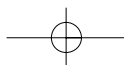
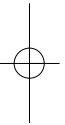
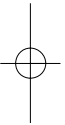


ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА ВИЗАНТИЙСКОЙ АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЫ

Ю. В. Ефремова

Христианский храм в каждом конкретном воплощении несёт своё выражение божественной идеи, которая раскрывается и в экстерьере, и в интерьере. Осмысление, прежде всего богословами, внутреннего пространства храма обусловило появление и развитие в нём алтарной преграды (темплона). Сформировавшийся в Византии тип темплона оказал влияние на искусство стран православного ареала, в том числе Древнюю Русь в домонгольский период её истории. В этой связи интересно обратиться к истокам формирования алтарной преграды. Рассмотрение различных аспектов проблемы генезиса даёт возможность глубже понять символику и структуру интерьера православных храмов и увидеть в полноте специфику развития архитектуры малых форм.

Генетическая связь ветхозаветной и новозаветной церковью сыграла ведущую роль в процессе формирования алтарной преграды. Христианство органично впитало ряд иудейских традиций, одной из которых является разделение храма на определённые сакральные зоны (двор, святилище, Святая Святых) и отделение завесой самой сакральной части, – Святая Святых, – которая соответствует алтарю. Подобная трактовка внутреннего пространства существовала в Скинии Моисея, а затем в храме царя Соломона в Иерусалиме¹. Особого внимания заслуживает «граница» Святая Святых и святилища, имевшая архитектурное оформление. По реконструкции И. А. Шалиной, вход в Святая Святых представлял собой сквозную преграду в виде 4-х деревянных колонн, обложенных золотом, в арочных интерколумниях которой находились шёлковые завесы с изображением херувимов². В конструкции преграды господствовал мотив тройной арки, что связывалось с идеей о «третьем» мессианском идеальном Храме и ассоциировалось с личным и всеобщим воскресением. Под «третьим» храмом понимался храм Будущего века в Иерусалиме, который появится после второго пришествия Христа-Мессии на землю. Наличие колонной структуры и завес органично вошло в структуру алтарной преграды Византии и славянских стран. Византийские завесы темплов – катапетасмы – играли важную роль в богослужении, они, как правило, никогда не занимали полностью пространство между колоннами преграды, а в определённые моменты службы открывали или закрывали вид на алтарь. В древнерусских домонгольских храмах эта тенденция сохранялась.



Ветхозаветная традиция деления внутреннего пространства храма на 3 части была воспринята Новозаветной (христианской) церковью. Согласно христианской традиции, двор Скинии уподоблялся нартексу христианского храма, святилище – наосу, а Святая Святых – алтарю. Причём наос стал более демократичным по сравнению с ветхозаветным святилищем, и теперь верующие во время службы могли находиться в нём. Подобные изменения связаны с догматикой: Христос своей искупительной жертвой открыл людям дорогу в Царствие Небесное и тем самым как бы «приблизил» наос к алтарю. В Апостольских Постановлениях III в. указывается на строительство церквей по ветхозаветному образцу³.

Определяющей идеей храмового интерьера является «топографический символизм», который ориентирован по координате восток–запад и является главной осью литургического действия⁴. Эта идея обусловила деление интерьера христианского храма на 3 части: нартекс, наос и алтарь, символизирующих восхождение от «земли необновлённой» (нартекс) к пространству «земного неба» (наос), и от него к «небу небес» (алтарь)⁵. В итоге, интерьер храма мыслился как «путь горнего восхождения» с земли на небеса по мере движения с запада на восток, а самая главная часть храма – алтарь – это образ Царствия Небесного.

Впрочем, в некоторых древнейших христианских церквях рубежа II–III вв. алтарь, по-видимому, совсем не отделялся от основного пространства храма⁶. Но к концу III в. эта традиция исчезает, и повсеместно алтари начинают в большей или меньшей степени отделять от наоса, опираясь на структуру античного колонного портика и триумфальной арки.

В современном искусствоведении существуют две основные точки зрения на проблему генезиса византийской алтарной преграды⁷. Одни учёные связывают её происхождение с Латеранским фастигиумом, другие – с античным портиком. В обоих случаях исследователи решают задачу выявления такого прототипа, который был бы разработан как архитектурное целое, имеющее скульптурное или живописное убранство и определённую символику. Большинство отечественных и зарубежных искусствоведов (М. Т. Смит, С. Блау, С. Корбет, А. К. Фрезер, Т. М. Васильева, И. А. Шалина и др.) считают таким прототипом Латеранский фастигиум – памятник, принципиально важный для понимания процесса формирования околоалтарного сакрального пространства храма, точка отсчёта в истории развития алтарной преграды.

Источниками для изучения фастигиума (фастидиума) являются данные археологических исследований и литературный памятник IV в. «Liber Pontificalis» («Книга жреца»)⁸. Текст, написанный на латинском языке и относящийся к эпохе папы Сильвестра (314–335 гг.), содержит

описание даров, пожалованных императором Константином Великим базилике св. Иоанна Латеранского в Риме. Название источника указывает на то, что автором, скорее всего, являлся священник или служитель храма, занимавшийся описанием церковной утвари. Среди многочисленных даров упоминается и фастигиум. Автор подробно его описывает, делая акцент на драгоценном убранстве⁹.

Из данного текста нельзя точно определить назначение, архитектурную композицию и иконографию фастигиума, но некоторые выводы сделать можно. Во-первых, упомянуты фронтальная и обратная стороны фастигиума, из чего можно сделать предположение, что этот памятник является самостоятельной, обособленной малой архитектурной формой. Это некая конструкция, расположенная около алтаря и имеющая свод. Причём фастигиум был обращён в сторону апсиды своей внутренней стороной. Вероятнее всего, архитектурная композиция этого памятника – трёхмерная структура со сводом. Мнения искусствоведов относительно его наименования расходятся. Некоторые исследователи считают, что Латеранский фастигиум — это алтарный киворий, такого мнения придерживаются, в частности, Р. де Флери, Лекмерк, Л. П. Дюшен и Г. Вильперт. Большинство учёных, в том числе М. Т. Смит, С. Блау, С. Корбет, Т. М. Васильева, полагают, что это преграда перед алтарём, «сложная выгородка», несколько выдвинутая в пространство храма¹⁰. Р. Краутхаймер предлагает более компромиссный вариант. Он не даёт точного определения архитектурной формы фастигиума, а считает, что единственной формой, которая могла бы его напоминать, является киворий, поэтому данный памятник можно трактовать и как преграду, и как киворий: ведь аналогий он не имеет: «... Серебряный фастигиум – ранний пример фигуративного убранства: преграда или киворий по хорде апсиды, поверх которой помещались посеребрённые статуи...»¹¹.

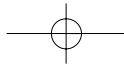
Во-вторых, у нас есть чёткое представление о материале этой конструкции. Большая её часть выполнена из чеканного серебра (внутренняя и внешняя стороны), свод и светильник – из золота, была также применена инкрустация драгоценными камнями (глаза персонажей). Автор «*Liber Pontificalis*» точно называет вес металла, потраченного на выполнение каждого из образов¹².

В-третьих, скульптурное убранство располагалось на фронтальной и на обратной, обращённой в сторону апсиды сторонах. На фронтальной стороне находились рельефы с изображениями Спасителя и 12-ти апостолов с венцами над головами. Все они равновеликие (высота 5 футов). С обратной стороны, как утверждает автор «Книги жреца», было изображение Спасителя на троне и 4-х ангелов с копьями, все они также были рав-

новеликими. Надо полагать, что Спаситель в обоих случаях изображался в центре, а апостолы и ангелы окружали его симметрично с двух сторон. При этом высота всех персонажей на обеих сторонах одинаковая – 5 футов. Но количество материала, потраченного на них, различно. Так, вес фигуры Спасителя на фронтальной стороне составляет 120 фунтов, а на обратной стороне – 140 фунтов; вес предстоящих Христу фигур тоже различен. Эти различия, вероятнее всего, вызваны тем, что неодинакова высота рельефа фигур. Спаситель трактован более объёмно, а ангелы и апостолы – более плоскостно. Можно предположить, что разница в весе изображений Спасителя на лицевой и обратной сторонах объясняется этой же причиной, но вполне вероятно, что это связано с одеждами Христа. Его изображение на стороне, обращённой в сторону апсиды, могло включать более роскошные, богато декорированные одежды.

Следует обратить внимание на то, что Спаситель в обоих случаях изображён сидящим. Но, говоря об обратной стороне, автор указывает на трон. Если учесть, что в общий вес входит и трон, то вполне возможно, что именно на него и потрачено 20 фунтов. На чём восседает Христос в сцене с 12-ю апостолами, можно предположить, только проанализировав аналогичные по композиции памятники близкого времени. Разница в весе фигур ангелов и апостолов составляет 15 фунтов (вес каждого апостола – 90 фунтов, а ангела – 105 фунтов). Это различие, вероятно, вызвано тем, что ангелы как силы небесные имеют более богатое облачение, либо они изображены с раскрытыми или полураскрытыми крыльями, где отчётливо видно папоротки и подпапоротки. В пользу того, что персонажи были выполнены в рельефе, говорит количество используемого драгоценного металла и его вес. Изображения не могли представлять собой полнообъёмные литые статуи, так как количества называемого автором серебра хватало только на невысокий рельеф¹³.

Относительно архитектурного решения фастигиума можно сделать ряд предположений. Несомненно, он являлся одним из ранних примеров христианской триумфальной структуры и находился в восточной части базилики св. Иоанна Латеранского перед апсидой. Архитектурные истоки фастигиума и алтарных преград лежат в иудейских и античных традициях. Опираясь на идею преемственности ветхозаветной и новозаветной церквей, обратимся к входу в Святая Святых Скинии. Как сказано выше, он представлял собой сквозную преграду в виде 4 колонн и имел арочные интерколумнии с шёлковыми завесами. Вполне вероятно, что мастера фастигиума опирались на эту структуру. А идея колонного портика получила большое распространение в Древнем Риме в позднеантичный период и развивалась в культовых и гражданских постройках. Для небольших со-

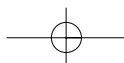
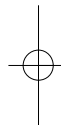
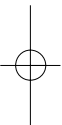


оружений использовали 4-колонную композицию римско-дорического или композитного ордеров. Такая композиция воспринималась как торжественная и гармоничная и вполне могла служить образцом для христианской архитектуры малых форм, в том числе и для фастигиума.

На формирование фастигиума и алтарных преград оказали влияние и римские трёхпролётные триумфальные арки с акцентированным центральным проёмом. К началу IV в. относится арка императора Константина в Риме (315 г.). Идея арки как одного из основополагающих элементов древнеримского зодчества также, вероятно, была унаследована христианами мастерами. Вполне допустимо считать, что и фастигиум имел арочные интерколумнии. Для уточнения структуры памятника и его архитектурных истоков следует указать на императорские приёмные выгородки Древнего Рима, устройство апсид римских судебных базилик, оформление эдикул языческих храмов. Но встаёт важная проблема: на основе этих аналогий нельзя объяснить двустороннюю форму фастигиума. Точных аналогов ему нет, а единственную параллель может составить только преграда-киворий базилики св. Петра в Риме. Вероятно, фастигиум подобен этому киворию, но последний лишь частично перекрывал апсиду.

По мнению Т. М. Васильевой, фастигиум – колонная преграда, увенчанная архитравом сложной формы, с фронтоном и арочной структурой в центре, причём главный проём, над которым находился свод, был шире боковых. Эта преграда имела 7 пролётов. Вывод об их количестве делается на основе дальнейшего анализа текста «Книги жреца». Таким образом, фастигиум располагался в храме перед апсидой по оси север – юг. Данная точка зрения является сейчас общепринятой. Заметим, что Т. М. Васильева ставит под сомнение вопрос о том, закрывал ли фастигиум апсиду целиком. Придерживаясь этой реконструкции, подчеркнём, что данный памятник являл собой образец колонной арочной структуры.

Несомненно, на формирование типа византийской алтарной преграды оказал влияние античный портик и римская триумфальная арка. От портика заимствована стоечно-балочная система и использование ордера, от триумфальной арки – многопролётная центрическая конструкция. В IV–V вв. получила развитие трёхчастная структура темплов, включавшая низкий мраморный парапет (выс. 1–1,5 м), колонны или столбы и архитрав (космитис). В центре помещался вход в алтарь, который фланкировался столбиками или колоннами и не имел дверц. Мастерами использовались колонны коринфского и композитного ордеров, а их основание соответствовало высоте парапета. Верхняя часть интерколумниев оставалась полностью открытой или закрывалась катапетасмой в определённые моменты службы. Разработанная система декора алтарных преград ещё

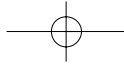


отсутствовала, в украшениях господствовали христианские символы и геометрические орнаменты. Подобные темплоны получили развитие в базилике Афентелли на острове Лесбос и базилике на острове Фасос (обе IV в.), затем эти тенденции воплотились в алтарной преграде собора Св. Софии в Константинополе (VI в.), отличавшейся лишь более сложным композиционно-пространственным решением. В основе своей трёхчастная структура – парапет, опоры и архитрав – получила развитие в алтарных преградах древнерусских соборов Киева, Чернигова, Новгорода, Пскова и других городов.

Иконографическое решение Латеранского фастигиума оказало влияние на постепенное формирование изобразительного ряда алтарных преград¹⁴. На основе анализа «Книги жреца» можно сказать, что перед нами пример фигуративного убранства. На обеих сторонах присутствует нечётное количество персонажей (на фронтальной стороне – 13, на обратной – 5), что, в свою очередь, предполагает центрированность композиции (в центре в обоих случаях Иисус Христос) и строгую симметрию. Равновеликость в изображении Христа, апостолов и ангелов говорит в пользу того, что никакой иерархии данные композиции ещё не предполагали.

Вполне вероятно, что данные сцены – варианты темы предстояния, истоки которой лежат в античном искусстве. Греко-римская традиция была усвоена зарождающимся средневековым искусством и переосмыслена в христианском духе, при этом композиционные основы во многом сохранились. Сцена предстояния предполагает многофигурность при наличии одного или двух главных действующих лиц, к которым обращены все остальные – своими позами, жестами и взглядами они выражают уважение, почтение, преклонение, прославление, верность. В античности в качестве главных действующих лиц выступали боги, герои, а в позднее время и императоры. Они, следуя логике, изображались в центре – стоящими или восседающими на троне. При этом в композициях не всегда соблюдали строгую симметрию. Тема предстояния часто встречается в рельефах и мелкой пластике. Интерес представляет тондо с рельефами Триумфальной арки Константина в Риме (мрамор, 120–130-е гг.), в основе которого лежит 5-фигурная композиция, где в центре на пьедестале в лавровых ветвях изображён триумфатор; ему предстоят 2 фигуры слева и 2 справа.

Самой близкой по духу и композиции к Латеранскому фастигиуму является одна из сцен рельефа колонны Марка Аврелия в Риме (мрамор, 180–192 гг.). Здесь ярко выражены два композиционных принципа – симметрия и центричность. Три фигуры, облачённые в туники, в смиренных позах со склонёнными головами напоминают более поздние сцены Христа с апостолами на рельефах саркофагов.

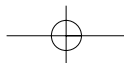
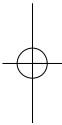
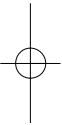


Тема предстояния получила развитие и в аллегорических сценах. Например, Аллегория Аравии (или Египта) – деталь мозаики «Большая охота» пола Большого коридора виллы близ Пьянца Армерина, Сицилия (300-е гг.). В центре трёхфигурной композиции восседает на каменном троне с жезлом в правой руке мужская фигура, олицетворяющая власть и силу Аравии. Предстоящими здесь являются слон и тигр, покорённые людьми. Оба животных, выражая покорность, изображены в профиль. Сочетание антропоморфных и зооморфных элементов в пределах одной композиции имеет важное значение. Эта тенденция достигнет вершины в христианском искусстве в сцене «Христос и евангелисты», где последние изображены в виде зооморфных символов (Марк – лев, Иоанн – орёл, Лука – телец, Матфей – ангел).

В позднеантичных произведениях тема предстояния получила большое распространение. Её композиционные принципы не были достаточно устойчивыми, имела место вариативность. Был выработан лишь принцип соотношения главного персонажа (в центре) и окружающих его фигур, при этом их количество, позы и эмоциональное состояние варьируются в каждом конкретном случае.

Композиция «Христос и апостолы», являющаяся темой предстояния, в первые века христианства ещё только формировалась. Возможно, впервые в законченном варианте она предстала именно в Латеранском фастигиуме, а затем получила распространение в других памятниках. Однозначного мнения о принципах построения этой композиции в фастигиуме не существует. На внешней стороне в центре было изображение Иисуса Христа, справа и слева от него в этом же «интерколумнии» фигуры 4-х апостолов; в остальных «интерколумниях», кроме крайних, которые оставались свободными для прохода, находилось по две фигуры.

Композиционным центром здесь оказывается одна фигура в обрамлении 4-х предстоящих, что кажется автору наиболее целесообразным. Но Т. М. Васильева допускает и другой вариант, не отдавая ему предпочтения: возможно, в каждом пролёте было по 3 фигуры апостолов, крайние пролёты оставались свободными, а в центре было лишь изображение Спасителя, восседавшего на троне. По мнению М. Т. Смит, свободных интерколумниев фастигиум не имел. В каждом из них было по 2 апостола, а в центральном проёме – только Христос. На наш взгляд, любой из трёх предлагаемых вариантов мог иметь место, ведь чётко сформированной композиции Христа с апостолами в конце III – первой трети IV вв. не существовало. В любом случае значимость фастигиума для развития христианской иконографии остаётся основополагающей. Важно то, что фастигиум имел двустороннюю форму.

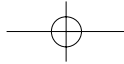


Среди произведений, близких по времени к Латеранскому фастигиуму (IV–V вв.), в которых тема предстояния получила дальнейшее развитие, можно указать на мозаику апсиды «Христос среди апостолов» из Санта Пуденциана в Риме конца IV – начала V вв., где в центре изображён Спаситель, восседающий на троне, вокруг Него симметрично слева и справа – по 6 апостолов; римские и византийские саркофаги IV–V вв., где на лицевой стороне присутствуют рельефные многофигурные или символические композиции, в том числе композиции с Христом на троне в окружении апостолов или святых. Структурообразующим элементом здесь, как правило, является арочная многопролётная колоннада или деревья. В подобных саркофагах господствуют 2 принципа – симметрия и центричность, а композиционное решение сцены предстояния является претечей Деисуса или триморфа, как его называли в Византии до Македонского Возрождения. Изобразительный ряд фастигиума связан и с образами Христа, апостолов и ангелов, которые будут помещаться на византийских и древнерусских алтарных преградах.

Наиболее близкой к фастигиуму по композиционному и смысловому решению является пиксида из Берлинского музея (IV в.). На одной её стороне тонким рельефом изображён юный Спаситель среди апостолов, на другой – Жертвоприношение Авраама¹⁵.

Можно сделать вывод, что скульптурное убранство Латеранского фастигиума следует довольно распространённой в IV в. традиции и является самой развитой, проработанной и в таком варианте самой ранней по времени композицией предстояния, что ставит его в уникальное положение в истории искусства. В фастигиуме явственно присутствует опора на существующие художественные традиции – античные (форма) и христианские (содержание) – и достигается их синтез.

На формирование византийской алтарной преграды как целостной религиозно-художественной структуры восточнохристианской церкви оказал влияние целый ряд факторов, поэтому только комплексный подход позволит приблизиться к решению поставленных задач. Логично выделить 3 основных истока формирования алтарной преграды: иудейские (ветхозаветные) традиции, христианская иерархия внутреннего пространства храма и архитектурные тенденции античного искусства. Синтез этих традиций дополняет уникальный для христианского искусства памятник – Латеранский фастигиум. Священные образы фастигиума и сформировавшаяся в Византии трёхчастная структура темплона – парапет, опоры и архитрав – получили развитие в алтарных преградах древнерусских соборов, что свидетельствует о «жизненности» и значимости этапа генезиса для истории христианского искусства.



¹ Закон Божий / Сост. протоиерей *Серафим Слободской*. - Свято-Троицкая Сергиева лавра, Спасо-Преображенский Валаамский монастырь: Молодая гвардия, 1993. – С. 192.

² *Шалина И. А.* Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 59.

³ Постановления Апостольские. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2006. – С. 41.

⁴ *Гуляницкий Н. Ф.* О формирующих основах внутреннего пространства храмов XV – сер. XVII вв. (Функция. Структура. Иконостас) // Архитектурное наследство. – 1995. – № 38. – С. 238.

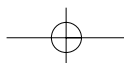
⁵ Цит. по: *Гуляницкий Н. Ф.* О формирующих основах... С. 238.

⁶ Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. / Под ред. *С. С. Аверинцева*. – М.: Большая энциклопедия, 1993. – Т. 1. – С. 598.

⁷ Историография. Одним из первых в отечественном искусствоведении к истокам византийской алтарной преграды обращался *В. Н. Лазарев* в работе «Три фрагмента расписных эпистилюев и византийский темплон», но учёный лишь в общих чертах указал на первые алтарные преграды в храмах, не обращаясь к Латеранскому фастигиуму и не акцентируя внимание на причинах и особенностях формирования темплона. Истоки византийского темплона и многозначность его символики рассматриваются в работе *И. А. Шалиной* «Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда». В ней указывается на два истока темплона: римскую триумфальную арку и архитектурный облик входа в Святая Святых ветхозаветной Скинии. Автор анализирует источники и наиболее распространённые типы алтарных преград. Основное внимание уделено связи преграды Скинии и византийского темплона, проявляющейся в символическом уподоблении его Святая Святых. Одним из главных отечественных трудов, посвящённых проблеме генезиса темплона, является работа *Т. М. Васильевой* «Латеранский фастигиум и генезис алтарной преграды в Византии».

⁸ *Dushne L.* Liber Pontificalis. – Paris, 1955–1957.

⁹ Обратимся к тексту: Фастигиум из чеканного серебра, который имеет на фронтальной стороне сидящего Спасителя в 5 футов высотой и весом в 120 фунтов и 12 апостолов, каждый в 5 футов высотой и весом в 90 фунтов, с венцами из чистого серебра; и так же на обратной стороне, обращённой в сторону апсиды, [фастигиум имеет] Спасителя, сидящего на троне, в 5 футов высотой, из чистого серебра, и весом в 140 фунтов и 4-х ангелов из серебра, каждый высотой в 5 футов, весом 105 фунтов, с инкрустированными драгоценными камнями глазами, которые держат копьё. Сам фастигиум [был сделан] из серебра весом 2,025 фунта. [Был также] свод из чистого золота и светильник из чистого золота, который висел под фастигиумом [т. е. под фронтоном], с 50-ю дельфинами из чистого золота весом 50 фунтов, с цепями весом 25 фунтов ... 4 венца из чистого золота с 20-ю дельфинами каждый весом в 15 фунтов.



¹⁰ *Васильева Т. М.* Латеранский фастигиум и генезис алтарной преграды в Византии // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 36.

¹¹ *Краутхаймер Р.* Три христианские столицы. Топография и политика. Рим. Константинополь. Милан. – М.–СПб.: Алетейя, 2000. – С. 20.

¹² Например, фигура Спасителя имеет вес 120 фунтов, фигура каждого из апостолов – по 105 фунтов.

¹³ Расчёты произведены Т. М. Васильевой. См. *Васильева Т. М.* Латеранский фастигиум ... С. 36.

¹⁴ Единственное важное отличие фастигиума от последующих произведений православного изобразительного искусства заключается в технике рельефа, не получившего дальнейшего развития.

¹⁵ В этом контексте достойны упоминания ещё два памятника, относящиеся к более позднему времени. Это выполненные из слоновой кости рельефы VI в. «Иисус Христос с апостолами Петром и Павлом и двумя ангелами» (частное собрание, Париж) и «Богоматерь с Младенцем, тремя волхвами и ангелом» (Британский музей). В них господствуют те же композиционные принципы (центричность и симметрия), а главной является тема предстояния Христу (в последнем случае — Богоматери с Христом). Композиционное решение этих рельефов свидетельствует о подобной фастигиуму структуре: изображения заключены в архитектурную рамку, имеющую сложной формы архитрав, где прямой антаблемент комбинирован с арочной структурой. Можно предположить, что архитектурное решение фастигиума нашло продолжение в изобразительной форме.