

Дарья Лихачева

Образы храмов и монастырей Константинополя на миниатюрах Минология императора Василия II*

Статья посвящена изображениям константинопольских храмов и монастырей в Минологии Василия II — одной из самых красивых рукописей эпохи Македонского ренессанса. Обращение к раннему искусству, характерное для живописи этого времени, повлекло за собой возвращение многих забытых за иконоборческий период техник и изобразительных форм. Это сказалось и на архитектурных образах, которые стали гораздо сложнее: в них появилось много новых деталей, заимствованных как из древних образцов, так и из современных мастерам реальных построек. Во многом именно внимание художников IX–XI веков к настоящей архитектуре позволяет не только сопоставлять созданные мастерами образы с текстами (например, с экфрасисами) и сохранившимися памятниками, но и обращаться к ним как к отражению византийского взгляда на архитектуру, где каждый отдельный элемент имел для зрителя особое значение и смысл.

Ключевые слова:

Византия, византийская архитектура, архитектурные образы, Минологий Василия II, Константинополь.

Настоящая статья посвящена изображениям церквей и монастырей Константинополя на миниатюрах Минология Василия II (или Ватиканского Минология, Vat. gr. 1613) — одной из самых роскошных византийских рукописей, созданных в Императорском скриптории Константинополя на рубеже X и XI веков.

Минологий, вероятно, принадлежавший лично императору Василию II, содержит жития святых на каждый день с сентября по февраль. На большинстве листов сверху или снизу помещены миниатюры на золотом фоне: всего в рукописи 430 миниатюр. Эти изображения были выполнены артелью из восьми художников, и имя каждого мастера указано рядом с изображением: Пантолеон, Георгий, Михаил Влахернит, Михаил Младший, Симеон, Симеон Влахернит, Мина, Нестор [15].

Архитектурные образы в рукописи удивительно сложны и разнообразны, они содержат огромное число деталей, не встречающихся ни в одном другом памятнике. Изображения церквей и монастырей появляются довольно часто: на тридцати миниатюрах мы видим отдельные постройки или комплексы зданий и еще примерно на стольких же храмы составляют элемент городского пейзажа. В рамках настоящей статьи мы не можем подробно рассмотреть каждый образ, и потому ограничимся лишь одной группой строений — изображениями памятников Константинополя, в которых, по нашему предположению, мастерам удалось передать реальную архитектуру столичных храмов, знакомых столичным художникам.

Однако прежде, чем мы обратимся к миниатюрам Минология, нужно сделать несколько замечаний о более ранних памятниках и сказать об изображениях церквей и монастырей в византийском искусстве более раннего времени. В наши задачи не входит исследование образов

* Статья подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-051) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2022–2023 гг.

этого времени, но для лучшего понимания образов Минология необходимо обозначить основные принципы, по которым создавались изображения церквей в раннюю эпоху, так как во многом они сохранялись и в дальнейшем.

Образы храмов начали появляться довольно скоро после официального разрешения на строительство христианских церквей в империи: первые из дошедших до нас образов относятся к V веку, но можно предположить, что существовали и более ранние. Самое известное изображение этого времени — мозаика середины V века из виллы Якто, расположенной недалеко от Антиохии Сирийской, где среди разнообразных городских строений виден *Domus Aurea*, — Великая церковь Антиохии [11].

В ранневизантийской живописи можно выделить три типа подобных изображений: ктиторские композиции, топографические образы и архитектурные кулисы. Для каждого из них мастера подбирали особые приемы, где-то создавая образы детальные и проработанные, а где-то, наоборот, простые и обобщенные. Так, для портретов ктиторов, находящихся внутри храма, была необходима аккуратность — ведь именно это строение заказчик преподносит Христу или Богородице, поэтому его структура должна быть узнаваема. Внимание мастеров к архитектуре хорошо заметно, например, в мозаиках Евфразиевой базилики в Порече и Сан-Витале в Равенне (VI век) или во фресках VIII века в Санта-Мариа-Антиква в Риме. Топографические образы также отличает точность — зритель должен был сразу узнать главные достопримечательности изображенной местности. Такие своеобразные карты мы встречаем, как правило, в напольных мозаиках востока империи — кроме упомянутой виллы Якто можно вспомнить мозаику церкви Св. Георгия в Мадабе (VI век) с картой Иерусалима и его окрестностей и мозаики храма Свв. Мучеников в Тайбэт-эль-Имаме (V век) с образами самых почитаемых храмов провинции. Но они есть и на Западе — например, знаменитый образ города на мозаике в Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне (VI век). Использование храмов как архитектурных обрамлений для библейских сюжетов не требовало создания узнаваемого образа, достаточно было с помощью элементов храмовой архитектуры передать общую идею храма — обычно для этого художники использовали полукруглую апсиду. Подобные образы

встречаются в нарративных циклах миниатюр рукописей — например, в Венском Генезисе VI века (Vindob. theol. gr. 31).

Делать выводы о большей или меньшей степени точности изображения можно либо через сравнение его с сохранившимся памятником или доступным археологическим материалом о нем, либо через изучение текстовых описаний современников — в лучшем случае возможны оба метода, но для ранне- и средневизантийской архитектуры это большая редкость. В тех же случаях, когда нам ничего не известно о памятнике, определить аккуратность художника можно, выявив необычные детали, но при этом необходимо знать место происхождения и время создания самого образа. В свою очередь, обнаружить уникальные элементы можно через сопоставление с устойчивыми типами изображений. Всего их два, и они тесно связаны с двумя главными типами храмов в византийской архитектуре — с базиликой и купольной церковью.

Базилика, как форма более древняя, появилась раньше и получила широкое распространение в визуальной культуре, оставаясь самым частым архитектурным образом даже в IX–XI веках, когда в реальной архитектуре начали главенствовать крестово-купольные храмы [12, pp. 68–78]. Такая популярность связана, с одной стороны, с наличием большого числа прототипов в городской архитектуре, а с другой — с технической простотой исполнения для мастера, так как по структуре изображение базилики несильно отличается от образа простого городского дома с черепичной крышей. В самом упрощенном виде базилика представляет собой центральный прямоугольный объем, к которому с двух сторон примыкают боковые нефы, а сзади помещена апсида [9] — именно такую форму мы встречаем на мозаиках Тайбэт-эль-Имама и на миниатюрах Венского Генезиса. Апсида всегда полукруглая — это образ алтарного пространства, центра любого храма. Даже в точных изображениях памятников, у которых апсида иной формы, и это известно художнику, она остается полукруглой, что подчеркивает ее символическое значение.

Купольные храмы в ранней живописи появлялись довольно редко и почти исключительно на топографических изображениях, так как тогда подобных построек было еще относительно немного, и каждая из них имела особую структуру, для передачи которой мастеру было необходимо знакомство с памятником. Здесь сложно выявить единые принципы изображения, общие элементы во всех храмах — это, собственно, купол и полукруглая апсида, в остальном же они сильно

разнятся. Однако в целом, сравнивая эти образы с позднейшими, можно заметить, что основные изобразительные приемы, применяемые художниками для этого типа сооружений, были выработаны уже тогда, и они не слишком менялись до начала XIII века.

Обратимся теперь к миниатюрам Ватиканского минология и начнем с образа храма Свв. Апостолов, который появляется на трех миниатюрах: с мученичеством апостола Тимофея, перенесением мощей апостола Луки и св. Иоанна Златоуста. (Ил. 1–3.)

Миниатюры с Лукой и Иоанном Златоустом выполнены мастером Михаилом Младшим, и изображения Апостолейона на них очень похожи. На миниатюре с апостолом Лукой церковь расположена по центру, перед ней — саркофаг апостола, справа идет колоннада с мощными колонками из темно-зеленого мрамора, а слева мы видим высокую стену с роскошным карнизом, окнами и глухими нишами. У храма четыре больших купола (пятый, самый дальний, скрыт центральным), причем центральный заметно возвышается над остальными и его барабан прорезан тремя арочными окнами. На двух боковых куполах также есть окна, но они щелевидные и только на барабане правого видно единственное большое окно. Еще один купол, равный по высоте боковым и находящийся прямо перед центральным, заслонен аркой, напоминающей арку заложеного термального окна Св. Софии на мозаике южного вестибюля, внутри у нее — декоративные накладки и, возможно, одно узкое окно. Под черепичными крышами идет карниз; его фрагмент заметен и в нижней части барабана левого купола.

На миниатюре со св. Иоанном Златоустом храм выглядит почти так же, но здесь он помещен ближе к правому краю изображения. У него те же четыре купола, у центрального — снова три окна в барабане, но другие здесь почти полностью скрыты за фигурами несущих саркофаг и встречающей их процессией: только на правом барабане заметны декоративные накладки. Под крышами — простой карниз. С правой стороны к храму примыкает апсида с двумя окнами, перед ней — стена, украшенная широким карнизом. Так же, как и на предыдущей миниатюре, рядом с этой стеной растет дерево с раскидистой кроной.

Михаил Влахернит — автор миниатюры с апостолом Тимофеем — создал образ более простой. На этой миниатюре совмещены две сцены:

слева показана смерть апостола, а справа — перенесение его мощей в храм. Из-за такой сложной композиции церковь, вплотную придвинутая к краю изображения, получилась небольшой и сильно вытянутой вверх. Мы видим у нее лишь три купола, окна есть только на барабане центрального, который и здесь выше остальных. По верху барабанов идут едва заметные полосы карниза. Слева помещен вход в храм, представленный как каменная вытянутая пристройка, перекрывающая полуциркульным сводом. Дверной проем обрамлен мраморным косяком, его верхняя часть украшена дентикулами, а над ним — полукруглое окно с оконницей.

Не возникает сомнений, что Апостолейон был хорошо знаком художникам, и образы, созданные ими, соотносятся с тем, что мы знаем о храме из письменных источников. Этот храм был возведен Константином I как мавзолей, в котором он должен был лежать в окружении апостолов, и в 357–358 годах туда были перенесены мощи Андрея, Луки и Тимофея. Изначально мавзолей, вероятно, имел центрическую форму, однако в 360-е годы, при Констанции II, к нему был пристроен крестообразный храм, который к середине VI века уже значительно обветшал и был перестроен императором Юстинианом [3; 8, pp. 80–81; 7, pp. 40–51]. Описание юстиниановской постройки приведено у Прокопия Кесарийского, и из него мы узнаем, что храм остался крестообразным в плане, но стал пятиглавым — каждый рукав креста теперь был увенчан широким куполом и еще один находился по центру, над алтарем. Все купола были одинаковыми по размеру и высоте, но световым из них был только центральный. Общая структура церкви сохранялась вплоть до ее разрушения в XV веке, но в средневизантийское время ее верхняя часть, по всей видимости, была реконструирована — считается, что в IX или X веках купола храма были заменены [6].

Мы видим, что оба художника стремились создать узнаваемый образ храма Апостолов, но Михаил Младший явно преуспел в этом больше, чем Михаил Влахернит, — он позволил зрителю увидеть не только внешний вид церкви, но и ее окружение, и даже интерьер. Так, боковые стены и деревья — это, вероятно, образ внешнего двора, окружавшего храм, а колоннада на миниатюре с Лукой — вид экзонартекса или атриума, где стоял саркофаг с останками апостола. Более правдоподобными у мастера получились и огромные купола Апостолейона, а арка, закрывающая один из них на той же миниатюре, может обозначать огромное термальное окно VI века, замененное позднее рядами мелких, подобно



1. Перенесение мощей апостола Луки
Минологий Василия II
Ватиканская библиотека,
Vat. gr. 1613. P. 121

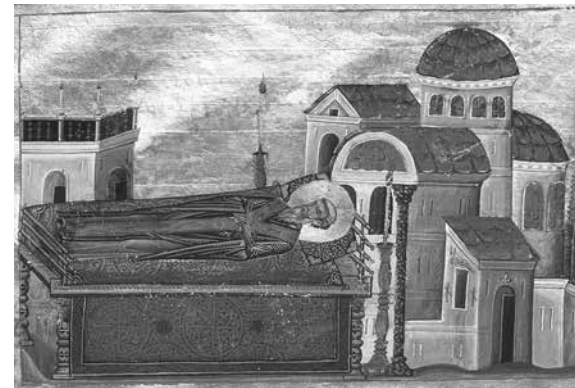


2. Мученичество апостола Тимофея
Минологий Василия II
Ватиканская библиотека,
Vat. gr. 1613. P. 341



3. Перенесение мощей св. Иоанна Златоуста
Минологий Василия II
Ватиканская библиотека,
Vat. gr. 1613. P. 353

4. Св. Прокл
Минологий Василия II
Ватиканская библиотека,
Vat. gr. 1613. P. 136



5. Св. Антоний
Минологий Василия II
Ватиканская библиотека,
Vat. gr. 1613. P. 393
Фрагмент



тому, как это было сделано в Св. Софии и передано в ее изображении на мозаике X века. Оформление входа в храм сложно профилированным мраморным косяком на миниатюре с апостолом Тимофеем также может отражать декорацию реальной постройки — похожие косяки мы снова встречаем в Св. Софии.

Об изображениях куполов необходимо сказать особо, так как они стали предметом оживленной дискуссии среди исследователей после статьи Р. Краутхаймера, где он привел их в доказательство того, что между 940 и 989 годами купола юстиниановской эпохи были заменены на более высокие, причем так, что все они стали световыми и центральный возвышался над остальными. В подтверждение своего предположения, помимо изображений в минологии и еще двух рукописях XII века, Краутхаймер приводил соответствующие цитаты из экфрасисов Константина Родосского (X век) и Николая Месарита (конец XII или начало XIII века) и указывал на аналогии в архитектуре сохранившихся храмов Св. Иоанна в Эфесе и собора Сан-Марко в Венеции [10]. Однако поскольку, как мы видели, в миниатюрах минология окна в барабанах боковых куполов «перемещаются» довольно свободно и видны не везде, а в рукописях XII века изображения очень условные и почти что орнаментальные, некоторые исследователи усомнились в обоснованности такого вывода, несмотря на то, что повышенный центральный купол четко виден везде [6, pp. 72–76].

Так как Апостолейон — это единственный храм в минологии, который появляется сразу у нескольких художников, по нему хорошо видно, насколько аккуратность изображения памятника, точность в отражении его структуры и внешней декорации зависела от художника. Мастера, более или менее сохраняя узнаваемые очертания церкви, весьма свободно передавали отдельные детали, по-разному оформляли и компоновали их, исходя не только из композиции конкретной миниатюры, но и из собственной внимательности и интереса к архитектуре. В результате у художников, работавших в одной мастерской, рядом друг с другом, получались образы очень непохожие: кто-то привлекал в качестве образца не столько миниатюры других рукописей, сколько реальные постройки, кто-то, напротив, ограничивался общими схемами и традиционными моделями, не выказывая особого внимания к реальным памятникам.

Два константинопольских патриарха — св. Антоний и св. Прокл — также были похоронены в храме Свв. Апостолов, однако мастер Георгий,

написавший обе эти миниатюры, изобразил святых рядом с другими строениями. (Ил. 4–5.)

Смерть патриарха Прокла представлена в окружении различных построек: в правой части миниатюры помещен купольный храм, к которому с одной стороны примыкает нартекс с полуциркульным перекрытием, а с другой — апсида. За ними видно прямоугольное здание и еще два располагаются на переднем плане — одно со скошенной черепичной крышей и арочным проходом по центру, другое — очень низкое, с плоским завершением. В левой части мы видим небольшой дом с широким карнизом, по которому идут решетки, закрепленные за мраморные столбики, — на них стоят свечи. Все части выполнены в разных цветах, так что у зрителя создается впечатление несвязного набора архитектурных форм, однако в целом миниатюрист отразил все основные элементы архитектуры храма (купол, апсида и нартекс). Этот образ не получается связать с Апостолейоном и, очевидно, что это изображение какой-то другой столичной церкви — возможно, храма, основанного патриархом, но о нем до нас не дошло никаких сведений.

Зато монастырь патриарха Антония, представленный на другой миниатюре, известен. Здесь мастер создал более подробное изображение. Монастырь небольшой и за его стенами виден только храм. С правой стороны находится часть широкой внешней стены, покрытой черепицей, к ней примыкает другая, узкая, с резным карнизом и с окном на внутренней стороне — вероятно, это образ монастырского двора. Архитектура кафоликона необычна: у него два купола — один высокий, его барабан прорезан тремя арочными окнами, другой — низкий, видно только его черепичную крышу. Нижние части куполов скрыты за двумя большими смыкающимися полукруглыми окнами, разделенными золотыми решетками. К основной части храма, украшенной окнами и двумя простыми карнизами, с правой стороны примыкает апсида. Вход обрамлен мраморным косяком, над ним двускатная деревянная крыша.

Монастырь, основанный Антонием во время его патриаршества (893–901), как предполагают исследователи, находился на месте современной мечети Аксарай Валиде Султан [8, pp. 39–41]. Кафоликон монастыря описан в двадцать восьмой гомилии Льва VI¹: император восхищается прекрасным мраморным полом храма, выложенным

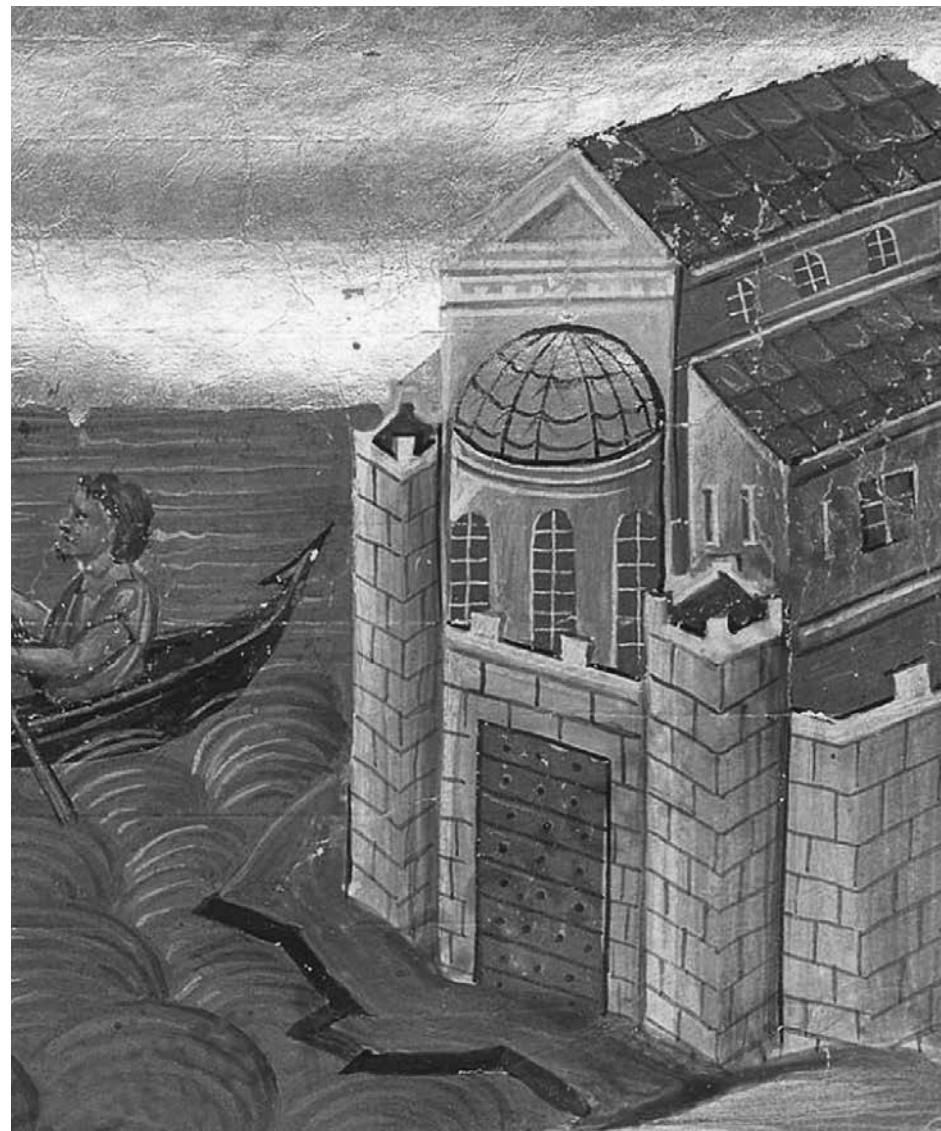
1 Leo VI. Sermon 28 [4, pp. 202–203; 8, pp. 39–41].

сверкающими белыми плитами, и золотой мозаикой с образом Спасителя, которая украшает купол. Он весьма подробно описывает и мозаику с изображением Богородицы с Младенцем, которая, вероятно, находилась в апсиде². Из архитектурных особенностей храма Лев VI упоминает купол, «полусферой» возвышающийся над постройкой, и держащие его арки, которые также украшены мозаиками.

Это описание хорошо соотносится и с тем образом, который создал мастер Минология, и с архитектурой дошедших до нас константинопольских церквей конца IX — начала X века: мы видим такие же большие термальные окна, завершающие рукава креста, арочные окна и строгую систему карнизов в храме Богородицы монастыря Липса или в Мирелейоне [5, с. 9–131; 13, pp. 77–100]. Лев VI, однако, не упоминает о дополнительном куполе в церкви монастыря патриарха Антония: возможно, он появился в результате более поздней перестройки.

Возможность сопоставить изображение с текстовыми описаниями — большая удача для исследователя, однако еще более ценна возможность сравнить живописный образ с настоящей постройкой. Из памятников Константинополя, попавших на миниатюры Ватиканского минология, до наших дней сохранилась только Студийская базилика V века. В рукописи ее изображение помещено на миниатюре со св. Феодором Студитом, выполненной мастером Пантолеоном. (Ил. 6.) Базилика, представляющая монастырь, настоятелем которого был святой, стоит на берегу моря и обнесена каменной стеной с затворенными воротами и двумя высокими боковыми башнями. Ракурс необычен: как правило, базилики изображаются со стороны входа, т. е. с запада, здесь же мы видим храм со стороны апсиды, с востока. У него двускатная черепичная крыша и три нефа — два хорошо видны, а третий скрыт за центральным объемом. Апсида прорезана тремя узкими окнами, у бокового нефа на торце видны два щелевидных окна и еще одно квадратное — на главном фасаде. В верхней части центрального нефа помещен ряд из трех арочных окон. На фронте — глухая треугольная ниша, а по фасадам нефов идут полосы простого карниза, размещенного под крышами и под окнами. На восточном фасаде он украшен дентикулами.

2 Лев VI пишет «в подобающем месте», но едва ли можно сомневаться, что речь идет именно об апсиде.



6. Св. Феодор Студит
Минологий Василия II. Ватиканская
библиотека, Vat. gr. 1613. P. 175
Фрагмент

Если мы сравним это изображение с самим кафоликоном Студийского монастыря, то увидим, что и здесь художник старался создать узнаваемый образ знаменитого столичного храма. Он точно передал и его расположение в городе, на берегу Мраморного моря, и основные архитектурные особенности: двускатное перекрытие, три нефа и высокую апсиду [14, pp. 19–27]. Повышенный центральный неф с большими окнами также соотносится с действительностью — в настоящей базилике над колоннадами наоса размещался второй ярус, предназначенный для монахов. Особенно следует отметить отсутствие боковых апсид, обычных для базилик на средневизантийских миниатюрах, — в Студийской базилике их действительно нет. Но некоторые детали все же различаются, и в первую очередь это, конечно, форма апсиды, которая в реальности не полукруглая, а трехгранная. Но, как мы уже неоднократно отмечали, форма апсиды для византийских художников была только одна, и она не менялась с ранней эпохи. Другое отличие — это форма окон бокового нефа. Все окна Студийского храма арочные и квадратные среди них не встречаются, однако можно предположить, что на момент создания миниатюры они были частично заложены и стали квадратными, хотя вполне вероятно и то, что эта форма вовсе не связана с реальностью, а была выбрана мастером из-за технической простоты. Образцом для каменных стен с зубцами, башнями и затворенными воротами, окружающих базилику, скорее всего, стали сухопутные стены Константинополя, а на миниатюре должны обозначать, что монастырь святого находится внутри города.

Переходя к памятникам не столь сохранным, рассмотрим миниатюру со св. Романом Сладкопевцем, на которой мы видим образ еще одного константинопольского храма — базилики, у которой святому является Богородица. (Ил. 7.) Эту миниатюру выполнил мастер Мина, и церковь на ней показана весьма подробно. Зрителю виден только центральный неф, но архитектура храма указывает на то, что это именно базилика, у которой из-за композиции изображения боковые нефы оказались визуально слиты с центральным. Центральный неф перекрыт черепичной крышей, на главном фасаде виден фронто́н, украшенный карнизом и маленьким окном с тонкими решетками, ниже идут три такие же окна, но большие по размеру, а под ними — широкий карниз с дентикулами. У входа храм — две колонки из белого мрамора с абаками, поддерживающие небольшой фронто́н. На боковом фасаде — шесть одинаковых арочных окон, под ними помещен широкий узорный



7. Св. Роман Сладкопевец
Минологий Василия II. Ватиканская
библиотека, Vat. gr. 1613. P. 78
Фрагмент



8. День памяти великого
землетрясения
Минологий Василия II
Ватиканская библиотека,
Vat. gr. 1613. P. 142
Фрагмент

карниз. С левой стороны расположена апсида с двумя окнами, ее также огибает два карниза: простой — под крышей и украшенный растительным орнаментом — под окнами. Кроме того, у входа видна мраморная плита — изображение мраморного покрытия полов самого храма и его преддверия³, а часть апсиды скрыта за низкой стеной.

Согласно житию, Роман Сладкопевец, приехавший в Константинополь из Эмессы, поселился в монастыре Кира, где с ним и произошло показанное на миниатюре чудо. Однако в изображенной мастером церкви, скорее всего, отражена архитектура не кафоликона монастыря Кира [8, p. 193], а храма Богородицы Кириотиссы, в который после смерти святого были перенесены его мощи и куда вскоре переехал и сам монастырь. Этот храм известен, он существует и сейчас — с VII по XII век это была трехнефная базилика, которая в самом конце XII века была перестроена в купольную церковь [17; 18], так что теперь сравнить этот храм с образом из Минология невозможно. Но все же мастер Мина верно

3 О шлифованных мраморных полах: Leo VI. Sermon 28 [4, pp. 202–203].

передал структуру церкви, и ее проработанность позволяет предположить, что это довольно точное изображение знакомой ему базилики. Отдельные детали ее облика — например, форма и расположение окон на фасадах — близки Студийскому храму и базиликам V–VI веков в Риме и Равенне. Предположение К. Уолтс о том, что на миниатюре представлена базилика сирийского типа, кажется необоснованным: никаких следов этого типа (типа не выраженной снаружи апсиды) на миниатюре нет [20, pp. 60–61].

Другой известный константинопольский храм — это базилика Богородицы во Влахернах, изображенная на миниатюре памяти великого землетрясения 740 года, мастера Симеона Влахернита. (Ил. 8.) Церковь расположена ближе к правому краю миниатюры, к ней направляется многочисленная торжественная процессия. У нее лишь один неф, к которому справа примыкает апсида с двумя окнами. Крыша — двускатная, покрытая темно-серой черепицей, а весь главный фасад, за исключением фронтона, оформлен как вход в храм, завешенный узорчатой тканью. Проем обрамлен сложно профилированным мраморным косяком, украшенным маленькой пальметтой и парами крошечных ниш, выше идет ряд дентикул, а на фронтоне видно маленькое окошко. Боковой фасад разделен на две части широкой полосой резного карниза: в верхней части — три арочных окна и еще один узкий карниз с таким же орнаментом, а нижняя часть целиком выложена из камня; таким же образом поделена и апсида. Система карнизов у храма та же, что и у других рассмотренных нами базилик в Минологии; у входа лежит мощная мраморная плита с красными прожилками, похожая на ту, что была у церкви Богородицы Кириотиссы. Квадровая кладка в нижней части храма подчеркнута прокраской швов — такой прием известен и в ранне-, и в средневизантийской архитектуре.

Архитектура храма передана миниатюристом довольно условно: заметно больше внимания к внешней декорации и орнаментам. Если бы не упоминание в тексте, вряд ли этот образ удалось бы связать с Влахернской базиликой. До нашего времени церковь не сохранилась, но по письменным источникам можно установить, что к моменту создания Минология она давно была крестообразной — в 571 году император Юстин II перестроил юстиниановскую базилику, добавив к ней два боковых рукава, каждый из которых был завершен апсидой⁴. Но мастер Симеон, по всей видимости, и не стремился изобразить реальный памятник — структура храма настолько проста, что создается впечатление,

что художник совершенно незнаком с постройкой и ориентируется на некую абстрактную модель. Это удивительно, так как, судя по прозвищу, он жил в районе Влахерн и наверняка видел храм своими глазами. Здесь мы снова убеждаемся в том, что многое зависело от личных предпочтений мастера и каких-то четких правил для архитектурных изображений, по всей видимости, не существовало.

Теперь перейдем к менее известным храмам Константинополя, для которых миниатюры Минология — это зачастую единственный источник сведений об архитектуре и внешнем виде.

Так, на миниатюре со св. патриархом Тарасием (р. 423) мы видим изображение монастыря, основанного им в Константинополе во время своего патриаршества, т. е. в период с 784 по 802 год, в собственном имени. (Ил. 9.) От комплекса ничего не осталось, и даже его точное местоположение не установлено [8, pp. 481–482]. Миниатюра написана Михаилом Влахернитом, и здесь он неожиданно проявляет себя как мастер, владеющий большим набором различных архитектурных форм: образ монастыря у него получился очень детальным и проработанным. Справа мы видим кафоликон — небольшой купольный храм с барабаном, прорезанным тремя окнами, и высокой апсидой. У него два входа: один помещен между церковью и боковой пристройкой и оформлен изящным мраморным косяком, над которым помещено полукруглое окно с деревянной оконницей, а другой находится в нижнем ярусе самого храма и ничем не украшен. Под крышей и на уровне входов идут одинаковые карнизы с дентикулами. Перед церковью — фрагмент внешней стены монастыря, выложенной с чередованием рядов плинфы и камня — традиционной константинопольской техники *opus mixtum*. Слева к церкви примыкает длинная прямоугольная постройка, которая стоит на мраморной арке, опирающейся на низкие тумбы. Она покрыта черепичной крышей, на главном фасаде — широкий проход, а фронтон увенчан крестом. Ее парадный фасад с крестом и аналогичная кафоликону ориентация указывает на сакральный характер постройки — возможно, это трапезная или двухъярусная погребальная церковь. У левого края изображения мастер поместил вход в монастырь, выложенный из разноцветных мраморных плит и завершенный деревянным перекрытием.

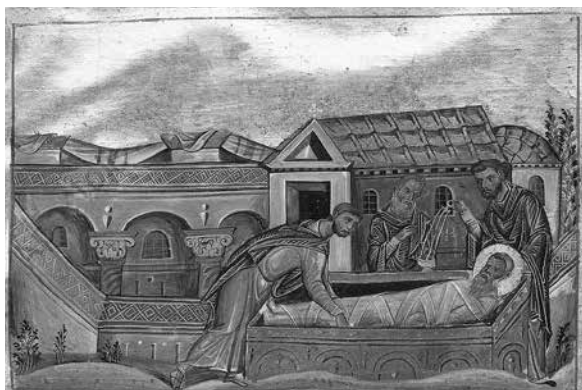
4 Изначально храм был заложен императрицей Пульхерией в IV веке, но Юстиниан полностью его перестроил, так что Прокопий упоминает его как новопостроенный: [6, p. 162; 3, I, 2–3; 3, III, 3–5]. Возможно также, что церковь стала триконхом; см.: [19].



9. Св. патриарх Тарасий
 Минологий Василия II
 Ватиканская библиотека,
 Vat. gr. 1613. P. 423



10. Св. Стефан
 Минологий Василия II
 Ватиканская библиотека,
 Vat. gr. 1613. P. 425



11. Св. Филарет
 Милостивый
 Минологий Василия II
 Ватиканская библиотека,
 Vat. gr. 1613. P. 218

12. Св. Домника
 Минологий Василия II
 Ватиканская библиотека,
 Vat. gr. 1613. P. 308



13. Св. Матрона
 Минологий Василия II
 Ватиканская библиотека,
 Vat. gr. 1613. P. 169



14. Св. Анастасий Перс
 Минологий Василия II
 Ватиканская библиотека,
 Vat. gr. 1613. P. 344



Так как о монастыре ничего не известно, нельзя сделать точные выводы о соответствии этого образа действительности, однако можно предположить, что его структура в общих чертах передана верно, на что указывает и сложность и многообразие построек, и их близость к описаниям других, немного более поздних монастырей — например, Михаил Пселл в своей «Хронографии» рассказывает об обители, основанной императором Михаилом IV у перестроенного им храма Свв. Космы и Дамиана, и создает почти такой же вид монастыря, как миниатюрист Минология: среди прекрасных полей и лугов стоит изящная церковь, вокруг нее — несколько построек для монахов, и все это ограждено высокими внешними стенами [1, с. 44–47]. Образ кафоликона на миниатюре напоминает описание храма Св. Георгия из того же сочинения: Константин IX закладывает идеально круглую в плане церковь и окружает ее широкими галереями [1, с. 129–130].

На миниатюре со св. Стефаном, выполненной мастером Пантолеоном, помещен образ основанной святым в Константинополе богадельни. (Ил. 10.) От постройки ничего не осталось и известно только, что она располагалась в квартале Арматия. Интересно, что здесь нам снова встречаются конструкции, похожие на боковую постройку, окружающую храм в монастыре св. Тарасия. На этой миниатюре они опираются на колонки, завершены широким мраморным карнизом и поддерживают длинное прямоугольное строение с двускатной крышей, к входу в которое приставлена деревянная лестница с перилами. На боковом фасаде — три больших полукруглых окна, под каждым — сомкнутые деревянные створки, а между ними видны маленькие колонки. Противоположной от главного фасада стороной эта постройка примыкает к купольной ротонде, также стоящей на возвышении. Ее купол прорезан тремя окнами, а на уровне карниза галерей виден проем — возможно, это вход в храм или глубокая ниша (похожая есть, например, на миниатюре со св. Саввой — р. 225 — того же художника). Образ этой постройки уникален и аналогий ему нет ни в одной другой рукописи, но продуманная и логичная структура, упорядоченное расположение отдельных элементов не позволяет сделать вывод, что это архитектурная фантазия миниатюриста, «смешавшего» части разных зданий в одно, а напротив, скорее, указывает на то, что это не копия древних образцов, а вновь изображение настоящей постройки.

На миниатюре со св. Филаретом Милостивым мастера Михаила Младшего показан монастырь Крисис, в котором святой был похо-

ронен. (Ил. 11.) С правой стороны находится базилика: у нее только один неф, перекрытый двускатной крышей, и апсида. Под крышей идет карниз с дентикулами, на главном фасаде — вход, занимающий собой почти всю стену, на боковом — два небольших окна. Базилику окружает высокая стена, с внутренней стороны она прорезана окнами и украшена колоннадой. Ее оформление похоже на оформление колоннады храма Свв. Апостолов на миниатюре с апостолом Лукой, которую выполнил тот же миниатюрист: такая же аркада, схожие капители и орнаменты, имитирующие нишки, на пазухах сводов. Вероятно, здесь это изображение монастырского двора, на что указывают и растущие за базиликой деревья.

Об истории монастыря Крисис известно немного больше, чем о двух предыдущих постройках — это была женская обитель, основанная у храма Св. Андрея Критского. Впервые она упоминается в VIII веке именно в житии св. Филарета как место его погребения, но, возможно, сам храм был основан раньше — еще в VI веке и изначально имел другое посвящение [8, pp. 28–31]. Скорее всего, монастырь пострадал в эпоху иконоборчества, на что указывает упоминание в *Vita Basilii* о том, что император Василий I возобновил и украсил разрушенный храм Св. Андрея недалеко от церкви Св. Мокия [8, pp. 28–31]. Во время латинского нашествия монастырь был заброшен и около 1284 года был снова возрожден и перестроен уже династией Палеологов.

Если храм действительно был основан в VI веке, то, вероятно, это была базилика, что соответствует изображению на миниатюре Минология, но из-за того, что ее образ очень прост и практически лишен деталей, мы не можем сделать вывод о структуре. Однако необычная композиция и вид окружающих стен вполне могут быть взяты из настоящего монастыря тем более, что мы уже отмечали внимательность мастера Михаила Младшего и его аккуратность в передаче архитектурных образов.

На миниатюре со св. Домникой мастера Михаила Младшего помещено изображение другой столичной обители. (Ил. 12.) Монастырь расположен в правой части миниатюры и обнесен каменной стеной. Она укреплена двумя прямоугольными башнями, между ними — вход, оформленный как отдельная пристройка, перекрытая деревянной двускатной крышей, похожей на ту, которая была над входом в монастырь Св. Тарасия. Дверь затворена, а внутри, за стеной, видно длинное прямоугольное здание с черепичной крышей, за ним — часть купола с большим

окном в барабане, сбоку — фрагмент широкой стены, покрытой черепицей: все это уже знакомые нам элементы монастырского пейзажа.

В житии Домники сказано, что обитель была основана ею на средства императора Феодосия I, после того как она приняла крещение от патриарха Нектария (381–397) [8, pp. 100–101]. Таким образом, получается, что монастырь появился в самом конце IV века. Известно также, что он находился в долине Ликоса, на малозаселенных территориях, а его кафоликон был посвящен пророку Захарии [8, pp. 100–101]. Если храм действительно был заложен святой в IV веке, то, скорее всего, он был базиликальным, и поэтому мы можем предположить, что прямоугольная постройка на миниатюре Минология — это именно образ церкви. Изображение довольно простое, но на то, что это именно храм, может указывать внешняя декорация — так, на фасадах видны два карниза: двойной с рядом дентикул под крышей, и простой — ниже, под рядом окон, примерно там, где у других базилик в Минологии заканчиваются боковые нефы. Купол, примыкающий к противоположной от входа стороне, возможно, появился в результате перестройки средневизантийского периода или принадлежит построенной позже отдельной часовне.

На миниатюре со св. Матроной мы видим еще один константинопольский монастырь. (Ил. 13.) Изображение монастыря помещено с левого края миниатюры, он огорожен высокими каменными стенами, за которыми видно несколько строений: прямоугольная постройка, напоминающая простую базилику или дом с необычным треугольным окном на фронте, купольный храм и два здания с плоскими завершениями — одно из них украшено широким карнизом и большим арочным окном, другое покрыто черепицей и напоминает фрагмент стены. Вероятно, это изображение мужского монастыря Св. Вассиана, в котором святая при жизни скрывалась под видом евнуха [8, pp. 60–61]. Монастырь был основан в V веке, его точная локация неизвестна, но, по сведениям позднейших синаксарей, он располагался недалеко от Девтерона [8, p. 61]. С VI по IX век он пришел в запустение и в X веке был возобновлен св. Лукой Столпником, который был похоронен в монастырском храме.

Образ обители не похож буквально на изображения других монастырей, но в целом набор строений здесь тот же. Неясно только, откуда появляется купольная постройка, так как храм основанного в V веке монастыря почти наверняка был базиликальным. Образом кафоликона в таком случае можно считать центральную прямоугольную постройку, главный фасад которой оформлен как фасад базилики, а купольное

строение, возможно, было небольшой церковью, заложенной при восстановлении обители в X веке. Но это лишь предположение — оба храма написаны довольно просто и не исключено, что миниатюрист передал скорее обобщенную идею монастыря.

Последний в нашем исследовании образ, связанный с константинопольской архитектурой — это церковь на миниатюре со св. Анастасием Персом мастера Нестора. (Ил. 14.) Саркофаг с мощами святого заносят в трехнефную базилику, к входу в которую ведут мраморные ступени. Центральный неф перекрыт двускатной черепичной крышей, вход обрамлен двумя колонками из зеленого мрамора с темно-серыми капителями и завешен красным занавесом; на колонках лежит изогнутый резной карниз. На фасаде пониженного бокового нефа видна каменная кладка, под крышей — полоса карниза.

Базилика, представленная на этой миниатюре — это, вероятно, образ храма апостола Филимона, в приделе которого хранились мощи мученика [8, p. 492]. Эта церковь, не сохранившаяся до нашего времени, была заложена еще в IV веке императором Константином I и потому почти наверняка была базиликой [8, p. 61]. Нетипичная мраморная лестница и окружающие дверной проем колонки могут указывать на детали архитектуры древнего храма.

Здесь мы хотели бы кратко сказать об описаниях храмов, которые можно найти в текстах македонской эпохи. В византийской литературе описания церквей, как правило, встречаются или в богословских сочинениях, где автор осмысляет храм как «земное небо» и «божественный дом»⁵, или в экфрасисах, где больше внимания уделяется архитектуре и внешнему виду строения.

В богословских текстах рассуждения о церкви как «священном месте» [4, pp. 141–142] встречаются довольно часто, из произведений близких нашей эпохе можно вспомнить, к примеру, «Слово в защиту непорочной, чистой и истинной нашей христианской веры» патриарха Никифора, написанное в начале IX века. Он приводит следующее рассуждение:

5 Hist. mystagoga, attributed to Patriarch Germanus I [4, pp. 141–142].

И каждый легко поймет... истинность пророческих слов, ибо в священных домах, то есть божественных храмах, рассеянных всюду по вселенной, благоустроенных и сияющих благолепно святостью и славою, уподобляющихся тенистым горам, окруженных высокими и зеленеющими деревьями, очищаются от грехов, освящаются по телу и душе и исполняются божественной благодати все те, которые входят в них с усердием и благоговением [2, с. 240–241].

Образ, созданный патриархом, близок к изображениям, которые встречались нам в Минологии, где церкви представлены на фоне гористого пейзажа среди деревьев, кустов и цветов и украшены разноцветными мраморными колоннами, узорными завесами и резными карнизами.

Если же мы обратимся к экфрасисам, создававшимся в это время, то увидим, что и здесь у визуальных и словесных образов много общего, и художники в изображениях храмов и монастырей выделяли те же элементы, на которых останавливались и писатели. Так, планировка строений в текстах передавалась, как правило, в общих выражениях: говорилось, что храм — это базилика с рядами колонн или купольная постройка [1, с. 130]. Конкретные архитектурные особенности упоминались нечасто и в основном появлялись в описаниях новых церквей или знаменитых памятников. В живописи мы отмечали то же самое: мастера использовали устоявшиеся формы, более детально передавая структуру только важнейших константинопольских храмов. Из-за того, что до нас дошло очень немногое, проследить особое внимание к новым постройкам в миниатюрах достаточно сложно, но можно предположить, что храмы, воздвигнутые, поновленные или просто пользующиеся особым уважением правящего императора и его семьи, изображались более точно и детально.

И в текстах, и в изображениях подчеркивалась гармония и соразмерность всех частей здания: в экфрасисах⁶ это выражалось через замысловатые описания геометрических фигур и их соединений в архитектуре церкви, а в визуальных образах стройность храма приобреталась мастерством живописца. Важен был и окружающий пейзаж — «благолепные» поля, луга, водоемы, и внешний вид самой постройки — резные карнизы и кладка стен. Но больше всего византийских писателей,

6 О экфрасисах см.: [16].

а вместе с ними и художников привлекали интерьеры, образы которых всегда передавались с особой тщательностью. В текстах мы встречаем пространственные рассказы о прекрасных колоннах, сложной мраморной декорации, резьбе, золотых и серебряных украшениях, и все то же видим на миниатюрах рукописей.

Итак, мы выяснили, что при работе над изображениями столичных церквей мастера Ватиканского минология были, как правило, весьма точны и аккуратны, и для созданных ими образов характерна детальность и проработанность. Иногда заметно, что у мастера есть любимый мотив, который переходит из одного изображения в другое: это может быть орнамент или особая архитектурная форма (например, дополнительные боковые апсиды). Однако такие детали также никогда не придумывались художником, а перенимались или из современных построек, или из других архитектурных изображений. Из-за того, что в настоящее время многие памятники утрачены, не всему можно найти аналогии в реальной архитектуре, однако как для мастеров Минология, так и для искусства македонского времени в целом, характерен интерес к архитектуре и стремление создавать образы не орнаментальные, близкие к действительности и узнаваемые для зрителя (хотя, конечно, все зависело от конкретного мастера, сюжета и общей композиции изображения).

В некоторой степени изображения в живописи можно назвать иллюстрациями к тем словесным описаниям храмов, которые мы встречаем у византийских философов и богословов. Писатели и художники разными способами создавали одинаковый образ «рассеянных по вселенной» величественных храмов, поражающих взгляд зрителя или читателя красотой и гармонией пропорций и окруженных прекрасными пейзажами с лугами и реками — язык, на котором византийская архитектура говорила со зрителем, был един и для архитекторов, и для создателей визуальных образов и авторов письменных текстов.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. *Михаил Пселл*. Хронография/Пер. с греч., предисл. и комм. Я. Н. Любарского. М.: Наука, 1978.
2. *Патриарх Никифор*. Слово в защиту непорочной, чистой и истинной нашей христианской веры и против думающих, что мы поклоняемся идолам (Святого отца нашего Никифора, бывшего архиепископа константинопольского, слово в защиту непорочной, чистой и истинной нашей христианской веры и против думающих, что мы поклоняемся идолам) // Творения Святых отцов в русском переводе издаваемые при Московской Духовной Академии. М.: Собственная тип. Свято-Троицкой Сергиевой Лавры при Московской Духовной Академии, 1904. Т. 31.
3. *Прокопий Кесарийский*. О постройках/Пер. с греч. С. П. Кондратьева // Вестник Древней истории. 1939. № 4. С. 203–283.
4. *The Art of Byzantine Empire, 312–1453*/Ed. with introd. and notes by C. Mango. Toronto: University of Toronto Press, 1986.

Литература

5. *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М.: Наука, 1987.
6. *Epstein A. W.* The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration // Greek, Roman and Byzantine studies. Durham: Duke University Press, 1982. Vol. 23. Pp. 79–92.
7. *Janin R.* Constantinople Byzantine. Paris: Institut Francais D'Etudes Byzantines, 1950.
8. *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. Les églises et les monastères. Paris: Institut Francais D'Etudes Byzantines, 1953. Т. 3.
9. *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth: Yale University Press, 1975.
10. *Krautheimer R.* Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture" // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1942. Vol. 5. Pp. 1–33.
11. *Lassus J.* La mosaïque de Yakto // Antioch on-the-Orontes: The Excavations of 1932. Princeton: Princeton University Press, 1934. Vol. 1. Pp. 114–156.

12. *Mango C.* Byzantine Architecture. Milano: Electa, 1974.
13. *Marinis V.* Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: Ninth to Fifteenth Centuries. New York: Cambridge University Press, 2014.
14. *Mathews T.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. London: Penn University Press, 1980.
15. *Ševčenko I.* Illuminators of Menologium of Basil II // Dumbarton Oaks Papers. 1962. Vol. 16. Pp. 245–276.
16. *Smorag Róžycka M.* The Place of Ekphrasis in Byzantine Art History // Vox Patrum (70). Lublin, 2018. Pp. 471–484.
17. *Striker C. L., Doğan K. Y.* Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: First Preliminary Report // Dumbarton Oaks Papers. 1967. Vol. 21. Pp. 267–271.
18. *Striker C. L., Doğan K. Y.* Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report // Dumbarton Oaks Papers. 1968. Vol. 22. Pp. 185–193.
19. *Tantsis A.* The So-called "Athonite" Type of Church and Two Shrines of the Theotokos in Constantinople // ZOGRAF (34). 2010. Pp. 3–11.
20. *Waltz C. L.* Architectural Motifs and Backgrounds in The Menologium of Basil II: Master of Arts. Athens (OH): Ohio University Press, 1976.