Тема 2. Раннехристианское искусство: храмовая архитектура и живопись

Источник: Нессельштраус Ц. Искусство раннего Средневековья. – СПб.: Азбука, 2000.

ХРАМОВАЯ АРХИТЕКТУРА

Насколько известно, первоначально христиане не видели необходимости в строительстве храмов.

«*Думаете ли вы, что мы скрываем предмет нашего богопочитания, если не имеем ни храмов, ни жертвенников?» — спрашивает христианин Октавий язычника Цецилия в диалоге «Октавиан», написанном римским апологетом христианства Марком Минуцием Феликсом в конце 170-х или начале 180-х годов.*

*Какое изображение Бога я сделаю, — продолжает он дальше, — когда сам человек, правильно рассматриваемый, есть лишь образ Божий? Какой храм Ему построю, когда весь этот мир, созданный Его могуществом, не может вместить Его? И если я, человек, люблю жить просторно, то как заключу в одном небольшом здании столь великое существо? Не лучше ли содержать Его в нашем уме и святить Его в глубине нашего сердца?» В заключение он ссылается на слова пророка Исайи: «Так говорит Господь: небо престол Мой, а земля — подножие ног Моих; где же построите вы дом для Меня, и где место покоя Моего?*» (Ис. 66, 1).

Сначала христиане **собирались в частных домах для совместной молитвы и трапезы**. Однако когда новая религия стала набирать силу и распространяться по всей империи, а организация христианства усложнилась и возник институт священства, **христианская община уже не могла довольствоваться помещениями, не приспособленными для литургии**. Тогда появились «церковные дома», быть может перекраивавшиеся на основе частных жилых. Об этом говорят литературные источники, а также немногие дошедшие до нас фрагменты зданий. Один из них — раскопанный в 1931 — 1932 годах экспедицией Йельского университета — христианский комплекс **в Дура Европос (СЛАЙД)**.

*В III веке это был гарнизонный городок на окраине Римской империи, у персидской границы на реке Евфрат.* ***Сохранившиеся остатки группы помещений, расположенных вокруг большого двора, представляют собой часть комплекса, возникшего на основе жилого дома****, освященного в 231 году для христианских богослужений. В 256 году защитники города засыпали все эти сооружения, стремясь укрепить таким образом близлежащую городскую стену перед атакой парфян. Мера эта не помогла. Город был захвачен, и «церковный дом» остался под землей.*

Раскопки обнаружили **по левую сторону от входа часть стен и фундаменты выходившего во двор большого зала, вмещавшего около шестидесяти человек и предназначенного для богослужений**. Напротив входа во двор находилась меньшая комната, где собирались, быть может, готовившиеся к крещению. Наконец, справа располагалось несколько маленьких помещений, одно из которых служило баптистерием, то есть крещальней. Баптистерий этот с купелью под навесом сохранился лучше других частей здания, и, что особенно ценно, на стенах его уцелели фрагменты фресковой росписи.

В конце II — начале III века христианское изобразительное искусство появилось не только в Риме и Италии, но и в восточных районах империи. **Полагают, что оно достигло значительного развития в Сирии и Месопотамии, однако монументальная живопись этих районов почти полностью погибла. Фрески баптистерия в Дура Европос дают о ней некоторое представление**.

Об иконографической программе росписей **мы можем судить лишь частично, так как в баптистерии сохранилось меньше половины первоначального числа композиций, но при сравнении их с фресками римских катакомб сразу бросается в глаза значительный перевес евангельских сюжетов над ветхозаветными**. Основная идея цикла — путь от греха к искуплению и спасению. Прямо напротив входа, под арочным обрамлением над купелью, **изображены «Добрый Пастырь» с агнцем на плечах в окружении большого стада овец и сцена «Грехопадения» (СЛАЙД).**

*Фигуры Адама и Евы, стоящих по сторонам древа познания добра и зла, под которым вьется змей, очень невелики и расположены в нижнем левом углу, играя роль как бы напоминания о первородном грехе.* ***Основную часть занимают Пастырь и стадо — символ искупления и спасения****. Это начало и ключ всего замысла, разворачивающегося далее на боковых стенах, где в два яруса расположены сцены сотериологического цикла — образы чудесных спасений. Лучше других среди них сохранились «Исцеление паралитика», «Хождение по водам», «Самаритянка у колодца», «Жены-мироносицы у гроба Господня» и «Битва Давида с Голиафом».*

Росписи баптистерия свидетельствуют, что **в восточных районах империи уделялось большое внимание созданию иконографии евангельских сюжетов. Они не только многочисленнее, чем в римских катакомбах, но в них представлено больше действия**.

*Так, например, «Исцеление паралитика»* ***(СЛАЙД)*** *развернуто в двух эпизодах — Христос над ложем больного и уносящий на плечах свое ложе исцеленный им человек, а в сцене «Хождение по водам»* ***(СЛАЙД)*** *мы видим не только идущего по волнам Христа, но и лодку с апостолами и погружающегося в море Петра, которого спасает Христос, схватив его за руку. Стремление к последовательности сочетается, однако, с* ***разобщенностью композиционных звеньев, полным отказом от передачи пространства, а также создания впечатления объемности материальных форм****.*

В отличие от фресок римских катакомб, **живопись в Дура Европос не связана с классической традицией античности. Она опирается на наследие древнего исусства Востока**. Изображения здесь **плоскостны, нормы очерчены контурной линией, цвет локален**. Пропорции фигур **также далеки от классических образцов, зато действие гораздо более выразительно, чем в росписях катакомб**. Стремление к экспрессии проявляется в этих фресках сильнее, чем интерес к созданию идеального образа. **Декоративное начало вступает в них на второй план**. Главным становится драматизированный рассказ на языке, доступном массовому зрителю. **Иконографическая программа превращается в могущественное средство для пропаганды христианских идей**.

Росписи катакомб и фрески баптистерия в Дура Европос **говорят о распространении в конце II — начале III века христианского изобразительного искусства в разных районах Римской империи**. Однако настенная христианская живопись имела в то время ограниченное применение, **украшая лишь подземные кладбища и немногие приспособленные для богослужения дома**. Положение резко изменилось после Миланского эдикта 313 года, когда христианство было официально признано и вскоре стало государственной религией империи. Теперь, когда Церковь вышла из подполья, она стала стремиться к повсеместному распространению христианства и вытеснению языческих культов, которые уже в конце IV века, во времена императора Феодосия, были осуждены государством, а языческие храмы были забыты.

Новый статус Церкви и **широкое распространение христианства потребовали создания больших храмов, приспособленных для усложнившейся литургии и мешающих много посетителей**. Уже во времена императора Константина **началось строительство церквей — Латеранской базилики Сан Джованни и церкви Петра в Риме, церкви Рождества в Вифлееме, церкви Гроба Господня в Иерусалиме, храмов св. Софии и св. Апостолов в Константинополе**.

Таким храмом **стала базилика — тип здания, унаследованный от римского гражданского зодчества, но преобразований для новой литургии (СЛАЙД)**.

Базилика — старинное название общественных зданий. **В древних Афинах так называли стоявший на рыночной площади дом базилевса. Римляне перенести это наименование на помещавшиеся на форумах большие строения, где происходили разного рода общественные собрания, судебные разбирательства и совершались торговые сделки**.

Форма базилики оказалась удобной для христианской церкви благодаря вместительности. В отличие от языческого храма, считавшегося жилищем божества, церковь — молитвенный дом, где собирается много людей.

Христианская базилика представляет собой **вытянутое прямоугольное здание, разделенное в продольном направлении на три или иногда пять частей, называемых нефами или кораблями**. Средний неф шире и выше боковых. Верхний ярус его стен над крышами боковых нефов прорезан большими окнами, освещающими центральную часть помещения. Вход в базилику расположен на одной из ее узких сторон. Напротив входа центральный неф заканчивается полукруглым выступом — апсидой. Это самое священное место храма. Здесь ставили алтарь. Если церковь, как часто бывало, строили на могиле святого, то над захоронением помещали алтарную часть. В таком случае алтарем мог служить и саркофаг святого. Уже в раннехристианское время в некоторых храмах апсиду ориентировали на восток, на Гроб Господен, позднее это вошло в обычай.

В отличие от базилик на римских форумах, **в христианских храмах не применяли сводчатых перекрытий**. Базилики христиан были увенчаны двускатной кровлей, опиравшейся на деревянные балки и стропила, часто не закрытые плафоном. Это позволяло сделать здание более легким, уменьшить толщину стен, увеличить размер окон, а также использовать в качестве опор колонны, которые не могли бы сдержать тяжесть и распор свода. Только апсида перекрывалась сводом в форме полукупола (так называемая конха).

Так как помещение апсиды невелико, иногда между нею и продольными нефами возводили поперечный неф (трансепт), равный но высоте центральному. Немного выступая за пределы основной ширины здания, он придавал плану церкви форму буквы Т, представлявшей собой один из видов креста. В апсиду и примыкавшую к ней часть храма прихожане не допускались. У входа в алтарную часть центральный неф заканчивался «триумфальной аркой». В апсиде над алтарем ставили опиравшуюся на четыре колонны сень — так называемый киворий. Он имел занавес, скрывавший алтарь от взоров посетителей в момент освящения святых даров.

Перед входом в базилику **строили иногда примыкавший к фасаду большой двор, обнесенный стеной с обрамлявшей двор крытой галереей**. Это атриум, напоминающий подобные дворы при римских жилых домах. Двор этот был преддверием храма, входом в него служили величественные врата, в центре же помещался водоем. Евсевий называет такие водоемы символами святого очищения, дающими воду для омовения перед входом в храм. При отсутствии двора преддверием храма могло служить небольшое отгороженное от нефов помещение — нартекс, предназначавшийся, вероятно, для кающихся или тех, кто еще готовился стать христианином.

При скромном наружном облике церкви **интерьер ее ослеплял посетителя роскошью**. Мраморные колоннады, украшавшие в языческих храмах наружные стены здания, теперь переместились в интерьер. Два ряда колонн классических ордеров, поддерживающих стены центрального нефа, направляли взор входящего к главной святыне церкви — ее алтарю. Высота и ширина центрального нефа, а также изобилие света, льющегося из верхних окон, подчеркивали особенное значение этой части здания. Стены центрального нефа, триумфальную арку и полукупол апсиды украшали мозаики, пол храма был выстлан набором из мраморных плиток. Разлитые всюду сияние и блеск создавали ощущение ирреального пространства, причастного к неземному миру.

**Подле базилики ставилась обычно башня, служившая колокольней**.

Кроме того, **рядом с епископскими церквами (соборами) строили специальные небольшие центрические здания для крещения — баптистерии**. В период раннего христианства, когда совершались массовые крещения новообращенных, такие помещения были необходимы. Позднее купели стали помещать в нартексах церквей, но в некоторых странах, как, например, в Италии, баптистерии продолжали строить и в средние века.

Одной из самых ранних базилик, **основанных еще Константином Великим, была церковь Св. Петра в Риме (СЛАЙД)**.

*Согласно преданию, апостол Петр был казнен во времена императора Нерона, между 64-м и 67 годами. С этого времени могила его стала местом паломничества. Приведенные в Евангелии от Матфея слова Христа: «И я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мат. 16, 18) — сделали Петра в глазах христиан главой Католической церкви. Он считался первым римским епископом, основателем престола, который впоследствии стали называть папским. Поэтому церковь Петра была задумана как главный храм всех христиан.*

**Церковь Св. Петра представляла собой пятинефную базилику, фасад которой был направлен в сторону центра города**. Ее апсида, ориентированная в западном направлении, была поставлена над могилой апостола, которая, как полагали, находилась близ цирка Нерона у Ватиканского холма. **Перед входом к церкви примыкал большой атриум**. Чтобы увеличить алтарную часть, задуманную как мартириум, то есть надгробный памятник мученику, между апсидой и нефами был воздвигнут трансепт, выходивший за пределы ширины здания. Общая длина храма с атриумом составляла около 220 м, длина же самой базилики равнялась 120 м при ширине 69 м и высоте центрального нефа 25 м. Внутри длинные ряды из двадцати трех высоких одиннадцатиметровых мраморных колонн коринфского ордера, перекрытых плоским антаблементом, создавали величественную перспективу, в глубине которой возвышался алтарь. Над алтарем была воздвигнута сень, опиравшаяся на четыре витые мраморные колонны, специально привезенные из Греции по приказанию Константина. Еще две такие колонны были поставлены у краев апсиды. С вершины сени свисал большой канделябр — дар императора. Стены базилики были расписаны фресками, на триумфальной арке и в конхе апсиды сверкали мозаики, полы были покрыты плитками мрамора, балки стропильного перекрытия окрашены в яркие цвета.

**Базилика Св. Петра была заложена около 330 года, а завершена в 349 году, уже после кончины императора**. В течение всего Средневековья она являлась главной католической церковью, папским собором, и служила образцом для многих построек. **Она была снесена в XVI веке, когда ее заменил огромный купольный собор, построенный при участии величайших мастеров итальянского Возрождения**. Сведения о старой церкви сохранились благодаря рисункам, обмерам и описаниям, сделанным перед ее разрушением.

Императором Константином и его матерью Еленой **были основаны также церкви на святых местах в Палестине — это храмы Рождества Христова в Вифлееме и Гроба Господня подле Голгофы в Иерусалиме (СЛАЙД)**. Обе церкви представляют собой не совсем обычные типы базилик. Церковь Рождества — пятинефная базилика с атриумом. Ее апсида имеет усложненную форму, ибо задумана как обрамление грота, в котором родился Христос. Церковь эта дошла до нашего времени, правда с дополнениями и переделками. **Иерусалимский комплекс храма Гроба Господня (ок. 335) был разрушен в 1009 году мусульманами и существует теперь в перестроенном виде. Первоначально он состоял из пятинефной базилики с нартексом, к алтарной части которой примыкал мартирий в виде большого двора, заключавшего в себе две святыни: часть скалы Голгофы — свидетельство смерти Христа — и Святой Гроб — свидетельство его воскресения**. Над гробницей Христа было возведено круглое здание, внутри которого двенадцать колонн, поддерживавших сень, окружали вырезанное из камня надгробие. Мотив круглого храма Гроба Господня был затем воспроизведен во многих постройках и изображениях.

После смерти императора Константина размах строительства христианских храмов идет на убыль. Разногласия между христианами, в частности борьба ортодоксов с арианами, а затем попытка вернуться к почитанию древних богов во времена Юлиана Отступника (361—363), отвлекали Церковь от строительной деятельности. Лишь при Феодосии Великом (379—395), закрывшем языческие храмы и конфисковавшем их собственность, стали снова возводить церкви в Риме.

**Главной постройкой этого времени была церковь Св. Павла — Сан Паоло фуори ле мура (вне городских стен) (СЛАЙД).**

***Это пятинефная базилика с трансептом, мраморными колоннами коринфского ордера и открытым стропильным перекрытием****. В 1823 году она пострадала от пожара и была довольно грубо реставрирована.*

**Центрические постройки раннехристианского периода представляют собой, как правило, сооружения мемориального характера, или мартирии**. Самая ранняя из дошедших до нас церквей подобного типа — основанный около 330 года в Риме **мавзолей дочери императора Константина — Констанцы** **(СЛАЙД)**.

***Это круглый храм с куполом, опирающимся на кольцо колонн, и с обходной галереей, перекрытой сводом. Прямо напротив входа установлен в глубине порфировый саркофаг****. Свод галереи и купол, а также конхи двух небольших полукруглых капелл были покрыты мозаиками, часть которых сохранилась поныне.*

**К числу центрических построек принадлежит и мавзолей Галлы Плацидии в Равенне**. Эта маленькая церковь, имеющая план в форме равноконечного креста, была построена в начале IV века дочерью императора Феодосия Галлой Плацидией как дворцовая капелла.

**Признание христианства сопровождалось не только строительством храмов, но и развитием изобразительного искусства**. Известно, что первые церкви, построенные императором Константином, были украшены росписями на сюжеты Священного Писания. Мозаики и фрески IV—VI веков сохранились в ряде дошедших до нас храмов Рима и Равенны.

В IV веке **начинает смягчаться враждебность христиан к религиозным изображениям**. Первыми их защитниками стали восточные теологи — кесарийский епископ Василий Великий (330—379) и его брат Григорий, епископ Ниссы (331—394).

Главным **доводом в пользу создания изображений в храмах была для них общедоступность языка искусства**.

*«****То, что речь дает слуху, немая живопись показывает подражанием****», — писал Василий Великий. Ту же мысль развивает Григорий Нисский: «****Живописец работает красками подобно говорящей книге. Немая живопись говорит на стенах, совершая великое благо****». Еще более энергично выступил на защиту живописи в начале V века ученик Иоанна Златоуста Нил Синайский. В своем письме префекту Олимпиодору, который, построив церковь, хотел украсить ее изображениями сцен охоты и рыбной ловли, он решительно осудил такое намерение, видя в подобных росписях лишь «обольщение для верующих». «****Пусть рука превосходного живописца, — пишет Нил Синайский****,* ***— наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Заветов, дабы те, кто не знает грамоты и не может читать божественного Писания, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Христу и Богу, возбуждаясь к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя невидимое видимому****».*

Изображения выступают, таким образом, в роли Библии для неграмотных, и эта мысль повторяется затем многократно в сочинениях теологов Средневековья, в особенности в Западной Европе. Она звучит, например, в направленном в 600 году Папой Григорием Великим послании марсельскому епископу Серену, приказавшему из страха перед идолопоклонством уничтожить все религиозные изображения в городе.

*«****Одно дело — поклоняться изображениям, другое — при помощи содержания узнавать то, чему нужно поклоняться****», — пишет Папа. Упрекая Серена в нарушении пастырского долга, он указывает на необходимость дать людям, несведущим в грамоте, прочесть хотя бы на стенах то, чего они не могут прочесть в рукописях. Повторение подобных же доводов мы находим и в сочинениях французского епископа XIII века Гийома Дюрана (1230—1296): «****Изображения и украшения в церкви служат текстом и письменами для мирян****».*

ХРАМОВАЯ ЖИВОПИСЬ

Раннехристианские иконы дошли до нас лишь в виде исключения. Большинство из них погибло в период иконоборчества. Поэтому **наше представление о религиозной живописи этого времени основано на произведениях монументального искусства, росписях в храмах**. Главной их задачей было иллюстрирование текстов Священного Писания. Создание языка, доступного для всех, в том числе и для людей, говорящих на разных языках, было особенно необходимо Церкви в период борьбы с язычеством и массового крещения новообращенных.

**Основным видом техники, в которой исполнялись росписи в храмах, была мозаика, быстро вытеснившая применявшуюся в некоторых ранних постройках фреску**.

*Мозаика — старинная техника. Она была известна еще в Древнем Египте, позднее греки и римляне применяли ее для украшения жилых и общественных зданий, однако лишь с IV века начался ее подлинный расцвет. Если раньше мозаика служила преимущественно для украшения полов, то в христианских церквях она поднялась на стены и своды. Одновременно изменился и материал.* ***На смену цветному камню старинных мозаик пришла смальта — кусочки разноцветного, окрашенного в массе или двухслойного прозрачного стекла с проложенным в середине тончайшим листочком золота****. Кубики смальты втыкались вручную в подцвеченную сырую штукатурку. Чтобы мозаика не отсвечивала, им придавали легкий наклон.*

«Вечная живопись», как называли тогда мозаику, сразу прочно утвердилась в христианских храмах. Блеск золота, мерцание разноцветных смальт, чистое и глубокое звучание красок создавали декоративный эффект, какого не могла достигнуть фреска.

**Росписи храмов отличались от живописи катакомб не только техникой, но и содержанием. Круг сюжетов значительно расширился, изображения приобрели более развернутый и повествовательный характер и, что особенно важно, вместо символического образа Доброго Пастыря или целителя страждущих на своде апсиды появилась величественная фигура Христа-судьи, Христа — повелителя мира**. Восседая на троне с поднятой в благословляющем жесте правой рукой и книгой Священного Писания в левой, он предстает в окружении апостолов и евангелистов или в сопровождении ангелов и святых, среди которых иногда можно видеть и заказчиков с моделью храма.

*Образцом для подобных композиций послужили дворцовые росписи того времени с изображением императоров в кругу придворных. В храмах, построенных в IV веке императором Константином и его преемниками, отзвуки дворцового искусства проявились также в распространении триумфальных сцен и в возрождении классической традиции, на время сменяющей условность форм живописи катакомб.*

В отличие от центрических купольных храмов с их вертикальной основной осью, **христианская базилика строится по горизонтальной схеме**. Ее ось, проходящая через центральный неф, предполагает движение посетителя от входа к алтарной части.

***Это путь от тьмы к свету, от греха к спасению, от несовершенства земного мира к блаженству вечной жизни****. На этом пути верующих сопровождают* ***представленные на стенах центрального нефа изображения сюжетов*** *Священного Писания, и лишь миновав их, они оказываются перед ликом Христа. В замысле структуры и декорировки храма содержится эсхатологический мотив перехода от земного бытия к вечности. При плохой сохранности раннехристианских мозаик и неполноте наших представлений о них, этот мотив все же прослеживается в ряде памятников.*

Одним из самых ранних примеров подобной декорировки храма может служить **комплекс росписей базилики Св. Петра в Риме**. Правда, церковь не сохранилась, но ее описания и некоторые сделанные с росписей рисунки и копии позволяют судить об общем смысле.

*Главным входом в церковь был центральный портал, открывавшийся в средний неф напротив апсиды. На стенах нефа, над колоннадой, ниже пояса окон, располагались фрески — на сюжеты из Ветхого завета на северной стороне и на сюжеты евангельские — на южной. Они противостояли друг другу как пророчества и их осуществление.*

*В глубине центрального нефа взоры зрителей привлекало сияние мозаик триумфальной арки и апсиды. На арке был представлен император Константин в качестве донатора, подносящего Христу модель основанного им храма в присутствии святого патрона церкви апостола Петра. «Константин-победитель построил Тебе этот храм, ибо ведомый Тобою мир триумфально поднялся к звездам», — гласила помещенная под мозаикой латинская надпись. В конхе апсиды виднелась фигура восседающего на троне Христа. Нижний ярус этой мозаики занимало изображение двух городов, с которыми связаны были начало и конец земной жизни Христа, — Вифлеема и Иерусалима. Из их ворот выходили навстречу друг другу по шесть агнцев*.

Однако наряду с появлением в монументальной живописи IV—V веков изображений Христа и повествовательных сцен на сюжеты Священного Писания **в некоторых мозаичных росписях этого времени по-прежнему отдается предпочтение языку символов**. Характерным примером является декорировка мавзолея Констанцы в Риме, украшенного мозаиками в 30—40-х годах IV века, то есть в одно время с собором Св. Петра **(СЛАЙД)**. **Расположенные на своде круглой обходной галереи росписи заполнены побегами виноградной лозы со сценами сбора винограда и выжимания сока, а также разбросанными по светлому фону вазами, птицами, цветами**.

Вся эта декорировка, а также техника мозаики, в которой были использованы кусочки цветных камней, так близки к древней традиции, что в средние века мавзолей какое-то время даже считали языческим храмом Вакха. **Однако использованные в мозаиках мотивы поддаются расшифровке на основании раннехристианской символики. Таковы и мотив виноградной лозы, и пьющие воду из чаши голуби, и павлин, и рыбная ловля, а рассеянные повсюду цветущие ветви, плоды и фрукты служат прообразом земного рая**. К тому же в двух маленьких апсидиолах, примыкающих к обходной галерее, сохранились мозаики с изображениями Христа, передающего ключи от врат рая апостолу Петру, и Христа между двумя апостолами. Долгое время их считали более поздними дополнениями, однако техника их исполнения, белый фон, синий нимб Христа привели все же к выводу, что они должны быть датированы IV веком.

О символике, сложившейся в живописи катакомб, **напоминают и мозаики церкви Галлы Плацидии в Равенне**. На одной из них представлен **Добрый Пастырь в виде юноши, восседающего на фоне пейзажа в окружении стада овец (СЛАЙД)**. По характеру исполнения мозаика эта близка к традициям античной классики. Об этом говорят и пространственное построение композиции, и свободная поза Пастыря, и богатство цветовых и светотеневых переходов.

Образы символического характера преобладают, однако, как правило, лишь в мемориальных или дворцовых капеллах. **Повествовательные же изображения или триумфальные образы Христа становятся принадлежностью храмов, где собиралось на молитву большое число верующих, нуждавшихся в наглядном воплощении библейских повествований**.

Самым ранним из дошедших до нас **изображений Христа как повелителя мира является мозаика в церкви Св. Пуденцианы в Риме (СЛАЙД)**. Церковь эта была построена на месте дома сенатора Пуденса, где, согласно преданию, жил и провел свое первое богослужение в Риме апостол Петр. Она представляет собой небольшое однонефное здание, в апсиде которого сохранилась мозаика, датируемая 384—399 годами. Мозаика эта повреждена позднейшими реставрациями, обрезана арочным обрамлением, но сохранила все же первоначальную композицию и части подлинной росписи.

*На центральной оси апсиды помещена фигура восседающего на троне Христа. Его правая рука поднята, в левой он держит открытую книгу. Трон его стоит на повышенном постаменте, а над головой виднеется холм Голгофа, увенчанный огромным крестом. По сторонам Христа, в пространстве изображенного за его спиной атриума, обнесенного крытой галереей, сидят апостолы. Две стоящие за ними женщины держат венцы над головами Петра и Павла. Вдали, над крышей галереи, виднеются здания Иерусалима, а в небе, покрытом радужными облаками, парят четыре крылатых существа.*

Фигура Христа является центром и фокусом композиции. Его величественная поза навеяна дворцовым искусством Рима. **Его облик отражает рождение новой иконографии — в отличие от юноши-пастуха катакомб, он представлен здесь в виде человека средних лет с темными волосами и бородой**. Полагают, что такой облик Христа сложился первоначально в искусстве восточных районов распространения христианства, в частности в Сирии.

Наиболее полный цикл мозаик раннехристианского периода **сохранился в римской церкви Санта Мариа Маджоре (СЛАЙД)**. Заложенная в IV веке, во времена Папы Либерия, она была перестроена и украшена в V столетии в период понтификата Сикста III (432— 440), сразу после Эфесского собора 431 года, на котором был впервые провозглашен культ Пречистой Богоматери и осуждена ересь Нестория, утверждавшего, что Христос родился человеком и приобрел божественную природу лишь после крещения. Это была, по-видимому, **первая церковь, посвященная Богоматери и ознаменовавшая начало широкого распространения ее культа**.

Церковь Санта Мариа Маджоре поныне **поражает посетителя величием стройных ионических колоннад, устремляющихся от входа к алтарной части, нарядным узором мраморного пола и в особенности сиянием необычайно богатых по цвету мозаик, украшающих стены центрального нефа и триумфальную арку**. Подсчитано, что для их исполнения мозаичисты использовали около 190 оттенков смальты.

Двадцать восемь мозаичных панно на сюжеты из Ветхого Завета расположены на стенах центрального нефа между лежащим на колоннах плоским антаблементом и верхним поясом окон. В конце нефа на триумфальной арке представлены эпизоды из истории Богоматери и детства Христа.

**Ветхозаветный цикл центрального нефа посвящен истории Авраама, Исаака и Иакова (левая сторона) и жизни Моисея и Иисуса Навина (правая сторона), иными словами, периодам до получения Закона (скрижалей Завета) и после того**. Хотя росписи следуют историческому повествованию, предпочтение отдается сюжетам, в которых видят пророчества новозаветных событий.

Такова, например, мозаика «Авраам и три ангела» **(СЛАЙД)** — прообраз новозаветной Троицы. Действие в ней дано в двух эпизодах: в верхнем ярусе Авраам склоняется перед явившимися ему посланцами неба, в нижнем он принимает их как гостей.

*Мозаика выполнена в свободной живописной манере. Фигуры, небо, земля, все предметы расцвечены множеством оттенков оранжевой, желтой, голу- юй, синей, зеленой, серой смальты с вкраплениями золотых кубиков. Формы моделированы переходами тонов, кое-где намечены на земле падающие тени. Лица однообразны, но оживлены блеском глаз.*

Символически связан с Новым Заветом и сюжет «Авраам и Мельхиседек» **(СЛАЙД)**.

*Как сказано в первой Книге Бытия, когда Авраам победил разоривших Содом врагов и освободил из плена своего племянника Лота, Мельхиседек, «царь Салимский и священник Бога Всевышнего», вышел ему навстречу с хлебом и вином. Это прообраз причастия — важнейшего христианского таинства. Действие происходит под открытым небом, в облаках которого виднеется фигура благословляющего Бога. Однако композиция не передает пространственной глубины. Всю среднюю полосу мозаики занимает золотой фон, оставля-ющий внизу лишь зеленую полоску земли.*

**Мозаики триумфальной арки посвящены Новому Завету** **(СЛАЙД)**, но они не изображают последовательных эпизодов единого повествования.

*Выбор и расположение сюжетов должны продемонстрировать величие Богоматери и божественное происхождение Христа. Композиция разделена на три яруса. Сюжеты верхнего повествуют о признании Христа Марией, Иосифом, апостолами и первосвященниками, второго — о признании его царями земными, третьего — о бессилии его врага царя Ирода. Наконец, узкие поля внизу, у основания арки, заполняют изображения Вифлеема и Иерусалима, напоминающие о начале и конце земной жизни Христа*.

Вершиной и фокусом всей композиции **является расположенная в центре верхнего яруса над замком арки «Этимасия»**. Это заключенное в круглое обрамление изображение «Трона уготованного» — приготовленного для Христа Божьего трона с лежащей на нем священной книгой. Два апостола — Петр и Павел — стоят по сторонам, указывая на трон, символы четырех евангелистов виднеются в небе.

**В виде торжественной сцены представлено «Благовещение»** **(СЛАЙД)** в левой части верхнего яруса.

*В богатом одеянии, украшенном драгоценностями, с диадемой на волосах, восседает Мария. Два ангела составляют ее свиту, в то время как архангел Гавриил возвещает ей благую весть. Над головой ее повторена фигура архангела, слетающего с неба. Правее ангелы сообщают Иосифу о грядущем рождении Сына Божьего. Все фигуры выстроены в один ряд на переднем плане. По сторонам группа обрамлена зданиями дворца и храма. Столь же величественно и парадно представлена в правой части яруса сцена «Принесения во храм».*

**Необычна и иконография расположенного в левой части второго яруса «Поклонения волхвов»**.

*Младенец Христос представлен в ней не на коленях Богоматери, но восседающим в центре на троне, как подобает царю. Голова его окружена нимбом со знаком креста, четыре ангела стоят позади трона, в небе сияет Вифлеемская звезда. Все здесь должно подчеркнуть божественную природу младенца.*

Фрагментарность дошедших до нас памятников раннехристианской монументальной живописи не позволяет составить полного представления о ее эволюции в V—VI столетиях. И все же, сравнивая мозаики ранних и поздних храмов, можно сказать, что в VI веке наблюдается стремление преодолеть некоторые традиции античной классики.

Это заметно в мозаике **«Вознесение Христа» в апсиде церкви Косма и Дамиано в Риме (526—530)** **(СЛАЙД)**.

*Как и в мозаике храма Св. Пуденцианы, логическим и композиционным центром «Вознесения» является расположенная на центральной оси апсиды фигура Христа. Однако теперь значение ее подчеркивается еще и размером, превышающим размеры фигур всех остальных действующих лиц. Здесь мы встречаемся с получившей последствии широкое распространение в искусстве Средневековья разномасштабностью фигур, размеры которых соответствовали месту изображенных персонажей на иерархической лестнице, определяющей иx положение по отношению к земле и небу.*

Преодоление классического наследия еще заметнее сказалось **в мозаике апсиды церкви Сант Аньезе фуори ле мура в Риме** (625—638) — небольшой базилике с двухъярусными боковыми нефами, посвященной мученице Агнесе, погибшей во времена Диоклетиана.

*На золотом фоне, от которого отделена внизу лишь узкая полоска земли, стоят три фронтальные фигуры — святая Агнеса, Пана Гонорий с моделью храма и Папа Симмах с книгой в руках. Фигуры плоски и бестелесны, линия и контур определяют их формы. Пурпурное платье святой расшито драгоценными камнями. В верхней части свода апсиды над золотым фоном виднеется небо, изображенное в виде трех равномерно усеянных звездами полос синего, голубого и белого цвета. Центр белого поля занимает десница Божья.*