

Тема Экклезии
в мозаичных композициях римских апсид
как отражение коммуникативных визуальных стратегий
папской власти

Ирина В. Голубева

*Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина,
Санкт-Петербург, Россия, igolubeva@yandex.ru*

Аннотация. Многие исследования последних лет нацелены на установление факторов, влиявших на иконографическую программу в апсидах римских базилик, а также на новое, более глубокое понимание семантики изображенных сюжетов. Автор статьи рассматривает мозаичные композиции, стремясь продемонстрировать характерные аспекты (литургический, стилистический и политический) визуальных папских стратегий, которые в разные исторические периоды отражались в зашифрованных «посланиях» понтификов. В связи с литургией изучаются как иконографические модели, так и надписи внутри композиции (литургические тексты, цитаты из Священного Писания). В стилистическом аспекте рассматривается живописный инструментарий, задействованный римскими художниками, и выявляется их обращение к наследию прошлого. Одним из проявлений такого обращения стало, в частности, широкое заимствование палеохристианских моделей и схем в связи с последствиями провозглашенной Григорием VII реформы Церкви и с отражением в искусстве концепции *Ecclesia primitiva*. Политический аспект визуальной коммуникации предполагает обоснование, в первую очередь, различных мотивов иконографического выбора того или иного образа Римской Церкви, появляющегося в апсиде, установление зависимости декоративной программы от исторической и политической ситуации.

Ключевые слова: тема Экклезии, римские мозаики, монументальное искусство Италии, визуальные стратегии, папский патронат

Для цитирования: Голубева И.В. Тема Экклезии в мозаичных композициях римских апсид как отражение коммуникативных визуальных стратегий папской власти // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 126–147. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-126-147

The Ecclesia theme in the apsidal mosaics of Rome as a reflection of the communicative visual strategies of the papal power

Irina V. Golubeva

*St. Petersburg Repin Academy of Art, St. Petersburg, Russia,
igolubeva@yandex.ru*

Abstract. A number of researches in recent years have been aimed at revealing the factors that influenced the iconographic program in the apses of the basilicas in Rome as well as at a new, deeper understanding of the semantics of the depicted themes. The paper is focused on the mosaic compositions in Roman apses; it is intended to demonstrate three typical aspects (liturgical, stylistic and political) of the visual papal strategies that are reflected in the encrypted “messages” of the pontiffs in different times. Both iconographic models and inscriptions within the composition – liturgical texts, quotations from scripture – are studied in the connection with the liturgics. In the context of the stylistic analysis, the author considers the pictorial tools used by the Roman artists, thus trying to reveal their appeal to the heritage of the past. A manifestation of such a reference was reflected, particularly, in the widespread adoption of paleochristian models and schemes, which succeeded the reform of the Church, proclaimed by Gregory VII, and also were connected with the concept of *Ecclesia primitiva*. The political aspect of visual communication is represented in the selection of images of the Roman Church that appeared in the apse. The author seeks to understand the causality associated with the chosen iconographical program and the historical and political situation.

Keywords: Ecclesia theme, mosaics of Rome, monumental art of Italy, visual strategies, papal patronage

For citation: Golubeva, I.V. (2021), “The Ecclesia theme in the apsidal mosaics of Rome as a reflection of the communicative visual strategies of the papal power”, *RSUH/RGGU Bulletin. Series “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 5, pp. 126–147, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-126-147

Влиятельные римские патроны из церковной среды с самых ранних времен избирали композиции апсид в качестве средства визуальной коммуникации. Вытянутая структура нефа римской базилики обуславливала повествовательный характер размещаемых там изображений, а логическим завершением пути прихожанина от входа к алтарю, пространством, на которое был обращен его взор во время молитвы, было пространство апсиды. Именно его предполагалось с максимальной плотностью насытить образами

и символами, сделав наилучшим проводником визуального послания [Andaloro, Romano 2018].

Выбор в пользу мозаичной техники делали в первую очередь благодаря возможностям мозаики хорошо отражать свет. Кроме того, это могло обуславливаться и амбициями заказчиков, считавших, что использование дорогостоящего материала позволит им продемонстрировать свой высокий статус. Что касается типов изображений, то их смысловые акценты и дидактическая функция менялись в зависимости от исторического контекста и от идей патронов. Образная концептуальность этих изображений достигла своего апогея к концу дученто.

С эпохи раннего христианства тема Экклезии в монументальном искусстве Рима отчетливо демонстрирует суть социокультурных и политических процессов, связанных с самоидентификацией и самопрезентацией папской власти в целом, а также с коммуникативными стратегиями отдельных понтификов. Однако в последнее десятилетие XIII столетия в композициях, традиционно ориентированных на прославление Римской церкви, можно отметить и другую очень важную тенденцию. Лидирующая роль в создании художественного произведения постепенно переходит от патрона как идейного вдохновителя к мастеру, непосредственному его творцу.

*Возникновение традиции папского патроната.
Ранние иконографические модели
и декоративные программы римских храмов*

Первым заявившим о себе патроном-понтификом можно считать Сикста III (432–440) – покровителя базилики Санта-Мария-Маджоре. Недвусмысленный посыл надписи на триумфальной арке – *Xystus episcopos plebi Dei* (Сикст, епископ, народу Божьему) – открывает эру римского папского патроната. Экклезиологический характер изображений был заложен еще ранее, при предшественнике Сикста III Целестине (422–432). Тогда Рим, воспрявший и быстро обретавший экономическую силу и мощь после набега вестготов, провозгласил себя оплотом Западной римской империи и ее духовным центром. Такое видение Вечного города усиливается при Льве I Великом (440–461), объявившим Рим столицей мира (*Roma caput orbis terrarum est*), а себя – наместником св. Петра. Очевидно, что Церковь первой половины пятого столетия берет на себя роль духовного лидера народов, и декорации римских храмов периода понтификата этих трех епископов

необходимо рассматривать, имея в виду данный исторический контекст [Krautheimer 1980]. Персонификация Экклезии встречается в начале V столетия как минимум дважды: в Санта-Сабина (425–432), где она была изображена одной из двух матрон (вторая – церковь язычников) по обеим сторонам от Спасителя, и на триумфальной арке Санта-Мария-Маджоре в царственном образе Богородицы, восседающей возле Христа.

Важнейшая тема римских апсид – *Traditio legis* (Передача закона) или *Dominus Legem Dat* (Господь передает Закон), согласно надписи на развернутом свитке в руке Христа¹, произошла из скульптурного оформления раннехристианских саркофагов и произведений малой пластики [Andaloro, Romano 2018]. Вероятно, этот сюжет находился в ранних апсидах базилик Сан-Пьетро (IV в.), Сан-Паоло (IV в.) и мавзолея Санта-Костанца (IV в.) [Thunø 2015]. Из сохранившихся до сегодняшнего дня памятников *Traditio legis* является ядром апсидных композиций в Санти-Косьма-и-Дамиано (VI в.), а также в пасхалиевских церквях Санта-Чечилия-ин-Трастевере и Санта-Прасседе (IX в.). Несмотря на то что главная идея сцены – теофания, здесь можно найти и экклезиологические коннотации. Петр, которому передается Закон, – первый епископ римской Церкви², уполномоченный на это Господом, он же – сама Церковь. Вереница агнцев у подножия фигур святых, следующая из Иерусалима и Вифлеема, символизирует паству или христианский народ, который «придет с востока и запада, с севера и юга и сядет в Царстве Божьем» (Лк. 13:29).

В Санти-Косьма-и-Дамиано (рис. 1) расширенная экклезиологическая трактовка обусловлена включением в композицию фигуры папы Феликса IV как действующего наместника Римской церкви. Помимо этого, смысл появления патрона в данной апсиде раскрывается еще в нескольких аспектах. Прежде всего, его образ служит своеобразным «автографом» создателя мозаики (спонсора или идейного вдохновителя – участие могло быть разным). Кроме того, помещая себя внутри священной композиции, патрон

¹ В Санта-Костанца надпись на свитке гласит *Dominus Pacem Dat* (Господь передает Мир), в связи с чем этот особый вариант иконографии получил название *Traditio Pacis* [Andaloro, Romano 2018].

² Тема инвеституры – формальной передачи церковных «полномочий» епископату – как основного мотива композиции *Traditio legis* нередко подчеркивается в современной западной литературе [Couzin 2015; Bergmeier 2017]. Экклезиологические коннотации в *Traditio Legis* отмечал и Ив Крист [Christe 1976], но считал их дополнительными на фоне основной темы – второго Пришествия и Апокалипсиса.



Рис. 1. Мозаика апсиды Санти-Косьма-и-Дамиано.
Фрагмент (донатор, Феликс IV), реставрация XVI в.
Рим. VI в.

рассчитывал на особое литургическое поминовение, что в данном случае подтверждается надписью: «Феликс принес Господу этот дар, достойный епископа, чтобы он мог жить на высочайших высотах неба» [Andaloro, Romano 2018]. Наконец, образ понтифика играет здесь роль «посредника»: фигуры святых представляют собой торжественную процессию по направлению к Спасителю, а замыкающий шествие клирик призван привести молящихся в церкви прихожан к спасению, к Господу. Расположенный ниже фриз из агнцев, устремляющихся к символу Христа – мистическому Агнцу, еще более акцентирует внимание на этом движении.

Мозаики апсид Санта-Прасседе и Санта-Чечилия-ин-Трастевере (рис. 2), выполненных под патронажем Пасхалия I (817–824), фактически повторяют программу из Санти-Косьма-и-Дамиано: синий фон, райский пейзаж с пальмами, яркие цветистые облака, с которых сошествует Христос, чтобы вручить Петру Закон. Процессию к Спасителю совершают в соответствии с иерархическим порядком шесть персонажей (среди которых и титулярные святые), а замыкает ее патрон базилики, увенчанный квадратным нимбом³, посол Церкви и наместник Христа (*vicarius Christi*) на земле. Понтифик, в пределах данной ему власти, призван следить за соблюдением переданного Закона и охранять заветы Господа и Его Церкви.

³ Обрамление головы понтифика квадратным нимбом – элемент, пришедший из каролингского искусства. Такой образ означал изображение живущего и здравствующего на момент исполнения заказа патрона [Kinney 2018].



Рис. 2. Мозаика апсиды Санта-Чечилия-ин-Трастевере.
Рим. IX в.

Таким образом, тема Экклезии в рассмотренных композициях воплощена в ее первоначальном, буквальном смысле. Церковь – это сообщество всех призванных христиан (и клириков, и мирян), объединенных верой в Иисуса, собирающихся и молящихся вместе, находящихся в ожидании Его второго Пришествия, а епископ или понтифик – медиатор этого процесса.

*Наследие Григорианской реформы:
концепция *Ecclesia primitiva* и обращение
к раннехристианскому наследию*

В конце XI и в первой половине XII в. в свете Реформы, названной в честь ее основоположника Григория VII (1073–1085) и поддержанной в разных частях Италии (в первую очередь в Монтекассино), Римская церковь ориентировалась на символическое возвращение к своим истокам, к апостольскому этапу. В сочинениях самого Григория VII, а также в трудах его последователей, выдающихся представителей интеллектуальной и богословской мысли (Петра Дамиани, Бруно из Сеньи, Льва Остийского, аббата Дезидерия), обосновывалась концепция *Ecclesia primitiva*: Церковь необходимо было освободить от излишних функций, от временных задач [Kessler, Zacharias 2000]. В сфере искусства это выражалось в призыве к широкому и сбалансированному обновлению художественной манеры, к ее нацеленности на эффективное распространение новых установок Церкви, к освоению тем позднеантичного и раннехристианского наследия [Kitzinger 1982].

В связи с этим в Риме XII столетия были проведены масштабные строительные и декоративные работы⁴.

Принципы экклезиологии Римской церкви были заложены в григорианском послании *Dictatus papae* (Папский диктат) [Пападакис 2010; Krauthheimer 1980]. Отталкиваясь от тезиса, что «Только Римская церковь самим Господом основана» [Пападакис 2010, с. 70], и мистического самоотождествления папы с наместником Христа – св. Петром, Григорий VII провозглашал независимость церковных институтов и освобождение их от императорского диктата. Понтифик-реформатор устанавливал приоритет власти папской по отношению к верховной светской (что было вынесено в заголовок послания) и определял стратегию в отношении инвеституры, воплотившуюся позднее в тексте Вормсского конкордата (1122). Этот документ, подписанный папой Каллистом II и Генрихом V, запрещал императорам решать вопросы назначения клириков на высокие церковные должности и давал такое право лишь самим представителям духовенства [Пападакис 2010].

Проводником новой экклезиологической программы, а также ярким примером возрождения и обновления римской художественной традиции стала мозаичная композиция в апсиде верхней церкви Сан-Клементе (1118–1120)⁵ (рис. 3). Среди патронов и идеологических вдохновителей проекта назывались папа Пасхалий II, кардинал Анастасий (диакон Сан-Клементе) и Лев Остийский [Riccioni 2006], а в его основу было заложено новое понимание темы Экклезии, взятое из трактатов Бруно из Сеньи и Петра Дамиани [Kinney 2018].

⁴ Процесс обновления затронул нижнюю церковь Сан-Кризогонно (1057–1058), Сан-Систо-Веккьо (третья четверть XI в.), нижнюю церковь Сан-Клементе (между 1078 и 1084), южный портик Сан-Лоренцо-фуори-ле-Мура (последняя четверть XI в.), Санти-Куаттро-Коронати (ок. 1116), Санта-Мария-ин-Космедин (ок. 1123), Санта-Мария-ин-Трастевере (1130–1143) и другие храмы. Для их декора схемы проектов, иконографические модели и орнаментальные мотивы были заимствованы, в частности, из раннехристианских церквей Сан-Пьетро, Сан-Джованни, Сан-Паоло.

⁵ Сложность и многозначность композиции в апсиде Сан-Клементе породила в науке обширную библиографию, объясняющую различные «зашифрованные» в ней концепты и истоки ее иконографии и стиля. Одной из первых ученых, посвятивших себя этой теме, была Элен Тубер. Благодаря ей в научный оборот был введен термин *Renouveau Paléochrétien* (Палеохристианское обновление) [Toubert 1970]. Из последних работ необходимо отметить монографию Стефано Риччони [Riccioni 2006].



Рис. 3. Мозаика апсиды и триумфальной арки Сан-Клементе.
Рим. 1118–1120 гг.

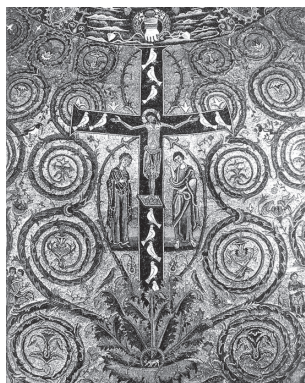
Ведущие богословы обосновали новый церковный идеал, авторы декоративной программы обеспечили его визуальное воплощение.

«Мы уподобим Церковь Христа этой виноградной лозе» (*Ecclesiam Christi vitisimilabimus isti*), «которую Закон⁶ иссушает, но Крест делает зеленеющей» (*quam Lex arentem set Crus facit e [ss]e virentem*), гласит надпись, выполненная белым маюскулом на темно-синем фоне и идущая по нижнему краю композиции. Виноградная лоза, вырастающая из основания Распятия с Христом, заполняет все пространство апсиды пятью симметричными рядами спиралей аканта⁷. Общий орнаментальный характер декорации призван обогащать и поддерживать ее центральную тему – жертву Христа, взрастившую и оживившую Церковь. Все промежутки между завитками заполнены изображениями людей, животных, обнаженных крылатых путти и птиц, представляющих собой пышное цветение, произведенное животворящим Крестом. Распятию предостоят Мария и Иоанн Богослов, а 12 белых голубок (рис. 4) располагаются по всей поверхности Креста и олицетворяют собой 12 апостолов – первых епископов, посланников Христа и исполнителей Его церковной миссии⁸.

⁶Под Законом подразумевается «увядший» закон Ветхого Завета и пришедший ему на смену Новый Завет [Iacobini 2006].

⁷Мотив, вероятно, был заимствован из апсиды латеранского баптистерия [Andaloro, Romano 2018].

⁸Здесь очевидна отсылка к евангельскому тексту: «Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: итак будьте мудры, как змии, и просты, как голуби» (Мф. 10:16).



*Рис. 4. Мозаика апсиды Сан-Клементе, фрагмент.
Рим. 1118–1120 гг.*



*Рис. 5. Мозаика апсиды и триумфальной арки Сан-Клементе, фрагмент.
Рим. 1118–1120 гг.*

Еще несколько элементов композиции работают на образ Экклезии (например, матрона, кормящая цыплят и защищающая их от ястреба (рис. 5), или пасущий овец пастух⁹), а некоторые (такие как изображения четырех Учителей Церкви) прямо отсылают к образам паствы, наставляемой духовенством. Нижняя часть изображительной плоскости отдана райской символике – рекам, животным и птицам, – ассоциирующим Церковь с земным раем и базилику

⁹ Их прототипы также были, вероятно, также взяты из латеранского баптистерия, точнее – из левой его апсиды, впоследствии утраченной и переделанной, но еще доступной для обозрения в XII в. [Andaloro, Romano 2018].

Сан-Клементе – с его центром. Еще ниже – традиционный фриз из агнцев – христианских народов, направляющихся из Вифлеема и Иерусалима к мистическому Агнцу, символу Христа.

Итак, центральную идею, отраженную в декоре мозаичной апсиды Сан-Клементе, можно сформулировать следующим образом: жертва Христа, распятого на кресте, искупила грех человечества, даровав вечную жизнь тем, кто уверовал в Него, приобщился к Его учению и вошел в Его Церковь [Kessler, Zacharias 2000]. Акцент на наставнической функции церкви в композиции может говорить о том, что трактовка понятия *Ecclesia* к XII в. претерпела определенные изменения, связанные с политическим аспектом григорианской реформы: Церковь начала ассоциироваться прежде всего с духовенством и священноначалием [Krautheimer 1980], т. е. с этого момента она в первую очередь стала восприниматься как институция, а только во вторую – олицетворять собой совокупность всех верующих.

*Источники изобразительной программы
в Санта-Мария-ин-Трастевере:
богословские трактовки Песни Песней,
римская литургическая традиция
и церковный раскол 1130-х гг.*

Санта-Мария-ин-Трастевере является одной из самых древних титульных базилик Рима. Основанная Каллистом I (218–223) на месте постоянного двора (известного как *Taberna Meritoria*), переданного его приходу в рамках *титула*¹⁰, в разное время она находилась под покровительством влиятельных патронов¹¹ [Krautheimer 1980]. Исторически базилика является местом особого поклонения, поскольку с ней связана древняя легенда о чудесном источнике масла, открывшемся в день Рождества Христова и проистекшем до самого Тибра.

¹⁰ Своеобразное римское явление, титулы были полуавтономными религиозными и административными центрами со своим собственным духовенством и персоналом, которые обслуживали определенные конгрегации. Известно, что титулы, как правило, были пожертвованиями богатых мирян или священников, которые для этой цели приобретали или передавали им собственность, в основном большие частные дома [Kinney 2010].

¹¹ Корнелия (251–253), Юлия (337–352), Иннокентия II (1130–1143), семьи Стефанески на рубеже XIII–XIV вв.

Долгое время приход церкви Санта-Мария-ин-Трастевере находился под патронажем клана Пьерлеони, семьи будущего антипапы Анаклета II (1130–1138), а сам он был ее титульным кардиналом. В период церковного раскола, когда на престол были избраны два понтифика, Пьетро Пьерлеони был поддержан большинством курии, его конкурент Григорио Папарески, происходивший из еще одной знатной семьи Трастевере, был вынужден скрываться в изгнании во Франции¹², где находился вплоть до смерти Анаклета II в 1138 г.

Немедленно по возвращении в Рим понтифик, взойшедший на престол под именем Иннокентия II (1130–1143), занялся переустройством базилики своего почившего оппонента и отстроил ее практически заново¹³. Ядром декоративной программы Санта-Мария-ин-Трастевере стала богато украшенная апсида. В ее композиции отразились как итоги текущей политической ситуации, связанной с «победой» Иннокентия и завершением схизмы внутри Римской церкви, так и плоды интеллектуальной и богословской мысли в «авангардной» [Aronberg Lavin 2016] сложной образной трактовке.

Впервые за несколько веков в апсиде появляется Богоматерь (рис. 6) на совместном престоле, синтроне (*syntronos*), с Христом, в роскошных золотых одеждах и в торжественной обстановке. Мария представлена коронованной, вознесенной на небеса, а Сын обнимает Ее особым жестом покровительства, защиты и принятия в рай, хорошо известным Риму¹⁴. Престол немного сдвинут вправо для поддержания символической центральной оси сцены, складывающейся из Спасителя в центре, длани Господа, простирающейся с венцом сверху из облаков, Хризмы и Медальона с крестом, Альфы и Омеги, находящихся еще выше на триумфальной арке. Эту же ось продолжает символ жертвы Христа – мистический Агнец у Его подножья – и далее епископский трон в центре алтаря.

¹² Предположительно в монастырях, где он мог контактировать с аббатом Сугерием и Бернаром Клервоским. Скорее всего, именно такое взаимодействие оказало влияние на содержание иконографической программы апсиды Санта-Мария-ин-Трастевере.

¹³ Существует гипотеза о более раннем начале реконструкции, еще под руководством Анаклета, который даже заказал для нее часть материала (колонны, мрамор в традиционной для Рима схеме задействования материалов – *spolia*) из терм Каракаллы [Iacobini 2006].

¹⁴ Он уходит корнями в композиции апсид Санги-Косьма-и-Дамиано, Санта-Чечилия-ин-Трастевере, Санта-Прасседе, Сан-Марко.



Рис. 6. Мозаика апсиды, Санта-Мария-ин-Трастевере.
Рим. 1140–1143 гг.

Традиционная для римских апсид величественная процессия персонажей, отобранных специально для этой базилики (патрон Иннокентий II, понтифики Юлий и Корнелий, священник Калеподий, чьи имена связаны с ее историей, а также мученик дьякон Лаврентий и св. Петр как глава вселенской Церкви), окружает Божественную пару. В целом эта группа предстоящих, каждый из которых ассоциируется со служением Церкви, должна олицетворять ее торжествующее единство. К этой же идее – Экклезии и ее триумфа, – многократно усиленной, подводит и центральное ядро композиции.

Ключ к расшифровке концептуальной основы этого образного «сообщения» можно найти в текстах на кодексе Христа и на свитке Девы Марии (рис. 7). В свитке Богородицы начертаны слова из Песни Песней: *Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me* («Левая Его рука под моей головою, а Его правая рука обнимает меня») (Песн. 2:6; 8:3). Эта строфа также является частью римской литургии на праздник Успения Пресвятой Богородицы¹⁵ и дважды встречается в ее тексте. Литургический аспект здесь важен: прочтение строк из службы было призвано настроить ассоциативное восприятие зрителя, направить его сознание на работу с определенной моделью. Следующим шагом должно было стать глубинное осмысление изобразительной программы, интеллектуальная работа с образом и текстом.

¹⁵ Торжественная процессия на 15 августа, день праздника Успения, включала в себя финальную «встречу» священных образов (Спасителя и Богородицы) – древних икон из Латерана и Санта-Мария-Маджоре [Бельтинг 2002]. Сопрестолние с представленным на нем объятием Христа и Марии было аллюзией еще и к этому ежегодному событию [Parlato 2018].



Рис. 7. Мозаика апсиды,
Санта-Мария-ин-Трастевере, фрагмент.
Рим. 1140–1143 гг.

Исторический рост интереса к Песни Песней, призванной продемонстрировать многогранную метафорическую связь между «женихом» (*sponsus*) и «невестой» (*sponsa*) пришелся на начало XII столетия и выразился в значительном количестве богословских комментариев [Glatzer Wechsler 1975]. Развитием и теологическим обоснованием концепции «небесного брака» между Христом и Его Церковью средневековая мысль обязана Гонорию Отенскому, Беде Достопочтенному и в особенности Бернару Клервоскому, который в своих трактатах предлагал различные символические интерпретации текста *Canticum Canticorum*. Среди них – отождествление Девы Марии с Христовой Невестой, Экклезией, смысловое объединение Успения Богоматери, ее последующего Вознесения и Коронования с Небесным браком Христа и Его Церкви, а также тема небесного заступничества Богоматери [Kinney 2018]. Богословские толкования нашли свое образное воплощение в новых иконографических моделях, которые, прежде чем прийти в монументальное искусство (сначала в витражи и скульптурные композиции порталов, а затем и в мозаичные апсиды), активно разрабатывались на страницах иллюминированных рукописей¹⁶.

¹⁶ См., например: 1125–1150, *Expositio super Canticum Canticorum*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 1808, fol. 1, 1123; *In Cantica Canticorum*. Cambridge, King's College, Ms. 19, fol. 12v.

Книгу, в ее «современном» формате, в виде кодекса, держит в руке Христос, и это – богослужебный Бревиарий¹⁷. Он демонстрирует нам отрывок из службы часов на праздник Успения, предназначенной для частной молитвы: «Приди, моя избранная, и я поставлю в тебе свой престол» (*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*). Через призыв исполнять частную литургию часов вместе с Господом автор программы транслировал идею наставнической функции Церкви как внутри, так и – прежде всего – вне ее стен.

Таким образом, в качестве послания Римской Церкви *urbe et orbi* данная мозаика может восприниматься на нескольких уровнях. В дополнение к отмеченным выше аспектам, тесные объятия Матери и Сына, соединенных на едином престоле в окружении святых и клириков, могут рассматриваться еще и как политический манифест Иннокентия II. Композиция представляла собой триумф *Ecclesia Romana – Pax Christiana* как во внутренних отношениях (т. е. окончание церковного раскола, торжество праведного понтифика и объединение церкви под его управлением), так и во внешних (а именно: подведение итогов изнурительной папской борьбы за инвеституру с императорами и подписание Вормского конкордата, зафиксировавшего отделение церковной власти от светской).

*Работы, выполненные под патронатом Николая IV,
и их авторское воплощение Якопо Торрити.
«Коронование Богоматери» в Санта-Мария-Маджоре*

XIII век ознаменовался полной переделкой апсид главных папских базилик: сначала реставрации коснулись Сан-Пьетро (при Иннокентии III (1198–1216)). Хотя апсидный декор XIII столетия не дошел до наших дней, в архивах сохранились акварельные рисунки, из которых понятна его схема: в райском пейзаже Петр и Павел предстоят Спасителю и держат в руках переданные им свитки с Законом или учением церкви (рис. 8), Христос представлен на троне и с раскрытым кодексом. Выбор персонажей и традиционный фриз из агнцев говорят об использовании раннехристианского прототипа *Traditio Legis* (по всей видимости, присутствовавшего

¹⁷ Всего за несколько десятилетий до этого объемная библиография, необходимая для «Литургии часов», сложилась в то, что стало известно (из-за своей сокращенной формы) как Бревиарий. В 1140-х гг. такие книги были редкостью. Но их существование, их функции, их значение были известны духовенству и образованным мирянам [Aronberg Lavin 2016].

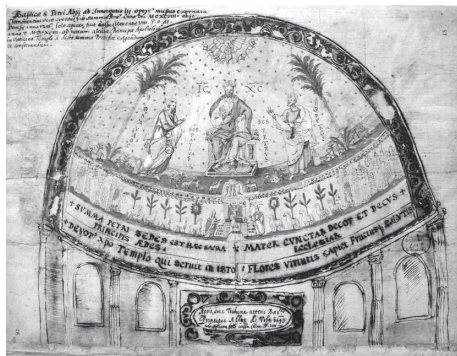


Рис. 8. Композиция апсиды Сан-Пьетро 1204 г.

Акварель, ок. 1590 г.

Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. Lat. 5408, fol. 29–30.

в апсиде раннехристианского храма до его реконструкции [Thunø 2015; Andaloro, Romano 2018]), однако трон Христа и кодекс обращают зрителя к схеме Маэсты. Изображение Этимасии с орудиями страстей в нижнем регистре придает сцене дополнительные эсхатологические коннотации, а персонификация Римской церкви (согласно подписи у женской фигуры, *Ecclesia Romana*, которая держит в руках знамя с ключами Петра) – еkkлезиологические. Чуть позднее, при Гонории III (1216–1227), был реализован схожий по иконографии проект в Сан-Паоло-фуори-ле-Мура¹⁸.

3 февраля 1279 г. Николай III (1277–1280) предписывает аббатам и каноникам Рима вновь взяться за переустройство своих храмов, используя в своем Послании метафору брака Христа с Его Церковью и взяв цитату из Апокалипсиса: «Воинствующая церковь символизирует священный город, Новый Иерусалим, спускающийся с небес, приготовленный Богом как невеста, украшенная для своего мужа» (*Civitatem sanctam Jerusalem novam Descendentem de celo a Deo paratam sicut Sponsam ornatam viro suo militans figurare valet ecclesia*) (Откр. 21:2) [Andaloro, Romano 2018, p. 120]. Усилиями его протезе, первого понтифика-францисканца Николая IV (1288–1292), и с помощью влиятельного семейства Колонна были разработаны и проведены в жизнь многие проекты, среди которых переустройство и декор двух из четырех главных

¹⁸ Композиция в Сан-Паоло также не сохранилась. Реконструкцию ее иконографии проводят, отталкиваясь от выполненной по ее схеме мозаики XIX в.



Рис. 9. Якопо Торрити. Мозаика апсиды Санта-Мария-Маджоре.
Рим. 1290–1295 гг.

папских базилик – Сан-Джованн-ин-Латерано и Санта-Мария-Маджоре¹⁹.

Композиция, выполненная римским мастером Якопо Торрити в Санта-Мария-Маджоре (рис. 9), являет собой кульминационный момент в истории визуальных образных посланий в мозаичных апсидах. Полное рассмотрение ее насыщенной аллюзиями, символами и идеями иконографии не представляется возможным в рамках данной статьи. Нам необходимо отметить некоторые элементы, отсылающие ко вновь актуализировавшейся в Риме в конце XIII столетия теме *Ecclesia Romana*. Первым обращает на себя внимание главный изобразительный мотив – спирали аканта, подобные рядам изобильного ринсо из апсиды Сан-Клементе. Возможно, тот же фон украшал апсиду базилики Санта-Мария-Маджоре до ее перестройки с участием Торрити [Thunø 2015], однако, как мы уже отметили выше, именно в Сан-Клементе узорчатый характер поверхности мозаики, сложенной из завитков виноградной лозы, отражал идею возрождения и нового расцвета Церкви.

Центральная группа композиции – Дева Мария и Христос на троне (рис. 10), а также текст в Его кодексе²⁰, идентичный тексту

¹⁹ Николай IV, будучи еще в должности кардинала и помощника Иннокентия, курировал работы в Верхней Церкви Сан-Франческо в Ассизи, где работы в нефе велись римскими художниками под руководством Якопо Торрити, а мариологический цикл в трансепте был выполнен мастерской Чимабуэ.

²⁰ На страницах раскрытой книги начертан тот же антифон из литургии часов, что и в Санта-Мария-ин-Трастевере: *Veni Electa mea et ponem in te thronum meum* («Приди, Избранная моя, и я поставлю в тебе мой престол»).



Рис. 10. Якопо Торрити.
Мозаика апсиды Санта-Мария-Маджоре, фрагмент.
Рим. 1290–1295 гг.

в мозаике апсиды в Санта-Мария-ин-Трастевере, вновь приводят зрителя к трактовкам Песни Песней и венчанию Христа с Его Церковью в образе Девы Марии. Однако, несмотря на то что в монументальном искусстве Рима такая программа была реализована впервые в Трастевере, трудно считать именно ее прямым прототипом композиции Торрити. Во-первых, к этому времени иконографическая схема сопребстолния Богоматери и Ее Сына уже почти столетие разрабатывается в книжной миниатюре, витражах и порталах европейских соборов. Как просвещенный заказчик, так и опытный художник должны были быть осведомлены о разных ее вариациях. И в связи с этим примечательной особенностью становится избранная Торрити форма медальона, поддерживаемого ангелами и вмещающего в себя богато украшенный престол [Aronberg Lavín 2016]. Это круг, который впервые появился в иконографии рукописей-комментариев на Песнь Песней, где «О» (буква округлой формы) – инициал, открывающий первую строфу первой главы Песни Песней «Да лобзает он меня лобзанием уст своих» (*Osculetur me osculo oris*) (Песн. 1:1). Во-вторых, в Санта-Мария-Маджоре акцент делается именно на Короновании, что оформлено не только изобразительно, но и текстуально: в одной из подписей под мозаикой. Стих взят из Псалма 21, который относится к обряду коронации правителей и гласит: «Ты возложил корону из драгоценного камня на его тело» (*Posuisti in capite eius coronam de lapide pretioso*). В связи с чем коронованная и прославленная Богоматерь представляет собой подчеркнуто триумфаль-

ный образ Церкви. С исторической точки зрения такая трактовка могла быть связана с высокой внешнеполитической активностью Николая IV, чья спонсорская деятельность была направлена на воссоединение церквей Востока и Запада и преодоление раскола [Franchi 1990].

После смерти понтифика в 1292 г. патроном декоративных работ становится кардинал Колонна. По всей видимости, его участие ограничивалось спонсорством, и в течение нескольких лет до завершения проекта Якопо Торрити совмещал функции его главного мастера и куратора. Важность этой роли была (впервые в истории апсидных мозаик) отмечена подписью художника, что некоторым образом «демистифицирует процесс творения» [Kinney 2018, p. 10]. Его авторский взгляд коснулся не только трактовки темы прославления Римской церкви, но и многих других актуальных тезисов развивающейся христианской доктрины²¹ и их образного воплощения. Особая пышность и торжественность синтетического программного послания была подчеркнута разнообразными живописными средствами, характерными для персонального стиля Якопо Торрити, высокий художественный уровень которого выдвинул его из ряда предшественников, а также современников далеко вперед.

Заключение

В изобразительной традиции Рима на протяжении многих веков существовал образ *Ecclesia Romana*, однако менялось содержание самого этого понятия. Уходя от изначальной трактовки Церкви как вселенской общины и сообщества верующих, оно все более сосредоточивалось на институциональной составляющей. Уже к началу XIII в. Римская церковь стала восприниматься как юридическая организация, властная структура и отождествляться исключительно со священством. Огромную роль в этом процессе сыграли действующие понтифики, которые воплощали свои идеи в произведениях искусства, будучи их заказчиками.

Отражение темы Экклезии в монументальной живописи также трансформировалось и качественно усложнялось. Понтифики –

²¹ В частности особому отношению францисканцев к образу Девы Марии и обоснованию концепции Успения как Вознесения Богоматери, что было реализовано также и в нарративной части проекта – мариологических сценах, размещенных ниже в виде ленточного фриза из пяти мозаичных панно.

последователи реформы Григория Великого – действовали в рамках его теории «христианской визуальной образности» [Kinney 2018, p. 9] и адресовали свои «послания» широкой аудитории людей с разным уровнем визуальной грамотности. «Чтение» каждой программы могло быть как прямым, обращенным к сюжету, так и расшифровывающим, нацеленным на постижение различных идей и смыслов во всей их глубине. «Подобные изображения были “дверями”, через которые грамотные зрители могли пройти вглубь мира Священного Писания, экзегезы, литургии и экклезиологии... Каждый был волен исследовать его по-своему» [Kinney 2018, p. 12].

Спецификой папского патроната на протяжении веков была его вариативность: понтифик мог участвовать в проекте как донатор, привлекая средства церкви и приближенных к нему богатых семейств, либо выступать в роли идейного вдохновителя иконографической программы и ее куратора, а также совмещать обе эти функции. Однако традиционно именно он «обращался» к прихожанам со своим визуальным посланием, был его «автором». К концу XIII в. начинает меняться данная структура (заказчик – зритель) субъектных отношений визуальной коммуникации, и уже в следующем столетии творческая, авторская роль все больше переходит от покровителей к талантливым мастерам.

Литература

- Бельтинг 2002 – *Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства. М: Прогресс–Традиция, 2002. 748 с.
- Пападакис 2010 – *Пападакис А.* Христианский Восток и возвышение папства в 1071–1453 гг. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та, 2010. 629 с.
- Andaloro, Romano 2018 – *Andaloro M., Romano S.* L'immagine nell'abside // Andaloro M., Romano S. Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo. Milano: Jaca Book, 2018. P. 93–132.
- Aronberg Lavin 2016 – *Aronberg Lavin M.* “Avant-Garde” in the Late Medieval Apse of Santa Maria in Trastevere // *Atribus et Historiae*, 2016. No. 73. P. 1–46.
- Bergmeier 2017 – *Bergmeier A.* The traditio legis in Late Antiquity and its afterlives in the Middle Ages // *Gesta*. 2017. Vol. 56. No. 1. P. 27–52.
- Christe 1976 – *Christe Y.* Apocalypse et traditio legis // *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*. 1976. Vol. 71. S. 42–55.
- Couzin 2015 – *Couzin R.* Traditio legis. Anatomy of an image. Oxford: Archaeopress, 2015. 145 p.
- Franchi 1990 – *Franchi A.* Nicolaus papa IV 1288–1292 (Girolamo d'Ascoli). Ascoli, Piceno, 1990. 292 p.

- Glatzer Wechsler 1975 – *Glatzer Wechsler J.* A change in the iconography of the Songs of the Songs in 12th and 13th centuries Latin Bibles // *Texts and Responses. Studies presented to Nahum N. Glatzer on the occasion of his seventieth birthday by his students.* Brill Archive, 1975. P. 73–93.
- Iacobini 2006 – *Iacobini A.* Il mosaico in Italia dall’XI all’inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia // *L’Arte Medievale nel contesto (300–1300): funzioni, iconografia, tecniche.* A cura di Paolo Piva. Milano: Jaca Book, 2006. P. 463–501.
- Kessler, Zacharias 2000 – *Kessler H.L., Zacharias J.* Rome 1300. On the path of the pilgrim. L.: Yale Univ. Press, 2000. 248 p.
- Kinney 2010 – *Kinney D.* Ecclesiastical architecture in Rome and Central Italy ca. 350–650 // *Italia in storia dell’architettura italiana da Costantino a Carlo Magno / Ed. by S. De Blaauw. Vol. 1.* Milan: Mondadori Electa, 2010. P. 54–97.
- Kinney 2018 – *Kinney D.* Communication in a visual mode. Papal apse mosaics // *Journal of Medieval History.* 2018. Vol. 44. No. 3. P. 311–332.
- Kitzinger 1982 – *Kitzinger E.* The Arts as Aspect of e Renaissance. Rome and Italy // *Renaissance and renewal in the twelfth century. Papers presented at a conference marking the 50th anniversary of the publication of Charles Homer Haskins’s “Renaissance of the twelfth century”.* At Cambridge, Nov. 26–29, 1977. Harvard Univ. Press, 1982. P. 637–670.
- Krautheimer 1980 – *Krautheimer R.* Rome. Profile of a city, 312–1308. Princeton: Princeton Univ. Press, 1980. 416 p.
- La committenza 2016 – *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo / A cura di Mario D’Onofrio.* Roma: Viella, 2016. 566 p.
- Parlato 2018 – *Parlato E.* Le icone in processione // *Andaloro M., Romano S.* Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo. Milano: Jaca Book, 2018. P. 69–93.
- Riccioni 2006 – *Riccioni S.* Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: ‘Exemplum’ della chiesa riformata. Spoleto: Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 2006. 107 p.
- Thunø 2015 – *Thunø E.* The apse mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and repetition. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. 325 p.
- Toubert 1970 – *Toubert H.* Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle // *Cahiers archéologiques.* 1970. Vol. 20. P. 99–154.

References

- Andaloro, M. and Romano, S. (2018), “L’immagine nell’abside”, in Andaloro, M. and Romano, S. (ed.), *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book, Milano, Italy, pp. 93–132.
- Aronberg Lavin, M. (2016), “Avant-Garde” in the Late Medieval Apse of Santa Maria in Trastevere”, *Atribus et Historiae*, no. 73, pp. 1–46.
- Belting, H. (2002), *Obraz i kult. Istoria obraza do epokhi iskusstva* [Likeness and Presence. A history of the image before the era of art], Progress-Tradizija, Moscow, Russia.

- Bergmeier, A. (2017), "The Traditio Legis in Late Antiquity and Its Afterlives in the Middle Ages", *Gesta*, vol. 56, no. 1, pp. 27–52.
- Christe, Y. (1976), "Apocalypse et Traditio Legis", *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, vol. 71, pp. 42–55.
- Couzin, R. (2015), *Traditio legis. Anatomy of an image*, Archaeopress, Oxford, UK.
- D'Onofrio, M. (ed.) (2016), *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Viella, Roma, Italy.
- Franchi, A. (1990), *Nicolaus papa IV 1288–1292 (Girolamo d'Ascoli)*, Ascoli, Piceno, Italy.
- Glatzer Wechsler, J. (1975), "A change in the iconography of the Songs of the songs in 12th and 13th centuries Latin Bibles", in *Texts and responses. Studies presented to Nahum N. Glatzer on the occasion of his seventieth birthday by his students*. Brill Archive, US, pp. 73–93.
- Iacobini, A. (2006), "Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia" in Piva, P. (ed.), *L'Arte Medievale nel contesto (300–1300) funzioni, iconografia, tecniche*, Jaca Book, Milano, Italy, pp. 463–501.
- Kessler, H.L. and Zacharias, J. (2000), *Rome 1300. On the path of the pilgrim*, Yale University Press, London, UK.
- Kinney, D. (2010), "Ecclesiastical architecture in Rome and Central Italy ca. 350–650", in De Blaauw, S. (ed.), *Italia in storia dell'architettura italiana da Costantino a Carlo Magno*, Mondadori Electa, Milano, Italy, vol. 1, pp. 54–97.
- Kinney, D. (2018), "Communication in a visual mode: papal apse mosaics", *Journal of Medieval History*, vol. 44, no. 3, pp. 311–332.
- Kitzinger, E. (1982), "The Arts as Aspect of e Renaissance. Rome and Italy" in *Renaissance and renewal in the twelfth century, papers presented at a Conference marking the 50th anniversary of the publication of Charles Homer Haskins's "Renaissance of the twelfth century"*, at Cambridge, UK, Nov. 26–29, 1977, Harvard University Press, Cambridge, USA, pp. 637–670.
- Krautheimer, R. (1980), *Rome. Profile of a city, 312–1308*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Papadakis, A. (2010), *Khristianskiy Vostok i vozvyshenie papstva v 1071–1453* [Christian East and rise of the Papacy in 1071–1453], Izdatelstvo Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo humanitarnogo universiteta, Moscow, Russia.
- Parlato, E. (2018), "Le icone in processione" in Andaloro, M. and Romano, S. (ed.), *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book, Milano, Italy, pp. 69–93.
- Riccioni, S. (2006), *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: 'Exemplum' della chiesa riformata*, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Italy.
- Thuno, E. (2015), *The apse mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and repetition*. Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Toubert, H. (1970), "Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle", *Cahiers archéologiques*, vol. 20, pp. 99–154.

Информация об авторе

Ирина В. Голубева, соискатель, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17; igolubeva@yandex.ru

Information about the author

Irina V. Golubeva, applicant, Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Saint Petersburg, Russia; bld. 17, Universitetskaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034; igolubeva@yandex.ru