

УДК 930.85

**АНТИЧНЫЕ ОСНОВЫ РАННЕВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА  
В ТРУДАХ Н.П. КОНДАКОВА<sup>1</sup>**

**Н.Н. Болгов**

Белгородский государственный университет. 308015, г. Белгород, ул. Победы, 85,  
e-mail: bolgov@bsu.edu.ru

Статья посвящена рассмотрению проблемы античных основ ранневизантийского искусства в трудах Н.П. Кондакова. Великий историк одним из первых в мире начал разрабатывать идею о том, что христианское искусство не возникло на пустом месте. Несмотря на совершенно различное идейное содержание, в чисто художественном отношении эллинистическое искусство восточных провинций Римской империи является непосредственным предшественником ранневизантийского искусства. Цвета, орнаментика, декорация, отсутствие перспективы – все это объединяет позднеантичное и ранневизантийское искусство. Многие произведения IV-VI вв. можно интерпретировать двойственно – как античные или как христианские: они однотипны в художественном отношении, разница – в прямом (декоративном) или символическом понимании.

Идеи Кондакова были блестяще развиты его учениками – Д.В. Айналовым, Е.К. Рединым и др. Таким образом, еще в I пол. XX в. отечественная наука занимала ведущие позиции в мире в исследовании искусства переходного от античности к Византии времени.

*Ключевые слова:* Византия, континуитет, живопись, храм, миф, христианство, античность.

Научная школа основоположника истории византийского искусства Н.П. Кондакова (1844-1925) в целом установила и следовала следующей периодизации канонического типа этого искусства, и, прежде всего, иконописи:

- Древнехристианский период – до эпохи Константина;
- Расцвет христианского (ранневизантийского) искусства: IV-VIII вв.;
- От VII Вселенского собора 787 г.

Эти периоды отличаются степенью преобладания чисто художественного, образительно-декоративного элемента, прямо и непосредственно унаследованного от античного искусства. Второй же элемент, со временем ставший абсолютно доминирующим – религиозный, проистекавший из богословского учения. Стала общепризнанной следующая закономерность: чем древнее христианское искусство, тем больше в нем свободы творчества и поэтического воодушевления, и чем позднее, тем больше оно определяется догматами учения и канонами изображения.

Период IV-VIII вв., по мнению Н.П. Кондакова, наиболее важен. Это эпоха цветущего и наиболее яркого в христианском искусстве, так как изящество античной основы еще полностью не было утрачено, а сохранявшиеся воодушевление и яркий религиозный порыв торжествующей Церкви еще не были скованы условными правилами, имевшими целью оградить церковное искусство от еретических вторжений. Однако, в отличие от предыдущего этапа, во время которого живопись была еще несовершенной, произошел синтез двух его основ, давший блестящие результаты.

Чем далее в древность, тем меньше строгости и четко выраженной индивиду-

---

<sup>1</sup> Работа подготовлена при поддержке Внутривузовского гранта БелГУ 2006 г. ВКГ № 126-06.

альности можно усмотреть в изображениях святых, а также меньше элементов развития в изображениях священных событий.

В искусстве I-IV вв. еще не определились ни иконографические типы Христа и Богоматери, ни подробности евангельских событий, причем из последних берутся только те, которые представляют идею искупления со стороны светлой, торжественной, в чудесах Христа, в поклонении Ему и т.п. [2, 83]. Древнехристианский художник, хорошо владея техникой античного искусства, еще не мог передать во всей обширности и глубине идеи новой религии. Предметы внешней природы изображаются в то время символически – как олицетворения, чаще всего в виде человеческих фигур, в которых явно прослеживаются черты античных типов божеств.

Во II период «воображение художника освобождается и являет себя в блеске» мозаических изображений [2, 84]. В ярких образах запечатлеваются лики святых и события евангельской истории на стенах и сводах храмов. Иконографические типы определяются в их индивидуальных, характерных чертах. Чем древнее мозаики, тем ближе они к технике античного искусства, а потому изящнее в рисунке и колорите и свободнее в творчестве. Мозаики надолго сохраняют древнехристианский символизм, но стремятся к точнейшему, как бы историческому воспроизведению личностей и событий священной истории.

Все ранние иконописные сюжеты делятся на две группы: символические и исторические. К первой группе относятся:

1. Мифологические персонажи античного искусства: Орфей, Одиссей, Меркурий, Аполлон, Диана, Аид, Амфитрита и др.
2. Олицетворение идей, отвлеченных понятий, пределов видимого мира – Добрый Пастырь, св. София (огненный ангел), города и пр.
3. Сочетания линий и букв (хрисма и др.).
4. Растения.
5. Животные.
6. Мифологические животные.

Вторая группа включает сцены из:

1. Ветхого Завета.
2. Нового Завета.
3. Апокрифов.
4. Житий святых.
5. Хронографов, сказаний, назидательных сочинений.

«Живые следы античности» можно усмотреть в стиле христианских книжных миниатюр в рукописях IV-V вв. Так, в изображениях Страшного Суда Земля и Море изображаются как женщины и напоминают классические античные типы. В древнехристианской живописи преобладает скульптурное, рельефное начало, как и в живописи классической (образцы – в Помпеях). В равной степени в них нет перспективы. Книжная миниатюра также усвоила некоторые формы, выработанные древними ваятелями. Античное влияние прослеживается в изображениях Солнца и Луны как человеческих фигур, скачущих на животных, запряженных в колесницы. Еще в XVI в. на Руси времена года будут аллегорически изображаться как человеческие фигуры [2, 307].

Как отмечает Н.П. Кондаков, «византийское искусство в IV-V столетиях, исходя из основ искусства античного, усвоило себе и его орнаментику. Эта античная основа была только первоначально римская, а в V столетии она уже носит явные признаки греческого влияния и представляет, очевидно, временное оживление местного стиля в Греции и странах, усвоивших его на Востоке» [4, 293]. Изменение античной основы он определяет так: «Перемена римской основы заключалась в том, что декоративная сторона византийского искусства сложилась в особый вид из художественных элементов Египта, Персии и Средней Азии» [4, 293-294].

Неоднократно разрабатывая эту идею, Н.П. Кондаков также еще более точно оп-

ределял самую суть перемены, произошедшей в античной основе: «Соединение разнообразных стилей и техники в византийском искусстве было причиной неопределенности в первых шагах византийского искусства, которая не позволяет различить его характер в IV – V столетиях. Но в настоящее время было бы прямо невозможно расчленивать византийское искусство по странам и народам империи и единственный путь исследования – хронологический» [4, 78].

В то время, на рубеже XIX-XX вв. существовали достаточно различные оценки роли античности в генезисе византийского искусства. Так, одним из наиболее острых оппонентов Кондакова был австрийский ученый Й. Стржиговский, считавший Восток, а не античность, главным источником новой художественной системы. Раннее византийское искусство, как он полагал, «не стоит близко к античному, но лишь воспринимает его традиции и ведет их к дальнейшему развитию, так что представляет даже последний расцвет самого античного искусства. Оно соединяет в себе все локальные разновидности и расцветает на тех местах, где существовало древне-христианское искусство [1, 2]».

Противоположная точка зрения, сводившая искусство ранней Византии исключительно к последней фазе античного, была высказана, к примеру, А. Риглем: «Византийское искусство есть ни что иное, как позднее античное искусство в Восточной Римской империи. Нет никакого очевидного повода в возвышении Константином Великим Византии устанавливать новую эпоху в истории искусств... Мы можем хвалить прекрасное техническое исполнение византийских произведений, расточать благодарность византийским художникам за традиционное сохранение установившейся римской техники, но мы не причислим к творческому, художественному стилю византийский стиль, так как даже в наиболее зрелых произведениях (Св. София) мы находим не создание византийцев, а наследие богатого и изобильного творчеством искусства другого – эллинистического времени» [1, 2].

Конечно, эти крайние точки зрения уже в свое время были мало приемлемы. Н.П. Кондаков совершенно справедливо защищал «средний путь», основанный на признании античной основы христианского искусства, но глубоко переосмысленной и составившей новую художественную систему.

Античная основа ранневизантийского искусства, таким образом, для Кондакова была совершенно очевидна. Другой, более важный вопрос, заключается в том, что именно классическая античность определила для будущего нового искусства.

Прежде всего, необходимо выяснить, что именно из античного наследия в наибольшей степени проявилось в ранневизантийском искусстве. Собственно, речь может идти о трех основных пластах культурных влияний – римском западном (латинском), греческом (Эллада, запад Малой Азии), восточно-эллинистическом (Сирия, Египет).

Ряд европейских ученых, преимущественно католиков, подчеркивали римско-латинское влияние. К нему, в частности, относили искусство римских катакомб как вообще первое христианское искусство, иконографию, и пр. Однако, само римское искусство императорской эпохи по происхождению – эллинистическое. Поэтому, как убедительно показывает Н.П. Кондаков, живопись и скульптура римских катакомб стояли в тесной связи с эллинистическим искусством христиан Востока [5, 2]. Этот взгляд был в дальнейшем развит как самим Кондаковым, так и его учениками, прежде всего Д.В. Айналовым, разрабатывавшими различные аспекты влияний александрийского, сирийского и палестинского искусства на живопись римских катакомб.

Только эллинистический Восток мог уточнить, в чем же заключалась античная основа византийского искусства, каков ее общий характер и каковы ее основные черты и особенности. При этом особенно важное значение для своего времени имели материалы сиро-палестинской экспедиции Н.П. Кондакова 1891 г., введшие в научный оборот огромное количество памятников и подтвердившие правильность вывода о роли Востока в сложении византийского искусства.

Роскошная декорация ранневизантийского христианского храма косвенно свидетельствует о том, что ее основные черты были заимствованы из чрезвычайно сложной и вполне сложившейся монументальной живописи. В роспись храма IV-VI вв. входили такие самостоятельные и развитые в классической древности виды живописи как портрет, отдельная картина с небом, пейзажем и сложной композицией на золотых и синих фонах, роскошный и сложный орнамент, облицовка стен разнообразными мраморами и инкрустациями.

Дома богатых христиан в то время нередко переделывали в церкви. Монументальный стиль украшений частного дома, за исключением изображений языческого культа, не препятствовал такому переходу. Описание одного такого римского дома (Casa Celimontana) дает Д.В. Айналов [1, 132-134]. Поразительно то, что все сюжеты в равной мере могли быть созданы и использованы как язычниками, так и христианами. Это лишь один из примеров двойственности интерпретации массы изображений и предметов материальной культуры переходного времени. Среди основных сюжетов: юные фигуры гениев с крыльями, цветочные гирлянды, птицы – павлин, утка или куропатка, виноградная лоза, кусты аканфа, гиппокампы, человеческие фигуры со свитками, женская фигура – оранта, козы и овцы, маски. Из всего этого перечня чисто античным элементом являются лишь маски. Облицовка стен мраморным фризом и полихромная роспись с заполнением всей поверхности стен – также общий для двух эпох прием. Христианские сюжеты и орнаменты, таким образом, должны были как бы встраиваться в отдельные участки античной росписи стен и потолков. Это касается в первую очередь крестов, а затем и отдельных сюжетов.

Частный дом на эллинистическом Востоке ранневизантийского времени также унаследовал множество черт от античной эпохи. В состав декорации дома входила полихромная живопись на стенах и полилития – облицовка стен разнообразными мраморами.

Важнейшее обстоятельство, указывающее на принципиальное единство ранневизантийского искусства, восточно-эллинистического в своей основе – это тождество в использовании основных черт этой художественной системы как на Западе, так и на Востоке империи, а также единство в приспособлении к различным частям росписей сюжетов и декоративных композиций [1, 137]. Примеры: украшение апсид целыми сложными композициями Преображения; украшение арок портретными медальонами; применение длинных сплошных ровных фризов над колоннадами; выбор декорации и т.д. Восточно-эллинистический характер росписей храма наиболее полно проявляется в присутствии в росписях мотивов древней архитектоники, свойственной в целом античной декоративной живописи.

Из александрийского искусства по всей империи распространился египетский (египтизированный) пейзаж с рекой. Такие декоративные фризы вошли в систему церковных росписей. Вряд ли здесь заключен глубокий символический смысл. Еще один излюбленный мотив – сцены охоты.

Не менее двойственный характер – античный и византийский – имеет роспись в виде роскошного сада. Описание такой росписи в одном из христианских храмов палестинского города Газы сохранилось у ритора Хорикия (VI в.). Деревья в украшении античного фриза обычно образуют ровный ряд, имеют тяжелые плоды, рядом с плодами – птицы, у корней деревьев – кусты цветов и зеленый газон. Почти все эти элементы были сохранены и восприняты византийским искусством, переосмыслившим данный сюжет как изображение райского сада. Подобные фризы из пальм присутствуют на ранневизантийских мозаиках в Равенне, Солуни, Риме и др. [8, 207].

По общей архитектонике зданий важным памятником является известный календарь 354 г. В целом стиль и характер изображений в этой рукописи остается античным. Н.П. Кондаков указывал на некий искусственный, нереальный характер такой архитектоники, что выражается в отсутствии почвы и в причудливых, эклектичных сочетаниях различных форм.

Общий характер цветовой гаммы храмовых росписей определяется употреблением голубых, синих, фиолетовых, золотых и серебряных фонов и проистекает также из восточно-эллинистической полихромии, преимущественно александрийской. Н.П. Кондаков относит происхождение этой цветовой гаммы и фонов к Древнему Востоку – Малой Азии и Месопотамии, «родине всяческой декорации» [6, 84]. Золото особенно часто употреблялось в декорации храмов Константинополя [3, 44, 58].

Возвращаясь к проблеме исторической эволюции византийского искусства, следует указать, что еще в 1-й пол. XX в. многие специалисты продолжали рассматривать его как исключительно единообразное и неизменное во всех своих стадиях. Византийское искусство даже таким авторитетным ученым как Ш. Диль оценивалось как «искусство мертворожденное, которое после короткого расцвета доживало свой век в состоянии долгого и бесплодного упадка» [7, 108].

После трудов Н.П. Кондакова эта точка зрения была коренным образом пересмотрена. Византийское искусство представляется ныне таким же циклом сменяющихся художественных достижений и исканий, как и всякое другое искусство. И изучать его необходимо как «живое творчество, развитие которого совершалось по логической, непрерывной и восходящей линии и в котором, как во всяком живом организме, можно открыть эволюцию и отметить последовательные перемены».

Во времена Н.П. Кондакова количество доступных для него памятников было таким ограниченным, что ему невольно применять интуитивный метод, т.е. просто «угадывать» тысячелетнее бытование и эволюцию византийской живописи лишь по отражению ее в другом искусстве, жившем своей параллельной жизнью – в искусстве книжной миниатюры. Следовать за Н.П. Кондаковым буквально в этом отношении в наши дни было бы ошибочно.

Новая постановка вопроса о генезисе византийского искусства и новый прорыв были достигнуты учениками Кондакова, прежде всего Д.В. Айналовым. Открылись перспективы, без которых правильные выводы были бы невозможны. В сферу рассмотрения вошли многие новые территории, где восточное христианство непосредственно сменило эллинистический восток – Северная Африка, Палестина, Сирия, Малая Азия, Месопотамия и Армения.

После того, что было сделано Н.П. Кондаковым и его школой для освещения искусства древнехристианской эпохи, двойственность византийского искусства не подвергается сомнению. Эта двойственность создала некий компромисс, позволивший искусству, богатому эллинскими традициями, распространиться по миру вместе с распространением христианства.

В большинстве случаев само происхождение того или иного вида византийского искусства свидетельствует изначально о восточном или эллинистическом характере. Византия сама по себе, в отличие от античности (как и от Востока) не изобрела практически ни одного нового вида искусства или художественного ремесла, но многие развила до полного совершенства и до полной неузнаваемости в них первоначальной основы.

От эллинистического мира Византия унаследовала все основные орнаментальные и декоративные мотивы – аканф, лист плюща, пальметту, гирлянду, меандр, но эти формы оказались для нее недостаточными и быстро оказались поглощены бесконечными вариациями чисто восточного растительного, звериного и геометрического плетеного орнамента.

В архитектуре первоначально восточные элементы, сильно трансформированные эллинизмом, нашли полную реализацию лишь тогда, когда оказались необходимыми для целей церкви и Византийской империи.

В скульптуре и живописи соотношение эллинистических и восточных начал называется иным. Византия лишь в малой степени знала самостоятельную монументальную скульптуру, и ее декоративная скульптура была в слишком явной связи с резным орнаментом, а ее малая скульптура зависела от вкусов, диктовавших не только эллинистические законы формы, но и восточные законы обращения с драгоценным металлом.

Византийский резной или литой рельеф, изображавший человеческую фигуру, среди восточной орнаментики сохранял эллинистический характер. Эллинистическими же по своей сути оставались и в огромном большинстве случаев рельефы из камня, из дерева, из слоновой кости, из меди, из серебра, оправленные в золото и украшенные драгоценными камнями по-восточному.

Живопись или мозаика, соседствовавшие в византийских храмах с роскошью полированных мраморов, с богатством инкрустированной орнаментики, с тончайшими кружевами резных каменных ковров, были, по сути, строго верны эллинистическим традициям.

Восток, сделавший растительный и животный мир темой орнамента, предписывал орнаментальное отношение и к человеческой фигуре. В этом, однако, Византия никогда не шла за Востоком. В самых «восточных» своих уклонах византийская живопись не отказывалась от античного принципа изображать человека и очеловеченное божество антропоморфно.

Христианство подтвердило свою эллинистическую природу тем, что недолгое время могло удовлетвориться живописным символизмом первых веков, и призвало ему на помощь чисто изобразительные средства. В этом проявилось его глубокое отличие от восточных религий. В этом отношении византийское искусство, в сущности, не было отлично от искусства Эллады, темой которого всегда была действительность мифа, в противоположность другим искусствам.

Оценивая в целом вклад Н.П. Кондакова в изучение происхождения и эволюции византийского искусства, следует однозначно признать – он неоценим, так как именно с этого фундамента началось построение современной истории византийского искусства.

#### **Список литературы и источников**

1. Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства. – СПб., 1900.
2. Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // Буслаев Ф.И. Древнерусская литература и православное искусство. – СПб., 2001.
3. Кондаков Н.П. Византийские церкви и памятники Константинополя. – Одесса, 1886 (М., 2006).
4. Кондаков Н.П. Византийские эмали. – СПб., 1894.
5. Кондаков Н.П. Доклад, читанный в заседании Имп. Православного Палестинского Общества 13 марта 1892 г. – СПб., 1892.
6. Кондаков Н.П. Путешествие на Синай. – Одесса, 1882.
7. Муратов П.П. Древнерусская живопись. – М., 2005.
8. Редин Е.К. Мозаики равеннских церквей. – СПб., 1896.

#### **ANCIENT FOUNDATIONS OF EARLY BYZANTINIAN ART IN HERITAGE OF N.P. KONDAKOV**

**N.N. Bolgov**

Belgorod State University, Pobeda Str., 85, Belgorod, 308015, Russia,  
e-mail: bolgov@bsu.edu.ru

An article tell about problems an ancient foundations of early byzantinian art in heritage of N.P. Kondakov. Great russian historians was ohe of the first in the world, who began research idea about christian art born not from zero. Understanding the different idean context, hellinistic art of East Mediterraneana was a basis for byzantinian art in art context. Color, decorations in late ancient and early byzantinian art are simil. Many texts in IV-VI cent. AD we can interpreted dualy – as classical or as christian: they are simil in art context, but main different – in decorations and symbolic character.

Ideas of Kondakov were continued his peuples – D. Aynalov, Ye. Redin and other. In 1-th half of XX cent. Russian science take a lider place in the world in study of late ancient and early byzantinian art.

Key words: Byzantion, continuity, pictures, temple, mythos, Christianity, Antiquity.