



Н.И. БАРМИНА
ЕКАТЕРИНБУРГ

ДЕКОРАТИВНОЕ УБРАНСТВО КРЫМСКИХ БАЗИЛИК В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

В процессе исторической адаптации христианство опиралось на достижения античной цивилизации. К числу таких культурных феноменов относится и светская базилика. Именно ей довелось выполнять функционально иную – сакральную – роль в период глубокого кризиса античности и зарождения новой культуры, определившей становление средневекового общества. Зримая трансформация светской базилики в христианский храм получила свое развитие в IV–V вв., когда само вероучение уже укрепило свои позиции. Ее относительная строительно-композиционная простота способствовала тому, что она легко «поддавалась» архитектурному преобразованию с учетом канонов нового вероучения. Христианизация теперь была направлена не на узкую общину верующих, а на широкие народные массы, крайне разнородные по своему социальному составу, этнокультурной принадлежности и образовательному уровню. Базилики лучше всего подходили для достижения поставленной цели. Но старые и вновь возводимые церковные строения должны были отвечать двум главным требованиям: 1) обеспечивать значительную вместительность, так как они предназначались для большого количества верующих; 2) архитектурное устройство и декоративно-художественное оформление храма обязательно согласовывались с нормами христианской символической системы богослужения и церковной организации.

Базилики эпохи IV–V вв. знаменовали собой зримое воплощение триумфальных побед христианства. Они отличались особой монументальностью и пышностью декоративного убранства. Подобные базилики появились на территории Италии, в Египте, на Балканах, в Восточном и Северном Причерноморье и др. Им стали присущи крупные объемы, прямоугольные формы центральной части здания, как правило, поделенной внутри колоннадами на три или пять нефов и обязательно возвышенной по отношению к боковым приделам. В ней находилась

алтарная ниша, обращенная к востоку. С западной стороны располагались нартекс и вход, ведущий в базилику. Такие базилики представляли собой определенный архитектурный ансамбль, включавший крещальню и ряд дополнительных церковных построек. Главной конструктивной особенностью подобных сооружений стало их стропильное перекрытие, служившее основой для устройства двухскатной кровли.

Каждая часть христианской базилики и само здание в целом приобрело новое символическое решение. Теперь оно рассматривалось верующими как дом Господень, нефы базилики – как ковчеги спасения. Внешний аскетизм построек символизировал рубище Иисуса Христа, в котором он принял крестную казнь на Голгофе. Духовная красота христианства была «сокрыта» и в то же время словно «разлита» во внутреннем интерьере храма. Его композиционное построение сфокусировано на алтарной части вместе с престолом, символизирующим собой «Гроб Господень». К нему обращены все думы, чаяния и взоры молящихся. Он стал располагаться в центре алтарной ниши, тогда еще не отделенный иконостасом. Изначально устройство базилики, благодаря колоннадам, было свободным, что способствовало «акту созерцательно-зрительного восприятия» (А.И. Комеч) и христианство лишь привнесло в нее новые архитектурные и художественные элементы.

Процесс превращения базилики в истинный «храм Божий» востребовал дополнительные усилия по художественному переоформлению внутреннего интерьера. Самым трудным оказался подбор изображаемых сюжетов, так как они уже не могли копировать античные образцы и ограничиваться лишь сугубо декоративными мотивами. Необходимо было приступить к выработке собственного художественного языка, иных выразительных средств. Базилика выступила «бумагой для письма», на которой развернулось «действие» библейской драматургии. Христианское изобразительное искусство, также как и зодчество, прежде чем «застыть» в своем каноническом виде, прошло длительный и, вместе с тем, закономерный путь развития.

Официальное христианство IV–VI вв. было «живым», динамичным организмом. Этот период характеризовался поисками во всех сферах деятельности церкви, в том числе и в изобразительном искусстве. На этом этапе оно еще выступало ареной взаимодействия разнородных тенденций, было многослойным явлением, сочетавшим светские и христианские сюжеты. Трудно переоценить ум и талант, интеллект и мастерство создателей первых живописных произведений христианской направленности. Эти художники оказались в парадоксальном положении. Им предстояло найти специфический способ для воплощения «не-

Декоративное убранство крымских базилик...

изобразимого», ибо христианская религия свои основополагающие понятия относит к разряду непостижимых и неопишуемых. Достижение этого могло быть осуществлено только на путях компромисса, что и подготовило почву для последующего расцвета церковного искусства.

В становлении изобразительного христианского искусства определяющую роль сыграли его служебные задачи. Различия видов и жанров искусства сложились в зависимости от того, для чего они предназначались. В частности, для оформления базилики, насыщения ее «боговдохновенной информацией» и сотворения в ней соответствующей художественной ауры служили мозаики и фрески. Для новообращенных стало возможным обретение религиозного опыта сопереживания посредством создания впечатляющих библейских образов – приобщение к Книге книг через видовой ряд учило «читать» и понимать ее, открывало для них глубины великих истин нового культа. Эмоциональное воздействие изобразительной панорамы на подавляющее большинство верующих оказалось весьма эффективным, так как его язык был более доступным чем, например, язык литературы, который требовал определенного уровня образованности. Формировалось искусство «прямого и безоговорочного воздействия на души зрителей»¹. Использование выразительных средств «воодушевления» превратило светскую базилику в христианский храм, ставший вполне приемлемым и функциональным в своем новом качестве.

Мощные, устремленные ввысь, стены и значительные по своим размерам напольные площади базилики предоставили мастерам-мозаичистам и создателям фресковой живописи свободные пространства для размещения здесь многоярусных, насыщенных духовным содержанием, композиций. «Горнее» репрезентировалось как в логике библейского сюжета, так и в самой форме изображения. В самый ранний период христианское искусство оставалось чрезвычайно декоративным. Это было во многом оправданным тем, что оно должно было не только восхищать зрителя, но и «удержать» присутствующего в храме в состоянии возвышенных религиозных чувств. Все было направлено на инициирование эмоционального переживания сущности христианских образов.

Указывая на единство формы храма-базилики и ее живописи, О. Демус справедливо подчеркивал: «Не существует пространства за живописной поверхностью этих мозаик. Но есть пространство впереди них, физическое пространство, охваченное нишей, и это пространство

¹ Полввой В.М. Искусство Греции. Средние века. М., 1973. С. 86.

включено в роспись»². Позднее средства художественной выразительности начали тяготеть к устойчивости, к самодовлеющему порядку. «Закрепление» создаваемого художественного приема исподволь способствовало оформлению специфики христианского искусства в целом.

Рассматривая раннехристианские базилики, можно отметить ряд общих черт. Во-первых, фигуры и предметы передавались в манере «сохраняющей еще кое-что от свежести и шарма, эллинистических образцов»³. В таких мозаиках проявлялось несоответствие между отвлеченной (христианской) идеей и чувственной манеры изображения христианских символов. Такое противоречие порождало определенную двусмысленность этого искусства, являвшее собой синтез отвлеченной условности и реальной пластической красоты, типичной для IV–V вв. Во-вторых, изобразительное искусство раннехристианского периода представляло собой живую ткань, на которой явственно просматривались «шелковые нити» изящного рисунка античной традиции на «суровой основе» христианской ортодоксии. Победа последней была уже предreshена: происходило постепенное упразднение всего языческого, оно пропускалось через «сито» и в «осадке» оставалось очень многое. При этом доминировала методично проводимая идея всеобщей христианизации, и ее успешная реализация могла быть достигнута лишь посредством создания собственного художественного языка.

Серьезного внимания заслуживают декоративно-сюжетные композиции, выполненные мозаичным способом, – подобно роскошным коврам, они застилали большие напольные поверхности базилик. Первоначально превалировали, так называемые, аллегорические мозаики, изображавшие фигуры четырех времен года, двенадцати месяцев с соответствующими атрибутами в руках, сцены сборов на охоту или самой охоты и т.д. Очевидно, ничего собственно христианского в этом искусстве еще нет. Вместе с тем, мозаикам VI в. еще присуще эмоционально-чувственное начало, выражавшее «представление» о едином законе, господствующим над всеми явлениями. Казалось, что каждый из изображаемых персонажей был наделен осознанием некой сверхличной идеи и все вместе они объединены Боговдохновенной мыслью. На пути выражения этого единства «исчезают» отличительные признаки индивидуального характера и перед паствой предстают широко раскрытые глаза, светящиеся «одинаково напряженным светом»⁴.

² DEMUS O. *Byzantine mosaic decoration*. L., 1947. P. 13.

³ DELVOYE Ch. *L'art Byzantin*. P., 1967. P. 71.

⁴ Полевой В.М. *Искусство Греции*. С. 85.

Как уже отмечалось, с VI–VII вв. базилики, уже став сугубо христианскими сооружениями, получают свое распространение в отдаленных византийских провинциях, в частности в Причерноморье. Большое значение для определения дат возведения базилик Херсонеса приобрели работы по консервации мозаичных полов, сопровождающиеся вторичными археологическими изысканиями. Примером такого изучения стали раскопки «Базилики в базилике» под руководством С.Г. Рыжова. В итоге были восстановлены мозаичные полы храма и получены такие археологические и нумизматические данные, которые позволили исследователю внести соответствующие коррективы в выводы по вопросам датировки первой и второй базилик.

Однако, несмотря на достигнутые результаты, степень изученности херсонесских мозаик оставляет желать лучшего. Отдельные попытки их искусствоведческого исследования оказались либо не реализованными до конца⁵, либо эти мозаики привлекались только в качестве датирующего аргумента и подвергались одностороннему освещению. С нашей точки зрения, эти недостатки присущи трудам А.Л. Якобсона. Нить его рассуждений сводится к поискам многочисленных аналогий среди памятников позднеантичного и раннехристианского времени, что, в конечном итоге, не раскрывает художественно-стилистического и технологического своеобразия херсонесских мозаик. Ведь при выявлении общего и особенного между мозаиками Таврики и известными мозаиками, например, Помпей, Смирны, Фракии, Лесбоса, Палестины и др.⁶, обнаруживается бесспорное сходство в использовании одних и тех же орнаментальных мотивов. Отметим, что из них в Херсонесе стали популярными только три, которые варьировались в незначительной степени.

Для оформления бордюра чаще всего брался рисунок волнообразно вьющегося стебля с ответвлениями в виде листьев, овощей, фруктов, плодов или спиралей. Разнообразие этого элемента достигалось посредством применения цвета в изображении стебля: он мог быть красным (мозаика базилики 1935 г.) и черным (на верхней мозаике той же базилики). Отходящие от стебля листья, плоды, фрукты и т.д. изображались либо в поперечном отношении к стеблю (базилика 1932 г.), либо в продольном (мозаика в той же базилике). В решении основной композиции мозаичных полов излюбленным стал орнамент в виде перекрещивающихся кругов. Он выполнялся в цвете – контуры кругов могли быть

⁵ О.И. Домбровский предполагал осуществить специальное исследование мозаичных полов Херсонеса, которое осталось не реализованным.

⁶ Якобсон А.Л. Раннесредневековый Херсонес // МИА. 1959. № 63. С. 222-247.

черными или красными; геометрические фигуры, образующиеся от перекрещивания кругов, приобретали форму четырехугольников с вытянутыми углами и вогнутыми сторонами (мозаика южного нефа базилики 1932 г.). Иногда в большие круги вписывали круги меньшего диаметра, что меняло и форму четырехугольников (мозаика базилики 1932 г.). Разнообразие также достигалось различным размером мозаичных кубиков (мозаика южного нефа «Базилики в базилике»).

Часто встречается на мозаиках Херсонеса так называемый орнамент «паркет», который выкладывался в виде зигзагообразных полос или сплошных параллелограммов, сохраняя при этом цветовые композиции: например, к белому примыкал красный, к желтому – черный параллелограмм (мозаика южного нефа Западной базилики, центральный неф «Базилики в базилике»).

Самым неординарным рисунком херсонесских мозаик является орнамент центрального круга Уваровской базилики. Репертуар элементов в этой мозаике традиционен – сочетание основных геометрических фигур – квадраты, треугольники, кольца, витые переплетения и полукружия. Но уникальна композиция этих элементов: в ее средоточии обнаруживается фигура, свидетельствующая о чувстве удаляющейся вглубь перспективы – это как бы колодец, по семи ступам спускающийся вниз, перевернутый конус. Зрительный эффект глубины достигается чащеобразным размещением равномерно уменьшающихся треугольников, симметрично чередующих красный, белый, черный и желтый цвета. В фокусе схождения перспективы – кольцо, «дно» конического цилиндра. Помещенная в центре мозаики эта «углубляющаяся в пол» перспектива задает особенный тип цветовой динамики, благодаря подчеркнuto неподвижному обрамлению из ритмически повторенных элементов. Сочетание статики и динамики придает выразительную пластику всей мозаике в целом, что позволяет характеризовать ее как оригинальный результат творчества херсонесских мастеров. Наиболее близки Уваровской мозаике фрагменты, обнаруженные С.А. Беляевым в «Базилике на холме». Их основу также составляет центрическая композиция, ведущими элементами являются трапеции, витой жгут и треугольники⁷.

Весьма отличается от мозаичных полов херсонесских базилик мозаика крестообразного загородного храма, насыщенная декоративными сюжетами поздней античности. Взаимодействие геометрического узора

⁷ Беляев С.А. Вновь найденная ранневизантийская мозаика из Херсонеса // ВВ. 1979. Т. 40. С. 114-126.

Декоративное убранство крымских базилик...

и растительного орнамента, тонкая прорисовка канфаров, голубков и пышной флоры, гармоничное сочетание четырех основных цветов с использованием смальты находит себе прямые аналогии в памятниках раннехристианского искусства⁸.

Однако, несмотря на наличие этих своеобразных и сложных мозаичных панно, мозаичное искусство херсонесских мастеров отличалось определенной упрощенностью, которую можно объяснить провинциальностью города и их созданием в сравнительно более позднее время – в эпоху иконоборчества, когда изобразительное искусство отказалось от позднеантичного художественного канона, заменив его приверженностью повышенной условности и отвлеченности образа.

Особенность херсонесских мозаик, обусловленная их цветовым решением, набором орнаментально-декоративных элементов, технологией укладки и определенной близостью к известным памятникам христианского искусства, предполагает возможность разночтений в определении даты их создания. Если за основу датировки взять только аналогичность херсонесских мозаик памятникам ранневизантийской эпохи, то выводы А.Л. Якобсона будут оправданы. Если же исходить из несходства крымских образцов и известных мозаик Средиземноморья, то наиболее убедительными предстанут взгляды А.Л. Бертье-Делагарда, который относил их к X в.⁹ Однако недостаточная результативность исследований крымских мозаик не позволяет с полной уверенностью поддержать то или иное мнение по поводу времени их создания. К сожалению, до сих пор еще не удалось разработать совершенную методику датировки мозаик, необходим комплексный архитектурный и археологический анализ зданий, в которых они были размещены. Плохая сохранность фресковых росписей крымских базилик также не способствует точному выявлению периода их создания, хотя находки и свидетельствуют о существовании этого жанра в Таврике в памятниках XII–XIV вв.¹⁰

Только одна из херсонесских фресок (она принадлежит базилике 1935 г.) была подвергнута искусствоведческому анализу. О дате ее появления сложилось несколько мнений: 1) О.И. Домбровский, предпринявший ее реконструкцию, полагал, что эта роспись стала ярким примером отхода от позднеантичных художественных традиций, так как она приобрела черты, характерные для византийского искусства – плоско-

⁸ Якобсон А.Л. Раннесредневековый Херсонес. С. 242.

⁹ БЕРТЬЕ-ДЕЛАГАРД А.Л. Раскопки Херсонеса. СПб., 1893. С. 33-34.

¹⁰ ДОМБРОВСКИЙ О.И. Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966. С. 99-100.

стность, статику, торжественность. Поэтому время ее создания он связывает с периодом иконоборчества, когда в «реализме позднеантичной живописи побеждает геометрия и растительный орнамент»¹¹; 2) Е.Н. Жеребцов, занимаясь исследованием базилики 1935 г., привлек данные стратиграфии и предположил, что эта роспись имеет отношение к жизни второй базилики, датируемой им VI в.¹²; 3) А.Л. Якобсон, считал эту роспись принадлежащей к первоначальной базилике V в., впоследствии он высказал мнение, что эта фреска вообще не связана с храмом, а принадлежала мавзолею III–IV вв., на остатках которого здесь были сооружены базилики¹³. На наш взгляд, вопрос о датировке этого произведения еще не получил своего разрешения.

Известный интерес в плане изучаемой нами темы представляют мангупские материалы. Самое раннее сообщение о фресках на одном из христианских памятников Мангупа содержится в записках польского посла Мартина Броневского, посетившего Мангуп в XVI в.¹⁴. Он писал о знакомстве с христианским сооружением, освященном именем свв. Елены и Константина. Именно это упоминание позволило первым археологам (Ф.А. Брауну и Р.Х. Леперу), приступившим к изучению Мангупа на рубеже XIX–XX вв., полагать, что Броневский видел не что иное, как христианскую базилику. Однако с этим мнением трудно согласится. В середине XVI в. базилика представляла собой «каменный карьер», из которого кадры растаскивались на строительство караимских усадеб. Три таких «хозяйства» известны в непосредственной близости от базилики – на востоке, юго-западе и севере. Возможно, у Броневского речь идет о другом христианском сооружении, например, храме Богородицы, расположенном к северо-востоку от базилики. На фотографиях XIX в. он предстает сохранившимся на полную высоту, что позволяет сделать предположение об его хорошем состоянии в XVI в.

Наличие фресковой росписи на стенах базилики подтверждается раскопами Ф.А. Брауна, который в отчете за 1890 г. отмечал: «...живопись сильно стерта, заметно, однако, что она представляет изображение человеческих фигур. Ликов, к сожалению, не сохранилось. Видны лишь следы платья. Преобладающий цвет – красный, кроме того,

¹¹ Домрбовский О.И. Фрески южного нефа базилики на северном берегу Херсонеса // ХСб. 1959. Вып. 5.

¹² Жеребцов Е.Н. К изучению раннесредневековых памятников Херсонеса // ВВ. 1963. Т. 13. С. 59–86.

¹³ Якобсон А.Л. К изучению фресок из южного базилики 1935 г. // ВВ. 1980. Т. 41. С. 96–103.

¹⁴ Броневский М. Описание Крыма // ЗООИД. 1867. Т. 6. С. 343–344.

есть светло-желтый, темно-голубой, белый»¹⁵. Известно также, что после раскопок Р.Х. Лепера (1912–1914 гг.) обнаружение подобных фрагментов на базилике было зафиксировано крымскими исследователями – А.Л. Бертье-Делагардом и А.С. Башкировым¹⁶. В 1927 г. при посещении Мангупа И.Э. Грабарем были замечены остатки фрески в нижней части пространства между апсидой и северным стилобатом. Согласно его описанию, фреска представляла часть бордюра¹⁷.

В начале 1970-х годов при изучении алтарной части Мангупской базилики нами были обнаружены части художественного оформления внутреннего убранства храма – фрагменты фресковой росписи и мозаичного пола в северном клиросе от солеи. В противоположном (т.е. южном) углу апсиды остатки, видимо, аналогичной фреске, виденной И.Э. Грабарем, были выявлены в ходе исследования базилики в 1971 г.¹⁸

Открытая нами роспись представляет окаймление основной композиции: по светло-желтому фону нанесен ряд вертикальных и горизонтальных полос темно-красного, белого и черного цветов, которые затем сменяются поочередно полосами зеленого и красного цветов. Выше этой цветовой, геометрически расположенной, гаммы в черном контуре нанесен орнамент в виде волнообразной линии и неопределяемым рисунком растительного характера. Длина открытого участка фрески – 1,3 м, высота – 0,3 м.

Кусок напольной мозаики был обнаружен между краем солеи и северным стилобатом на длину – 0,75 м, шириной – 0,65 м; западнее этого фрагмента находился еще один участок мозаичного пола, значительно худшей сохранности и со следами ремонта. Удалось полностью восстановить рисунок мозаики. Это широко распространенный орнамент в виде перекрещивающихся кругов, окаймленный трехрядной полосой чередующихся цветов: черный, красный, белый. Полосы имеют ширину двух мозаичных кубиков, размеры которых колеблются от 0,03 x 0,04 до 0,04 x 0,05 м. Для их изготовления использовался в качестве белого цвета местный известняк, реже – мрамор, красного – битые фрагменты черепицы, черного – балаклавский сланец. Как считал О.И. Домбровский, характер фрески и мозаик указывает на дату их создания – не ранее XIV в.

¹⁵ Браун Ф.А. Рукописный отчет // ОАК за 1890 г. СПб., 1891. С. 15-21.

¹⁶ БЕРТЬЕ-ДЕЛАГАРД А.Л. Каламита и Феодоро // ИТУАК. 1918. Вып. 55. С. 1-44; БАШКИРОВ А.С. Историко-археологический очерк Крыма. Симферополь, 1914. С. 68.

¹⁷ ГРАБАРЬ И.Э. О древнерусском искусстве. М., 1976. С. 286.

¹⁸ БАРМИНА Н.И. Раскопки базилики на Мангупе // АО-1971. М., 1972. С. 356-357.

Надо полагать, что мозаичные полы украшали всю поверхность пола около солеи и амвона, где сами мозаики не сохранились, но осталась субструкция под мозаику толщиной 0,02–0,03 м. Это плотный, розового цвета, раствор с применением керамической крошки. Открытый орнамент мозаики отличается художественной и технологической упрощенностью и находит себе прямые аналогии в напольных мозаиках херсонесских базилик. Необходимо заметить, что фресковая роспись располагалась на стенах новой алтарной ниши, а мозаичные полы – между вновь созданной солеей и заново выстроенным стилобатом. Их прямая взаимосвязь свидетельствует об одновременности их появления на базилике.

Таким образом, изучение художественного декора крымских базилик нацеливает на системный – историко-археологический, культурологический и искусствоведческий – анализ средневековых храмов Таврики.

N.I. BARMINA
EKATERINBURG

DIE DEKORATIVE AUSSCHMÜCKUNG VON BASILIKEN AUF DER KRIM IM KULTURHISTORISCHEN KONTEXT

Thema des Artikels ist die ornamentale Ausschmückung von Mosaikfußböden, unter anderem auch in der vielmals umgebauten Basilika von Mangut. Die Autorin weist darauf hin, dass die Mehrzahl der Mosaikfußböden noch nicht zeitlich bestimmt ist und Kriterien zu ihrer Datierung noch nicht ausgearbeitet wurden.