к VII – н. VIII вв. При этом фрески апсиды и левого нефа церкви почти не становились объектом самостоятельного исследования, но лишь упоминались в ряду других памятников своего времени и круга в целом ряде историй римского искусства и исследований. Датировка апсиды, имевшей донаторскую надпись папы Павла I (757-767 гг.), сомнений никогда не вызывала, а вот иконография, как и сама по себе, с ее специфическими деталями, так и в контексте ранней апсидной декорации, рассматривалась мало и ни разу – углубленно. Достаточно упомянуть, что единственное замечание относительно смысла композиции апсиды Санта Мария Антиква, увязываемое с постановкой проблемы в данной работе, относится к монументальному труду Й.Вильперта, опубликованному во втором десятилетии XX в. Апсида папы Павла почти не упоминается в исследованиях, касающихся, прямо или косвенно, тематики библейских пророчества и Апокалипсиса в ранней апсидной декорации.

Процессия святых с Христом в левом нефе Санта Мария Антиква имеет значительную степень не только иконографической, но и художественной сохранности. В целом композиция обычно датируется второй половиной VIII в.

Специальных исследований, посвященных ее живописи или анализу состава святых, нет.

### **Цели и задачи работы**

Цель исследования – рассмотреть незаслуженно малоизученный хронологический срез многослойного комплекса Санта Мария Антикава. Фрески третьей четверти VIII в. в конхе апсиды и на стене левого нефа с большой степенью вероятности принадлежат к одному слою композиции. Это важный памятник интереснейшего периода в истории Рима – как отдельно взятого города, так и папского государства, значимого звена в сложном сплетении богословской, политической и художественной жизни раннего Средневековья. Исследование уникальной композиции апсиды позволяет выйти на уровень широкого обобщения в многообещающей и недостаточно разработанной теме смысловой первоосновы раннехристианского искусства. Задача работы состоит в подробном анализе апсиды с точки зрения ее целого и отдельных деталей.

Еще одна цель диссертации - изучение процессии святых со Христом, изображенных на стене левого нефа. В данном случае задача заключается, во-первых, в ее анализе с точки зрения состава святых, истории изображений и почитания в Риме каждого из них. Во-вторых, сохранность левого нефа позволяет провести художественный анализ фресок и оценить их в контексте раннесредневекового искусства Рима в частности и христианского искусства вообще.

### **Хронологические рамки**

Исследуемый в работе слой фресок относится к третьей четверти VIII в., но рассматривается в рамках большого периода, охватывающего позднюю Античность, раннее Западноевропейское Средневековье и раннюю Византию. Упомянутые памятники относятся за редким исключением к V-IX вв., то есть

примерно начиная со времени массового появления христианских памятников, связанного с официальным признанием и распространением новой религии, и до восстановления иконопочитания в Византии, то есть приблизительно до середины IX в.

### **Источники**

В диссертации задействован значительный круг художественных источников поздней Античности, ранних Средних веков и Византии. Исследуемые фрески рассматриваются в широком контексте, поэтому каждая из основных поставленных задач привлекает свой ряд памятников. Так, для анализа композиции апсиды исследуются десятки монументальных декораций, икон, книжных иллюстраций, произведений декоративно-прикладного искусства, происходящих с территории Западной Европы, в основном Италии, а также Греции, Малой Азии, Египта, Грузии и Армении. Только эта большая панорама позволяет объективно оценить место апсидальной композиции в христианском искусстве. Для иконографического анализа композиции в левом нефе подробно анализируется монументальное искусство Рима этой эпохи, определяется место процессии святых из Санта Мария Антика в ряду подобных произведений искусства. В разделе, посвященном стилистическому анализу левого нефа, две основные художественные тенденции прослеживаются на примере большого количества раннехристианских и ранневизантийских монументальных памятников.

Кроме того, для исторических разделов работы автором был выполнен перевод ряда отрывков из «Книги пап», раннесредневекового сборника биографий римских понтификов.

## **Методика исследования**

Методика исследования заключалась в сочетании целого ряда подходов, комплекс которых позволил в наиболее полной степени выполнить поставленные задачи. Проведен исторический анализ эпохи, ее политических, культурных и богословских процессов. Без понимания исторического и богословского контекста невозможно и понимание собственно искусствоведческих проблем. Для их решения применен иконографический и стилистический анализы. Наконец, для синтезирования выводов применяется междисциплинарный подход. Во второй главе выводы основываются на компоновке данных истории искусства и богословия, что позволяет с уверенностью говорить об эсхатологической основе раннехристианского искусства. В третьей главе выводы об антииконоборческом смысле процессии святых в левом нефе сформулированы благодаря сочетанию иконографического анализа с изучением политической обстановки периода и истории почитания изображенных святых в Риме и за его пределами.

## **Научная новизна**

В диссертации рассматриваются три основных связанных с фресками третьей четверти VIII в. в Санта Мария Антикава проблемы: 1. Композиция апсиды в широком контексте искусства эпохи. 2. Состав и смысл композиции с Христом и святыми в левом нефе церкви. 3. Художественный анализ этой композиции как части истории искусства поздней античности и раннего Средневековья. Ни один из этих вопросов никогда не был предметом самостоятельного научного исследования.

## **Практическое значение**

Диссертация включает в себя широкий историографический, исторический и художественный материал, который может быть использован в научно-исследовательской, экспертной и преподавательской деятельности. Работа посвящена как решению конкретных узко поставленных вопросов, так и общему обзору искусства эпохи, с точки зрения и художественной, и иконографической, поэтому ее данные и выводы могут помочь при составлении как общих, так и специальных курсов по истории искусства.

## **Апробация**

Основные положения диссертации были представлены в качестве докладов на научных конференциях (XXXIV и XXXVI Научных чтениях на историческом факультете МГУ, посвященных памяти В.Н. Лазарева (Москва, 2010, 2012), Международная конференция молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства», Москва, ноябрь 2011 г.), неоднократно излагались и обсуждались на заседаниях сектора византийского искусства Государственного института искусствознания и семинара по византийскому искусству под руководством профессора О.С. Поповой (2008-2011 гг.). Работа обсуждена и одобрена на заседании кафедры всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

## **Структура**

Диссертация включает в себя введение, три главы (не считая историографической), заключение, два приложения, список литературы и иллюстрации.



Во введении обозначена проблематика работы: выделены два основных направления исследования. Первый из них связан с композицией апсиды, ее генезисом и местом в раннеримской и всей раннехристианской и раннесредневековой монументальной декорации. Второй касается среднего регистра композиции в левом нефе церкви, изображающего Христа на престоле, которому справа и слева предстоят святые мужи. Эта композиция может быть исследована и с иконографической, и с художественной точки зрения.

### Историография

Историографическая глава включает в себя несколько разделов. Во-первых, излагается общая история изучения фресок Санта Мария Антиква как единого комплекса, во-вторых, речь идет о немногочисленных упоминаниях в исследовательской литературе исследуемых в работе слоев декорации. Кроме того, проводится обобщающий анализ историографии, посвященной разным ответам на вопрос об общем смысле ранней монументальной декорации.

### Глава 1 «Церковь и ее фрески. Исторический экскурс»

Глава 1 разделена на две части. Первая из них посвящена истории памятника, его упоминаний в латинских источниках, а также рассказу о «втором рождении» церкви на рубеже XIX-XX вв., когда веками забытая базилика была обнаружена, раскопана, идентифицирована и исследована. Церковь на Римском Форуме – многослойный памятник, и без детального описания фресок и связанных с ними научных проблем ознакомление с более узко поставленными вопросами было бы затруднено. Поэтому представлено описание всех сохранившихся в Санта Мария Антиква фрагментов живописи с фигуративными изображениями, с приведением наиболее авторитетных датировок и гипотез о хронологическом разделении фресок по слоям и группам. Еще одна часть главы 1 посвящена подробному экскурсу в историю взаимоотношений Рима и Византии в VI-VIII вв. Речь идет о постепенном политическом, богословском и культурном размежевании Рима и Византии, об истории противостояния папского престола и Константинополя. Кульминация процесса приходится как раз на середину – третью четверть VIII в. Погружение в этот исторический

контекст необходимо для решения одного из основных вопросов, поставленных в главе 3.

## Глава 2 «Композиция апсиды: смысл и место в истории искусства»

В главе 2 исследуется композиция апсиды церкви, датируемая по донаторской надписи папы Павла I (757-767 гг.). Был изображен Спаситель, стоящий на золотом постаменте, фланкированный двумя неантропоморфными ангельскими существами: четвероликими (т.е. тетраморфными, все головки с нимбами), шестикрылыми, концы нижней пары крыл объаты языками пламени. Это похоже на своеобразный гибрид Херувимов из библейского видения пророка Иезекииля и Серафимов из видения Исаяи. Справа от Христа Богородица или, скорее, какая-то святая, подводила к Нему папу-донатора, изображенного с голубым квадратным нимбом, традиционно расцениваемым как признак прижизненного изображения. Сама композиция, несмотря на некоторое совпадение в деталях, не имеет аналогов в раннехристианском и раннесредневековом монументальном искусстве на территории современной Италии. В связи с этим ставится, во-первых, вопрос о месте этой уникальной композиции в римском монументальном искусстве периода, а во-вторых – о том, к какому ряду памятников может быть причислена композиция в апсиде Санта Мария Антиква.

Ключевым для понимания как общей проблематики ранней декорации апсид и арок, так и места в этом контексте апсиды Санта Мария Антиква, является тема ветхо- и новозаветной Апокалиптики. Поэтому рассматривается вопрос о соответствующей библейской терминологии, касающейся неантропоморфных крылатых существ у Престола Господня, о том, что понималось в Библии под терминами «херувим», «серафим», «Апокалиптическое существо».

Затем следует обзор апокалиптической темы в различных ранних богословских традициях. Особое внимание уделено изображениям ангельских неантропоморфных существ, поскольку этот вопрос является ключевым для

нашей темы. Сперва рассматривается отношение на христианском Востоке к визуальному ряду книги Иезекииля, а затем – к Апокалипсису. Восприятие и Апокалипсиса, и отношение к самому понятию канона Нового Завета было на Востоке сложным и не вполне определенным; в нем изначально не было западной юридической линейности. Общая тенденция очевидна – недоверие, в Сиро-Палестинской Церкви резко выраженное, в Греческой – менее осязаемое. В христианском же Египте с самого начала каноничность Апокалипсиса почти не вызывала сомнений

На Западе Римской империи Апокалипсис уже со II-III вв. признавался каноническим текстом, частью Священного Писания, и проблемы разделения новозаветной и ветхозаветной апокалиптики в принципе не было. Особое значение имеют комментарии св.Иеронима, установившего привычное для нас отождествление Существ Апокалипсиса: Человека со св.Матфеем, Льва – со св.Марком, Быка – со св.Лукой, а Орла – со св.Иоанном; на его же текстах основана традиция отождествления Существ с четырьмя евангелистами.

Большое значение для интерпретации ангельских чинов в раннесредневековом богословии имели сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита, в своей «Небесной Иерархии» изложившего устройство горнего мира, в котором высшую триаду ангельских чинов составляют Серафимы, Херувимы и Престолы.

Далее рассматриваются декорации апсид и триумфальных арок в Риме в раннехристианское и раннесредневековое время. Приводится комментированный список раннехристианских декораций апсид и триумфальных арок в Риме, не использовавших или не сохранивших апокалиптических мотивов. Список упоминаемых памятников таков: старый Сан Пьетро, Сан Паоло фуори ле Мура, Сан Джованни ин Латерано, апсида Санта Мария Маджоре, Санта Сабина, Санта Агата Деи Готи, Сант Андреа Катабарбара, Сан Лоренцо фуори ле Мура, Сан Теодоро ин Палатино, Санта Аньезе фуори ле Мура и Сан Стефано Ротондо.

В следующем разделе речь идет об апокалиптических мотивах в раннехристианской римской монументальной декорации. Это апсида церкви Санта Пуденциана, триумфальная арка Санта Мария Маджоре, апсида Сан Паоло, апсида Косьма э Дамиано, арка капеллы Сан Венанцио при Латеранском баптистерии.

Ни в апсиде, ни на арке Санта Мария Антиква традиционных ранних римских апокалиптических мотивов нет.

Следующая встреча с тематикой Апокалипсиса происходит уже в раннесредневековый период, на рубеже VIII-IX вв. и в первой трети IX в. Речь идет о компактной группе мозаических церковных декораций, созданных в первой трети IX в. Они украшают апсиды и триумфальные арки базилик Санти Неро эд Акиллео, Санта Прасседе, Санта Чечилия, Санта Мария ин Домника и Сан Марко. Все памятники (в несколько меньшей степени это относится к Санти Неро эд Акиллео) созданы в одно время, по папскому заказу, в общем, едином или схожем, художественном стиле; композиции их в целом и в частности могут быть соотнесены между собой. Анализируются их сложные, многослойные сюжеты. Примечательно, что и апсида, и триумфальная арка Санта Мария Антиква имеют мало общего с ранними римскими и итальянскими памятниками эпохи, кроме, разве что, самого факта присутствия в центре композиции Спасителя со святой покровительницей и папой-донатором. Но даже это вполне традиционное римское смысловое ядро подано в непривычном виде: значительная разница масштабов, отсутствие привычной симметрии и уникальные в раннем римском искусстве ветхозаветные тетраморфы. Композиция лаконична и асимметрична.

Далее исследуется вопрос о том, была ли распространена апокалиптическая тематика на Востоке христианского мира. Прежде всего, речь идет о Египте, где образы Апокалипсиса явно были одним из источников для многочисленных фресок V-VI вв., сохранившихся в монастырях Бауита. Но подобные примеры мы обнаруживаем совсем не только в Египте, где в каноничности Апокалипсиса сомнений не было.

Самый известный пример – мозаика апсиды церкви Хосиос Давид в Фессалонике. Интересно, что здесь Апокалиптические существа наделены, подобно своим новозаветным прототипам и египетским и некоторые римским параллелям, шестью многоочитыми крыльями, зооморфны, с кодексами по св.Иерониму, как в составе большинства римских памятников.

Еще один необычный образец находится в скальной церкви Пантократора в Геракле у Латмоса, где из-за мандорлы Христа опять выступают полуфигуры четырех зооморфных крылатых Апокалиптических существ с нимбами и кодексами, иконографически напоминающих как Хосиос Давид, так и египетские фрески, в том числе расположением, соответствующим описанию книги Иезекииля. Иными словами, Апокалиптические существа явно имеют отношение не только к образам Апокалипсиса, но и ветхозаветных пророчеств.

Схожие мотивы обнаруживаются и в некоторых доиконоборческих декорациях апсид церквей в Каппадокии, например церкви Иоанна Крестителя в Чавушине и Св.Георгия в Зинданёню.

Но на Востоке есть и апсидные декорации, совсем не имеющие генетической связи с Апокалипсисом, но использующие мотивы ветхозаветных пророчеств. Во-первых, это композиция апсиды одного из храмов монастыря Додо в составе Давидо-Гареджийского монастырского комплекса в Грузии, где престол Христа фланкируют в том числе два шестикрылых тетраморфа, усыпанных очами и стоящих на колесницах, чьи ободья окружены языками пламени. Второй пример из Грузии – это апсида церкви Спасителя в Чвабиани, также с шестикрылыми тетраморфами. Иными словами, это чрезвычайно похоже на каппадокийские примеры, но без следа апокалиптических мотивов.

Другие образцы находятся (точнее было бы сказать, ввиду их сохранности, находились) на территории Армении. Все их принято датировать VII в. Речь идет о реконструкциях апсид церкви св.Стефана в Лмбате, церкви Кармравор в Аштараке и большого храма в Талине. Судя по всему, во всех случаях престол Христа фланкировали ангельские чины, строго по Дионисию

Ареопагиту: четверокрылые херувимы-тетраморфы с колесами-престолами, а за ними шестикрылые одноликие серафимы.

И апсида Санта Мария Антиква с большими основаниями может быть помещена именно в этот ряд памятников: одинокая, подчеркнута утрированного масштаба фигура Спасителя, фланкированная двумя шестикрылыми тетраморфами с языками пламени у ног (колеса-Престолы недорисованы). От Рима здесь пара святой патрон-донатор, а также то, что Христос не сидит, а стоит. Но более всего апсида церкви на Форуме напоминает сокращенный вариант композиций в Армении и, в первую очередь, в Грузии.

Перед подведением итогов мы решаем вопрос о единой смысловой первооснове всей ранней монументальной декорации. Конечно, различие в традициях Восточной и Западной частей Христианской Церкви было заметно уже в самые ранние времена, с I-II вв., и на то было много причин. Это различие было ощутимо и в художественной сфере. Верующий в Константинополе, Риме, Салониках, Равенне или где бы то ни было еще, видел перед собой разные сюжеты, объединенные, тем не менее, общим смыслом. При всем формальном разнообразии люди понимали апокалиптические и пророческие видения, Преображение или Богородицу как несущие общую идею.

Для того, чтобы проверить этот тезис, в качестве отправной точки избран один из основных компонентов композиции апсиды Санта Мария Антиква: шестикрылый тетраморф. Анализируются вопросы о том, кем были эти существа, херувимами или серафимами, о том, имело ли вообще для раннего средневековья значение буквальное соответствие тому или иному библейскому описанию, о том, было ли типичным изображение такого существа в Риме.

Для решения проблемы того, какое место в ранней традиции изображения ангельских чинов принадлежит ангелам из апсиды Санта Мария Антиква приводится обширный список памятников монументального и декоративно-прикладного искусства, а также книжной иллюстрации, изображающих Херувимов, Серафимов и существа Апокалипсиса на период V-IX вв., в некоторых случаях с захватом X-XI вв. Его подразделения таковы: во-первых,

изображенные точно по библейскому описанию херувимы-тетраморфы (их относительно немного), во-вторых, серафимы и «смешанные», то есть средние между херувимом и серафимом варианты, в-третьих, новозаветные существа Апокалипсиса.

В результате обзора ангельских чинов делается вывод о том, что в значительном большинстве случаев изображения неантропоморфных ветхозаветных ангелов не являются прямой передачей того или иного библейского текста. В основном наблюдается большое разнообразие в сочетании мотивов пророческих книг Иезекииля и Исаяи, а иногда и Апокалипсиса. Судя по всему, задачи прямого переноса текстовых образов в визуальные обычно просто не было. Тексты пророческих книг и Откровения (там, где оно было принято) явно воспринимались повествующими о едином эсхатологическом Событии, конце времен и Страшном Суде (какие бы богословские нюансы ни возникали при толковании этих понятий), ожиданием которого и жило ранние христиане. Отсюда и часто встречающееся характерное равнодушие к точному соответствию образа и текста.

Преобладание апокалиптических сюжетов на Западе связано, вероятно, с полным догматическим доверием к Откровению: если не вызывает сомнений видение апостола Иоанна, свидетеля Христа, то этому произведению и отдается предпочтение в качестве источника для церковной декорации, а ветхозаветные пророчества почитаются, но в некотором смысле теряют актуальность.

Наличие кодексов в декорациях в Фессалонике и кодексов и нимбов у Апокалиптических существ в Гераклее и в многочисленных каппадокийских памятниках (где кодексами иногда наделены даже члены тетраморфа!) позволяет поставить вопрос о пересмотре сложившегося в историографии мнения о низком, стремящемся к нулю, статусе Откровения на Востоке христианского мира в раннехристианское и раннесредневековое время.

Создания из апсиды Санта Мария Антиква уникальны в монументальной декорации Рима. Параллели этой композиции можно найти далеко на Востоке – в Армении и, прежде всего, в Грузии.

Но за пределами исследования, казалось бы, остались сюжеты монументальных декораций, на первый взгляд лишенные апокалиптических аллюзий. Во-первых, это ранние римские апсиды, изображающие Христа со святыми, но не имеющие в своем составе явных апокалиптических мотивов. Во-вторых, изображающие Богородицу – и на Востоке, и на Западе. Но представляется, что и эти мотивы могут быть поняты как эсхатологические. Аргументом в пользу такой точки зрения может служить уже упомянутый анализ сюжетов римских мозаик первой трети IX в. (Санти Нерее эд Акиллео, Санта Прасседе, Санта Чечилия ин Трастевере, Санта Мария ин Домника, Сан Марко).

Налицо непринужденность в компоновке мотивов, как из Писания – Благовещение, Преображение, многочисленные мотивы Откровения, так и просто ставших уже привычными для христианского искусства, легкость в их чередовании, многослойность и перетекание сюжетов один в другой. Это обусловлено, судя по всему, единой смысловой основой, ожиданием Второго Пришествия. По крайней мере в IX в. раннехристианские эсхатологические чаяния еще находили свое явное отражение в церковной декорации, были фундаментом, на который накладывались иные смыслы. Интересно и то, что на этом примере мы до некоторой степени можем представить себе тот этап художественного и иконографического процесса в Византии, который особенно плохо известен из-за иконоборчества и связанного с ним уничтожения ранних памятников. В римском и итальянском искусстве раннего времени, даже с учетом потерь, нет этого досадного для исследователей провала между раннехристианским, раннеимперским искусством и IX в. Римские мозаичисты первой трети IX в. творчески свободны, раннехристианская образность для них все еще актуальна, причем понимается она как источник живого вдохновения, а не сухо-ученой археологической компиляции. Возможно, это может помочь нам в понимании того, чем могло быть или было византийское искусство в период иконоборчества.

Общие выводы главы 2 таковы:



В описываемый период декорация апсиды и арки алтарной стены неизменно имела эсхатологический смысл, а различие конкретных сюжетов – это вопрос эпохи, богословской и художественной традиции, в рамках которой создается тот или иной памятник. Все эти образы были для верующих свидетельством грядущего Второго Пришествия Христа и наступления Царства Божия.

Представляется принципиальным вопрос о том, что сюжет раннехристианской апсиды не может изучаться в отрыве от композиции арки, а то и декорации других частей здания (для чего достаточно проанализировать декорации Санта Пуденциана и Санта Сабина).

В более общем смысле заявленный тезис о единстве эсхатологической первоосновы ранней монументальной декорации подтверждается проведенным в главе 2 анализом изображений неантропоморфных ангелов во всем раннехристианском и раннесредневековом мире. Херувимы, серафимы и Апокалиптические существа изображаются не случайно, а в соответствии с выверяемыми критериями; преобладание Новозаветной апокалиптики на Западе и перетекание Ветхозаветных и Новозаветных мотивов на Востоке имеет внятное объяснение. Крупные блоки и более мелкие детали этой широкой панорамы помогают понять неделимые и общие основы раннехристианского искусства.

Глава 3 «Фрески левого нефа в богословски-политической и художественной истории Рима»

В главе 3 рассматривается процессия святых со Христом со стены левого нефа. Эта фреска сохранилась настолько хорошо, что возможен не только иконографический, но и художественный анализ. В первой части главы, посвященной иконографическому анализу, во-первых, определяется место, которое занимает в римском искусстве эта трехчастная композиция, включающей в себя нарративный цикл, процессию святых и велум. Она вполне типична, приводятся четыре примера схожих композиций (Сан Саба, Сант Адриано аль Форо Романо, Санта Пассера, Санта Мария ин Граделлис). Кроме

того, процессии святых (без сохранившегося нарративного цикла) были еще в нескольких раннесредневековых церквях Рима (Сан Крисогоно, Сан Лоренцо, крипта Люцины в катакомбе Каллиста). Нарративный цикл левого нефа подробно изучен в контексте истории книжной иллюстрации в отрыве от общего комплекса памятника и не составляет предмета данной диссертации.

Во-вторых изучается собственно средний регистр композиции левого нефа.

В центре изображен Спаситель на украшенном драгоценностями престоле, с двух сторон к нему подходят двадцать два святых; это святители, мученики, священномученики и преподобные, тринадцать по правую руку и девять по левую (по правую руку: свв. Климент, Сильвестр, Лев, Александр, Валентин, Абондий, Евфимий, Савва, Сергей, Григорий Великий, Вакх, неизвестный святой, Мамант; по левую руку: свв. Иоанн Златоуст, Григорий Назианзин, Василий Великий, Петр Александрийский, Кирилл Александрийский, Епифаний, Афанасий Александрийский, Николай Мирликийский, Эразм).

На стене правого нефа был плохо сохранившийся нарративный евангельский цикл в два регистра, судя по всему, того же времени, что и фрески левого нефа, но в нижней части стены, соответствующей средней и нижней частям композиции в левом нефе, не сохранилось ничего, что можно было бы с ними соотнести. Вполне вероятно, однако, что в нижней части стены могла быть симметричная композиция с Богородицей на престоле, к которой стекались святые жены.

Проводится подробный анализ каждого образа с точки зрения места в ряду сохранившихся изображений того или иного святого; исследуется иконография, облачение и выясняется вопрос о наличии или отсутствии посвященных данному святому церквей в Риме.

В результате этого анализа приводятся следующие выводы: предстоящих Христу в левом нефе Санта Мария Антиква можно разделить, в общем, на две группы, они до некоторой степени совпадают. Во-первых, это чтимые именно в

Риме святые, которым строились любимые римлянами и зачастую многочисленные церкви. Сведения о них носят в значительной степени легендарный характер, иногда это контаминация (в «чистом» виде – свв. Климент, Сильвестр, Александр, Валентин, Абондий, Сергей, Вакх, Мамант, Николай, Эразм). Во-вторых, и это более определенная общность – «ученые» святые, восточные Отцы Церкви, которые за редким исключением не были объектом местного культа в Риме, но буквально все известны как защитники Церкви от разного рода ересей (свв. Иоанн Златоуст, Григорий Назианзин, Василий, Петр Александрийский, Афанасий, Епифаний, Кирилл). И они, действительно, стоят компактной группой по левую руку от Спасителя. Лев Великий и Григорий Великий – фигуры, в общем, того же порядка, т.е. исторические личности и выдающиеся политические и церковные деятели, но они «по совместительству» являются и местночтимыми римскими святыми. Евфимия и Савву можно было бы отнести ко второй же группе, но они стоят среди римских святых по правую руку от Христа, потому что чтились в Риме в основном, видимо, палестинскими монахами монастыре св.Саввы. Интересно отметить, что чтимый в Италии св.Эразм представлен с восточным омофором на плечах.

В целом же смысл программы, судя по всему, богословски-полемический, и это не первый такого рода пример в стенах Санта Мария Антиква. Святые защищают Церковь от иконоборчества; именно на третью четверть VIII в. приходится момент размежевания и открытого политического конфликта между Византией и Римом, о котором идет речь в соответствующей части главы 1 диссертации, причем особая личная роль в этом процессе принадлежит заказчику апсиды, папе Павлу I, и его старшему брату, папе Стефану II.

Во второй части главы 3 речь идет о месте декорации левого нефа Санта Мария Антиква в художественной истории Рима н.VI- н.IX вв.

На протяжении позднеантичного и раннесредневекового, не позже рубежа VIII-IX вв., в Риме сосуществуют то параллельно, то во взаимодействии, две основные художественные тенденции. Одна – тяготеющая к классическому

пониманию образа, к следованию традиции высокой античности, а вторая – к более абстрагирующему и экспрессивному стилю. Для того чтобы понять место декорации левого нефа Санта Мария Антиква в художественной истории римского искусства раннего времени, необходимо проследить развитие этих двух направлений в V-IX вв. и рассмотреть тему так называемого «римского эллинизма» в раннем Средневековье. Исследователей давно занимал вопрос о том, являлся ли этот «эллинизм» следствием прямого воздействия византийской культуры, шла ли речь о непрерывном процессе, прямо переданной традиции, или об отдельных «вспышках». Отметим, что мнение о важнейшей роли именно Константинополя как источника эллинизирующего влияния разделяли многие серьезные ученые.

Ранние римские образцы второй из обозначенных тенденций, назовем ее тяготеющей к абстрагированию, это апсида церкви Косьма э Дамиано на Римском форуме, Мария Регина с Младенцем и ангелами с алтарной стены Санта Мария Антиква, а также фреска с Богородицей, предстоящими святыми и донатором из катакомбы вдовы Туртуры. Эти памятники – хотя и в разной степени – лежат вне традиции собственно античного искусства, имеют черты отказа от присущего ему идеала пластической гармонии. Но с некоего момента во второй половине VI в. и до какого-то времени в первой половине VIII в. на римской сцене линия неклассического, с тенденцией к абстракции, искусства встречается с явно антикизирующей. Приблизительные границы эллинизирующего влияния в римском искусстве (т.е. примерно с последней трети VI в. по какое-то время в начале – первой половине VIII в) в значительной мере совпадают со временем византийского отвоевания Италии и контроля империи над Римом (т.е. примерно середина VI - середина VIII вв.).

Начиная со «знакового» образа «Прекрасного Ангела» из сцены Благовещения на «Стене палимпсеста»<sup>1</sup>, на стенах Санта Мария Антиква сохранился целый ряд фресок «эллинизирующего» стиля, явно имеющих в

---

<sup>1</sup> Участок стены в пресбитерии Санта Мария Антиква, справа от апсиды, получивший это название из-за наслоившихся фрагментов по крайней мере четырех разных слоев декорации

качестве *post quem* «Прекрасного Ангела», а *terminus quo ante* – точно датированные фрески папы Иоанна VII (705-707 гг.). Наиболее характерные примеры таковы: 1. Композиция Соломонии с сыновьями на северной грани юго-западного столба центрального нефа. Живопись не имеет себе равных в средневековом Риме по виртуозной, сложной технике и утонченному богатству цветовой гаммы; и то, и другое зримо напоминает о лучших образцах античной живописи. 2. Благовещение с северной грани юго-восточного столба и остатки композиции с исцелением слепорожденного с южной колонны левого нефа. Фрески сильно потертые, но особенно интересны в данном контексте своим подготовительным рисунком. 3. Св. Варвара с юго-западного столба. Тона фрески и система пробелов напоминает фрески Кастельсеприо. 4. Св. Анна с младенцем Марией с правой стены пресбитерия; это лаконично и уверенно написанная фигура римской матроны.

Эти фрески были созданы до декорации папы Иоанна VII, в составе которой встречаются художественно довольно неоднородные, но в целом относящиеся к антикизирующему направлению в римском искусстве образы. Например, поклоняющиеся Кресту на триумфальной арке юношески прекрасные ангелы, или фреска перегородки в центральном пространстве церкви с Давидом и побежденным Голиафом, а также с пророком Исайей у ложа царя Иезекии с их нежной, прозрачной, многослойной живописью.

От римского искусства той эпохи сохранилось совсем немного памятников такого «антикизирующего» типа вне стен Санта Мария Антикава. Это Христос со святыми из катакомбы Дженерозы, когда-то, судя по старым рисункам и фотографиям, великолепного антикоподобного качества, напоминающего древние энкаустические иконы из монастыря св. Екатерины на Синае; череда святых из капеллы в Сан Лоренцо, с их упрощенной, но подражающей стилю фресок катакомбы Дженерозы манерой; евангельские сцены из нефа нижней старой церкви Сан Саба (VII-VIII вв.).

Но римский VII в. не исчерпывается антикизирующим искусством, на его протяжении был создан целый ряд датированных, в основном по имени папы

донатора, мозаик. Это декорации церквей Санта Аньезе, Сан Стефано Ротондо, Сан Венанцио и мозаическая икона св.Себастьяна из церкви Сан Пьетро ин Винколи.

Несомненно, что все хоть сколько-нибудь определенно датированные антикоподобные произведения в раннесредневековом Риме были, судя по всему, созданы не ранее середины VI и не позднее начала VIII вв. Этот период явно совпадает с эпохой византийского контроля над папскими владениями в центральной Италии, начиная с Юстиниановских завоеваний и кончая тем временем, когда Византия и Рим вступают в полосу неуклонно нарастающего политического и религиозного отчуждения, завершившегося в третьей четверти века разрывом. По всей видимости, это было связано именно с обрывом контакта с Константинополем, необратимо отделяющимся от Запада и политически, и религиозно. А ко второй половине VIII в. стороны теряют даже культурный интерес друг к другу: Рим и Константинополь теперь далеки и чужды друг другу по языку и образу мыслей.

Начиная с первой половины VIII в. в сохранившихся памятниках римской монументальной живописи отмечается нарастание черт так называемого «абстрагирующего» стиля, т.е. упрощение и стилизация ликов и фигур, однозначность интонации (святые из Сан Крисогоно и Сан Саба, фрески капеллы Феодота в Санта Мария Антиква и капеллы пелагианской базилики Сан Лоренцо фуори ле Мура).

В этом контексте и уместно рассмотреть фрески левого нефа Санта Мария Антиква, точнее – сохранившиеся в достаточной для художественного анализа степени образы: Христос, св.Климент, св.Лев, св.Сильвестр, св.Александр, св.Абундий, св.Евфимий, св.Савва, св.Сергий; св.Иоанн, св.Григорий, св.Василий, св.Петр, св.Кирилл, св.Епифаний, св.Афанасий; св.Аввакир. В целом череда святых в левом нефе Санта Мария Антиква представляет собой единое стилистическое целое. Фигуры приземистые, с несколько укороченными пропорциями, со слишком крупной тяжелой головой и ступнями, укрупненными чертами лиц, огромными застывшими глазами. В

живописи прослеживается определенный набор общих приемов. В диссертации подробно анализируется их использование в каждом конкретном случае. Помимо несомненной стилистической общности, интонация образов во многих случаях тонко, даже остро, дифференцирована, причем к этой последней группе относятся все сохранившиеся образы по правую руку Спасителя, Христос и Иоанн Златоуст из группы святых по левую руку.

У фресок левого нефа Санта Мария Антиква есть очевидная стилистическая параллель, фрески церкви Сант Адриано аль Форо Романо, представляющие упрощенный и ригидный вариант стиля левого нефа, с совпадениями на уровне приемов, что говорит в пользу датировки декорации Сант Адриано правлением папы Адриана (778-795 гг.).

Если принять мнение П.Й. Нордхагена о том, что кульминация «абстрактного» стиля в V-IX вв. – это датированные мозаики папы Пасхалия (817-824 гг.), то вполне допустимо, что следующим шагом относительно Санта Мария Антиква и Сант Адриано аль Форо Романо являются образы римских воинов-мучеников Иоанна и Павла из Санта Мария ин Виа Лата и фигуры левой стены оратория Сорока Мучеников при Санта Мария Антиква, похожие, относящиеся к VIII в. Со значительной долей уверенности можно говорить о принадлежности к рубежу VIII-IX вв. фигуры восседающего на престоле Христа в апсиде церкви Сан Пеллегрино ин Наумахиа. Во всех этих произведениях заметна все та же тенденция к упрощению и схематизации образности, которую мы видим в ликах левого нефа Санта Мария Антиква: застывшее, с крупными чертами и огромными глазами лицо, крупная голова на мощной шее, диспропорционально большая по отношению к телу.

В заключение анализируются два, скорее всего, одновременных святым левого нефа памятника, один из которых был создан на итальянской почве, а другой – гораздо дальше, но демонстрирует те же крупномасштабные тенденции эпохи. Это, во-первых, фрески Темпьетто Лангобардо из Чивидале, имеющие немало общего с левым нефом, в том числе на уровне приемов, хотя в целом, несомненно, более высокого качества. Во-вторых, это фрески древнейшего из

слоев собора в Фарасе, которые, не являясь в строгом смысле параллелью фрескам левого нефа, тем не менее интересны в данном контексте своим отдаленным стилистическим родством с римским искусством своего времени.

Выводы главы таковы: фреска, изображающая процессию святых со Христом из левого нефа Санта Мария Антиква принадлежат к римской традиции и композиционно, и художественно, в ряду других памятников, относящихся к искусству, тяготеющему к абстрагированию. Характерно «римской» чертой представляется индивидуальная, портретная выразительность некоторых ликов. Налицо наличие внутри стилистически единой общности различий, позволяющих их на несколько групп.

Тем не менее, над этим стремлением к индивидуализации, особенно заметным при детальном анализе и объяснимым различием личной манеры мастеров, преобладает сущностное сходство; общее здесь выше частного и неповторимого. Художественный язык фресок лаконичный и определенный, нет и следа того любования красотой материального мира, которое является неизменным атрибутом классической традиции, в том числе и в известных нам вариантах VII в. Эстетический эффект требовательно подчинен основной задаче: выражению молитвенной сосредоточенности и отрешенности от земного.

Однако сама по себе «абстрагирующая» (как и «эллинизирующая») линия в римском искусстве берет начало в позднеантичной культуре, является выражением тектонических, глубинных сдвигов в ней; истоки и классицизирующего, и абстрагирующего искусства лежат в границах позднеантичной цивилизации – в широком, эллинистическом смысле.

Вопрос о точной датировке фресок левого нефа не вполне очевиден, вполне допустима принятая ведущими специалистами датировка правлением Павла I (757-767 гг.), связанная с гипотезой о синхронности левого нефа с датированной апсидой. Однако удовлетворительного количества художественных оснований для уверенного отнесения и апсиды, и нефа к одной декорации нет. Но и в этом случае едва ли можно вынести декорацию левого нефа за пределы третьей четверти, самое большее – второй половины VIII в.



Итак, в римском искусстве, начиная с позднеантичного времени, возникает тенденция к отказу от цельного классического идеала красоты, поиск иной выразительности, основанной на доходящих порой до гротеска экспрессии и утрированности образа. В Риме классическая уравновешенность и гармония, начиная с III в., уступает место поиску другой художественной формы; но классика в ее изначальном, эллинском понимании оказывается широко востребованной в ранней Византии.

Обе эти тенденции – и выражающая классическое понимание образа, и склонная к абстрагированию от него, – оказались воспринятыми христианским искусством. «Эллинизирующий» идеал оказывается возрожденным на римской почве когда-то во второй половине VI в., что совпадает с временем после Юстиниановского завоевания Италии. Его возрождение отмечено в истории искусства появлением на стене пресбитерия Санта Мария Антиква так похожего на помпейские фрески «Прекрасного Ангела», закрывшего при переделке здания в церковь торжественно застывшую, очерченную темными контурами, ригидную *Maria Regina*. На протяжении примерно полутора веков, примерно до первых десятилетий VIII в., в Риме зафиксирован целый ряд памятников – фрески VII-начала VIII в. в Санта Мария Антиква, фреска катакомбы Дженерозы, евангельские сцены из нижней церкви Сан Саба, некоторые фрески из Санта Мария ин Виа Лата – являющих, в той или иной степени, принадлежность к эллинистической традиции.

Параллельно и во взаимодействии с ней в Риме длится и собственно местная традиция – в том виде, в каком она идет через римский скульптурный портрет III-IV вв. к апсиде церкви Косьмы и Дамиана, затем к *Maria Regina* со стены палимпсеста в Санта Мария Антиква, затем к римским мозаикам к. VI-VII вв. Обе тенденции можно проследить как параллельно, так и в разнообразных вариантах взаимодействия.

После декорации Иоанна VII (705-707 гг.) в Риме больше нет классицизирующих памятников, имеющих позднюю датировку, а все произведения, относящиеся – документированно или по явным стилистическим

признакам – конца VIII и начала IX вв., очевидно могут быть отнесены к стилю, склонному к абстрагированию. К тому же после середины VIII в. среди сохранившихся памятников нет даже правильно – с классической точки зрения – спропорционированных. К ним относится и декорация левого нефа Санта Мария Антиква.

### **Выводы диссертации**

Основные выводы работы: во-первых, апсида церкви в широком ряду раннехристианской и раннесредневековой монументальной декорации находит свои ближайшие иконографические параллели далеко на Востоке, с римской традицией она соприкасается мало. В то же время детальный анализ отдельных мотивов позволяет увидеть широкий контекст искусства ранней эпохи, проникнутого единой, несмотря на все местные различия, эсхатологической интонацией. С точки зрения политической и богословской ситуации в Риме того времени, композицию с Христом и святыми вполне можно понять как благочестивый заказ папы римского, стремящегося утвердить почитание образа Христа и вообще икон вопреки впадшему в ересь Константинополю.

Во-вторых, декорация синхронного (или почти синхронного) ей левого нефа имела, судя по всему, богословски-полемический смысл, направленный против иконоборчества, что, вполне возможно, представляет собой дополнительный аргумент в пользу понимания апсиды и левого нефа Санта Мария Антиква как единовременной декорации.

В-третьих, декорация левого нефа была рассмотрена в контексте сосуществования и чередования двух основных художественных тенденций Рима той эпохи, классицизирующей и склонной к более абстрагирующему, экспрессивному искусству, более характерной для раннесредневекового Рима, лишь ненадолго вернувшемуся к подражанию эллинизирующему идеалу. Место процессии святых отцов – несомненно, в пределах последней.

## Приложения

Диссертация имеет два приложения, первое из них посвящено одному из типов изображения неантропоморфных ангелов. Тема вынесена в приложение, поскольку не имеет прямого отношения к сюжету главы 2, однако может быть интересна в контексте изучения традиции изображения ангельских чинов. Приведена библиография вопроса.

Второе приложение представляет собой таблицу, дополняющую первую часть третьей главы, то есть иконографический анализ состава святых в левом нефе Санта Мария Антиква. В таблице в удобной форме обобщен материал по происхождению, статусу, степени почитания и типу облачения изображенных святых мужей.

Публикации по теме (публикации в рецензируемых научных журналах ВАК выделены жирным шрифтом)

**Графова М.А. Политическая история Рима конца VIII в. в художественных источниках // Вопросы истории. – 2012. – №1. – С.122-128.**

**Графова М.А. Апсида церкви Санта Мария Антиква: факты и интерпретация // Византийский временник. – 2010. – Том 69 (94). – С.299-311.**

**Графова М.А. Иконография сил небесных в раннехристианском и раннесредневековом искусстве // Вестник Московского Университета. – 2012. – Серия 8. История. № 2. – С.148-167.**

**Графова М.А. Римские мозаики первой половины IX в. Эсхатологические аспекты // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2012. – Серия 5. № 1(7). – С.7-23.**