



Андрей Кудин
(докторант Украинской богословской академии
Карпатского университета)

ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО ПОСЛЕ МИЛАНСКОГО ЭДИКТА 313 ГОДА

У статті розглядаються становлення та особливості мистецтва (храмобудівництво та живопис) Християнської Церкви після Міланського едикту 313 року, яким було проголошено релігійну терпимість у Римській імперії.

Ключові слова: Божественна літургія, Свята Святих, базиліка, центрична будова, ротонда, мозаїка, фреска.

В статье рассматриваются становление и особенности искусства (храмостроительство и живопись) Христианской Церкви после Миланского эдикта 313 года, которым была провозглашена религиозная терпимость в Римской империи.

Ключевые слова: Божественная литургия, Свята Святых, базилика, центрическое строение, ротонда, мозаика, фреска.

The article considers the formation and features of art (temple construction and painting) of the Christian Church after the Edict of Milan of 313, which was proclaimed religious tolerance in the Roman Empire.

Keywords: Divine Liturgy, Holy of Holies, basilica, centric building, rotunda, mosaic, fresco.

Принятый в 313 году Миланский эдикт (указ), узаконивший Христианскую Церковь, открыл новую эпоху народам Римской империи. С царствованием св. Константина Великого (306–337). Церковь выходит из затворничества и широко открывает двери окружающему миру. По определению прот. Г. Флоровского, «Церковь приемлет под свои священные своды взыскующий античный мир: он приносит сюда свои тревоги и сомнения, свои соблазны, великую тоску и великую гордыню. Эту тоску Церковь должна была насытить и эту гордыню усмирить. Так, в смуте и борениях, воцерковляется древний мир» [15, с. 8]. Сам IV век стал периодом богословских споров и Вселенских Соборов, на которых формулировались основополагающие христианские догматы и получали осуждение еретические воззрения.

В ранний период (II–III вв.) христиане не имели особых молитвенных зда-

ний и не ставили перед собой задач их художественного оформления. В сознании христиан языческая культура была оформлением и репрезентацией той власти, которая подвергала их гонениям, была ложной и ужасающей с точки зрения духовной. Начиная с IV в., вся создаваемая масса художественных произведений на всех уровнях либо имеет прямое церковное назначение, либо косвенно включается в круг христианской символики. Приобщение к христианству и задачи воспитания миллионов верующих вызвали к жизни интенсивное строительство огромных храмов, способных вместить в себя массы новых христиан (например, «такие храмы, как Латерана в Риме, могли вместить до 3 500 человек» [16, с. 62]).

Христианская архитектура обретает новый масштаб и новое измерение: это становится, во-первых, архитектура общественная, а во-вторых, – государственная.



Большой наплыв неопитов не только требовал возведения новых мест церковных собраний, но изменил сам характер церковной проповеди. Символы первых веков христианства – достояние небольшого избранного количества посвященных – были непонятны для новых христиан. Для более доступного изложения христианского учения нужны были и новые способы выражения – конкретные и ясные. Это казалось как символика вновь сооружаемых церковных зданий, так и их художественного оформления.

Раннехристианская архитектура – продолжательница античной. Как пишет Н. Брунов, «все богатство форм и приемов позднеэллинистического зодчества было доступным для христианских мастеров IV в. Однако уже очень рано определилось принципиальное отличие новых построек от античных образцов, причиной чему были мировоззренческие сдвиги. Идеологическая противоположность язычеству сделала невозможным использование для религиозных нужд христианства языческих культовых сооружений. Поэтому основными при создании типологии христианского храма стали общественные и светские сооружения: базилики (здания судебного и административного назначения) и мавзолеи» [3, с. 391]. Они явились прообразами двух главных архитектурных типов христианского зодчества – базиликального и центрального.

По сравнению с античностью самое главное новшество раннехристианского зодчества, как отмечает А. Комеч, «определено принципиально новой задачей: структурной и декоративной организацией пространства Божественной литургии. Целью христианских мастеров впервые стало оформление храмового интерьера для присутствия внутри него верующих во время богослужебного действия. Задачи такого рода никогда не стояли перед эллинистическими зодчими» [8, с. 128].

Принципиально иной смысл вкладывался в христианское храмовое со-

ружение. Внешний облик храма утрачивает декорацию, в первую очередь колонное убранство. Подчеркнуто гладкие, никак декоративно не украшенные стены противопоставляют себя окружающей среде, а не организуют ее. Кубическая замкнутость объемов, их монолитность, аскетичность и суровость, подчеркивают идею отторжения от внешнего мира как принципиальную задачу этой архитектуры. Необходимо отметить, что в христианских базиликах и мавзолеях, в отличие от аналогичных по типу позднееримских зданий, колонны исполняют не декоративную функцию. Ряд колонн становится главной структурной единицей в организации пространства. Ритмика интерьера, расчленение на пространственные зоны, организация этим единого целого – все это достигается рядами колонн. Портки на колоннах – архитектурная конструкция, связанная с идеей храма и в ветхозаветных текстах. Описание Святой Святынь говорит о его устройстве в виде четырехколонного портика, а умножение этой конструкции приобретает космологическое и эсхатологическое значение. Колоннады с портиками – это символ небесной Скинии Завета, Небесного Иерусалима. Таким образом, христианский храм, украшенный внутри колоннами, возвращая христианское зодчество к его античному архетипу, одновременно оказывался осуществлением ветхозаветных пророчеств. С другой стороны, «такой вид храма исполнял апостольское предание, ибо апостольские постановления еще до IV в. прямо указывали на необходимость строительства церквей по образцу ветхозаветного устройства» [12, с. 87].

Символика христианского храма отрабатывается практически сразу, что не помешает ей вперед на столетия стать неисчерпаемым источником для размышлений и толкований церковных писателей и богословов. В главных своих чертах структура христианского храма воспроизводит структуру Иерусалимского храма, состоявшего из двора (преддверия)



самого храма и Святая Святых. Теперь это атриум, нартекс (нарфик), наос и алтарь вместе с алтарным полукружием (апсидой). Каждая из частей имела собственное функциональное назначение и множество символических истолкований как в своем самостоятельном значении, так и в аспекте Литургического действия. Символическое «зонирование» противопоставляло в храме восточную и западную стороны, верхнюю и нижнюю части, наконец, все пространство храма и алтарную часть – место свершения Божественной литургии. Структура храма соответствовала членению Божественной литургии на проскомидию, литургию оглашенных, литургию верных, анафору, и каждая часть храмового пространства, каждая деталь церковного убранства рассматривалась как символическое обозначение событий земной жизни Спасителя и христианской космологии. Весь материал раннехристианской архитектуры можно с известной долей условности разделить на три раздела. Это архитектура времени Константина Великого; основные варианты раннехристианских базилик IV, V, начавшая VI вв. и центрические сооружения доюстиниановой эпохи.

Строительство эпохи императора Константина носило в истории храмового зодчества экспериментальный характер. Как отмечает Н. Брунов, «памятники 313–337 гг. необычны по замыслу, по смелости решений, отличаются уникальностью и не найдут непосредственного продолжения в дальнейшей эволюции. Важно отметить, что все они своим появлением обязаны императорскому заказу – это определило высокий уровень исполнения, триумфальность, грандиозность, роскошь и великолепие» [2, с. 318]. Тема «самовидцев Христа», свидетелей жизни апостолов – центральная для этой эпохи. Она находит отражение и в архитектуре: храм возникает на месте, «видевшем» Спасителя и Его учеников, само место «видения» почитается как реликвия.

Все строительство этого этапа может быть разделено на два обширных ареала. В первый входили территории, где существенное значение имели эллинистические принципы; это касалось и обработки материала, и изящной роскошной резьбы, особенно по мрамору. Здесь не утратили своей роли античные пропорции, античный рисунок профилировок, здесь колонна никогда не заменялась столбом и т. д. Наконец, здесь сохранялся вкус к большому «столичному» искусству, к большому имперскому стилю. К этому кругу относятся Рим и Милан, Константинополь, Равенна и Греция, а также Иерусалим.

Иное дело христианские постройки Сирии, Малой Азии, Месопотамии, Каппадокии, Алжира. Хотя в основном они возникли уже после смерти императора Константина, их отличие от предшествующего круга не стадийное, а художественное. Язык архитектуры этих регионов не связан с эллинистической традицией, основное внимание отводится не их художественной гармонии, а функциональным задачам. За ними часто прочитывается будущее развитие христианской архитектурной мысли.

К сожалению, большая часть ранних римских базилик перестроена. Базилика времени Константина – обязательно пятинефные, с алтарем на западе, с плоскими балочными или деревянными кессонированными потолками. Уже в эту раннюю эпоху встречаются два типа плана: Т-образный с трансептом и П-образный с деамбулаторием (кольцевым обходом вокруг алтаря). К первому типу относятся Латеранская базилика, базилики Сан Пьетро, Сан Паоло фуоре ле мура, Санта Мария Маджоре; ко второму – Сан Себастьяно, Санта Агнесса, построенная уже дочерью Константина Констанцией, Санти Марцеллино и Пьетро, Сан Лоренцо фуоре ле мура.

Самая знаменитая римская базилика – Латеранская (или Латерана) – возведена в 313 году на месте явления им-



ператору Константину креста, поэтому второе ее название – Santa Sacra. Полностью перестроенная К. Борромини, она известна по старинным рисункам и обмерам, а в сравнительно недавнее время были обнаружены и исследуются археологические остатки этого грандиозного раннехристианского храма. С 1144 года базилика была посвящена апостолу и евангелисту Иоанну Богослову. Долгое время Латерана была местом пребывания Римского папского престола, поэтому ее, более чем других, коснулись перестройки. Как отмечает Д. Валуев, «по сути дела, Латерана стала “матерью” римских храмов и первым христианским зданием, порывающим с традицией частного богослужения. Поскольку этот храм был самым ранним, вероятно, именно в нем впервые были отработаны наиболее символически значимые формообразующие и пространственные элементы» [4, с. 74].

В Латеране, несмотря на уникальность замысла, присутствовал ряд черт, которые будут в дальнейшем типичны для христианской архитектуры. Внутреннее пространство рассматривается как главная ценность здания. Пространственные зоны собраны в единое грандиозное целое, противопоставленное алтарю. Интерьер организован двумя главными элементами: мерно развивающимся огромным и цельным, без перегородок, пространством центрального нефа и ритмом колоннад, «шествующих» к алтарю храма. В наосе нет ничего случайного, конкретного, единичного, задерживающего взгляд. Мощное и величавое движение в алтарную сторону целиком фиксирует внимание; алтарь служит точкой «притяжения» пространства, средоточием декора, смыслом пребывания в храме человека, осью его движения.

Латерана представляла собой своего рода символический образец для будущего христианского храмоздательства и еще в одном отношении. Среди даров, сделанных базилике императором Константином, упоминается т. н. «Латеранский фастигиум»,

реконструируемый ныне как своеобразная архитектурно-скульптурная алтарная преграда, представлявшая собой портик с колоннами, в интерколумнии которых были вписаны скульптуры Спасителя и апостолов. Подобного рода структуры, отделяющие алтарь, известны и по другим ранним римским базиликам – знаменитой Сан Пьетро (где такая преграда ограждала главную святыню храма – гробницу ап. Петра), Сан Лоренцо, Санта Мария ин Космедин и др.

Иерусалимское строительство эпохи Константина – это не только возведение величественных сооружений, но и первый опыт (наравне с Константинополем и в отличие от Рима) отработки градостроительных принципов христианского зодчества. Император Константин вернул Иерусалиму древнее название, которое он утратил во времена императора Адриана (Элия Капитолина), пытавшегося уничтожить все, что связано с памятью о Христе. При Константине языческие капища и святилище Афродиты, возведенные на месте Голгофы, были разрушены до основания. Был даже вывезен мусор от языческих строений, а территория очищена до грунта. Во время этих работ и обнаружили пещеру, в которой был погребен Спаситель. Так забота о физическом обнаружении святости шла рука об руку с благодатным ее явлением. Как пишет А. Якобсон, «смысловым стержнем Константиновского переустройства Иерусалима было создание сакрального града, в сердце которого находились конкретные свидетельства реальности христианства и, соответственно, – его истинности. Одновременно с созданием нового образа Иерусалима происходила отработка понятия сакрального образца, модели, прообразом которой служил Небесный Иерусалим, и которая затем воспроизводилась в многочисленных средневековых городах и ансамблях» [16, с. 73].

На месте погребения Спасителя построили самую значимую для христианства святыню – храм Гроба Господня, или ротонду Воскресения Христова. По своим



размерам она превосходила императорские и царские усыпальницы: здесь, как и во многих начинаниях Константина Великого, святость носит количественное измерение. Постройка соединяет в себе два типа зданий: к огромному центрическому храму примыкает на западе базилика. Во время строительства была откопана цистерна, в которую римские солдаты бросали кости казненных, найден крест, на котором был распят Спаситель. И базилика, и цистерна были подведены под общую крышу и получили название «мартирий» – «свидетельство». Сама базилика – огромное пятинефное сооружение с многочисленными рядами белоснежных каннелированных колонн. С восточной стороны примыкали обширный открытый атриум и колонный портик, с западной – апсиды. Ротонда представляла собой центрический купольный храм с обходом из 21 колонны.

Базилика Рождества Христова в Вифлееме соединялась с октагоном. Она тоже была большой по размеру, пятинефной, с широким центральным нефом, окруженным рядами порфировых колонн с коринфскими капителями. Легкие, облицованные мрамором, стены клеристория прорезались сплошными рядами окон, благодаря которым освещалось центральное пространство. Проход из базилики в центрально-купольный храм осуществлялся через боковые нефы.

С конца IV в. в храмовом зодчестве «наступает эпоха стабилизации» [2, с. 332]. В этом косвенно отразилось новое положение Церкви в обществе, поскольку с 381 года христианство было объявлено государственной религией. К началу V в. большинство городов империи стало христианским. Время сложных комплексных решений, многоплановых композиций миновало. Новый архитектурный этап связан с очищением и прояснением типологии и композиционных приемов. Возникают упрощенный тип базилики и более простой тип центрического здания, теперь, как правило, баптистерия или мартирия. Решения

становятся более конкретными. Базилика – преобладающий тип церковного здания, обязательное городское сооружение.

Если время св. Константина Великого было эпохой активных типологических поисков, то теперь идет процесс совершенствования разработанных архитектурных типов. Хотя с конца IV в. (точнее – времени разделения Римской империи на Западную и Восточную в 395 году) ведущая роль закрепляется за Константинополем, но и римская архитектура продолжает сохранять свое значение. Необходимо отметить, что, по мнению историков архитектуры, «именно эта эпоха открыла путь к рождению местных вариаций типологии, разработанной в центральных регионах. С начала V в. региональное зодчество приобретает не меньшее значение, чем архитектура столиц» [5, с. 98].

С конструктивной точки зрения все постройки этого типа разделяются на три варианта. Первый – это старая, наследующая традиции еще дохристианского строительства архитектура с высокой технологией возведения каменных сводов и статичным пространством. Образец такого рода сооружений – это хорошо известный Пантеон в Риме. Второй – малоазийские и сирийские центрические храмы, своеобразным способом интерпретирующие наследие эллинистических и римских нимфеев и восточных языческих святилищ. Эти постройки отличались ритмически разнообразной структурой, сложными планами, но перекрыты они были не каменными, а деревянными сводами. Обширное внутреннее пространство, тонкие стены не предназначались для каменных конструкций, скорее всего, их не было до VI в. Наконец, третий вариант (постройки Рима и Милана, несохранившиеся храмовые строения Антиохии) сочетал сложные композиционные приемы с высокими римскими технологиями каменного и кирпичного строительства. Типология центрических сооружений определена плановыми решениями – это могли



быть круглые сооружения, тетраконхи, восьмигранники или (реже) шестигранники, любые многогранники, вписанные в квадраты, равноконечные кресты и др. Любой из этих типов мог нести как каменный, так и деревянный купол.

Относительно церковного изобразительного искусства после Миланского эдикта 313 года, следует отметить то, что оно было нацелено на решение тех же принципиальных задач, что и церковная архитектура, однако в становлении христианской живописи есть свои особенности. Уже на этом раннем этапе в церковной живописи, в отличие от архитектуры, гораздо более существенной кажется территориальная разница: искусство Константинополя, Салоник очень не похоже на живопись римского круга. Особое место занимают мозаические циклы Малой Азии, Палестины и Ливана (напольные мозаики с растительной или зооморфной орнаментикой, иногда с географическими сюжетами). Хронологические же параметры становления и развития христианской живописи примерно такие же, как и в архитектуре.

Самые первые опыты христианского изобразительного искусства после 313 года словно возвращают во времена позднеимперской художественной системы – это живопись практически исключительно декоративного толка, словно забывающая о напряженных духовных поисках катакомбных фресок. Задачи этого искусства вновь связаны с украшением интерьера, хотя и интерьера христианского храма, поэтому все изображенное осмысливается сквозь призму райского сада. Человеческая фигура здесь – еще ни в коей мере не христианский образ, ее появление редко, случайно и носит, как правило, аллегорический характер. Изображения в основном – орнаментальные узоры, нарядные пейзажи с растениями и фруктовыми деревьями, птицами и животными. Эти мотивы хорошо знакомы христианскому искусству по катакомбным фрескам, но

изменяется тональность: на место экстаза приходит атмосфера праздничного ликования более реалистического толка. По-прежнему христианская символика легко уживается с языческими мотивами, осмысленными сквозь призму новой религии: Орфей намекает на Иисуса Христа, Психея и амур – образы христианских душ. Как пишет В. Лазарев, «в сравнении с более ранним искусством эти опыты поражают своей стильностью, изяществом и чисто декоративным равнодушием к человеку. Эта рафинированная буколика словно сознательно отказывается от человеческого образа, который мог бы олицетворять христианскую святыню» [10, с. 57]. Страх «образопоклонства», ассоциировавшийся с наследием античного Рима и его языческих культов, был еще распространен среди богословов и церковных писателей. Разумеется, это раннее иконоборчество интеллектуального уровня долго продержаться не могло. Изощренная эстетика ни к чему не обязывающих пасторалей не была способна удовлетворить потребности новой религии и нового искусства. Задачей последнего было сделать каждую деталь храмового убранства глубоко осмысленной, научающей душу, ведущей христианина к богопознанию и богообщению.

Перелом наступает около 400 года – с этого времени христианское искусство сознательно ищет и находит в церковной живописи отражение высоких вероисповедных истин и демонстрацию основных догматов. Постепенно утверждаются антропоморфные образы, и этот процесс нельзя не связать с прояснением на протяжении IV в. тринитарной христологической проблематики: вопросов о соотношении лиц Пресвятой Троицы, о двуединой природе Христа, Боговоплощении и роли в последнем Пресвятой Богородицы. В итоге – на смену пасторалям и аллегориям приходят сложные символические композиции, в которых изображение Господа в человеческом облике – обязательно.



Литература

1. *Айналов Д.В.* Эллинистические основы византийского искусства. – СПб., 1990.
2. *Брунов Н.И.* Архитектура Византии // Всеобщая история архитектуры. – М. ; Ленинград, 1966. – Т. 3.
3. *Брунов Н.И.* Очерки по истории архитектуры. – М., 2003. – Т. 2.
4. *Валуев Д.В.* Древний Рим – Византия. К проблеме переходной эпохи // Переходные эпохи в историческом развитии / отв. ред. Г.Г. Сильницкий. – Смоленск, 2001.
5. *Зубов В.П.* Труды по истории архитектуры. – М., 2000.
6. *Колпакова Г.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб., 2004.
7. *Комеч А.И.* Архитектура // Культура Византии. IV – первая половина VII в. / отв. ред. З.В. Удальцова. – М., 1984. – Т. 1.
8. *Комеч А.И.* Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. – М., 1978.
9. *Краутхаймер Р.* Три христианские столицы. – СПб., 2000.
10. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. – М., 1986. – Т. 1.
11. *Макар Н., свящ.* Символика христианского храма // Труды Киевской Духовной Академии. – К., 1999. – № 2.
12. Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима (Милаша), еп. Далматинско-Истрийского. – М., 1994. – Т. 1.
13. *Слепцов О.* Архитектура Православного храма. – К., 2012.
14. *Тафт Р.* Византийский церковный обряд. – СПб., 2000.
15. *Флоровский Г., прот.* Восточные отцы IV века. – М., 1992.
16. *Якобсон А.Л.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры. – Ленинград, 1985.