

Мария Левочская

Алтарный комплекс собора св. Марка в Венеции. Между романским Западом и византийским Востоком

Статья посвящена исследованию Пала д'Оро (*Pala d'Oro*) — Золотого алтаря собора св. Марка в Венеции и дополнившей его Будничной палы (*Pala feriale*) работы мастерской Паоло Венециано. История создания данного алтарного комплекса (X–XIV веков) является частью сложного процесса сложения венецианской художественной культуры, вобравшей в себя большое количество образных и стилистических влияний, и наглядно демонстрирует процесс политического и культурного взаимодействия Венеции с Византией и западноевропейским, романским миром.

Ключевые слова:

Золотой алтарь, собор св. Марка в Венеции,
Сан-Марко,
искусство Венеции,
Четвертый крестовый поход.

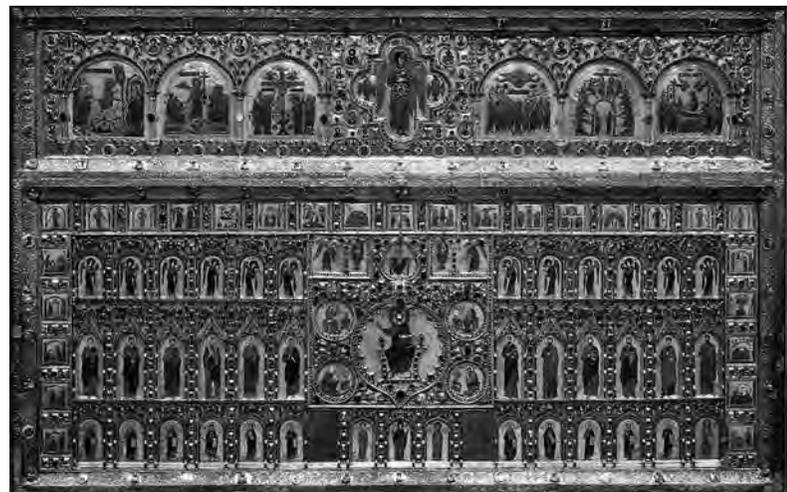
Пала д'Оро (*Pala d'Oro*) — Золотой алтарь собора святого Марка в Венеции является одной из важнейших реликвий города и значительным явлением венецианской художественной культуры.

Создание алтаря в X веке по заказу Пьетро I Орсеоло и ряд его реконструкций являются частью сложного процесса сложения венецианской художественной культуры, вобравшей в себя большое количество образных и стилистических влияний, и наглядно демонстрирует политическое и культурное взаимодействие Венеции с Византией и западноевропейским, романским миром. Реконструкции были завершены в XIV веке, при доже Андреа Дандоло, созданием второй, живописной Будничной палы (*Pala feriale*) работы мастерской Паоло Венециано. Кроме того, алтарь был дополнен киворием, выполненным в классицизирующем ключе.

Пала д'Оро упоминается во всех сколько-нибудь крупных работах, посвященных истории Венеции и собора святого Марка. Информация о Золотом алтаре Сан-Марко содержится также в ряде работ по истории византийского искусства, в связи с прямым заимствованием венецианцами в результате Четвертого крестового похода шести эмалей из когда-то полных по составу византийских Дванадцатых праздников алтаря монастыря Пантократора в Константинополе.

В связи с включением в состав золотого венецианского алтаря эмалей, константинопольское происхождение которых подтверждено письменным свидетельством [41, pp. 222–225], а также с учетом общей византийской родословной раннего венецианского искусства [8, с. 112–121], Пала д'Оро не критически трактуется как *византийская реплика*: «Больше, чем любой другой памятник, сохранившийся в Венеции, *Pala d'Oro* олицетворяет венецианское отношение к демонстрации и повторному использованию византийских артефактов» [37, p. 196].

В то же время по своим размерам и структуре, художественному и материальному богатству Золотой алтарь описывается в основном как явление *уникальное*. (Ил. 1.)



1. Золотой алтарь (*Pala d'Oro*) собора св. Марка. X–XIV вв. Золото, драгоценные камни, перегородчатая эмаль
Собор св. Марка, Венеция

Однако при сравнительном стилистическом и историческом анализе Золотой алтарь Сан-Марко в Венеции может быть понят как одно из проявлений обширного культурного процесса, связанного с проблемой формирования декоративного оформления алтаря в восточной, византийской, и в западной традициях, а именно с явлением романского антепендиума и традицией золотого убранства икон в Византии.

Равным образом, создание Будничной палы должно быть рассмотрено в общем культурном контексте своего времени, в связи с проблемой формирования *политиха* и таким переходным явлением, как *доссале*.

Актуальность настоящей статьи состоит в попытке рассмотреть алтарный комплекс из Золотой и Будничной палы в главном соборе Венеции не как изолированное явление, а как часть сложных художественных и религиозных поисков IX–XIV веков, которые были присущи как восточному, так и западному христианскому миру, с учетом «срединного» географического положения Венеции и международного характера ее культурной среды.

Первая драгоценная Пала из серебра и золота была заказана в Византии в конце X века (976 год) дожем Пьетро I Орсеоло¹, и упоминание о ней содержится в летописи Иоанна Дякона [39, р. 143]. Несмотря на отсутствие достоверных сведений о ее первоначальном облике, утраченном в ходе дальнейших преобразований, факт данного заказа заслуживает внимания. Необходимость создания этого алтарного образа была связана в данный период с активными строительными работами, проводимыми в Сан-Марко после пожара, сильно повредившего базилику [15, с. 73] и уничтожившего первый Дворец дождей [30, р. 69–70]. Политический кризис Республики² в конце X века привел к городскому восстанию, в огне которого была утрачена и главная реликвия города — мощи евангелиста Марка³ [15, с. 70].

Золотая пала должна была послужить центральным образом реконструируемого собора и символом восстановленного порядка и благочестия в Республике святого Марка, а константинопольский заказ демонстрирует приверженность венецианцев византийским художественным формам и стремление к поддержанию стабильных отношений с Константинополем.

Далее реконструкция Палы предпринимается в 1105 году при доже Орделаффо Фальере. Мы можем это утверждать на основании надписи⁴, сделанной при последующей реконструкции алтаря [35, р. 9–10], а также записи в хронике Андреа Дандоло [24, pp. 225, 284]. В связи с трудностью интерпретации ранней Пала д'Оро, заметим: несмотря на то что венецианцы создали крупные исторические хроники в Средние века, они не оставили текстов, которые были бы специально посвящены произведениям искусства. Как отмечается исследователями, «в этом отношении

- 1 Дождь Пьетро Орсеоло I был впоследствии канонизирован (1731), его мощи хранятся в соборе святого Марка.
- 2 Политический кризис Венецианской республики был спровоцирован политикой дожа Пьетро Кандиано IV, когда он, породнившись с тосканской знатью, приобрел владения на континенте, но фактически оказался в вассальной зависимости от западного императора.
- 3 Представляется наиболее вероятным, что мощи св. Марка были утрачены во время пожара 976 года или в ходе последующей реконструкции собора, что, однако, было для венецианцев неприемлемо, и в 1094 году происходит «чудесное обретение» мощей евангелиста.
- 4 *anno milleno centeno ivngito qvi(n)to / tv(n)c ordelafvs faledrv(s) in vrbe ducabat / h(ec) nova f(a)-c(t)a fvit gemis ditissima pala / q(ve) renovate fvit te petre ducante ziani / et procvrbat tvnc angel(vs) acta faledrv(vs) / anno milleno bis centenoq(ve) novena.* Транскрибировано в: Volbach W.F. Gli smalti della Pala d'Oro // Hahnloser H.R., Polacco R. Pala d'Oro. Venezia, 1994. Pp. 9–10.

венетианцы отличались от византийцев, которые произвели богатый свод литературы о созданном ими искусстве» [42, р. 4]. Так, подробное описание позднейшей редакции алтаря доступно лишь благодаря византийской хронике Сильвестра Сиропулуса [41, pp. 222–225].

Пала дожа О. Фальеро 1105 года состояла из 78 эмалей. В центре композиции, окруженной четырьмя медальонами с евангелистами, был помещен образ Христа на троне, над которым представлен Престол уготованный, а под ним образ Богородицы Оранны. По обе стороны от Христа изображались ангелы, пророки и апостолы; в верхнем ряду и двух боковых показаны сюжеты земной жизни Христа и святого Марка.

Реконструкция Золотого алтаря 1209 года также связана с крупным политическим событием XIII века, а именно с Четвертым крестовым походом (1202–1204), когда Венеция, постепенно освободившаяся от Византии сначала экономически, а затем юридически, завоевывает Константинополь вместе с западными рыцарями-крестоносцами.

«События Четвертого крестового похода отдали в руки венецианцев и крестоносцев большое византийское “наследство”» [19, с. 156], состоявшее из веками накопленных богатств восточной столицы и обширных территорий империи. В числе многих произведений искусства, доставленных из Византии в Венецию, оказываются византийские эмали [25, р. 128], составившие верхний ряд образов Пала д’Оро при реконструкции Палы 1209 года.

По своей форме и многосоставной структуре, выполненная из драгоценного материала Пала д’Оро, до добавления к ней верхнего ряда византийских эмалей, соответствует основным характеристикам антепендиума (лат. *antependium* — «вперед висящий») — декорации алтаря, закрывающей внешнюю сторону престола [40, pp. 74–83], широко распространенной на Западе в эпоху Средневековья.

Информация о выполненных из золота и серебра антепендиумах встречается в письменных источниках с IV века [44, pp. 3–14]. Один из наиболее ранних, полностью сохранившихся антепендиумов — антепендиум середины IX века из церкви Сант-Амброджо в Милане. Золотые и серебряные рельефы алтаря изображают Христа и апостолов, сцены из земной жизни Спасителя, на оборотной стороне антепендиума представлено в более слабом рельефе житие святого Амвросия [4, с. 184].

Можно привести значительное число примеров антепендиумов, созданных в XI–XII веках в различных регионах. Например, базельский золотой антепендиум Генриха II (1002–1019, Музей Клюни, Париж) —

дар императора с рельефным изображением благословляющего Христа в окружении трех ангелов и святого Бенедикта (каждая фигура помещена под особой аркой в духе современной алтарю миниатюры и стенной живописи) [6, с. 753]. Позолоченный антепендиум испанской школы из Санто-Доминго-де-Силос (середина XII века, Бургос, Археологический музей) с центральным эмалевым изображением Христа во славе. «Свою особую ноту в этот образ вносит по-романски экспрессивный эффект — голова Христа, выполненная объемно из золоченой бронзы и приставленная к плоскости нимба, — с тонко моделированными, но далекими от идеальности чертами лица» [18, с. 236]. Согласно свидетельству XII века, в базилике святого Петра в Риме находилось изображение из золота с эмалью со сценами из Ветхого Завета и Нового Завета [29, pp. 554–555]. Известны также деревянные резные антепендиумы, которые были особенно распространены в XII веке в Каталонии [31, pp. 187–204].

Соответствие Золотой палы в соборе святого Марка в Венеции (по форме и структуре) характеристикам антепендиума позволило К. Уолтеру утверждать, что *Pala d’Oro* была заказана и сделана согласно нормам западной литургической практики [45, р. 265].

В то же время известно, что Пала изначально была заказана в Константинополе, и это не единичный случай выполнения такого рода работ византийскими мастерами: в хронике Льва из Остии XII века сообщается, что аббат Дезидерий из Монтекассино (Италия, область Лацио) заказал в Византии алтарный образ (антепендиум) из золота, украшенный драгоценными камнями, с изображениями сцен из Нового Завета и чудес святого Бенедикта [26, р. 65], также в XII веке король Сигурд приобрел в Византии позолоченный антепендиум с драгоценными камнями и эмалью для украшения алтарного престола церкви Святого Креста в городе Кунгэльв [28, pp. 111–112].

Выполнение таких заказов в Константинополе свидетельствует о том, что подобного рода объекты были приняты и в византийской практике и, вероятнее всего, могут быть соотнесены с украшением алтарной преграды — темплона (рус. «тябло») [12, с. 167] и шире — с традицией создания полностью драгоценных или украшенных икон, сложившейся еще в доиконоборческую эпоху [21, с. 28] и развитой в Византии в IX–X веках.

Темплоны византийских храмов представляли собой низкие парапеты из резных мраморных или каменных плит, либо своего рода

портики, в которых колонки перекрывались архитравом, со входом в алтарь в центре [12, с. 167–169]. В. Н. Лазарев, реконструируя византийский темплон на основе письменных источников и археологических данных, приходит к выводу, что «на архитраве ранее всего начали помещать изображения святых, причем их высекали прямо из мрамора либо чеканили из золота и серебра (...) Возможны были также изображения, выполненные в технике цветной инкрустации и в технике перегородчатой эмали. Чем богаче был столичный храм, тем роскошнее был его темплон» [12, с. 172]. Подтверждение этому можно найти в свидетельстве Робера де Клари, очевидца разграбления Софии Константинопольской и монастыря Христа Пантократора после взятия византийской столицы крестоносцами в 1204 году: «Главный престол монастыря был столь богат, что нельзя было бы его и оценить, потому что доска, которая была на престоле, была из золота и драгоценных камней» [17, с. 61].

Сведения о драгоценном убранстве византийских храмов, об украшенных иконах содержатся во многих византийских источниках (монастырских описях, актовом документе, житиях святых), с XI века в них значительно увеличивается количество свидетельств о темплоне [12, с. 175]. В типиконе константинопольского монастыря Богородицы благодатной (Кехатомены), сложившемся до 1118 года, упоминается богато украшенная серебром алтарная преграда с образами святых и шестикрылых серафимов [33, pp. 5–19].

Однако ни одного собственно византийского образца украшенных икон⁵ вплоть до XI века нет [21, с. 40]. Причинами этого явления могут быть события иконоборческого периода, когда Папа Григорий II писал императору Льву III Исавру: «Ты (...) найдя святые церкви украшенными и преиспещренными золотыми, обшитыми бахромою, одеждами, лишил их этих украшений и опустошил» [9, с. 22], а также вообще ликвидность драгоценных материалов, из которых священные образы изготавливались.

Примечательно, что два древнейших из дошедших до нас византийских полностью драгоценных, золотых рельефных образа с изображением архангела Михаила, атрибутированные А. Грабаром [34, Pl. A, B]

5 Термин «украшенная икона» используется в трактовке И. А. Стерлиговой, предлагающей рассматривать драгоценные украшения икон как неотъемлемую составляющую самого замысла священного образа. См.: Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М., 2000.

около 1000 года, находятся в сокровищнице Сан-Марко, доставленные сюда после Четвертого крестового похода. Кроме того, в сокровищнице собора хранится константинопольский тканый алтарный покров с изображениями архангелов Михаила и Гавриила в императорских одеждах, вышитыми золотом по красному фону (конец XII — начало XIII века).

Ткани, которыми покрывали иконы для их защиты и украшения, тканые иконные образы (в византийских источниках для их обозначения используются термины *encheirion*, *peplos*, *peplon*, *epiplon* [32, p. 465]; на Руси они именовались «завесами», «занавесью», «убрусами») были широко распространены в средневизантийский период во всем восточнохристианском мире [21, с. 47]. Вышитые алтарные пелены существовали и на латинском Западе, являясь формой вотивного дара, как, например, пелена из Рупертсберга (начало XIII века, Королевский музей в Брюсселе).

Традиция создания таких покровов была связана с общим обилием тканей в храмовой декорации и имела общие раннехристианские истоки, восходящие к одной из наиболее значимых реликвий христианского мира — Нерукотворному Образу Христа, почитавшемуся как первая икона Спасителя, а изначально — к золотым и тканым украшениям скинии Завета, к ее завесам и покровам.

Одно из самых ранних упоминаний о драгоценных тканях, украсивших алтарь, относится к 360 году, когда в качестве даров Констанцием II были принесены в Софию Константинопольскую алтарные покровы, тканые золотом, украшенные драгоценными камнями [43, p. 26].

Широкую географию имеют изображения подвесных пелен и убрусов, иллюстрирующих Акафист Пресвятой Богородицы, представленные в циклах фресок и миниатюр XIII–XIV веков: они сохранились в Греции (росписи церкви Панагии Олимпиотисы в Элассоне), Македонии (церковь Богородицы в Матейче); присутствуют в болгарской Псалтири Томича, сербской Мюнхенской Псалтири [16, с. 3–8].

В средневековой традиции тканые образы почитались как источники божественной благодати, и, по словам А. Грабара, «давали молящимся чувственную возможность соприкосновения с милостью Божией» [34, p. 6].

Исследуя проблему формирования иконостаса, А. М. Лидов предлагает рассматривать завесы и пелены в византийских храмах как тканые антепендиумы, в то же время Золотая пала из собора святого Марка в Венеции «способна дать представление о золотых предалтарных

иконах, некогда украшавших алтарные престолы важнейших храмов Константинополя» [13, с. 171], и напоминает структуру высокого иконостаса, появившегося на несколько столетий позже. Анализируя свидетельство Сильвестра Сиропулуса [41, pp. 222–225] — представителя патриархата Святой Софии, входившего в свиту византийского императора Иоанна VIII Палеолога и константинопольского патриарха Иосифа II во время их визита в Венецию в 1438 году, А. М. Лидов делает вывод о том, что золотые предалтарные иконы типа *Pala d'Oro* были хорошо знакомы византийцам [13, с. 171], а сама венецианская Золотая пала может являться сохранившимся византийским антепендиумом.

О впечатлении, которое произвела на византийского зрителя Пала д'Оро, С. Сиропулус сообщает в своих воспоминаниях следующее: «Среди тех, кто созерцал эту икону икон, те, кто владел ею, испытывали чувство гордости, удовольствие и наслаждение, в то время как те, у кого она была отнята (...), видели ее как образ печали (...). Нам сказали, что эти иконы происходили из темплона самой святой Великой Церкви. Тем не менее, мы знали наверняка (...), что они пришли из монастыря Пантократора» [41, р. 224]. Как видно, свидетельство прямо указывает на то, что «иконы» происходят из храмового темплона, однако мы не находим здесь подтверждения, что «икона икон» — весь Золотой алтарь — была вывезена из Константинополя полностью. Подобное утверждение опровергается и тем, что основа венецианской Золотой палы, как показано выше на основе письменных источников, была заложена более чем двумя столетиями ранее, и только после 1204 года она была дополнена верхним, доставленным из Византии, рядом образов с изображениями евангельских сцен.

Шесть этих сцен («Вход Господень в Иерусалим» (ил. 2), «Сошествие во Ад» (ил. 3), «Распятие», «Тайная вечеря», «Пятидесятница», «Успение Богородицы» с образом Архангела Михаила в центре) на Золотой пале расположены в неверном порядке с точки зрения византийской иконографии. Так, «Сошествие во Ад» помещено в ряду прежде «Распятия», что противоречит строгой иерархической системе византийских образов. «В искусстве Византии венецианцев привлекала не столько его догматическая сторона и утонченный спиритуализм, сколько его торжественная репрезентативность» [7, с. 986], и, по-видимому, соображения каноничности здесь не играли основной роли — похищенные из монастыря Христа Пантократора эмалевые образы должны были добавить блеска храму, в котором покоились мощи евангелиста Марка — главная



2. Вход Господень в Иерусалим
Эмаль Пала д'Оро. X–XII вв.
Византия Перегородчатая эмаль,
золото, драгоценные камни
Собор св. Марка, Венеция



3. Сошествие во Ад
Эмаль Пала д'Оро. X–XII вв.
Византия Перегородчатая эмаль,
золото, драгоценные камни
Собор св. Марка, Венеция

святыня Венецианского государства. Подобного рода нарушения византийской иконографической программы свидетельствуют о том, что в единую структуру эмали Пала д'Оро были смонтированы в Венеции, в духе венецианского художественного мышления, который характерно проявляется уже в мозаичном оформлении куполов Сан-Марко: «Архитектурный тип храма, который до известной степени следовал константинопольскому храму Апостолов, спровоцировал определенное параллельное заимствование из мозаичного декора знаменитой столичной церкви. Но это влияние было всего лишь поверхностным» [8, с. 113], — пишет О. Демус, обращая внимание на то, что изображения «племен» и «языков» в мозаичной декорации Сан-Марко даны не в парах, как это было принято в Византии, а между окнами барабана [8, с. 113]; в куполе, осеняющем алтарь, фигура Пантократора была заменена образом Эммануила, чуждым средневизантийской иконографической схеме [8, с. 116]. В целом же активное использование золота в интерьере Сан-Марко в XIII веке затмевает сложную иерархию образов, разработанную в Византии: размах золотого убранства в Сан-Марко как бы

воплощает собой стремление Венеции к имперскому превосходству, возникшее на подъеме, который она переживала в начале XIII века, не скрывая воинственную радость, вызванную удачей Четвертого крестового похода [10, с. 65].

Сходным образом изменения Золотой палы в этот период демонстрируют попытку утвердить имперскую державность Венеции и воспринятую от Константинополя светскость византийского типа, в русле которой глава церкви, патриарх, подчинялся императору. Образ венецианского дожа трактовался как ипостась проводника божественной воли, о чем свидетельствует включение в центральную часть Пала д'Оро изображения дожа Орделаффо Фальера, воспроизводящего иконографический тип василевса в фас, стоящего на императорском подножии, одетого в парадные платье и держащего традиционные сферу и скипетр [5, с. 41].

Возвращаясь к свидетельству С. Сиропулуса, заметим: располагая данными о том, что эмали верхнего ряда Золотой венецианской палы происходили из темплона монастыря Христа Пантократора в Константинополе, мы можем скорее рассматривать возможность реконструкции программы украшения византийской алтарной преграды, которая в редких случаях воспроизводилась и на Западе, нежели, в отсутствие убедительных свидетельств или примеров, утверждать о существовании в Византии антепендиумов, совпадающих по форме с латинскими.

В то же время, несмотря на формальные различия латинского антепендиума и византийского темплона, обе эти традиции имеют общие корни. Это, во-первых, уходящие в глубь тысячелетий языческие культы поклонения святыням, в создании которых использовались драгоценные материалы; во-вторых, словесные образы в священных книгах Ветхого Завета, переосмысляемые затем в духе христианства; и, в-третьих, богословское обоснование иконопочитания, основные догматические принципы которого были закреплены Седьмым вселенским собором (783–787) [9] и развиты в посланиях отцов и учителей церкви, относящихся к истолкованию богослужения, где указывается на то, что драгоценные украшения в храме являются «образами величия, славы и красоты Бога» [20, с. 368].

В Пятикнижии Моисея подробно описана драгоценная скиния Завета, к которой восходит и облик алтарной преграды христианских храмов, и священные изображения драгоценных престолов, и алтарные завесы, и некоторые образцы литургической утвари.

В статье, посвященной золоту в системе византийской культуры, С. С. Аверинцев раскрывает его разнообразные символические интерпретации в эпоху Средневековья: золото понималось и как свет, и как образ пламенеющего блистания Божьей славы, оно имело особое отношение к ангелам, естество которых духовно, «умно» и в силу своей «умности» огненно, «огнезрочно» [1, с. 404–425]. Золото символизирует чистоту детства, оно же — образ нетления.

В тексте Ветхого Завета сам мастер, работающий с драгоценными металлами, камнями и тканями, в лице Веселиила ставится на большую высоту: без его труда не может появиться скиния, «а значит, и не может сбыться таинство присутствия Бога среди людей» [1, с. 409]. В духе богословской тематики можно предположить, что чувством этой избранности, осознанием своего ремесла, как служения Богу на пути к спасению, может быть отчасти объяснена и та художественная высота, на которой находятся произведения золотых дел мастеров в исследуемый нами период, когда «золото, — варварское, тяжелое, бессодержательное при дневном рассеянном свете, — волнуемым пламенем лампы или свечки оживляется (...), давая предчувствие иных, неземных светов, наполняющих пространство» [22, с. 210].

X–XII века были временем общего для христианского Востока и Запада расцвета декоративно-прикладного творчества, ориентированного на украшение сакрального храмового пространства: в Византии, оставшей позади периоды иконоборчества, создавались богато украшенные иконные образы и алтарные комплексы в духе утверждения торжества православия, и «мастера, создававшие их, имели как никогда широкие возможности выбора драгоценных материалов и применения самых разнообразных художественных техник» [21, с. 28]. А в романском искусстве Запада, переживающем период «Оттоновского Возрождения», где еще был силен элемент варварских культур, «в первую очередь прикладное искусство, то есть художественный вид, наделенный всей полнотой предметно-функциональных качеств, фокусировало в себе творческую энергию эпохи» [18, с. 223]. По словам К. Вайцмана в X–XII веках «само исконное искусство было в большей мере, чем мы можем сегодня себе уяснить, делом рук не живописцев, а мастеров, работающих в мраморе и камне, резчиков по слоновой кости, металлостов и эмальеров» [46, с. 13].

Исследуемый период характеризуется также активным обменом произведениями прикладных форм и их свободной миграцией, «динамическим существованием в обширном географическом ареале»

[18, с. 224]. Характерные для этого времени вкусы — пластическая насыщенность декора, обилие драгоценных вставок — проявляются во многих произведениях, и вместе с тем происходит становление иконографии — повсеместно создаются многосоставные композиции, включающие центральный образ Христа, изображения Деисуса и образы святых.

Представляется, что Золотую палу из Сан-Марко, включающую в себя и формальные черты латинского антепендиума, и эмали из византийского темплона, стоит рассматривать как явление своеобразного синтеза художественных форм, причем синтеза архаического, в котором используется прямое совмещение и наложение форм. С этой точки зрения Пала д'Оро может быть соотнесена с такими драгоценными алтарными образами, созданными в это же время в периферийных регионах, как, например, алтарь из Лисберга (предположительно, 1140 год), в котором позолоченный бронзовый антепендиум составляет единую структуру с запрестольным ретаблем, или происходящий из Гелатского монастыря в Грузии золотой Хахульский тройной складень (XII век). Украшенный перегородчатыми эмалями, жемчугом и драгоценными камнями — это складень, на котором дробницы и медальоны со святыми, кресты и декоративный фон из чеканного орнамента, взятые вместе, становятся своеобразным алтарем [3, с. 172–186].

После 1209 года над главным алтарем Сан-Марко, Пала д'Оро, воздвигается «раннехристианский» киворий, свод которого опирается на четыре колонны из украшенного резьбой алебаstra. (Ил. 4.) Доказано, однако, что эти колонны созданы не в первые века христианства, а гораздо позднее: иконография представленных в них сцен — «Иоаким и Анна», «Рождество» — позволяет датировать их началом XIII века [14, с. 96]. Эта специальная антикизация связана, по-видимому, с поиском древних, античных или римских, истоков собственной культуры:

- 6 Этот важный для истории храмовой декорации латинского Запада процесс запечатлен посредством живописи на алтарной картине XV в. «Месса святого Эгидия» (Лондонская Национальная галерея), где золотой антепендиум, пожертвованный Карлом Лысым монастырю Сен-Дени, изображается установленным на алтарный престол.
- 7 Готика проникает в Венецию в XIII веке, преодолевая византийскую архитектурную традицию, свойственную ранним венецианским постройкам. К тому времени уже полностью сформировавшаяся как эпохальный стиль во Франции и воспринятая материковой Италией, она была понята в Венеции не конструктивно, а почти исключительно декоративно — как элемент украшения арок порталов и окон, деталей интерьера. В готическом стиле была исполнена архитектурная декорация и пластика верхнего яруса Сан-Марко.



4. Киворий над Золотым алтарем. XIII в. Мрамор, резьба по известковому алебаstrу. Собор св. Марка, Венеция

Венеция, обретая значительную военно-политическую мощь после завоевания Константинополя в 1204 году, желала заменить собой бывшую имперскую столицу, но, как показывает Е. Яйленко в монографии «Венецианская античность», особенностью «Светлейшей Республики» было отсутствие собственного античного прошлого [23, с. 7], в связи с чем для Венеции XIII века античное, или классическое, было во многом тождественно раннехристианской эпохе.

После реконструкции 1209 года Пала д'Оро поднимается над алтарным престолом, что может быть связано с таинством пресуществления, скрывааемым теперь во время службы фигурой священнослужителя в связи с изменением латинской литургической практики, закрепленным на Латеранском соборе⁶.

Последняя крупная реконструкция Пала д'Оро относится к 1342 году, когда она была помещена в готическую раму⁷, придавшую ей еще больше своеобразия.



5. Паоло Венециано. Будничный алтарь (*Pala feriale*). 1345. Дерево, темпера. Две части, 59 × 325 каждая. Собор св. Марка, Венеция

В это же время создается так называемая Будничная пала (*Pala feriale*) — живописный покров для Золотой палы мастерской Паоло Венециано⁸. (Ил. 5.) Цель этого заказа состояла в создании произведения, «достойного такого великого святого, как святой Марк, и города, такого великолепного, как Венеция» [35, р. 87].

Будничная пала должна была закрывать собою Золотой алтарь, который открывали для всеобщего обозрения всего несколько раз в году по большим церковным праздникам. Интересно, что сама идея необходимости сокрытия Золотой палы, по-видимому, воспринимавшейся теперь как святой образ, имеет глубокие восточно-христианские духовные корни: согласно византийской традиции, почитаемая святыня не должна быть видимой всеми и в любое время. Вместе с тем этот покров создается в живописной технике, что соответствует западному развитию алтарного образа в XIII–XIV веках, а именно такому переходному от антепендиума к полиптиху явлению, как доссале [27, р. 442].

Деревянная панель доссале состоит из горизонтальных составных частей, в то время как полиптих представляет собой панель, в которой

отдельные вертикальные части отделены друг от друга колоннами и пинаклями и соединены между собой деревянной рамой [11, с. 56]. Внутри этой конструкции (то есть доссале) присутствуют определенные пропорции: отношение между высотой и шириной такое же, как и отношение между шириной центральной части и боковых частей [36, р. 63]. Распространение доссале в Италии началось примерно в последней трети XIII века [11, с. 54].

Живописные образы Будничной палы выполнены темперой по дереву и разделены на два горизонтальных регистра. В центре верхней части представлен образ распятого Спасителя, по сторонам от которого образы Богородицы и святых Марка, Феодора, Иоанна Богослова, Петра и Николая. Ниже — семь эпизодов из жизни святого Марка: «Апостол Петр рукополагает святого Марка в епископы»; «Исцеление сапожника»; «Явление Христа святому Марку в заточении»; «Мученичество святого Марка»; «Святой Марк спасает корабль от шторма на пути в Венецию»; «Обретение мощей святого в соборе Сан-Марко»; «Паломники у могилы святого Марка».

В целом, Будничная пала соотносится в смысловом и структурном отношении с Пала д'Оро. Однако, в то время как в центре Золотого алтаря образ Спасителя с циклом окружающих его эмалей, посвященных святому Марку, в Будничной пале нижняя половина (равная по размерам верхней) полностью посвящена изображению жития святого Марка. Семь рассказов из жизни евангелиста этой Палы следуют скорее хронологическому порядку текста «Золотой Легенды» Якопо Ворагинского [38, р. 134–143], чем последовательности, существующей в Пала д'Оро.

В верхнем регистре Будничной палы изображения святых и Спасителя даются в более консервативном, византийском, стиле, чем подчеркивается надмирность этих образов. Наоборот, в нижней части, тяготеющей к повествовательности, даны события, произошедшие в нашем мире, они представлены более натуралистично. Живописные образы нижней части Будничной палы организованы таким образом, что предполагают прочтение слева направо, сюжетный строй из семи отдельных житийных композиций имеет начало, кульминационный момент и развязку. В то же время центральный сюжет нижней части Палы работы мастерской Паоло Венециано — «Мученичество святого Марка» — совпадает с центральным положением образа распятого Спасителя в верхней части, образуя тем самым вертикальную ось, следуя которой, зритель понимает, что жертва Спасителя повторяется в мученичестве святого Евангелиста.

8 Об этом свидетельствует латинская надпись, сделанная на Будничной пале: *Magister Paulus cum Luca et Joanne filiis suis pinxerunt hoc opus / MCCCXLIV mensis aprilis die XXII.*

Сюжетные сцены нижнего регистра Будничной палы по своим размерам невелики, но по форме явно тяготеют к монументальности.

Во второй сцене, например, святой Марк излечивает Анания, александрийского сапожника, который ранил руку, чиня сандалии святого. Апостол только что прибыл, мы видим нос его корабля со спущенными парусами в порту, и хотя действие происходит в Египте, мастерская сапожника изображена по образцу венецианской архитектуры XIV века. Паоло Венециано показывает, как обувь Марка разваливается, едва он только прибывает в Александрию, и, согласно тексту «Золотой легенды», ранив руку иглой, сапожник восклицает: «Один есть Бог!» [38, р. 136]. Получив затем исцеление, сапожник Ананий стал первым обращенным в этой местности.

В сцене пути святого Марка в Венецию используется контраст белого и черного, которым подчеркивается изгиб туго натянутых парусов корабля, привнося движение, заметное по сравнению со статичным образом того же сюжета, присутствующим на эмали Пала д'Оро.

В сцене «Чудесного обретения мощей святого Марка» базилика Сан-Марко не изображается целиком, мы видим лишь золотое подкупольное пространство, полукруглые арки, поддерживаемые колоннами, и дорогую разноцветную облицовку мрамором. Среди свидетелей чуда присутствует дож, которым должен быть О. Фальеро, во время правления которого (1102–1118) произошло чудесное обретение мощей. Однако дож облачен здесь в горностаевую мантию — *bavero*, согласно более поздней моде времен дожа Андреа Дандоло, сделавшего заказ на изготовление Будничной палы. По всей вероятности, он и был представлен в исторической роли своего предшественника.

В последнем живописном сюжете Будничной палы изображены папские собравшиеся у гробницы евангелиста Марка, свидетельствуя о том, что святой находится здесь и продолжает покровительствовать своему народу.

Живопись Будничного алтаря отличается богатым колоритом, наследующим лучшие традиции византийской мозаики. В абрисах фигур святых, в их слегка удлинённых пропорциях заметно влияние готики (особенно в нижнем регистре), в целом свойственное итальянской живописи данного периода.

Сложный и длительный процесс сложения центрального алтарного образа собора св. Марка, Пала д'Оро, был тесно связан с политической историей Венеции, с ее международными контактами. Представляется

возможным интерпретировать Пала д'Оро как явление архаического синтеза художественных образов и форм, состоящее в совмещении традиций романского антепендиума и византийского темплона, осуществленного в духе венецианского художественного мышления, в числе существенных особенностей которого — восприимчивость, гибкость, приверженность праздничным и торжественным формам. Эти черты, которые затем будут развиты как художественные принципы живописной школы Венеции эпохи Возрождения, характерны также для Будничного алтаря, дополнившего Пала д'Оро. Исследование Будничного алтаря показывает, что Венеция уже на раннем этапе развития собственной живописной школы демонстрирует ряд устойчивых качеств, среди которых богатство колорита, органичность как в пропорциях отдельных фигур, так и в построении общей композиции, естественность пластики при доминировании эстетического начала.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. С. Золото в системе символов византийской культуры // Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004.
2. Бернсон Б. Живописцы Итальянского Возрождения. М., 1965.
3. Беручашвили Н., Бичикашвили И. Новая атрибуция креста Квирикхе Хахульского складня // Византийский Временник. 2002. № 61.
4. Верман К. Искусство каролингской и оттоновской эпох на востоке и западе от Рейна (750–1050 гг.) // История искусства всех времен и народов. Т. 2. М., 2000.
5. Грабар А. Император в византийском искусстве. М., 2000.
6. Губер А., Доброклонский М., Райнгардт Л. Искусство Германии // Всеобщая история искусств в шести томах. Т. II. Искусство Средних веков/Под ред. Б. В. Вейрмана, Б. Р. Виппера, А. А. Губера. М., 1960.
7. Губер А. А., Лебедев В. А. Искусство Италии // Всеобщая история искусств в шести томах. Т. II. Искусство Средних веков/Под ред. Б. В. Вейрмана, Б. Р. Виппера, А. А. Губера. М., 1960.
8. Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001.
9. Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии. Т. VII. Казань, 1891.
10. Дориги В. Венеция до Венеции: от Градо до Сан-Марко // Венеция. Искусство сквозь века/Под ред. Дж. Романелли. М., 2003.

11. Коваленко Н. А. Развитие сиенского полиптиха в 1-й трети XIV в. // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 2 (8). 2012.
12. Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Византийский Временник. 1967. № 52.
13. Лидов А. М. Византийский антепендиум. О символическом значении высокого иконостаса // Иконостас: происхождение, развитие, символика. М., 1999.
14. Лоренцони Дж. Византийское наследие и вклад Запада в XIII–XIV веках // Венеция. Искусство сквозь века / Под ред. Дж. Д. Романелли. М., 2003.
15. Норвич Д. История Венецианской республики. М., 2010.
16. Петров А. С. Изображения подвесных пелен в византийском искусстве // Убрус. Вып. 9–10. СПб., 2008.
17. Робер де Клари. Завоевание Константинополя / Пер. М. А. Заборова. М., 1986.
18. Ротенберг Е. И. Искусство романской эпохи. Система художественных видов. М., 2007.
19. Соколов Н. П. Венецианская доля в Византийском «наследстве» // Византийский Временник. Т. 6 (31). 1953.
20. Сочинения блаженного Симеона архиепископа Фессалоникийского // Писания отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856.
21. Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М., 2000.
22. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996.
23. Яйленко Е. Венецианская античность. М., 2010.
24. Andrea Dandolo. *Chronica per extensum descripta* / Ed. E. Pastorello. *Rerum Italicarum Scriptores* 12.1. Bologna, 1938.
25. *Bavet Ch.* *Byzantinische Kunst*. Parkstone International. New York, 2012.
26. Bloch H. *Monte Cassino in the Middle Ages*. Harvard, 1986.
27. *Boscovits M.* *Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini* // *Arte Cristiana*. Vol. 80. 1992.
28. *Ciggaar K.* *Western Travellers to Constantinople. The West and Byzantium, 962–1204: Cultural and Political Relations*. Leiden, New York, Köln, 1996.

29. *Croquison J.* *L'iconographie chrétienne à Rome d'après le Liber Pontificalis* // *Byzantion*. Т. 34. 1964.
30. *Demus O.* *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*. Washington, D. C., 1960.
31. *Dodwell C. R.* *Painting in Europe, 800–1200*. Harmondsworth, 1971.
32. *Frolov A.* *La Podesa: untissudécoratif de l'Eglise byzantine* // *Byzantion*. Т. 13. 1938.
33. *Gautier P.* *Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè* // *REB*. 1985. Vol. 43.
34. *Grabar A.* *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*. Venice, 1975.
35. *Hahnloser H. R., Polacco R.* *Pala d'Oro*. Venezia, 1994.
36. *Henk van Os.* *Sieneese Altarpieces 1215–1460. Form, content, function*. Vol. I: 1215–1344. Groningen, 1988.
37. *Holger A. K.* *The Pala d'Oro and Andrea dandolo's Projects for San Marco* // *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice* / Ed. R. S. Nelson, H. P. Maguire. *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington, D. C., 2010.
38. *Jacobus de Voragine.* *Legenda aurea. 1229–1298* / Caxton William. *The Golden Legend: Or Lives of the Saints*. London, 1900.
39. *John the Deacon.* *Giovanni Diacono. Cronaca Veneziana* / Ed. G. Monticolo // *Cronache veneziane antichissime. Fonti per la storia d'Italia*. Rome, 1890.
40. *Lasko P.* *Antependium* // *Enciclopedia della arte medievale*. Т. 2. Roma, 1991.
41. *Les "Mémoires" du Grand Ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le Concile de Florence (1438–1439)* / Ed. V. Laurent. Paris, 1971.
42. *Maguire H., Nelson R. S.* *Introduction* // *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice* / Ed. R. S. Nelson, H. P. Maguire. *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*. Washington, D. C., 2010.
43. *Mango C.* *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.
44. *Sydow von E.* *Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und Retabulabiszum XIV. Jahrhundert*. Strassburg, 1912.
45. *Walter C.* *The Origins of Iconostasis* // *Eastern Churches Review* 3, 1971.
46. *Weitzmann K.* *Die Ikone 6. bis 14. Jahrhundert*. München, 1978.