

РАВЕННСЬКІ МОЗАЇКИ 1112 РОКУ

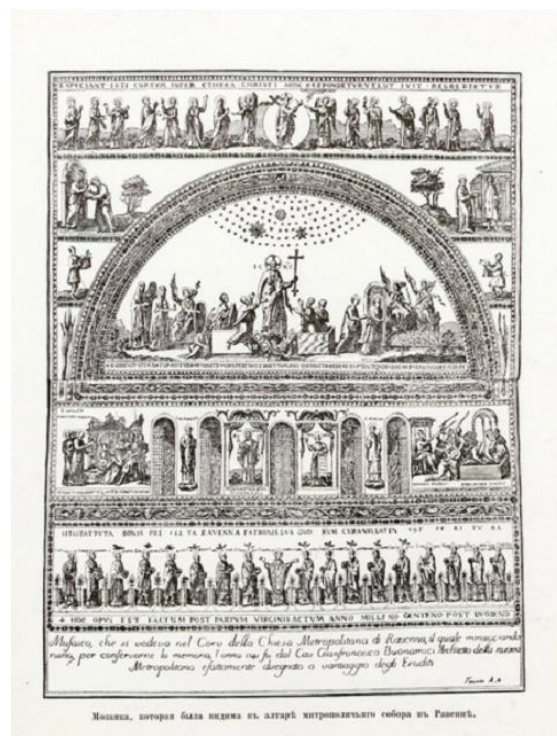
Федір Шміт

*The Ravenna mosaics of 1112**Fedir Shmit*

The text is a Ukrainian translation of an article by Fedir Shmit (a specialist in the history of Byzantine and Rus'-Ukrainian art, historic preservation, and museum studies and theorist of art) on the Ravenna mosaics of 1112, which was published in 1914 in No. 7 of the Lantern magazine. The author raises the question of the roots and historical classification of the Ravenna mosaics of 1112. Shmit provides a detailed analysis of the artistic features of the monument, considering it in the relevant temporal and geographical contexts. The scholar not only scrupulously describes the mosaics, but also makes a thorough historiographical review, considering all the pertinent studies of European researchers at the time. Fedir Shmit argues that the Ravenna mosaics of 1112 are Byzantine in style and technique since the essence of an artistic work lies in its style and technique, not in its plots and iconography.

Keywords: Fedir Shmit, Byzantine art, mosaics, Ravenna, Archbishop's Palace.

[с. 7]. У Равенні, в капелі архієпископського палацу (Capella arcivescovile), є мозаїки, що належать до двох різних епох: одні, давніші, вкривають склепіння каплиці, інші, пізніші, були вставлені у стіни в особливих рамах, тобто розташовані не *in situ* і, мабуть, становлять фрагменти якогось мозаїчного розпису. Загалом цих фрагментів шість: одна цільна фігура Богородиці-оранти на весь зріст і п'ять погрудь. Нещодавно головний інспектор старожитностей Равенни Дж. Джерола з'ясував історію цих фрагментів. Виявляється, що 1734 року довелося ламати старий і зовсім спорохнявілий кафедральний собор Равенни, так звану *basilica Ursiana*; 1741 року відповідальний за руйнування споруди архітектор мав зважитися на руйнування також і прикрашеної мозаїками старої апсиди; але перш ніж розпочати цю роботу він, по-перше, наскільки точно вмів, зарисував загальний вигляд мозаїчного розпису і, по-друге, наче бажаючи зняти з себе звинувачення у вандалізмі, розпорядився перенести деякі частини розпису в капелу архієпископського палацу. Для XVIII століття цей архітектор – його ім'я Gianfrancesco Buonamici – виявив цілком виняткову сумлінність. Фрагменти мозаїки збереглися до сьогодні; оригінал



Іл. 1. Зображення вміщено на початку статті, авторські позначки й посилання в тексті відсутні.

малюнка Buonamici загубився в архіві митрополії, але уявлення про нього дає гравюра, додана до виданої в Болоньї у 1748 році книги G. L. Amadesi, *Metropolitana di Ravenna*. Підпис цієї гравюри такий добрий, що я виписую його повністю: «Musaico, che si vedeva nel Coro della Chiesa Metropolitana di Ravenna, il quale minacciando ruina, per conservarne la memoria, l'anno 1741 fu dal Cav. [c. 8] Gianfrancesco Buonamici Architetto della nuova Metropolitana esattamente disegnato a vantaggio degli Eruditi», м.-е.: «Мозаїка, яка була видимою в олтарі митрополичого собору в Равенні; оскільки олтар загрожував руйнуванням, мозаїку 1741 року точно зарисував кавалер Джанфранческо Бонімічі, будівничий нового собору, щоб зберегти про неї пам'ять на користь ученим»... Самозрозуміло, що слово «точно» тут слід розуміти своєрідно: можна впевнено сказати, що гравюра стилістично неточно передає рисунок Buonamici, а рисунок Buonamici, своєю чергою, зовсім не передає стилю старої мозаїки – у XVIII столітті просто не вміли (а, можливо, і не хотіли) справді точно копіювати твори середньовічного живопису. Проте стилістична точність для нас особливого значення не має: щоб судити про стиль і техніку мозаїк, ми маємо в достатку матеріалу у вигляді фрагментів архієпископської каплиці; а як іконографічний документ гравюра, вочевидь, досить точно і ясно передає оригінал.

Дж. Джерола знайшов гравюру 1748 року і завдяки їй міг ототожнити мозаїчні фрагменти, що збереглися в архієпископському палаці, з мозаїкою зруйнованого кафедрального собору. Мозаїка датована написом, замальованим на гравюрі: *HO C OPVS EST FACTV POST PARTVM VIRGINIS ACTVM ANNO MILLENO CENTENO POST DVODENO*. Напис цей не лише бачив і замальовував Gianfrancesco Buonamici, але й читали та замальовували багато інших авторів ще у XVI і XVII ст. Не довіряти давності напису, отже, немає жодних підстав; і мозаїка як іконографічне ціле, і частини її, що збереглися, можуть вважатися точно датованою пам'яткою церковного мистецтва самого початку XII століття, 1112 року. Точно датованих мозаїк XII ст. в нашому розпорядженні так небагато, що равеннські мозаїки заслуговують більш детального опису, ніж ті, що були опубліковані донині. Маючи влітку 1913 р. можливість детально їх дослідити, вважаю обов'язком поділитися з читачами «Светильника» своїми спостереженнями.

Основне питання, яке виникає щодо равеннських мозаїк, стосується їхньої історичної класифікації: чи маємо ми право й підстави визнати їх «візантійськими», чи не маємо? Питанню цьому не можна відмовити в більшому значенні, тому що воно стосується зовсім не тільки досліджуваних мозаїк 1112 р., [с. 9] а й низки інших пам'яток того ж географічного району і того самого приблизно часу: у XII–XIV ст. на узбережжях північної Адріатики були прикрашені мозаїками численні храми, з яких деякі зберегли залишки розписів аж до наших днів – у Трієсті, у Торчелло, у Мурано, у Венеції, у Равенні. Розписи ці донині не дочекалися відповідного їхньому історичному значенню ані видання, ані монографічного опису й дослідження, а тому і в їх оцінці, і у хронологічному визначенні помітні досить гострі суперечності між ученими.

Причину такого стану справ слід шукати, звісно, не в якомусь навмисному нехтуванні північно-адриатичними мозаїками, а у складності питань, пов'язаних з їх вивченням. Труднощі ці значною мірою більші за ті, які доводиться долати історик мистецтва, який, наприклад, зосереджується на мозаїках Сицилії. У південній Італії і Сицилії монументальне церковне мистецтво розвивається не так, як у північній, і застосувати південно-італійську історичну формулу, давно знайдену і загальноприйняту, до північних пам'яток не можна.

Вивчаючи мозаїки і фрески південної Італії, історик мистецтва може піти уторованою доріжкою іконографічного аналізу: і в цілому ці розписи явно відповідають візантійським схемам, і кожна окрема композиція приєднується до загальновізантійської іконографічної еволюції, і надписи – спочатку грецькі, потім латинські – дозволяють робити висновок про національність майстрів, і документальні дані уможливають точні хронологічні визначення як цілих розписів, так і частин розписів. На основі всіх цих матеріалів виходить така картина:

візантійські майстри, греки, виконують найбільш ранні іконописні роботи в Сицилії, засновують там майстерні, навчають місцевих майстрів; коли згодом політичні умови змінюються і приплив греків у Сицилію припиняється, місцеві учні й наслідувачі продовжують справу своїх вчителів, але, втративши зв'язок з художнім центром, природно все більше і більше втрачають чистоту стилістичної традиції; сикуло-візантійське монументальне мистецтво, позбавлене національного ґрунту, вироджується, животіє, поки користується казенною підтримкою, і помирає, щойно ця підтримка припиняється, наприкінці XII століття. Схема зрозуміла і задовільно пояснює всі факти, що спостерігаються в Сицилії.

Зовсім інакше відбувається на півночі. Тут іконографія – дивна: звичайні і у візантійському мистецтві мотиви трапляються, але або не в тих частинах розпису, де б їх розташував візантійський майстер, або у зв'язку з такими, на які ми в жодному [с. 10] справжньому візантійському храмі не натрапляємо. Система розписів інколи явно запозичена з Візантії, іноді ж явно суперечить усім візантійським традиціям. У надписах звичайні грецькі скорочення IC XC, MP ΘY, але інші надписи скрізь виконані латиною. Документальних даних, які б дозволили безсумнівно встановити хронологію, немає: равеннські мозаїки 1112 року ледь не єдиний виняток. І на Півночі з часом все сильніше і сильніше відходять майстри від чистоти візантійської стилістичної традиції, але тут ці відхилення зовсім не знаменують занепаду й розкладання монументального церковного мистецтва, а навпаки, являють собою вихідну точку подальшого місцевого здорового розвитку: у мозаїках венеційського S. Marco ми можемо простежити, у більш пізніх зразках, як у візантійські форми проникає готичний патетизм, що готує переродження церковного живопису в дух Джотто.

Чи візантійське мистецтво процвітало в північно-адриатичній Італії у XII столітті? Як пояснити спорідненість витворів цього мистецтва з візантійськими, як пояснити їхні відмінності? Ці питання входять як окремі до загального питання: що ж таке «візантійське» мистецтво? Чи мало воно єдиний центр, наприклад – Константинополь? Чи єдність його була зумовлена чимось іншим? Або, зрештою, ніякого «візантійського» мистецтва немає, і сама «єдність» є результатом помилки, що впливає з кількісного та якісного браку збереженого археологічного матеріалу? – До цих питань равеннські мозаїки 1112 року дозволяють підійти ближче. Вони варті детального вивчення.

Почнемо з іконографічного аналізу.

Зруйнований 1741 року кафедральний собор був базилікою, тобто будівлею, яка у плані розписів являє зовсім особливі властивості: розпис може бути розміщений лише на західній стіні, над колонами на північній і південній стінах середнього нефа, на північній і південній стінах бічних нефів і, зрештою, на всій загалом східній стіні та в апсиді. Для розміщення великих композицій придатні тільки західна і східна стіни. Оскільки церковний розпис має, між іншим – але тільки між іншим – і мету прикрасити споруду, передусім же має спонукати вірян до думок, які годиться мати під час богослужіння, то розпис повинен бути в головних своїх частинах розміщений так, щоби той, хто молиться, обернений обличчям до олтаря, на схід, мав його перед очима. Отже, головні догматичні композиції мали бути зосереджені в базиліці на східній стіні та в апсиді. Це чудово визнавали мозаїсти і у північній, і у південній Італії, перед якими стояло завдання розписати базиліку.

[с. 11] Мозаїст сицилійський (Чефалу, Палатинська капелла, Монреале) виходить з візантійської системи розпису купольного храму і, як уміє, підлаштовує її до базиліки: купольний бюст Вседержителя він вміщує у напівкупол апсиди, апсидальну Богородицю переносить у верхній пояс стіни апсиди тощо. Зовсім не те ми бачимо в Равенні, в апсиді митрополії.

Тут на вертикальній стіні над апсидою (на тріумфальній арці), вгорі, у горизонтальному фризі зображено Вознесіння Господнє; у півкуполі апсиди – Зішестя в ад і Воскресіння; нижче, на стіні апсиди, між вікнами, – Богородиця-оранта, Іоанн Хреститель і двоє святих, загалом

чотири окремі фігури в увесь зріст; ще нижче, під вікнами, – довгий ряд святих покровителів Равенни; решта площі східної стіни середнього нефа зайнята композиціями, що ілюструють окремі випадки з життя св. Аполлінарія, який, як відомо, був особливо шанованим у Равенні.

Як пояснити таку незвичайну систему розпису? Деяку, утім, неповну аналогію до неї ми знаходимо у тій же Равенні в апсидальній композиції *S. Apollinare in Classe*, де наявне алегоричне зображення Преображення Господнього. Більш переконливе порівняння нашого розпису 1112 року з розписом апсиди базиліки монастиря св. Катерини на Синаї: там ми в напівкуполі бачимо історичну картину Преображення, оточену медальйонами з погрудними зображеннями апостолів, пророків і святих, а на стіні над апсидою на триумфальній арці – два моменти з життя Мойсея (Мойсей перед неспалимою купиною, Мойсей видобуває воду зі скали, нижче – дві фігури ангелів, які ширяють у повітрі, ще нижче – два медальйони з погруддями (чийми?)). І равенська, і синайська паралелі стоять поза колом власне візантійського церковного мистецтва, обидві вказують на те, що пояснення мозаїки 1112 року нам слід шукати в Сирії та Палестині. Якщо ми пригадаємо, що 15 липня 1099 р. хрестоносці вступили в Єрусалим, що з 1100–1118 р. в Єрусалимі благополучно правив християнським латинським царством король Балдуїн, що, отже, на початку XII століття, коли створювалися мозаїки равенської митрополії, були встановлені постійні та часті зносини Західної Європи з Палестиною, нам не видається ані дивним, ані неймовірним, що 1112 р. равенський єпископ Ієремія міг побажати відтворити у своєму кафедральному соборі який-небудь особливо знаний розпис, розпис однієї з великих святинь Єрусалима. Найбільш знаною святинею Єрусалима був храм Гробу Господнього. [с. 12] У храмі Гробу Господнього на початку XII століття ще існував мозаїчний розпис, виконаний за велінням імператора Константина Мономаха в середині XI століття. Розпис на сьогодні не існує, але він описаний у «Ходінні» Даниїла, Руської землі ігумена, і опис цей слід мати на увазі, вивчаючи апсидальний розпис равенської митрополії. Він говорить так: «Въ олтари же велицѣмъ написано естъ Адамово воздвиженіе мусією; горѣ верху написано естъ мусією Вознесеніе Господне; оба полѣ олтаря на обою столпу написано естъ мусією Благовѣщеніе». Збіг у сюжетах єрусалимської і равенської мозаїк впадає у вічі.

Правда, щойно ми спробуємо щонайбільше на плані Святогробської ротонди часів Константина Мономаха точно локалізувати перераховані ігуменом Даниїлом мозаїки, ми переконуємося, що збіг не такий повний, як здається. План олтаря Святогробської ротонди був задуманий в XI столітті і, зрозуміло, що облаштований не так, як у давній равенській базиліці IV–V ст.: у Єрусалимі олтар складався за візантійським звичаєм з кристої коробовим або шатровим склепінням віми і кристої напівкуполом апсиди, тоді як у Равенні ми маємо лише апсиду; в Єрусалимі мозаїст Зішестя в ад розташував у напівкуполі, а Вознесення у склепінні над престолом, тоді як у Равенні цей останній сюжет довелося вмістити на триумфальній арці за відсутності склепіння віми. Внаслідок такого переміщення Вознесення повинно було б мати зовсім інший іконографічний характер, тобто равенське Вознесення не може розглядатися як копія єрусалимського, а є самостійним (у середньовічних межах, зрозуміло) витвором равенського майстра початку XII століття, Зішестя ж в ад, імовірно, відповідає в загальних рисах мозаїці Константина Мономаха у великій апсиді Святогробського храму.

Вознесення зображено так: у середині, над ключем триумфальної арки, розміщено круглий медальйон – сяяння, на тлі якого виділяється фігура Христа у весь зріст; по боках медальйона – два ангели, з яких один вказує рукою на Спасителя, другий робить жест рукою убік жіночої фігури з простягнутими до Христа руками; праворуч і ліворуч від цих чотирьох центральних фігур стоять дванадцять апостолів. Уся ця композиція заповнює, як уже згадувалося, горизонтальний фриз завдовжки в усю ширину середнього корабля базиліки, але не надто високий; тому підняти медальйон з фігурою Христа над іншими фігурами було не можна – довелося його вмістити на [с. 13] одній горизонталі зі всіма апостолами. Завдання

складне – і мозаїст з ним не впорався: він не у змозі був перекомпонувати всю групу апостолів і запозичив її зі звичайного візантійського перекладу Вознесіння. Виходить звідси явна невідповідність: апостоли підіймають погляди і руки догори, і тільки жіноча фігура (Богородиця) обернулася сама і простягнула руки вбік того місця, де справді розміщений Христос. G. Gerola на все це не звернув увагу й залучив до порівняння з равеннською мозаїку римської базилики S. Maria in Domnica. Там, також у фризі на тріумфальній арці над апсидою, зображений у середині Христос у сяянні, по обидва боки Христа стоять ангели – як і в Равенні, правда; але праворуч і ліворуч не стоять у тих позах, що виражають подив, апостоли, а підходять з покритими руками до Христа-Життєдавця! У Santa Maria in Domnica зовсім, отже, художник не прагнув зобразити Вознесіння, а зобразив так звану «Велич» у складному перекладі. У Равенні ж ми маємо саме Вознесіння, як показує, між іншим, напис: EXPECTANT. ISTI. CVRSVM. SVPER. ETHERA. CHRISTI. MOX. RESPONDETUR. VELUT. IVIT. REGREDIETUR. Слід зауважити, що равеннське Вознесіння скомпоновано точно за візантійським шаблоном і у складі своєму (Христос у славі, два ангели, оранта-Богородиця, апостоли) і у розташуванні фігур (з тією лише відмінністю, що через необхідність слава Христа вміщена в загальну горизонталь фриза), і в малюнку кожної окремої фігури (поза оранти, жести здивування, піднесені руки й підняті голови апостолів, вказівні жести ангелів). Тим чудовіший різкий відступ від загальноприйнятих візантійських зразків у позі і жестах центральної фігури Христа: Христос не сидить у повний фас на великій райдузі, поставивши ноги на малу райдугу, не тримає свиток у лівій руці, благословляючи правою, – Христос стоїть, повернувшись направо (від глядача), тримаючи в лівій руці великий хрест, простягаючи праву в напрямку до Божественної Руки, яка до Нього спускається з неба. Ця фігура Христа ніколи у власне візантійських пам'ятках не трапляється і нагадує найдавніші відомі східні зображення Вознесіння – рельєф одного з саркофагів в Арлі), рельєф дерев'яних дверей церкви св. Сабіни на Авентинському пагорбі в Римі), бамберзький рельєф слонової кістки в Мюнхені).

[с. 14] Щоб пояснити значення цього зближення, необхідний маленький екскурс у сферу історичної іконографії Вознесіння).

У всіх трьох згаданих пам'ятках Христос представлений не таким, що возноситься, власне кажучи, на небеса, а таким, що сходить, причому Рука Божа або ангели допомагають йому; фігуру Христа в усіх трьох випадках видно у профіль. Цей іконографічний тип дуже рано витісняється іншим – тим, що домінує в церковному мистецтві Візантії; але він живий і трапляється в пам'ятках усього середньовіччя на Заході. Правда, у чистому вигляді більш пізні пім'ятки його майже не відтворюють: іконографічний тип Сходження переосмислюється під надзвичайно сильним впливом нав'язливого уявлення типу Вознесіння. Так, у флорентійському сирійському Євангелії 585 р. (Єв. Рабулі), що відтворює взагалі тип Вознесіння, Христос зображений не таким, що сидить на райдузі, а таким, що стоїть). Схожий з цією мініатюрою один з рельєфів дверей св. Сабіни). На рельєфі слонової кістки Британського музею 1856 VI 23 19) у німбі, який підтримують два ангели, зображений Христос, що сходить на небо, причому йому допомагає Рука Божа, а решту фігур подано у типі Вознесіння. Приклади подібної контамінації представляють ще ліверпульський рельєф слонової кістки), мініатюри трірського Codex Egberti), паризького сакраментарія Дрогона), равеннська мозаїка 1112 р. та ін.).

Отже, є дві іконографічні редакції: Сходження і Вознесіння. Вознесіння зовсім витісняє Сходження у власне візантійському мистецтві; Сходження продовжує жити, хоча й у зміненому вигляді, у романському мистецтві. Вознесіння явно – купольна композиція, Сходження явно – композиція стінна. Чи можемо ми локалізувати Вознесіння і Сходження, визначивши їхню батьківщину?

Щодо Вознесіння питання абсолютно легко вирішити на основі монцьких ампул і новітніх досліджень про [с. 15] первісну форму храму Гробу Господнього. На ампулах

декілька разів представлено Вознесіння, причому штемпелі не залишають жодних сумнівів у тому, що мається на увазі купольна композиція. Напис однієї ампulli пов'язує її взагалі зі Святими місцями Єрусалима (εὐλογία Κυρίου τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων), написи решти вказують на безпосередній зв'язок ампулл саме з храмом Гробу Господнього (ἔλαιον ξύλου ζωῆς τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων). Думку про те, що штемпелі монцьких ампулл відтворюють іконографічні композиції саме тих храмів, з яких походять ампulli, давно вже висловив і розвинув проф. Д. В. Айналов). Якщо ми на святогробських ампуллах неодноразово знаходимо купольну композицію Вознесіння, а не якусь іншу, то висновок досить очевидний: це означає, що у храмі Гробу Господнього ця композиція посідала визначне місце. Ускладнювало локалізацію композиції лише те, що святогробські споруди Константина Великого зруйновані були частково вже персами у 614 р. і згодом неодноразово руйнувалися з різних причин, отже, про їхній первісний вигляд надзвичайно складно було сформулювати певне уявлення. Тепер завдяки чудовому дослідженню оо. Н. Vincent та F.-M. Abel) ми знаємо, що збудований Константином храм Гроба Господнього мав вигляд ротонди, покритої куполом; купол прикрашали мозаїки. Що зображували мозаїки? Відповідь може бути дана без сумнівів: те, що відтворюють штемпелі ампулл, – Вознесіння. Нічого іншого й не могло, по суті, бути в куполі, що височів над Гробом Господнім.

Купол ротонди разом з мозаїками впав під час персидського розгрому 614 р. Відновлювачу єрусалимської святині ігумену Модесту не стало коштів знову відбудувати величезний купол, і він перекрив ротонду конічним дерев'яним дахом, таким самим приблизно, як і донині перекритий Святогробський храм. В XI столітті за повної перебудови ротонди був зведений східний олтар, що складався, як ми вище зазначили, з критої коробом або шатром віми і критої напівкуполом апсиди. У склепінні віми знову було зображено Вознесіння. У XII столітті хрестоносці перебудували олтар Константина Мономаха і прибудували за ним, на місці старого атріума (αἶθριον) Константина Великого, свій храм. Цей храм також був прикрашений мозаїками, і в ньому також було у склепінні зображено Вознесіння. Від цієї останньої мозаїки донині збереглися деякі рештки – зокрема, центральна фігура [с. 16] Христа, який сидить на райдузі, благословляє десницею, з євангелієм у лівійшій руці.

Вознесіння задумане як купольна композиція; як така вона повторюється у візантійському церковному мистецтві і стає тією центральною картиною, яка своїм розкладанням зумовлює весь взагалі розвиток схеми церковних розписів у Візантії. Але оскільки траплялися випадки, коли Вознесіння необхідно було зобразити у площині (в мініатюрі, на стіні), то та сама купольна композиція була передана і для цих цілей. Площинний варіант зберігся без істотних змін у руському іконописі донині.

Наскільки ясною є історія Вознесіння, настільки темною є історія Сходження. Про неї ми знаємо, імовірно, лише одне: Сходження розраховано не на купол, не на півкупол, а на рівну поверхню. Ми знаємо, що воно було дуже поширено в середньовічній іконографії, тобто було представлено яким-небудь надзвичайно відомим оригіналом – вірогідно, церковною мозаїкою; оскільки мозаїка розрахована не на купол і не на півкупол, вона, найімовірніше, розташовувалася в базиліці. Де була ця базиліка? Поза сумнівом, в одному з великих релігійних центрів. Якщо ми звернемося до детального вивчення вищевказаного мюнхенського рельєфа, то ми у своїх припущеннях можемо йти далі і назвати центр: Єрусалим, і навіть базиліку: Елеонську базиліку Константина Великого.

На мюнхенському рельєфі художник у правій частині зобразив Гроб Господній, до якого приходять жони-мироносиці і перед яким сидить ангел. Гроб Господній уявляється художнику не печерою, не склепом взагалі, а спорудою дуже визначеної форми – саме тією спорудою, яка у V–VI століттях справді стояла під куполом Святогробської ротонди в Єрусалимі. Якщо зображення Гроба портретне, то висновок один: або сам мюнхенський рельєф, або той оригінал, з якого рельєф скопійований, виконаний у Єрусалимі; у будь-якому разі виконаний

людиною, яка добре знала Єрусалим. На таке ж добре знайомство з Єрусалимом вказує інша подробиця рельєфа: олива, що височіє над Гробом. Вона вміщена тут не випадково. Євангеліст Лука, XXIV, 50, точно вказав, де саме вознісся Спаситель: на шляху у Візантію (ἐξήγαγεν δὲ αὐτοὺς ἕως πρὸς Βηθανίαν); шлях з Єрусалима у Візантію простягався через оливкові гаї Елеонської гори.

Отже, мюнхенський рельєф відображає палестинську іконографію. На ньому поєднані дві композиції, які зазвичай зображуються [с. 17] окремо: бесіда мироносиць з ангелом коло Гробу Господнього і Сходження. Перша має близьку іконографічну спорідненість зі штемпелями святогробських ампул і, вірогідно, сходиться композиційно, якщо не в усіх деталях, до однієї з мозаїк ротонди або базиліки Константина Великого. Тим більше приголомшливо, що в другій художник відступає від святогробського зразка. Відступ може бути пояснений тільки тим, що художник знав не менш авторитетне і більш пристосоване для розміщення у площині зображення Вознесіння у вигляді Сходження. Купольне Вознесіння ілюструє текст першого розділу Діянь Апостольських і є картиною не так історичною, як пророчою – ангели прямо кажуть апостолам про Друге Христове пришествя. Пророчого елементу немає в розповіді на диво простій і короткій, останньому розділі єв. від Луки: Христос, благословивши востаннє учнів Своїх, віддалився від них і вознісся на небо (διέσθη ἅπ' αὐτῶν καὶ ἀνεφέρετο εἰς τὸν οὐρανόν). Цій історичній розповіді абсолютно не пасувала пишність купольної композиції Вознесіння Константинової ротонди, однак прекрасно пасувала історична картина Сходження. Де ж була розміщена ця картина? Там, де здійснилося історичне Вознесіння – на Елеонській горі, у храмі, збудованому тими ж Константином і Єленою.

Від цього храму нині є лише одні фундаменти). Проте фундаментів достатньо, щоб показати, що це була грандіозна базиліка 30 метрів довжиною і 18 з половиною метрів шириною з великим перистилем на заході. Чи можна сумніватися в тому, що збудований царицею Єленою храм був пишно прикрашений мозаїками? Наші джерела про них не згадують, як і взагалі не дають детальних описів розписів. Євсевій) лише говорить, що Константин всілякими приношеннями і прикрашаннями пошанував храм на місці Вознесіння (παντοίοις ἀναθήμασι τε καὶ κόσμοις) і що Елена могла побудувати храм лише завдяки щедрості свого сина (δεξιὰν αὐτῇ βασιλικῆς ἐξουσίας τοῦ παιδὸς παρασχομένου). Якщо Елеонська базиліка була прикрашена подібно до Віфлеємської (зведеної тією ж царицею Єленою) мозаїками, зображення Вознесіння мало займати в розписі головне місце.

Аналогія віфлеємської базиліки дозволяє визначити точно навіть стіну, на якій у храмі Елеонської гори була розміщена мозаїка Сходження Господнього: у фронтоні західного фасаду. Принаймні у Віфлеємі саме у фронтоні такої ж точно, як на Елеонській горі, базиліки була колосальна мозаїчна картина [с. 18] Поклоніння волхвів. Ми про це дізнаємося, правда, з надзвичайного пізнього документа – соборного послання трьох східних патріархів і 185 єпископів, які зібралися 836 р. у церкві Воскресіння (Гробу Господнього) в Єрусалимі для захисту св. Ікон від іконоборця-імператора Феофіла); але новітнє суто археологічне дослідження віфлеємської базиліки блискуче підтвердило розповідь про те, що саме цариця Елена прикрасила фасад храму мозаїкою.

Віфлеємська базиліка була перебудована за Юстиніана. Ми знаємо зараз завдяки роботам оо. Н. Vincent та F.-M. Abel, у чому полягала перебудова: був знищений західний перистиль (αἶθριον), був доданий нарфік, були зведені три апсиди східної частини храму. Нарфік був тільки спертий на первісний західний фасад будівлі, сам же фасад мало постраждав, а у верхніх частинах і зовсім не постраждав. Ми донині можемо за горизонтальним врізом у стіні точно встановити лінію даху верхнього ярусу перистіля (зруйнованого Юстиніаном). Над цією лінією – і тільки тут, у фронтоні, – кам'яна стіна вся поцяткована без усякого порядку маленькими (у кілька квадратних сантиметрів)

заглибленнями). Призначення цих заглиблень абсолютно зрозуміло: вони видовбані там, де стіна була тинькована, – без них на рівній поверхні кам'яної стіни тиньк не може триматися. Фронтон правильно складений з прекрасно обтесаного каменю; на ньому тиньк уявляється лише як основа для мозаїки.

Отже, фронтон базиліки Константина Великого у Віфлеємі був прикрашений мозаїкою Поклоніння волхвів. Я думаю, ми можемо за аналогією зробити висновок, що фронтон Константинової базиліки на Елеонській горі був прикрашений мозаїкою Сходження Господнього на небо. Само собою зрозуміло, що така локалізація іконографічного прототипу композиції Сходження Господнього має розглядатися лише як припущення, яке задовільно пояснює низку пам'яток, але не доведене. Я наполягаю на недоведеності, оскільки мені недостатньо зрозуміло, чому композиція Сходження трапляється лише в пам'ятках давньохристиянських і середньовічних західних і ніколи не трапляється у візантійському мистецтві: мені невідомо жодного прикладу Сходження ані у власне візантійській, ані у вірменській, ані у російській іконографії. Єдине пояснення, яке мені виглядає прийнятним, таке: Візантія завжди догматизувала, і їй значно більше до душі була догматична і пророча композиція Вознесіння; [с. 19] сирійці, люди з дуже розвиненою конкретною уявою, віддавали перевагу історичній картині Сходження й поширили її на Захід; у 614 р., коли Єрусалим громили перси, або у 636 р., коли Омар оволодів Палестиною, мозаїка Елеонської гори була втрачена й забута на Сході, але іконографічний тип Сходження продовжував, за традицією, жити на Заході, поступово вироджуючись і змінюючись під впливом візантійського Вознесіння.

Однак повернімося до равеннської апсиди 1112 року. Сюжети її розпису обрані, поза сумнівом, як наслідування апсидального розпису храму Гробу Господнього середини XI століття. Один з цих сюжетів, а саме Сходження Господнє на триумфальній арці, зображений у такій іконографічній редакції, яка в XI столітті візантійському мистецтву є чужою і поширена тільки на Заході; тобто равеннська мозаїка Сходження з єрусалимською мозаїкою Вознесіння нічого спільного не має і від неї не залежить. Поглянемо тепер на мозаїку Сходження до пекла.

Христос, тримаючи в лівій руці великий хрест, топче ногами (не схрещеними) врата Пекла, під якими лежить скуте Пекло; правою рукою Спаситель схопив за руку (вище кисті) Адама, за яким з гробу піднялася Єва; з другого боку від Христа стоять у гробу дві людини, які вказують руками на Спасителя. Навколо голови Христа хрещатий нібм, по обидва боки якого читається напис ІС ХС. Над головою Христа в маленькому медальйоні – голуб; медальйон вміщений серед безлічі зірок, що заповнюють весь верх купола, і серед зірок, нижче голуба, вміщені також диски сонця і місяця.

У пам'ятках раннього середньовіччя ми «Воздвиження Адамового» бачимо у двох різних іконографічних редакціях, які надалі зливаються і утворюють загальноприйнятий візантійський тип.

Перша з цих редакцій представлена передусім енкаліпсією, що зберігається (або зберігався) у ризниці собору в Монці. Це саме Зішестя Спасителя: спаситель в еліптичному сяянні, що огортає все тіло, сяянні (*mandorla*), простягає руку до невідомої особи, що стоїть, імовірно, на колінах коло ящика. М. В. Покровський (всупереч поясненню Р. Гарруччі (Явлення І. Х. Марії Магдалини), вважає можливим тлумачити сцену як Сходження І. Х. в пекло: пози Спасителя й уклинної фігури (=Адам), ящик (=саркофаг) – усе це риси, добре відомі за пам'ятками візантійської композиції *Ἀνάστασις*. У М. В. Покровського були сумніви щодо точності рисунка Гарруччі, тим [с. 20] більше, що Гарруччі у цьому випадку відтворив не рисунок власного рисувальника (адже й ці рисунки не завжди надійні), а стару гравюру Фризі. Скарби Монца, як це не неймовірно, донині марно чекають такого видання, яке би відповідало їхній історичній цінності...). У цьому випадку в нас є можливість перевірити якщо не точність рисунка Фризі, то правильність тлумачення М. В. Покровського.

Є низка фресок і мозаїк, де Сходження в пекло представлене так само, як і на енколпії монцькому: мозаїка часів папи Іоанна VII (самого початку VIII ст.) у Ватиканській базиліці, яка втрачена, але відновлена за рисунками Якова Гримальді (початку XVII ст.); мозаїка (фрагмент) у каплиці св. Зинона в римській церкві св. Пракседи IX ст.); фреска часів папи Миколая I у Santa Maria Antiqua в Римі, другої половини XI століття); дві фрески, VIII і IX століть, у храмі св. Климента в Римі); фреска у SS. Giovanni e Paolo в Римі); фреска у церкві св. Варвари у Соанли-дерé в малоазійській Каппадокії) та ін. Для всіх цих пам'яток типово те, що Христос повністю оточений сянням і що Адам схилився перед Ним. Особливо показова з погляду історичної іконографії каппадокійська фреска: я мав уже випадок) вказувати на те, що в каппадокійській глушині надзвичайно міцно трималися старої іконографічної традиції, отже, ми маємо право, не припускаючись методологічної помилки, залучити саме фреску в Соанли-дерé, відносно пізню, для тлумачення монцького енколпія.

[с. 21] Однак фреска у Соанли-дерé являє нам стару композицію вже не у чистому вигляді, а у змішуванні з іншим іконографічним типом: під ногами Спасителя вміщено уособлення Пекла (ὁ Ἄδης) у вигляді чорнотілого сивочолого й білобородого старця, майже нагого, скутого по руках і ногах ланцюгами. Появу цієї фігури Пекла проф. І. Стржиговський) пояснював єгипетськими уявленнями, і, справді, можливо, ця здогадка правильно пояснює одну деталь, пізніше привнесена в композицію Зішестя в ад, – саме те, що Христос не тільки топче ногами фігуру Пекла, але й ставить на ній Свій хрест. Сама ж поява цієї фігури вказаними І. Стржиговським єгипетськими уявленнями зумовлена бути не може з тієї причини, що фігура Пекла з'являється вперше на таких пам'ятках, де Спаситель взагалі ще не має в руках хреста.

Втілене Пекло притаманне другому іконографічному типу, також вельми давньому, який точно мав відповідати назві: Воскресіння Адамове. Найраніший слід цього другого типу, наскільки мені відомо, міститься в таких віршах Пруденцева Диттохея):

Christium non tenuit saxum, non claustra sepulcri:
Mors illi devineta iacet, calcavit Abyssum,
Sanctorum populus superas simul ivit ad oras,
Seque dedit multis tactuque oculisque probandum.

«Христа не могли втримати камінні засуви могильного склепа: Смерть лежить зв'язана; Він зневажив Пекло, разом з ним натовп святих пішов у верхній світ; Він дозволив багатьом упевнитись (у Його Воскресінні) і дотиком, і поглядом». У цих віршах говориться про два і навіть три сюжети: у першому натякається, ймовірно, на звичайні зображення Воскресіння (відкрита гробниця, ангел, жони-мироносиці), а, можливо, що перші два вірші всі разом описують композицію Зішестя в Пекло; у четвертому вірші говориться, поза сумнівом, про композицію, відому у візантійській іконографії під назвою τὸν θύρῶν κεκλεισμένων (Невіра чи Увірування Фоми). Для нашої цілі має особливе значення другий вірш, де йдеться про Христа, який зв'язав Смерть і потоптав ногами Пекло – Пресподницю. Немає жодних сумнівів у тому, що вся ця іконографія нав'язана тими давніми [с. 22] переказами, які вміщені в апокрифічному так званому Євангелії Никодима).

Найдавніша збережена пам'ятка християнського мистецтва, на якій зображено Воскресіння Адамове саме так, як описує Пруденцій, – рельєф однієї з колон престольного ківорія венеційського S. Marco). Тут представлений Христос, безбородий, одягнений у хітон та іматій. Він подає праву руку довговолосому і бородатому Адаму, одягненому в дуже довгий плащ. Адам стоїть не на колінах, а прямо, на ногах, і топче дві нагі бородаті фігури, у яких видно лише погруддя і одна з яких кусає себе за руку (звірячу лапу – але наскільки точним є рисунок Гарруччі?). Латинський напис пояснює: EXPOLIATIO IFERI, тобто буквально: Пограбування

Пекла. Поряд з описаною групою Христа й Адама зображено два гроби зі скинутими віками; з гробів устають загорнуті з головами в савани мерці; на другому плані, за гробами, стоячки поставлені інші саркофаги, з яких виглядають такі ж загорнуті в савани фігури. Над ними латинський напис: SVRGVT COPRA SCORR, тобто: surgunt corpora sanctorum, встають тіла святих (про них говорить і Пруденцій у третьому з наведених вище віршів).

Описаний рельєф помітно відрізняється від того іконографічного типу, який представлений монцьким енкаліпсисом: пози і жести Христа та Адама різні, під ногами Адама вміщено дві фігури, поряд зображені мерці, що встають з гробів – цікаво, що в Соанли-дері ми бачимо в лівому нижньому куті фрески чотирьох воскреслих покійників, розташованих, як на венеційському рельєфі, у два яруси, з написом: ι νεχρη εκ των μνηματων ανισταντω – мерці вставали з могил.

Скульптор, який різьбив венеційські рельєфи, був обмежений розділенням поверхні колони на горизонтальні пояси, у які так чи так він мав втиснути свої композиції навіть тоді, коли вони – як, наприклад, Вознесіння Христове – вимагали більше місця, більше висоти. Але Воскресіння Адамово чудово вміщувалося в рядку, утвореному поясом. Щоправда, рядок дещо тісний, і наш скульптор не міг зобразити втілене Пекло так, як того вимагалось і, вірогідно, тим іконографічним прототипом, який [с. 23] він наслідував: фігури Пекла і Сатани довелося зробити відносно невеликими. Я припускаю, що до прототипу значною мірою підходять більш пізні мініатюри деяких псалтирів).

У псалтирі зібрання О. І. Хлудова, наприклад, «Зішестя у пекло зображено двічі з написом: Ανάστασις τοῦ Ἀδάμ. Христос представлений у блакитному ореолі з променями, а Адам і Єва стоять на поваленому Пеклі, колосальній людській фігурі, з волоссям дибки і потворними рисами обличчя (пс. 67,7 лист 63 зб.)». Збіг деталей цієї мініатюри і венеційського рельєфу впадає в око: і тут і там Адам стоїть на ногах, і тут і там він топче втілення Пекла, утім, фігура Пекла тут, в економії мініатюри, має притаманні їй розміри, місце і значення.

Отже, давньохристиянське мистецтво випрацювало два іконографічні типи Зішестя: у першому акцентувалася слава Христа, у другому – воскресіння Адамова. Де були створені прототипи цих композицій, ми не знаємо. Єдина вказівка полягає в тому, що Зішестя скомпоновано трикутником, а воскресіння Адамово скомпоновано рядком, тобто перше призначалося для вміщення у півкупол апсиди або у трикутному фронтоні базилики, а друге зручніше може бути розміщено на стіні, розділеній на горизонтальні реєстри. За духом своїм композиція Зішестя Христового в Пекло споріднена з композицією Вознесіння, вміщеного в купол Святогробської ротонди. За сюжетом своїм Зішестя найкраще пасує саме до розпису Святогробського циклу. Тільки в ротонді воно, мабуть, не могло бути вміщено, тому що там в часи Константина ані апсиди, ані фронтону не було. Проте поряд з ротондою Константин вибудував ще базилику, так звану Μαρτύριον, абсолютно аналогічну навіть за розмірами віфлеємській базиліці Різдва Христового. Про мозаїки цієї базилики ми нічого не знаємо; навіть зі штемпелів монцьких ампулл про них жодних достовірних відомостей знайти не можна. Але враховуючи значну поширеність іконографічного типу Зішестя, трикутну композицію та беручи до уваги аналогію з віфлеємською базилікою, я б думав, що мозаїка Зішестя прикрашала фронтон Константинової базилики Гробу Господнього).

[с. 24] Щодо воскресіння Адамова – ця композиція, вочевидь, створювалася в Месопотамії. На користь такої локалізації говорить і те, що воскресіння Адамово скомпоновано рядком у вигляді горизонтальної смуги, а ми знаємо, що такі реєстри властиві Єгипту й Месопотамії; демонічна фантастика, що створила образи Пекла й Сатани у вигляді косматих, оскажених старців-велетнів, чудово відповідає загальному напрямку месопотамського мистецтва; зрештою, на Месопотамію як батьківщину композиції вказує і поява воскресіння Адамового у псалтирях на кшталт Хлудовської.

Хай там як, згодом Зішестя Христове і воскресіння Адамове зливаються воєдино – і утворюється композиція, відома у візантійській іконографії під назвою: ἡ Ἀνάστασις. На заході, наскільки нам відомо, ця композиція самостійно не розвивалася і поширеною не була. На мозаїці 1112 року равеннської митрополії вона могла з'явитися лише як результат наслідування візантійського зразка, тобто мозаїк Константина Мономаха у східній апсиді Світогробської ротонди.

У північній половині півкупола равеннської митрополії зображені жони-мироносиці коло Гробу Господнього. Мозаїсту Гроб Господній бачиться не у вигляді будівлі, як він зображений, наприклад, на мозаїці равеннського S. Apollinare Nuovo) і на багатьох інших аналогічних пам'ятках), а у вигляді темного відкритого входу в печеру. Поряд з цим входом сидить ангел, до якого підходять мироносиці; з другого боку – спляча варта. Уся ця картина узгоджується з пізньовізантійськими іконографічними зразками, особливо у формі входу в печеру: також зображений цей вхід у Монреалі), у псковському Спасомирозькому монастирі), у храмах Містри) тощо. Чи наслідував равеннський мозаїст єрусалимський оригінал Константина Мономаха? Ігумен Даниїл говорить лише про здвиження Адамове у святогробській апсиді, але цілком можливо, що якщо в Єрусалимі апсидальна мозаїка мала той самий вигляд, що і в Равенні, ігумен Даниїл відзначив тільки головний сюжет. Я схильний з приводу равеннської апсидальної мозаїки пригадати саме такий винятковий зразок, як єрусалимські мозаїки, тому що по інший бік Зішестя, симетрично з [с. 25] мироносицями, зображений такий самий сюжет, для якого я монументальних паралелей у середньовічному мистецтві не знаю): апостоли Петро і Іоанн коло Гробу Господнього.

Євангеліст Лука, XXIV 12, розповідає, що апостоли не повірили, коли жони-мироносиці описали їм своє видіння біля Гробу Господнього; апостол же Петро побіг (ἔδραμεν) до склепу і, нахилившись, побачив, що на камені лежать лише покривала. Це одна з багатьох подробиць Воскресіння Христового, про яке оповідають євангелісти. Зобразити її було доцільно лише там, де і найдрібніші деталі цікаві, аби лишень вони були пов'язані з самим Гробом Господнім, з самою печерою, тобто саме в храмі Гробу Господнього. У равеннському розписі появу фігур Петра та Іоанна на вході в печеру я можу пояснити лише наслідуванням заморського зразка.

Такі результати іконографічного аналізу головних мозаїк 1112 року: розпис апсиди – копія з візантійського зразка середини XI століття, розпис тріумфальної арки – не візантійська композиція, поширена на Заході. З-поміж решти мозаїк, на нашу думку, цікаві лише дві окремі фігури у простінках між вікнами – фігури Богородиці-оранти та Іоанна Хрестителя. Оскільки ясно і не потребує доказів, що і чотири сцени з життя св. Аполлінарія і довгий ряд фігур святих покровителів Равенни нічого спільного з візантійською іконографією мати не можуть, зупинімося на фігурах Богородиці та Предтечі.

Богородиця зображена з розведеними й піднесеними руками, у позі оранти; напис SCA MARIA. І поза, і напис однаково типові.

У найдавніших візантійських церковних розписах головне місце займає композиція Вознесіння в тому вигляді, у якому вона прикрашала купол Святогробської ротонди: у центрі Христос-Суддя, який сидить на райдузі, сперши ноги на іншу райдугу, у славі, яку несуть ангели; під ногами Христа жіноча фігура в позі оранти, втілення заснованої апостолами земної Церкви, яка стане свідком Другого славного Пришестя Христа; по обидва боки від оранти ангели; далі, по краю купола, дванадцять апостолів з Петром і Павлом на чолі, причому до числа апостолів включені всі чотири євангелісти. Для того щоб ця обширна композиція могла вміститися в церковному куполі, не втрачаючи необхідного монументального масштабу окремих фігур, необхідні куполи величезних розмірів. [с. 26] Проте такі куполи потребують величезної праці й чималих коштів і тому, звісно, рідко трапляються. Візантійське будівництво прагнуло створення більш економічного будівельного типу, у якому навіть у просторій церкві купол був би не надто великим. Куполи у Візантії прогресивно зменшувалися в поперечнику, немовби

втягуючись вгору на барабанах, усе вищих і вищих. За таких умов купольна композиція мала би розділитися.

Розділення почалося з того, що Спаситель во славі займає весь купол, а оранта з ангелами й апостолами вміщуються в барабан у простінках між вікнами. Проте в барабані має бути парне число вікон (чотири, вісім, дванадцять, шістнадцять), отже, парне число простінків, і розподілити в них п'ятнадцять фігур складно; тому доводиться доповнювати число фігур ще однією – до цього чудово придалася фігура Іоанна Хрестителя, який уособлює старозавітну Церкву.

Якщо центральний медальйон із зображенням Вседержителя відділений від апостолів, цілісність композиції Вознесіння порушена; перешкод до заміни фігури у весь зріст погрудним зображенням Вседержителя немає. Між тим, така заміна необхідна і для того, щоб Лик Христа припадав на верхівку купола, тобто не втрачався у ракурсі у склепінні, і для того, щоб цей Лик міг мати достатньо великі розміри та бути видним знизу.

За подальшого зменшення купола в барабані не можна було розташовувати шістнадцять простінків, а доводиться їх робити лише дванадцять. У такому разі оранта-Церква та ангели, що її супроводжують, виділяються і переносяться в олтар; оранта ототожнюється зі звичайною в головній апсиді Богородицею, ангели ототожнюються з архангелами Михаїлом і Гавриїлом. У Нікеї, у київській Св. Софії, у Новому монастирі на Хіосі, у новгородській Св. Софії Богородиця «Непорушна стіна» займає півкупол апсиди. Судячи з описів Нової церкви царя Василя I, «Непорушна стіна» займала це місце вже з кінця IX століття. Вона так закріпилася тут, що ще у XII столітті ми бачимо її в Чефалу в апсиді базилики, у якій Вседержитель був зображений у півкуполі. Іоанн Хреститель разом з орантою і її супутниками-ангелами мав покинути головний купол. Для нього, утім, визначеного, постійного місця в розписі храмовому не знайшлося, і його зображення в пізньовізантійських розписах вміщується, де прийдеться.

Уся ця іконографічна довідка була потрібна, щоб показати, що два приміщення в равеннській митрополії у простінках між вікнами апсиди фігури Богородиці-оранти та Іоанна Хрестителя [с. 27] можуть бути пояснені лише як результат візантійської іконописної еволюції, що зовсім чужа Заходу, де купольні храми є малим винятком. Чи можемо ми припустити, що, зображуючи Богородицю-оранту та Іоанна Хрестителя, равеннський мозаїст наслідував єрусалимські розписи Константина Мономаха? Мабуть, так. На користь такого припущення свідчить розташування руки Богородиці; проти нього свідчить напис SCA MARIA.

Богородицю-оранту візантійські майстри зображували у двох варіантах: або з розведеними руками, або з руками, піднесеними перед грудями долонями вперед. Обирав майстер ту чи ту позу не випадково, а зважаючи на обставини. Перша поза Богородиці-оранти, що молиться, з простягнутими вгору руками і піднятим обличчям, доцільна лише в тому разі, якщо над нею – безпосередньо у півкуполі апсиди, як у Чефалу), або в головному куполі, як на Хіосі), у Києві) та ін., – вміщено зображення Вседержителя, до якого простягаються руки Пречистої. Якщо Вседержитель вище Богородиці не був зображений, візантійський майстер інакше спрямовував руки і погляд Богородиці: руки піднесені перед грудями долонями вперед, погляд спрямований прямо – саме так зобразив Богородицю мозаїст часів Константина Мономаха в куполі нарфіка в хіоському Новому монастирі); так пізніше, у XII столітті, уявив Богоматір мозаїст в апсиді собору в Мурано). У равеннській базиліці не було медальйона з бюстом Вседержителя, не було взагалі жодного натяку на ту купольну композицію, у зв'язку з якою тільки і зрозумілі фігури Богородиці-оранти і Іоанна Хрестителя. В Єрусалимі ж, як ми вже згадували, над олтарем був зображений Христос мозаїкою; тобто у

Єрусалимі, у загальному зв'язку розпису, равеннський образ Богородиці цілком доцільний, у Равенні ж недоцільний і пояснюється непорозумінням копіїста.

Щодо напису «Святая Марія» – він абсолютно не узгоджується з візантійськими поняттями і звичаями: для візантійця Марія – це Богородиця, Матір Божа, а зовсім не «святая». Звісно, напис Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ трапляється на Сході: в Александрії (на Кипрі), в Римі). Проте такий напис можливий [с. 28] у пам'ятках ранніх або – з погляду візантійської адміністрації – провінційних. Уявити собі, щоб царські іконописці Константина Мономаха у середині XI століття могли хоча б через неувважність припуститися у храмі Гробу Господнього такого грубого порушення постанов Ефеського собору 431–432 р., що засудив Несторія і визнав слідом за Кирилом Александрійським Марію Богородицею, – це просто неможливо. Равеннська мозаїка SCA MARIA у будь-якому разі належить равеннському майстру.



Іл. 2. Зображення вміщено у статті після сторінки 27, авторські посилання на таблицю відсутні

Перепрошую в читача за всі ці втомні подробиці, але я не бачив іншого способу обґрунтувати свій висновок. Висновок такий, що равеннський мозаїст 1112 року намагався відтворити іконографічно точно візантійський константинопольський розпис; але візантійська іконографія до того чужа равеннському майстру, що він іноді збивається на звичні йому теми, на звичні композиції, і навіть там, де він дотримується свого єрусалимського оригіналу, він його повторює так, що виявляє повне нерозуміння самої суті константинопольської художньо-богословської думки.

Перейдемо до опису збережених фрагментів.

1) SCA MARIA. Богородиця представлена в увесь зріст, стоїть, повернувшись до глядача. Вона стоїть не на підніжжі, а на землі. Важкість тіла припадає на ліву ногу; права нога дещо зігнута в коліні й відставлена вбік. Руки зігнуті в ліктях, розведені й відкриті долоні піднесені до рівня плечей. Погляд звернений дещо вгору.

Збереженість фігури Богородиці чудова. На таблиці в додатку обведена чорною лінією давня частина мозаїки: зруйнована нижня частина убрання й червоні черевики, взагалі-то фігура абсолютно ціла, і лише де-не-де лінія зламу, вище колін, заходить у контур одягу. Зруйновані частини були тоді ж, під час перенесення мозаїки з собору до архієпископського палацу, поповнені мозаїкою, утім, якщо уважно розглядати не лише оригінал, а й фотографії, реставрацію легко відрізнити від оригіналу.

Сьогодні звичайних червоних черевиків на ногах Богоматері вже не побачиш. Синє вбрання безпосередньо обрізається горизонтальною золотою смугою з чотирьох рядів кубиків. По обидва боки Богородиці, над цією золотою смугою, світло-зеленою смугою (шириною 26 см) позначена земля. На землі ростуть на темно-зелених стеблах стилізовані квіти. Квіти умовно позначені чорними рівнокінечними хрестами, вписаними у темно-червоні кола, причому кути між кінцями хрестів заповнені білими (біля перехрестя) і помаранчевими (по колу) кубиками.

Одяг Богородиці складається з підв'язаного поясом довгого синього вбрання з довгими вузькими рукавами і [с. 29] звичайного світло-зеленого з чорними смужками чепця, що

покриває голову), плечі і груди синьої ж хустки-мафорія. Німб обведений потрійною (білою, червоною, чорною) лінією.

В одязі Богородиці є незвичайні для візантійського мистецтва подробиці, яка мають бути відзначені. По-перше, передні кінці мафорія не схрещуються на грудях, так щоб лівий кінець був перекинтий через праву, а правий кінець через ліву руку: лівий кінець вертикально спускається з голови на груди, правий перекинтий через праву ж руку. За такого розташування мафорія і правий кінець мав би так само, як і лівий, вертикально звисати, не покриваючи груди, – насправді ж він протягнутий через груди, точно він якось прикріплений до лівого плеча. Пояснити цей незвичний рисунок мафорія можна лише тим, що художник відтворював оригінал йому незрозумілий, і тому наплутав у деталях, передавши правильно позу фігури й кольори одягу. Це пояснення тим більш правдоподібне, що не лише з мафорієм у мозаїста вийшло непорозуміння.

Пояс Богородиці зображений за допомогою подвійного (нижнього червоного, верхнього помаранчевого) ряду кубиків. За пояс у візантійських іконах Богородиці мала була заткнута біла хустинка з червоною зазвичай міткою. Равеннський мозаїст цього не знає: він прийняв хустку за кінець якогось білого шарфа, що спускається зверху, від шиї, і протягнутий під пояс. Внизу шарф закінчується білою торочкою; помічений він фіолетовою цяткою між двома подвійними фіолетовими горизонтальними смужками; до фіолетової цятки згори сходяться дві жовті (не золоті) лінії.

Убрання Богородиці на візантійських іконах довге, синє, цільне, тобто без якихось вертикальних країв, смуг тощо. Равеннська мозаїка, якщо я не помиляюся, – єдиний приклад відступу від цього правила: з лівого плеча Богородиці спереду спускається вертикальна смуга (край?), зеленувато-жовта, прикрашена дорогоцінним камінням у золотих оправах. Дорогоцінні камені поперемінно прямокутної та овальної форми, червоні й зелено-сині, і у проміжках між ними уміщено по чотири великі білі (8–10 міліметрів у поперечнику) перлини; іншими словами, для прикрашання краю вбрання Богородиці мозаїст використав мандрівний мотив, популярний в Італії, починаючи з мозаїки римської S. Pudenziana) і закінчуючи мозаїками венеційського S. Marco), і особливо поширений у мозаїках північної Адріатики.

[с. 30] Утім, не лише незвичайний сам край, прикрашений дорогоцінним камінням, – і виконаний край дивно: він спускається від поясу донизу поряд з кінцем згаданого шарфа-хусточки, на рівні бахром переривається з тим, щоб дещо лівіше відновитися і тягнутися суцільною стрічкою до самого низу.

У візантійських зображеннях Богородиці на мафорії над чолом і плечах, а також на рукавах вбрання є золоті хрестики. Хрестики ці зазвичай утворені або п'ятьма взаємно прилеглими кутами, та розташованими хрестоподібно золотими квадратами, або ж чотирма квадратами, що розташовані на одній відстані один від одного і утворюють поставлений на кут квадрат. У Равенні над чолом, на рукавах і на мафорії, що спускається донизу з лівого плеча, поміщено по одній простій золотій цятці (маленькому квадрату з чотирьох золотих кубиків); а на плечах ми бачимо золоті хрести доволі складного малюнка: кожний з кінців хреста – трикутник, що своєю верхівкою торкається центрального квадратного золотого кубика.

Такі відступи від візантійського звичаю. Проте й окрім них, за найближчого розгляду мозаїки, ми виявляємо низку невідповідностей у деталях костюму.

Мафорій весь оздоблений золотою ниткою, що йде безпосередньо вздовж зовнішнього чорного контуру. Унизу, на висоті колін, золота нитка подвоюється. Вище й нижче згаданої золотої цятки, на тому кінці мафорію, який звисає на груди з лівого плеча, наявні паралельні золоті лінії, що зникають за першої складки невідомо куди.

По обидва боки голови Марії – своєрідні завіси, білі зі світло-зеленим контуром і малюнком складок зі світло-сірими тінями. Завіси ці в зображеннях оранти незвичні, але

навіть чи слід їм надавати якесь символічне значення. Правильніше буде зблизити завіси над фігурами Богородиці і Хрестителя у простінках між вікнами апсиди митрополії з такими самими завісами над фігурами свв. Екклісія, Севира, Урса і Урсикина в таких самих простінках між вікнами апсиди равеннського *S. Apollinare in Classe*). Не можна, звісно, у цьому вбачати прикмету специфічно равеннської школи; але показово таки, що єдина збережена аналогія равеннської мозаїки 1112 року зберігається у Равенні ж.

Дослідження всіх вказаних подробиць виконання фігури Богородиці знову показує і підтверджує нам висновок, зроблений на основі розгляду іконографії композицій: мозаїст наш не звик до візантійських іконографічних форм, [с. 31] погано на них знається, робить помилку за помилкою. Мозаїст цей, поза сумнівом, не був греком і є представником особливої школи, що отримала свої імпульси не з Константинополя: найгірший учень грецьких іконописців мав уникнути більшості названих помилок.

Абсолютно інший висновок виходить за вивчення стилю й техніки мозаїки, що нас цікавить.

Пропорції фігури Богородиці нормальні. Наскільки можна вважати зараз, коли ноги зруйновані, фігура була приблизно «восьмиголовою»: ширина у плечах удвічі більша за висоту «маски» 34 см.: 17 см). Пропорції обличчя також нормальні: від верхнього контуру мафорія до нижнього контуру чепця – 9 см, від чепця до перенісся – 2,5 см, ніс – 6,4 см, від носа до підборіддя – 6,1 см, від підборіддя до верхнього контуру одягу на грудях – 6 см. Загальна висота «маски» – приблизно 17 см, за максимальної ширини у 13 см. Рот, за візантійською іконописною традицією, дуже малий – 2,9 см. У пропорціях равеннський майстер наслідує найкращі візантійські зразки XI і першої половини XII століть. Він зовсім не витягує надмірно вздовж свої фігури, як це роблять пізньовізантійські і – слідом за ними – пізні адриатичні майстри, що створили «дев'ятиголові» образи Богородиці-оранти у Венеції і в Мурано).

Задумана фігура равеннської Богородиці, зрозуміло, декоративно, як темно-синій силует на яскравому золотому тлі. Виконана вона так само ж декоративно, тобто геометрично правильно намальована, права і ліва (щодо вертикальної осі) половини в масах суворо симетричні. Проте художник не обмежив себе декоративним ефектом, зміст образу не вичерпується ходячою символікою пози: художник вклав у фігуру Богородиці душу, осяяв обличчя інтенсивною виразністю очей. Ці чорні очі горять таким глибоким вогнем, що й сучасного вибагливого глядача змушують забути про умовності виконання всієї взагалі фігури. У ранньому візантійському мистецтві, що зберегло ще традиції елліністичного психологічного портрета, ми нерідко знаходимо вміння на обличчі зображуваної людини написати найтоншу її індивідуальну характеристику; але характеристика ця стосується цієї людини взагалі та не має жодного зв'язку з певним моментом у її житті. Художник, навіть малюючи історичну картину, розуміє її як певну колекцію психологічних портретів і подає всі обличчя у стані душевної рівноваги, не співвідносячи зовсім з тією подією, [с. 32] дійовими особами або свідками якої є зображувані люди. На початку XI століття, у нарфіку нікейського храму Успіння Богородиці, ми вперше помічаємо інше: там художник, зображуючи євангелістів, не лише кожного схарактеризував як темперамент, а й у кожному втілював певні душевні переживання, психологічний момент; і там погляд інтенсивно напружено горить). Коли починається така виразність погляду – ми не знаємо. Адже ми неймовірно бідні на пам'ятки, які б сягали X-го або XI-го століть. Однак припустити ми можемо, що саме X століття і було століттям психологічного перевороту. Закінчена епоха догматичних суперечок, змінюється самий характер візантійського благочестя – з логічного воно стає містичним. Ця зміна мала здійснити переворот і в церковному мистецтві, і перша ознака перевороту – зміна погляду іконописних ликів.

Фігура Богородиці не живописна, а різко контурна: це – розфарбований малюнок як у «доличній», так і в тілесній частинах.

Убрання Богородиці обведене чорним зовнішнім контуром, і чорними ж лініями усередині цього контуру промальовані головні складки одягу. Вторинні складки позначені темно-синіми лініями. Проміжки між усіма цими рисами заповнені середньо- і світло-синіми кубиками. Весь малюнок має каліграфічний характер. Художник приблизно правильно накреслює будову тіла, визначає положення плечового суглоба, коліна тощо, але уявлення про живе людське тіло не має і не вдихає життя, а відтворює шаблон. Виходить гра прямих і кривих ліній, що утворюють геометрично правильні фігури. Попри різну густоту забарвлення кубиків, враження світла і тіні, враження рельєфності й тілесності не досягається.

Так само контурні обличчя й руки. Темно-червоними лініями позначені на обличчі лінії під бровами, контур спинки носа (з одного лише боку), контур кінчика носа, лінія рота, нижня губа, підборіддя, лінія безпосередньо під підборіддям. Темно-червоним контуром обведені руки. Брови і верхні повіки виконані з дуже темних коричневих, майже чорних кубиків; для зіниць використані того ж забарвлення круглі шматочки в 10–13 міліметрів упоперек. Вздовж темно-червоних контурів і подекуди віддалено від контуру покладено тіні: на лобі, на перенісці, під бровами, під очима, на щоках, на підборідді, вздовж носа, на шиї. Тіні викладені коричнево-оливковими (такими самими, як у хіоських мозаїках) і сірувато-оливковими кубиками. На правій щоці – [с. 33] напівкругла, різко окреслена пляма рум'янця; менш геометрично правильні традиційні плями рум'янця на лівій щоці, на лобі та дві плями у формі прямокутних трикутників на шиї. Проміжки між вказаними контурами, тінями й рум'янцями заповнені білими і світло-рожевими кубиками. Такими самими білими і світло-рожевими кубиками заповнені контури рук; у долонях світло-коричневими рядами виділені лінії «життя», «серця» і складка, що відділяє пальці від долоні.

Нарешті – матеріал.

Золоті кубики сягають 11x13 мм; звичайний їхній розмір 9x10 мм або приблизно того. У дуже багатьох збита – але навряд чи навмисне – верхня скляна пластинка; у цих випадках зазвичай гинув також і листочок золота, і залишився пляшкового темно-зеленого кольору скляний кубик. Мабуть, верхні пластинки погано були припаяні до кубиків, і під час перенесення з розруйнованої старої митрополії до Палацової капели мозаїка постраждала.

Чорні кубики виготовлені з пористого скла низького ґатунку і майже позбавлені блиску. Темно-сині – скляні, зі звичайним мушляним вигином і сильним блиском. Блищать і середні сині на гладенькій поверхні. Світло-сині виготовлені з того самого шпаристого скла, як і чорні, і також не мають ані блиску, ані глибини. Сильно блищать темно-червоні, яскраво-помаранчеві, жовті, зеленувато-жовті й зеленувато-сині. Фіолетові кубики трапляються в Равенні тільки в малюнку хусточки – вони скляні, тьмяні й мало блищать.

У тілесних частинах скляних кубиків вельми мало – тільки коричневі. Всі білі, рожеві й оливкові кубики випиляні з каменю і блиску не мають. В обличчі кубики дуже дрібні, 2x2 мм і навіть менше. У білій хустці кубики дещо більші.

Викладка кубиків дуже щільна: у тілесних частинах проміжки між камінцями не перевищують пів міліметра у вбранні й особливо в золотому тлі доходять до півтора міліметра.

Стилістична й технічна характеристики цієї мозаїки, отже, повністю суперечать характеристиці іконографічній: за сюжетом, судячи з усього, мозаїст нічого спільного з візантійським (константинопольським) мистецтвом не має, у змісті й формі він – абсолютний візантієць, у техніці – також. Випадковими ані це протиріччя в іконографії, ані збіг у стилі й техніці бути не можуть. У прилеглих до північної Африки областях процвітало, судячи з усього, у XI–XII століттях своєрідне мистецтво, зазвичай іконографічно від Візантії незалежне, але таке, що застосовувало візантійську техніку й виконувало ті самі стилістичні завдання, що й візантійські майстри. Адріатичні [с. 34] майстри, отже, працюють на суспільство, що перебуває під впливом двох чинників: віросповідання – католицьке, церква зазвичай цурається Сходу,

«схизматиків», але суспільство живе візантійською культурою, живе в унісон зі Сходом, і лише зовні підкорюється авторитету Риму. Створюється мистецтво, не тотожне візантійському, але таке, що паралельно йому і яке від нього отримує живі імпульси.

Ці висновки підтверджуються вивченням решти збережених фрагментів розпису 1112 року.

Передусім – дві голови однакових розмірів, що належать одній і тій самій композиції: голови апостолів Петра та Іоанна, що поспішають зазирнути у Гроб Господній.

Від фігури апостола Петра збереглися: вся голова, шия, верхня частина синього хітону і фіолетового плаща, весь суцільний золотий німб (обведений подвійним – внутрішнім рожевим, зовнішнім червоним – контуром), частина дуже темного коричневого тла (внутрішність печери Гробу Господнього), частина білої, прикрашеної світло-синім візерунком стіни. Збереженість мозаїки бездоганна.

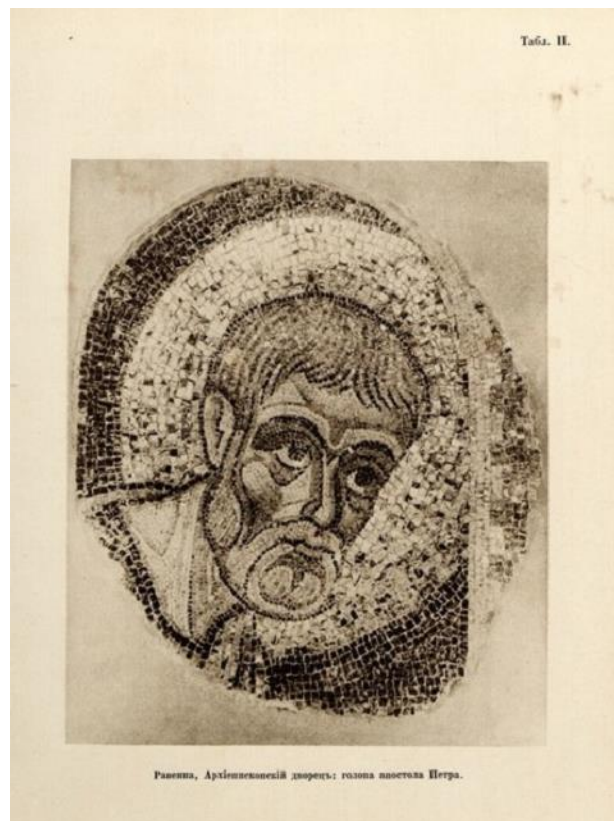
Художник хотів зобразити апостола Петра в той момент, коли він зазирає в печеру. Німб апостола обрізається лінією стіни Гробу, тобто голова апостола вважається просунутою до печери. Проте обличчя апостола обернено не в глибину печери, а назовні, тому що мозаїсту і на думку б не спало, що можна показати фігуру апостола ззаду, а голову – з потилиці.

Апостол схилився, тому що вхід у печеру дуже низький. Обличчя подано в трьохчетвертному обороті, тобто в тому саме, у якому незмінно подаються всі обличчя в усіх оповідальних середньовізантійських мозаїках.

Малюнок обличчя чудово каліграфічний. Все обличчя і шийні лініями розбито на геометрично правильні прямолінійні і криволінійні фігури. Малюнок обличчя виконаний так, ніби художник шукав вирішення відомого завдання: намалювати обличчя, не знімаючи з паперу пера і не проводячи пером двічі по тому самому місцю. Всі ці лінії викладені більш чи менш різко помітними рядами темно-коричневих, або темно-червоних, або коричневих, або сіро-оливкових кубиків, причому ці останні, як найсвітліші, підкреслюються складанням білого ряду. Забарвлення кубиків таке саме, як у лику Богородиці. Волосся на голові виконано зі скляних білих і зеленуватих кубиків, розташованих правильними рядами, що чергуються; у бороді чергуються ряди білих жовтуватих неблизких кубиків з рядами білих, блакитнуватих, скляних кубиків, причому всі ділення позначені скляними світло-зеленими (більш темними, ніж на голові) кубиками.

Приголомшливий малюнок на шиї. Там вміщено два рожеві [с. 35] трикутники, розділені білою смугою. Усередині лівого, меншого, рожевого трикутника розташовано суцільний білий трикутник. Оливкові ряди кубиків підкреслюють суворо геометричний, орнаментальний характер малюнка. Так само розмальовані і права щока та лоб.

Обличчя апостола Іоанна менш багате на деталі. Збереглися: голова, німб, золотий, обведений синьо-зеленою і чорною лініями, частина синього хітону і зеленого плаща. Волосся



Іл. 3. Зображення вміщено у статті після сторінки 34, авторські посилання на таблицю відсутні

виконано з рядів темно-червоних і темно-коричневих, що чергуються з рядами світло-коричневих неблизкух скляних кубиків.

Іоанн представлений у тій самій позі, що й Петро. Обличчя його – молоде, без вусів і бороди, гладеньке, рум'яне. З погляду стилю й техніки воно незрівнянно менше представляє інтерес, ніж обличчя апостола Петра.

Слід сказати ще кілька слів про одяг апостолів; оскільки хоч якими незначними є частини цього одягу, вони становлять значний інтерес. Ми вище зазначили колір хітонів і гіматіїв – але ці позначення такі ж умовні, як і позначення кольору одягу того чи того з апостолів мозаїки Євхаристії в апсиді Св. Софії. І в Равенні, і в Києві прийоми мозаїста у виконанні одягу в точності однакові: зовнішній контур і лінії головних складок промальовуються рядами пофарбованих у той чи той колір кубиків, а проміжки між отриманими лініями заповнюються «байдужими» білими кубиками. Звісно, равеннські мозаїки в надто малих фрагментах збереглися, щоб було можливо вивчити прийоми детально, і використовувати їх для хронологічного визначення київської мозаїки не можна. Проте схожість все ж таки заслуговує на те, щоб її зауважити.

Інші три фрагменти розпису 1112 року мною детально вивчені й описані не були, оскільки під час моєї роботи в Равенні вони були зняті зі стіни, їх чистили, ремонтували й копіювали (для Національного музею в Равенні). Наскільки я з ними міг ознайомитися, вони істотно від описаних нами трьох фрагментів не відрізняються.

Я був би дуже щасливий, якби ця моя стаття сприяла пробудженню інтересу до равеннських мозаїк 1112 року і спонукала б кого-небудь, хто має значні кошти (тут насправді справа лише у грошах – і навіть у не надто великих грошах!), видати їх у кольорі. Наше дослідження показало, що равеннські мозаїки за стилем і технікою – візантійські мозаїки. Адже не в сюжетах та іконографії полягає суть художнього твору, а саме у стилі й техніці. Датованих мозаїк початку XII століття ми не маємо зовсім: дата київських мозаїк Михайлівського [с. 36] Золотоверхого собору недостовірною, а мессинські мозаїки 1130 року втрачено під час землетрусу 1908 року. Равеннські мозаїки 1112 року у списку датованих пам'яток візантійського монументального живопису посідають місце між розписом хіоського Нового монастиря середини XI століття і розписом Марторани сорокових років XII століття. Значення равеннських мозаїк за всієї їхньої фрагментарності для історії візантійського монументального живопису величезне. Їх варто видати.

Проф. Федір Шміт.

Переклали з російської Марина Домановська і Марина Курушина

The Ravenna mosaics of 1112

Текст є перекладом статті Федора Шміта (фахівця з історії мистецтва Візантії та Русі-України, пам'яткознавця, пам'яткоохоронця, музеєзнавця, теоретика мистецтва), присвяченої равеннським мозаїкам 1112 р., що її було опубліковано 1914 року в № 7 часопису «Светильник». Автор порушує питання коріння та історичної класифікації равеннських мозаїк 1112 р. Шміт здійснює детальний аналіз мистецьких особливостей пам'ятки, розглядаючи її у відповідному часовому та географічному контекстах. Учений не лише скрупульозно описує мозаїки, а й робить ґрунтовний історіографічний огляд, враховуючи всі актуальні на той час студії європейських дослідників. Федір Шміт стверджує, що равеннські мозаїки 1112 р. за стилем і технікою є візантійськими, оскільки суть художнього твору полягає саме у стилі й техніці, а не в сюжетах та іконографії.

Ключові слова: Федір Шміт, візантійське мистецтво, мозаїки, Равенна, Архієпископський палац.