

Заиграйкина Светлана Павловна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МОЗАИК В КАПЕЛЛАХ
САНТ АКВИЛИНО И САН ВИТТОРЕ ИН ЧЬЕЛ Д'ОРО В МИЛАНЕ.
ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ В ИСКУССТВЕ V ВЕКА**

Специальность 17.00.04 –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2015

Работа выполнена в ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, в Секторе византийского искусства Отдела европейского классического искусства

Научный руководитель: Попова Ольга Сигизмундовна, доктор искусствоведения, заведующая Сектором византийского искусства, профессор кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Официальные оппоненты: Попов Геннадий Викторович, доктор искусствоведения, директор Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева».

Виноградова Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории христианского искусства, факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Русский музей» г. Санкт-Петербург.

Защита состоится 17 сентября 2015 года в 14.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.02. в Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института <http://sias.ru/research/dissovets/>.

Автореферат разослан «_10_» июля _____ 2015 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,

кандидат искусствоведения



А. И. Струкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИОННОЙ РАБОТЫ

Актуальность исследования

Мозаичная декорация в раннехристианских капеллах Сант Аквилино (архитектура 355–374 гг.) при церкви Сан Лоренцо Маджоре и Сан Витторе ин Чьел д'Оро (вероятно, 313–343 гг.) при базилике Сант Амброджо в Милане относится к V в. Эти мозаики – единственные произведения монументальной живописи, сохранившиеся в городе от важнейшего периода в истории христианского искусства: времени его становления. Вместе с другими мозаичными ансамблями V в. в Италии (в Риме, Равенне, Неаполе, Старой Капуе, Альбенге, Казаранелло) и в Греции (в Фессалониках) они представляют самые ранние, немногочисленные дошедшие до нас образцы церковной живописи, относящиеся к первому веку официального христианства¹. Значение каждого из них неизмеримо велико.

Мозаики капеллы Сант Аквилино – это редкий пример декорации раннего христианского мемориального сооружения, по-видимому, императорского мавзолея². Есть достаточно веские основания считать, что это небольшое центрическое, октагональное в плане сооружение, представляющее вместе с капеллой Сант Ипполито и четырьмя угловыми башнями древнейшие части архитектурного ансамбля церкви Сан Лоренцо Маджоре, изначально задумывалось как погребальная капелла. Предположительно, она должна была стать мавзолеем для кого-то из членов императорской семьи, представителей династии Феодосия I Великого (379–395 гг.), проживавших в Милане до 402 г. и после этой даты переместившихся вместе со всем двором в новую императорскую столицу – Равенну.

Мозаики второй миланской капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро уникальны сразу по нескольким причинам: по составу изображений (все представленные в них святые – это раннехристианские мученики и епископы миланской Церкви) и по степени сохранности оригинальных частей декорации (большинство памятников монументального искусства V

¹ В 389–391 гг. император Феодосий Великий издает антиязыческие эдикты, запрещающие все языческие культы, фактически провозглашает христианство единственным религиозным культом, разрешенным к отправлению в Империи.

² Kinney D. «Capella Reginae»: S. Aquilino in Milan // *Marsyas*. Vol. 15. 1970–1971. P. 13–35; Eadem. *Le chiese paleocristiane di Mediolanum // Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale dal Ambrosio ai Carolingi*. Milano: Electa, 1987. P. 48–79.

в. искажены переделками или утрачены в последующие века). Это, по-видимому, самый ранний сохранившийся образец монументальной декорации христианского мавзолея. Основание капеллы, предположительно, связано с событиями начала IV в. и временем миланского епископа Матерна (313–343 гг.)³. Она возведена над местом погребения мученика Виктора, воина мавританского происхождения, пострадавшего в г. Лоди недалеко от Милана, и изначально представляла собой отдельно стоящее сооружение. Во время перестройки базилики Сант Амброджо в XI–XII вв. мавзолей св. Виктора присоединили к основному зданию церкви, превратив его, таким образом, в одну из боковых капелл церкви.

От всего комплекса мозаик Сант Аквилينو⁴, сохранявшего полноту до второй половины XVII в., дошли несколько изображений ветхозаветных праотцев, фрагменты фигур апостолов, надписи с именами святых, части орнамента – в нартексе, и две сюжетные композиции «Христос с апостолами» и «Вознесение Илии» в полуциркулярных нишах – в самой капелле. Вероятно, они созданы вскоре после сооружения Сант Аквилино, то есть, принадлежат к ее первоначальному декору. Принятая в настоящее время датировка мозаик – между 372/4 и 402 гг. – определяется на основании архитектурно-археологических данных и анализа историко-художественных процессов. Нам представляется, что стилистические особенности мозаик Сант Аквилино подтверждают данную атрибуцию. В попытке датировать мозаики Сант Аквилино временем около 400 г., исходя из подробного анализа их художественных черт, опираясь

³ Reggiori F. *La basilica ambrosiana: note storiche e descrizione*. Milano: Basilica ambrosiana, 1962; Kinney D. *Le chiese paleocristiane di Mediolanum // Il millenio ambrosiano*. Milano, una capitale dal Ambrosio ai Carolingi. Milano: Electa, 1987. P. 67–70; Righetto G. *Sant’Ambrogio e San Vittore “in ciel d’oro” // Milano, capitale dell’Impero Romano 286–402 d.C. Catalogo della mostra, 24 gennaio – 22 aprile, 1990*. A cura di Gemma Sena Chiesa. Milano: Silvana, 1990. P. 127–135; Monfrin Fr. *A propos de Milan Chrétien. Siège épiscopal et topographie chrétien a IV-VI siècle // Cahiers Archéologiques*. 1991. Vol. 39. P. 35–36; *La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto*. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 1–2 .

⁴ Schuster I. *Sant’Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana*. Milano: Vita e Pensiero, 1940; Calderini C., Chierici G., Cecchelli C. *La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano. 1951; Bovini G. *I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura dell’arte ravennate e bizantina*. 1970. Vol. 17. P. 61–82; Kinney D. «Capella Regina»: S. Aquilino in Milan // *Marsay*. Vol. 15. 1970–1971. NY University Press; Bertelli C. *I mosaici di Sant’Aquilino // La basilica di San Lorenzo in Milano*. A cura di G. A. dell’Aqua. Milano: Amilcare Pizzi, 1985. P. 146–169; Edem. *I mosaici del sacello di S. Aquilino // Milano capitale dell’Impero Romano. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo*. Milano: Silvana, 1990. P. 140–142.

при этом на последние реставрационные и технико-технологические исследования, состоит **актуальность данной работы.**

Мозаики в куполе, барабане и на стенах капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро⁵ возникли, вероятно, после ее перестройки во второй половине V в. Однако вопрос их датировки до сих пор остается дискуссионным. Общий иконографический замысел декорации мартырии, к которому обычно прибегают исследователи мозаик и на который ссылаются в качестве основного аргумента в пользу ранней их атрибуции (конец IV в.), представляется не вполне убедительным. Стилистически эти мозаики, кажется, не могли появиться ранее второй половины V в. Анализ их стиля и обоснование датировки – вторая половина-последняя четверть V в. – являются актуальными аспектами данной работы. Уточнение времени создания мозаик Сан Витторе ин Чьел д'Оро и сопоставление их с мозаиками баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, время появления которых нами пересматривается, позволяет несколько откорректировать принятые в настоящее время в искусствознании представления о развитии искусства этого периода.

Главными **объектами диссертационного исследования** выбраны два ансамбля мозаик V в. в Милане в капеллах Сант Аквилино в церкви Сан Лоренцо Маджоре и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в базилике Сант Амброджо.

Предмет исследования

Работа посвящена кругу проблем, связанных с процессом формирования в V в. нового условно-символического языка христианского искусства. В ней обосновывается и подтверждается на основании стиля существующая датировка мозаик капеллы Сант Аквилино. Кроме того, в диссертационной работе предлагается новая атрибуция мозаик капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро. Главным аргументом, как и в случае с мозаиками Сант Аквилино, служит их стиль.

Степень научной разработанности темы

⁵ Bovini G. I mosaici di S. Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Vol. 16. Ravenna, 1969. P. 71–80; Bertelli C. Ritratto di S. Ambrogio // Milano capitale dell'Impero Romano. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo. Milano: Silvana, 1990. P. 89; David M. Forme di controllo militare bizantino dell'Italia settentrionale. Appunti in chiave archeologica // Studi in Memoria di Patrizia Angioini Martinelli. A cura di Silvia Pasi. Iniversità di Bologna Dipartimento di Archeologia. Bologna: Ante quem, 2005. P. 125–132; Mackie G. The Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan // Gesta. Vol. XXXIV/2. 1995. P. 91–101.

Мозаики обеих миланских капелл хорошо известны. Они становились объектом исследования многих авторов, начиная с конца XIX в., им посвящен целый ряд специальных работ, исторических, археологических, иконографических. Они включены в общие труды по истории раннехристианского и византийского искусства. Однако до сих пор не было исследования, посвященного особенностям их стиля, отсутствует так же детальное сопоставление этих мозаик с другими произведениями монументального искусства V в. Данная работа – попытка восполнить это недостающее звено в истории изучения мозаик Сант Аквилينو и Сан Витторе ин Чьел д'Оро.

Цели исследования

Одна из целей данной работы – рассмотреть каждый из двух миланских ансамблей мозаик V в. в отдельности, обращая внимание, прежде всего, на индивидуальные стилистические особенности конкретного произведения, на его живописную манеру и способы создания художественного образа. Описать и охарактеризовать созданный мозаичистами образ, обнаружив, таким образом, уникальность каждого выбранного в качестве объекта исследования художественного явления. Главной и конечной целью является исследование миланских мозаик в контексте искусства V в. для того, чтобы найти им место в кругу близких по времени памятников монументальной живописи, вплести их в единую художественную ткань эпохи.

Основные задачи исследования

- рассмотреть и охарактеризовать каждый из двух миланских ансамблей как самостоятельное и самоценное художественное явление;
- провести образно-стилистический анализ мозаик капеллы Сант Аквилينو и капеллы Сан Витторе, сопоставить их с другими сохранившимися в Италии (Риме, Равенне, Неаполе) мозаичными ансамблями V в.;
- найти обоим миланским ансамблям место среди этих произведений, поместить их в органичное художественное окружение;
- описать общие изменения, происходившие в стиле искусства V в., на примере мозаик в Италии;
- выявить в его развитии стиля некоторую закономерность. В едином стилевом потоке искусства этого времени обнаружить различные направления, быть может, отражающие местные художественными вкусы и традиции, или являющиеся выражением

творческой индивидуальности отдельных мастеров. Нам хотелось бы показать вариативность живописного искусства V века, с одной стороны, и развитие в едином стилистическом русле – с другой стороны;

- уточнить имеющуюся на данный момент атрибуцию памятников.

Хронологические рамки исследования

В центре внимания в настоящей работе находятся произведения V в. Однако для создания исторического, иконографического и художественного контекста привлекается довольно широкий круг античных, раннехристианских, византийских памятников и произведений византийского круга. Например, в качестве иконографического прототипа сцены «Христос с апостолами» в капелле Сант Аквилино рассматривается напольная мозаика I–II в. до н.э. «Академия Платона». Для опровержения гипотезы о заказе декорации капеллы Сан Витторе епископом Оноратом в VI в., которая строится на якобы присутствии в мозаиках его монограммы, даются примеры папских монограмм в римских мозаиках IX в. (папы Пасхалия I, базилика Санта Прасседе (817–824 гг.), папы Григория IV (827–844 гг.), базилика Сан Марко). Таким образом, хронологические рамки исследования охватывают период приблизительно с I–II в. до н.э. и до середины IX в. В фокусе его, тем не менее, остаются произведения V столетия.

Методология исследования

Методика исследования заключалась в сочетании целого ряда подходов, комплекс которых позволил в наиболее полной степени выполнить поставленные перед работой задачи. Метод, которому уделено главное место в данной диссертации, – сравнительный стилистический и типологический анализ. С его помощью удалось найти новый ракурс в исследовании хорошо известных памятников и предложить аргументы в пользу выдвинутых в работе положений. Возникла так же необходимость обращаться к иконографическому анализу. Он применялся косвенно, не столько для прямого сопоставления отдельных изображений и мотивов, но для раскрытия содержания образов, представленных в мозаиках, для понимания общего замысла декорации капелл. Помимо этого был использован междисциплинарный подход. В качестве вспомогательных материалов привлекались данные из смежных областей знаний: археологии, истории архитектуры, реставрации, богословия, без которых наши наблюдения и выводы не были бы полными и убедительными. Благодаря сведениям, полученным в результате последних

реставрационных исследований материалов и техники мозаик V в., некоторые из них еще не опубликованы, стало возможным выдвинуть ряд важных для этой работы тезисов.

Научная новизна исследования

Стилистические особенности мозаик капеллы Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро никогда прежде не становился объектом специального исследования. Характеристики, которые были предложены нашими предшественниками в работах, посвященных декорации этих капелл или в работах общего характера по раннехристианскому и византийскому искусству, как правило, краткие и довольно обобщенные. Они недостаточны для понимания данных художественных явлений. Почти полное отсутствие анализа живописной составляющей миланских мозаик, кажется, стало причиной того, что на современном этапе развития искусствознания исследователи вернулись к идеям, высказанным более сотни лет назад. Так, например, в 1995 г. Дж. Мэки в статье, посвященной мозаикам капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро, предложила датировать их временем около 400 г. Ее главный аргумент – богословский замысел декорации, принадлежавший, по мнению исследовательницы, миланскому епископу Амвросию. Эту гипотезу и дату впервые еще в 1897 г. выдвинул А. Ратти. Однако, если сюжетный состав мозаик Сан Витторе, действительно, допускает подобную интерпретацию и атрибуцию, то с точки зрения стиля ранняя датировка декорации представляется неприемлемой.

Таким образом, данная диссертация является первым за всю историю изучения мозаик Милана опытом обоснования атрибуции исходя из анализа их художественных аспектов.

Впервые предлагается выделить V столетие в особый период истории христианского искусства; последовательно проследить процесс формирования языка нового религиозного искусства на примере мозаичных ансамблей V в. в Италии.

Источники

Для решения задач, поставленных перед диссертацией, был привлечен значительный круг художественных источников от Античности, Византии и Средних веков. Иконография мозаик Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро рассматривалась в широком контексте произведений монументальной живописи, напольных мозаик, миниатюр рукописей, малых архитектурных форм, произведений скульптуры и мелкой пластики, происходящих с территорий Западной Европы, Греции,

Кипра, Египта, Сирии и Палестины. В части, касающейся стилистических аспектов миланских мозаик, для сопоставления использовались практически все сохранившиеся памятники монументальной живописи V–VI вв. в Италии.

Ценнейшим источником, использованным нами в данной работе, стали реставрационные документы, хранящиеся в архиве Ватиканского музея, Государственном архиве Рима, архиве Лаборатории твердого камня (Opificio delle Pietre Dure) во Флоренции, архиве Охраны памятников архитектуры и пейзажной среды Ломбардии в Милане. Знакомство с материалами реставрации итальянских мозаик дало возможность представить степень сохранности в них оригинальных частей, меру позднейших вторжений в ранние произведения, получить сведения о материалах и технике, а так же методах реставрации в различные периоды истории.

Практическая значимость исследования

В процессе работы над диссертацией был привлечен обширный историографический и художественный материал, который может быть использован в научно-исследовательской, преподавательской, музейной деятельности, а также в работе современных художников-монументалистов, оформляющих церковные интерьеры. Материалы диссертации могут быть привлечены для разработки общих лекционных курсов и специальных тематических семинаров по проблемам раннехристианского и византийского искусства, использованы при составлении учебно-методических пособий в высших и средних учебных заведениях художественного профиля, при организации постоянных и временных музейных экспозиций.

Апробация исследования

Основные положения данной диссертационной работы были представлены в форме докладов на российских и международных конференциях в России и за рубежом: 2-ой Конференции молодых византинистов (Кафедра византийской и новогреческой филологии Филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999); IV Молодежной научной конференции «Проблемы изучения духовной и материальной культуры» (Музеи Московского Кремля, 2000); международной конференции «Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. (Государственный институт искусствознания, 2000); XXXII, XXXVI и XXXIX научной конференции «Лазаревские чтения» (Кафедра Всеобщей истории искусства Исторического факультета, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2008, 2012 и 2015 гг.), на XIX

Всероссийской научной сессии византинистов: «Российское византиноведение. Традиции и перспективы» (МГУ, 2011), XX Всероссийской научной сессии византинистов: «Византия и Византийское наследие в России и мире» (МГУ, 2013); Международной научной конференции «Византия и Древняя Русь. Культурное наследие и современность» (Российская Академия Художеств, С.-Петербург, 2012); международной конференции X Симпозиум «Ниш и Византия» (Ниш, Сербия, 2012), научной конференции, посвященной памяти А.В. Банк (Государственный Эрмитаж, 2013). Отдельные аспекты темы и главы основной части диссертации обсуждались на заседании Сектора древнерусского искусства (ГИИ, 1998–2001), заседании Сектора византийского искусства (ГИИ, 2014), семинаре по проблемам византийского искусства под руководством О.С. Поповой (МГУ). Материалы данной работы были положены в основу специального курса «Мозаики IV–V века в Италии», подготовленного и прочитанного в МГУ им. М. В. Ломоносова на кафедре Всеобщей истории искусства (в 2005–2006 у. г.)

Структура работы

Работа состоит из введения, историографии, трех глав, заключения, библиографии и приложения в виде альбома иллюстраций. Каждая глава основной части представляет самостоятельное законченное исследование. Первая и вторая носят монографический характер: они посвящены монументальной декорации двух миланских капелл Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро. Третья глава – объединяющая; в ней рассматриваются вопросы развития стиля искусства V века в совокупности, для анализа привлекаются все сохранившиеся в Италии мозаичные ансамбли этого столетия.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обозначен предмет и объект диссертационного исследования, определены основные цели и задачи, хронологические рамки, обоснован выбор методологии, применение которой позволило найти новый ракурс в изучении в целом хорошо известного материала. Глава **Историография** состоит из трех частей. Это разделение обусловлено структурой самой диссертационной работы и тем фактом, что каждый из двух миланских ансамблей имеет собственную проблематику. Таким образом, в первой части историографической главы представлен обзор и анализ основных публикаций, касающихся различных аспектов изучения мозаик Сант Аквилино, а во второй части, соответственно, работ, посвященных исследованию мозаик капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро. Вопросы стиля живописи V столетия вообще не становились темой отдельного монографического исследования. В третьей части историографии

рассматривается единственный в своем роде труд Э. Китцингера «Становление византийского искусства. Главные стилистические течения в искусстве Средиземноморья в III-VII веках»⁶, автор которого подробно касается интересующей нас проблематики, а именно: вопросов становления стиля византийского искусства. Две главы этой работы отведены анализу произведений искусства V столетия, в том числе мозаикам Милана, которым, тем не менее, уделено немного внимания.

Глава 1 «Мозаики капеллы Сант Аквилино в церкви Сан Лоренцо Маджоре в Милане» включает два раздела.

Первый раздел главы содержит описание мозаик самой капеллы Сант Аквилино и ее нартекса, единой для всех частей иконографической программы декорации. Особое внимание в нем было уделено иконографии сцены «Христос с апостолами», получившей необычайную популярность в раннехристианское время. Помимо этого в ней приведена датировка мозаик капеллы, выдвинутая на основании анализа исторических и архитектурно-археологических данных.

От первоначальной мозаичной декорации капеллы, находившейся в куполе, на стенах и в нишах, до настоящего времени дошли две композиции в юго-восточной и юго-западной полуциркулярных нишах в самой капелле и фрагменты фигур и части орнаментального декора на стенах нартекса. Все мозаики созданы одновременно. Нет никаких оснований исторических или стилистических относить их к разным этапам украшения капеллы.

Мозаика в юго-восточной нише в значительной части утрачена. Из-за неполной ее сохранности сюжет сцены до сих пор остается предметом обсуждения исследователей. Авторами высказывались различные предположения. Между тем, только одна из гипотез, согласно которой сцена представляет «Вознесение пророка Илии», кажется нам наиболее аргументированной. Она подкреплена обширным иконографическим материалом, относящимся к III–V вв. Мы склонны придерживаться именно этой версии, несмотря на то, что в последнее время оформилась тенденция⁷ к тому, чтобы считать данную мозаику изображением «Христа-Гелиоса».

⁶ Kitzinger E. Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century. London: Faber & Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977.

⁷ Bertelli C. I mosaici del sacello di S.Aquilino // Milano capitale dell'Impero Romano. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo. Milano: Silvana, 1990. P. 140–142; Della Valle M. I

Вторая мозаика в юго-западной нише, напротив, сохранилась практически полностью. Реставрационные вмешательства в нее минимальны. Она представляет один из вариантов сцены «Христос с апостолами», которая имела широчайшее распространение в христианском искусстве в IV в.– первой четверти V в. и многократно воспроизводилась в росписях катакомб, произведениях скульптуры и мелкой пластики. В капелле Сант Аквилينو использован один из ее иконографических изводов, получившей в литературе название «Христос-учитель», или «Собрание апостолов». Прототипом для нее, по-видимому, послужили античные изображения, представляющие мудреца, главу философской школы с последователями. В этой части главы уделено особое внимание значению данной сцены для первых поколений христиан, приведен круг памятников, в которых это изображение встречается (преимущественно произведениях погребального искусства), мнения исследователей, предпринимавших попытки объяснить популярность этого сюжета в IV в. Одно из них принадлежит К. Бертелли⁸, который указывает на возможное константинопольское происхождение прототипа данной сцены. В предположительной форме автор высказал суждение о том, что изображение «Христа с апостолами» могло находиться в церкви Св. Апостолов в Константинополе. Другой точки зрения придерживается Б. Бренк⁹, который связывает распространение этого изображения в раннехристианское время с воспроизведением, очевидно, широко известной скульптурной группы Христос с двенадцатью апостолами, так называемого *fastigium*-а, украшавшей зону пресбитерия главной римской базилики Сан Джованни ин Латерано.

Обе гипотезы представляются нам достаточно правдоподобными, но, вместе с тем, в равной мере не доказуемыми. При этом мнение Б. Бренк, кажется, более убедительным, поскольку оно опирается на конкретные исторические факты. Сведения о *fastigium*-е, подаренном императором Константином, указания о его местоположении в латеранской базилике содержатся в римской *Liber Pontificalis*.

Фрагменты первоначального мозаичного декора нартекса капеллы Сант Аквилينو были открыты во время реставрации в 1936–1937 годах. Изначально мозаичные

mosaici di Milano: IV–XII secolo. L'aula di Sant'Aquilino presso San Lorenzo e il suo atrio // Proceeding of the 21st International Congress of Byzantine Studies. London 21–26 August 2006. Vol. III. Abstracts of Communications. P. 48–49.

⁸ Bertelli C. I mosaici del sacello di S. Aquilino // Milano, capitale dell'Impero Romano 286–402 d. C. 24 gennaio – 22 aprile, 1990. Milano. 1990. P. 142.

⁹ Brenk B. The apse, the image, and the icon: An historical perspective of the apse as a space for images. Weisbaden: Reichert Verlag, 2010. P. 21, 550–552.

изображения находились на всех четырех стенах. Сохранились на северной стене: в нижнем регистре – верхние части фигур двух ветхозаветных патриархов Симеона и Завулону – идентифицированные по надписям и фрагмент надписи DE T[RI] B, относящейся к фигуре неизвестного праотца; в верхней зоне – ступни ног и надписи с именами апостолов Иоанна, Филиппа, Варфоломея, Матфея, Иакова Старшего и Иуды. На западной стене: внизу, в одном ряду с праотцами – поясное изображение (нижняя часть фигуры утрачена) неизвестного святого, предположительно, патриарха Иуды, наверху – надпись PELAGIA, вероятно, относившаяся к образу антиохийской мученицы Пелагии; на откосе центрального окна нижнего яруса – небольшие фрагменты орнаментальной декорации.

Реконструкции мозаик была выполнена миланским кардиналом И. Шустером¹⁰. Согласно его представлениям на четырех стенах нартекса находились фронтальные ростовые фигуры представителей двенадцати израилевых колен – потомков Иакова, двенадцати апостолов – учеников Христа, и мучеников – свидетелей веры. На северной стене внизу по сторонам от входа на синем фоне были представлены ветхозаветные праотцы, разделенные между собой золотыми, инкрустированными пилястрами. Над ними на золотом фоне располагались апостолы, изображенные между белыми колоннами. Ряд праотцов продолжался на восточной и западной стенах, в то время как апостольский чин на тех же сторонах прерывался изображениями мучеников и мучениц, на что указывает имя Пелагия, и, вероятно, возобновлялся на южной стене. В нише над входом в капеллу, возможно, был представлен Христос, восседающий на троне. Вокруг этого главного образа группировались остальные фигуры святых, мучеников, апостолов и патриархов. По мнению И. Шустера, иконографический замысел мозаик принадлежал Амвросию Медиоланскому и должен был являть собой полноту избранного «народа Божьего». Никаких аналогий такой системы декорации в истории раннехристианского искусства не сохранилось. Тем не менее, точка зрения Шустера в настоящее время принята большинством авторов, исследователей мозаик Сант Аквилينو.

В конце первого раздела мы обращаем внимание на то, что данные археологических и архитектурных исследований, а также исторические данные позволяют с большой степенью точности определить временные границы, внутри которых возникновение мозаической декорации Сант Аквилينو наиболее вероятно. Это

¹⁰ Schuster I. Sant' Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana. Milano: Vita e Pensiero, 1940. P. 18–21, 43–53; 67–80.

промежуток между 372/4 и до 402 годами, которые принимаются нами за «terminus post quem» и «terminus ante quem» для мозаик капеллы.

Второй раздел первой главы диссертации посвящен художественным особенностям мозаик Сант Аквилино и проблеме их атрибуции. В нем приведены произведения скульптуры, мелкой пластики, живописи (росписи катакомб), которые исследователи устойчиво относят ко времени так называемого «феодосиевского ренессанса», к его ранней фазе, и, которые, по нашему мнению, обнаруживают наибольшую стилистическую близость мозаикам Сант Аквилино. Хронологические рамки «феодосиевского ренессанса», его периодизация и общая характеристика даны американской исследовательницей Б. Килерич в работе «Классицизм в произведениях пластики конца IV века. Исследование в области так называемого Феодосиевского ренессанса»¹¹, на которую мы ссылаемся. Мы специально отмечаем тот факт, что среди мозаик V в. в Италии нет ни одного ансамбля, который бы обнаруживал полное сходство с мозаиками Сант Аквилино, то есть мог быть для них ближайшей стилистической аналогией.

Подробный анализ стиля мозаик Сант Аквилино, а именно: принципов построения композиции, способов передачи пространственных впечатлений, трактовки человеческой фигуры и разных материальных форм (ткани, предметов, элементов пейзажа), выполненный в следующей ниже части диссертации, наглядно показал сходство миланского ансамбля с росписями римских катакомб, и в целом с произведениями позднего эллинистического искусства. Вместе с тем, целый ряд черт указывает на то, что художники-авторы мозаик Сант Аквилино были активно заняты поисками таких выразительных средств, которые бы соответствовали новому религиозному мировоззрению.

В отдельный сюжет работы была выделена тема света в мозаиках V в. Она разобрана на примере сцены «Христос с апостолами», в которой золотой фон имеет необычный холодный зеленовато-пепельный оттенок и обладает нехарактерными для него в византийском искусстве свойствами – легкостью и прозрачностью. Этот эффект обусловлен технологическими особенностями золотой смальты, использованной в этой мозаике. Выбор такого тона золота представляется нам неслучайным. Мы уверены, что это продуманный художественный прием, связанный с поисками определенной

¹¹ Kiilerich B. Late fourth century classicism in the plastic arts: Studies in so-called Theodothian renaissance. Odense: Odense University Press, 1993.

выразительности. Золотой фон в Сант Аквилино, с одной стороны, все еще ассоциируется с воздушной средой, с другой, благодаря приобретенному свойству излучать свет, понимается как ирреальное внеземное пространство. Долгое время считалось, что серебристо-серый оттенок золота в сцене «Христос с апостолами» - результат разрушения золотой фольги на восьмидесяти процентах тессер. Такая точка зрения была высказана в публикациях Пера Й. Нордхагена¹² и никем оспаривалась. Однако результаты технико-технологических исследований, полученные в начале XXI в. итальянской коллегой Э. Нери¹³, доказали несостоятельность этого суждения. Наша интерпретация основана на этих последних данных.

Далее следует сопоставление мозаик Сант Аквилино с мозаичными монументальными ансамблями V в. Рима, Равенны и Неаполя, в результате которого обнаруживается не только единое для всех художников направление поисков, но выявляются некоторые их различия. Наиболее близкими мозаикам Сант Аквилино, с точки зрения образного строя, оказываются мозаика «Добрый пастырь» в мавзолее Галлы Пладиции (425–450 гг.) и изображения пророков (?) в нижнем ярусе декорации баптистерия Православных (ок. 450 г.). Напротив, ближайшая по времени и сходная по иконографии мозаика в апсиде базилики Санта Пуденциана (402–417 гг.) демонстрирует разницу вкусов и местных локальных традиций двух крупных художественных центров Империи (Милана и Рима).

Главный вывод, который мы делаем из конце этой главы таков: мозаики Сант Аквилино – это самый живописный из всех ранних ансамблей в Италии и в этом смысле самый антикоподобный памятник монументального искусства IV–V вв. На основании их стиля считаем возможным относить декорацию капеллы ко времени около 400 г., к тому краткому периоду в раннем христианском искусстве, когда баланс старых и новых черт был устойчивым и внешняя красота формы сочеталась в образах с внутренним покоем.

Глава 2. «Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро в базилике Сант Амброджо в Милане» представляет исследование мозаик второй капеллы, сохранившейся в Милане от V столетия. В ней – четыре раздела: в первом изложена

¹² Nordhagen P. J. The mosaics of the Capella di S. Aquilino in Milan: evidence of restoration // Acta et Archeologiam et Artiumhistoriam pertinentia. 1982. Vol. 2. P. 77–94.

¹³ Neri E. *Tesselata vitrea* in età tardoantica e altomedievale: archeologia, tecnologia, archeometria. Il caso di Milano. [2011]. Рукопись. Не опубликована.

история основания и строительства капеллы; существующие на настоящий момент датировки мозаик Сан Витторе ин Чьел д'Оро и их аргументация приведены во втором разделе; третий раздел представляет описание мозаик капеллы и анализ иконографической программы; заключительный четвертый содержит анализ художественно-выразительных средств, а также образно-стилистический разбор мозаик Сан Витторе.

Раздел первый: строительство капеллы Сан Витторе, по-видимому, связано с деятельностью миланского епископа Матерна, занимавшего кафедру в 313–343 гг. При нем произошло обретение мощей мученика Виктора в Лоди, перенесение останков святого в Милан и сооружение здесь посвященной ему капеллы-мартирия. К какому точно времени относится современная постройка точно не известно. Возможно, нижние части здания восходят к раннему IV в., а верхние участки стен и купол были перестроены во второй половине – конце V в. Предположительно ко времени перестройки мартирия Сан Витторе относятся мозаики, сохранившиеся на стенах и в куполе капеллы.

Раздел второй: время создания мозаик капеллы Сан Витторе до сих пор остается предметом дискуссии. Все существующие в литературе датировки предложены исследователями, они основаны на анализе исторических, археологических, иконографических данных и располагаются в широком временном отрезке: от конца IV в. до второй половины VI в. В недавних публикациях, посвященных мозаикам Сан Витторе, на дату конец IV в. настаивает Дж. Мэки¹⁴, позднюю датировку – вторая половина VI в. отстаивает М. Давид¹⁵. Обе эти крайние даты считаем неприемлемыми, предлагаем относить мозаики Сан Витторе ин Чьел д'Оро ко второй половине-последней четверти V в. Развернутое обоснование предложенной нами атрибуции является одной из задач второй главы, оно помещено в четвертом разделе.

Раздел третий: мозаики капеллы Сан Витторе уникальны сразу по нескольким причинам. Во-первых, они сохранились практически без изменений: мера поздних вмешательств, дополнений и переделок в этом ансамбле минимальна, что является редкостью для памятников ранней эпохи. Во-вторых, они дают представление о системе

¹⁴ Mackie G. Symbolism and Purpose in an Early Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan // *Gesta*. 1995. Vol. 34/2. P. 91, 99.

¹⁵ David M. Forme di controllo militare bizantino dell'Italia settentrionale. *Appunti in chiave archeologica // Studi in Memoria di Patrizia Angioini Martinelli*. A cura di Silvia Pasi. Università di Bologna, Dipartimento di Archeologia. Bologna: Ante quem, 2005. P. 129.

декорации раннехристианских мавзолеев, которая, полагаем, к концу V в. уже сформировалась. Это самый ранний сохранившийся пример украшения мемориальной капеллы над мощами мученика.

Главное изображение – медальон с бюстом св. Виктора – помещено в куполе капеллы, на месте, которое в византийское время будет принадлежать исключительно Христу. Мученик прямо сопоставлен с Христом, страдания и смерть мученика – уподоблены страстям Христа.

Иконография купольной мозаики представляет исключительный интерес. В ней соединены элементы двух античных типов изображений: парадного (*imago laurata*) и погребального (*imago clipeata*) портретов. Художники, использовали старые, хорошо известные иконографические схемы, но привнесли в них некоторые новые элементы, которые сообщили образу христианское содержание. Изображение мученика Виктора в куполе, с одной стороны, напоминает об античных сценах триумфа, в частности императора, с другой – является образом усопшего. Такое соединение обретает в христианском контексте новый смысл – триумф мученика осознается как его победа над смертью. Это отражает изменившееся в христианстве отношение к смерти, которой нет: она уничтожена страстями и воскресением Христа.

Триумфальная тема продолжена в изображении святых на боковых стенах капеллы. Шесть ростовых фигур двух миланских епископов Матерна и Амвросия и четырех мучеников Гервасия, Протасия, Феликса и Навора образуют парные композиции. В центре помещена фигура епископа, фланкированная с двух сторон изображениями мучеников. Эти композиции напоминают репрезентативные сцены придворного церемониала, а именно появление императора перед народом. По аналогии с императором, которого сопровождают вооруженные воины (*Augusti milites*), епископы представлены в окружении мучеников (*Christi milites*). Идея физической охраны и защиты трансформируется в идею духовного молитвенного заступничества.

Кроме этого, расположение святых группами по трое имеет историческое основание. Оно указывает на прямую параллель в жизни и деятельности двух миланских епископов Матерна и Амвросия: Матерн обрел мощи мучеников Феликса и Навора и построил для них базилику, которая стала его мавзолеем, Амвросий открыл могилы Гервасия и Протасия, их мощи стали основанием церкви Мучеников, задуманной Амвросием как его собственная усыпальница.

Принцип расположения святых и выделения образа мученика в капелле Сан Витторе находит аналогии в декорации базилик-мартириев VI-VII вв. в Риме и Равенне, из чего мы делаем заключение о существовании уже в раннюю эпоху некоторых устойчивых канонов украшения мартириев.

Вывод данного раздела состоит в том, что замысел мозаик Сант Витторе ин Чьел д'Оро имеет явный локальный характер: его идея – прославление местных миланских святых мучеников и епископов, и, вместе с тем, он отражает общий процесс прославления христианских мучеников и сложения системы декорации мартириев.

Раздел четвертый содержит анализ художественных особенностей мозаик Сан Витторе. В стиле мозаик Сан Витторе, мы обратили внимание на разницу в манере исполнения купольной композиции и изображений святых на стенах, выдвинув предположение, что декорация капеллы, по-видимому, исполнена не одним, а группой художников. Один из них – автор образа св. Виктора, кажется, был приверженцем старых традиций и ориентировался на какие-то образцы предшествующей эпохи. В то время как мозаичисты, создававшие образы святых мучеников и епископов, имели иные художественные пристрастия и ориентиры, они работали в более резкой манере, использовали эффектные декоративные приемы, больше экспериментировали, исследовали выразительные возможности линии.

В сочетании двух описанных манер проявилась так называемая «переходность» стиля – черта, свойственна всем без исключения памятникам данного периода.

Сопоставление мозаики капеллы Сан Витторе с другими мозаичными ансамблями V в., которому отведен следующий фрагмент главы, позволяет обнаружить следующее. По совокупности художественных приемов, характеру их использования и способам сочетания мозаики Сан Витторе ближе всего мозаикам Неаполитанского баптистерия. Детальное сравнение двух этих памятников монументальной живописи, между тем, выявляет не только сходство, но и различия между этими двумя произведениями. С одной стороны, в обоих ансамблях можно найти некоторые элементы искусства следующего периода, приемы, хорошо известные по мозаикам первой половины VI в., с другой – мера этих новых черт в мозаиках Сан Витторе несколько превосходит их число в мозаиках Сан Джованни ин Фонте.

Таким образом, мозаики Сан Витторе представляются нам пограничным явлением. Они находятся у истоков нового стиля, предвещают наступление новой художественной

эпохи. Вместе с тем, в них сохраняется много старых приемов, которые, уже не играют существенной роли. Это означает, что в мозаиках Сан Витторе не произошло кардинальной смены стиля, мозаичисты остаются в рамках античной классической системы. Именно поэтому, кажется, что мозаики Сан Витторе следует рассматривать в контексте искусства V в. Мы предлагаем датировать мозаики капеллы Сан Витторе последней четвертью V столетия.

Глава 3 «Проблемы эволюции стиля в искусстве V века» является заключительной в основной части работы. В ней на примере мозаик V в. в Италии рассматриваются вопросы становления условно-символического языка христианского искусства. Искусство пятого столетия предлагается выделить и понимать как особый феномен, занимающий промежуточное положение между двумя крупными художественными явлениями: античностью и средневековьем. Его своеобразие выражается в переходном характере стиля всех созданных в этот период произведений. Черты старой античной и формирующейся византийской художественной системы образуют в нем оригинальный сплав. По мере развития искусства соотношение этих элементов меняется. Описание данного процесса является целью настоящей главы.

В первом разделе этой главы анализируются композиционные схемы, использованные в куполах и на сводах центрических построек. Среди них выделяются два типа, обозначенные нами терминами архаический и новаторский. Композиции первого типа (мавзолей Санта Костанца, капелла Сант Аквилино, Баптистерии Православных и Ариан, баптистерий Сан Джованни ин Фонте, капелла Сан Джованни Еванджелиста в Риме, Архиепископская капелла в Равенне и капелла св. Матроны в базилике Сан Приско близ Капуи) имеют четкую геометрическую структуру и находят иконографические параллели в античных памятниках (напольных мозаиках). Композиции второго типа оригинальны, встречаются реже. К ним принадлежат мозаики в куполах мавзолея Галлы Пладиции, капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро. Принцип их организации иной, он подчинен другим законам и следует нелинейной логике. Главное в них – создание впечатления единого, наполненного невещественным светом пространства.

На примере мозаик в куполе Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, композиция которых относится первому типу, показано, как художественными средствами мастера, достигали эффекта сходного с композициями второго типа.

Далее выявляются и описываются общие черты обоих типов, из чего следует, что независимо от типа композиции изображение в куполах и на сводах в капеллах V в.

неизменно понимается и трактуется художниками как образ мира, освященного присутствием Бога и пронизанного Его энергиями. В центре всех композиций находится изображение Христа, символическое или историческое. От него, как от источника истинного Света, исходят импульсы, приводящие в движение все, к чему они прикасаются. Эта идея может быть выражена в конкретных предметных или отвлеченных визуальных формах. По мере приближения к концу столетия количество абстрактных форм нарастает.

Во **втором разделе** главы предметом анализа стала изобразительная плоскость, с которой в течение V столетия произошли существенные перемены: из подобия реальной, объемно-пространственной среды она трансформировалась в символический образ идеального мира. Эти изменения становятся очевидными при длительном внимательном разглядывании произведений. В результате подробного изучения римских, равеннских, миланских и неаполитанских мозаик V в. удалось заметить целый ряд живописных приемов, посредством которых стало возможным достичь данного художественного эффекта.

Прежде всего – фоны мозаик (полихромные и монохромные) утрачивают связь с естественной свето-воздушной средой и из ее подобия постепенно превращаются в абстрактное пространство, лишённое земных ассоциаций.

Кроме того, конкретные физические формы (архитектура и ее детали, элементы природного пейзажа) все менее начинают походить на себя, и, сохраняя привычные очертания, приобретают все более условный вид, нагружаются дополнительным, несвойственным им в реальности символическим смыслом. В частности, колонны-канделябры в мозаике баптистерия Православных и ленточные гирлянды в баптистерии Сан Джованни ин Фонте трактованы художниками так, что вызывают ассоциации с лучами света, а ниши с раковинообразным завершением над головами апостолов в мавзолее Галла Плацидии напоминают птиц с широко распростертыми крыльями и, кажется, служат выражением идеи божественного присутствия и покровительства.

Показательным представляется эволюция одного приема, который еще в начале и середине V в., по-видимому, так же как в античной живописи, служил для передачи пространственной глубины и акцентирования внимания на голове изображенного персонажа (нартекс Сант Аквилино, апостолы в баптистерии Православных). В течение V в. он изменился до неузнаваемости и в мозаиках конца V в. обрел форму нимба, то есть, стал знаком богоизбранности и святости.

В заключительном **третьем разделе** главы рассмотрены следующие элементы стиля: трактовка человеческой фигуры, лиц, объемно-пластическая моделировка форм и цвет. На их примере очевидна общая для всей эпохи тенденция. Художники все чаще и все настойчивее используют приемы, посредством которых они изменяют естественную природу материала, снижают впечатление его вещественности, пытаются дематериализовать форму. Контуры обретают определенную жесткость, фигуры и предметы делаются уплощенными, снижается их объем. Драпировки принимают неестественный для них вид. Их рисунок становится отвлеченным, словно не зависящим от фигуры, начинает работать как самостоятельный выразительный прием, а не как средство моделирования формы.

Индивидуальная выразительность лиц (яркая в мозаиках Сант Аквилينو, баптистерия Православных) к концу столетия (Сан Витторе ин Чьел д'Оро) сменяется обобщенностью, мимика в них почти отсутствует. Лики персонажей иногда похожи на маски (Сан Джованни ин Фонте). Акцент с пластической проработки переносится на взгляд. Он становится интенсивным, прямонаправленным, гипнотизирующим.

Цвет и тени, лишаются непосредственности, кажется, сами стремятся стать формой, собираются в плотные сгустки, пятна определенных геометрических очертаний, непрерывные, утолщенные линии. Оранжевые кубики смальты, использованные в мозаиках первой половины V в. (Сант Аквилينو, Санта Пуденциана и Санта Мария Маджоре) в качестве оживок на лицах, в мозаиках середины и второй половины века (баптистерий Православных, баптистерий Сан Джованни ин Фонте) уже имеют вид линии, образующих в совокупности каркас лица. Еще полупрозрачные тени в Сант Аквилينو и в баптистерии Сан Джованни в Неаполе стянулись и получили четкий рисунок в виде треугольника.

Таким образом, все элементы художественной системы, описанные и проанализированные нами на примере мозаик V в. определенно указывают на совершившиеся в искусстве и его стиле перемены. Смена живописного языка, связана с поисками выразительности нового типа, с необходимостью привести язык искусства в соответствие с христианскими представлениями о мироустройстве, которые он должен адекватно выражать.

Изменения стиля были, очевидно, постепенными, он развивался поэтапно, однако, жестко зафиксировать тонкости этого эволюционного процесса, не представляется возможным. Тем не менее, принципиальные поворотные моменты (начало, середина и

конец) выглядят определенно. В мозаиках Сант Аквилينو в Милане и Санта Пуденциана в Риме, созданных на рубеже IV–V вв. и принадлежащих к произведениям так называемого «феодосиевского ренессанса», следование классическим моделям и законам иллюзионистической живописи, прямое или опосредованное обращение к античным в широком смысле образцам, потребность создать совершенный, гармоничный образ, было довольно естественным и органичным. Эти мозаики кажутся живыми античными созданиями. Со второй трети и, условно, до середины V в. наблюдается другая тенденция, ярче всего проявившаяся в мозаиках мавзолея Галла Плацидии и баптистерия Православных. В них, вероятно, в поисках спиритуализации образа и ради повышения эмоционального напряжения художники идут на некоторое искажение классики. Пропорции фигур немного вытягиваются, голова и конечности уменьшаются, жестикация делается чуть более активной, взгляды скашиваются, драпировки взлетают и закручиваются, фон выглядит подвижным. На вторую половину столетия, приблизительно с 60–70 гг. и до конца века, вероятно, пришелся следующий и заключительный виток в развитии стиля V века. Оформилось движение, обратное тому, что было отмечено в начале столетия. Язык изобразительного искусства упрощается, стремится к лапидарности и большей условности. Происходит программная схематизация и стилизация всех форм, совершающаяся, несмотря на все еще прочную связь с искусством предшествующего времени. Тогда и приблизительно одновременно друг с другом возникли мозаики Неаполитанского баптистерия, капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане и чуть позднее капеллы Св. Матроны в Капуе. Мозаики конца V – начала VI в. в Архиепископской капелле и Баптистерии Ариан представляются логическим завершением развития художественных процессов, которые можно проследить по мозаикам V века. Ко времени создания этих равенских ансамблей, то есть к началу VI в., поиски и рефлексии предшествующего столетия, кажется, завершились, и главные живописные задачи христианского искусства оказались сформулированными. Стилистика и образность этих мозаик Арианского баптистерия и Архиепископской капеллы уже принадлежат следующему, VI веку.

В заключении приведены основные выводы диссертационной работы:

во-первых, предпринятая в данной работе попытка охарактеризовать мозаики двух капелл Сант Аквилينو и Сан Витторе ин Чьел д'Оро с точки зрения их стиля дала возможность обосновать и подтвердить предложенную ранее на основании исторических и архитектурно-археологических данных атрибуцию мозаик Сант Аквилينو и позволила с большой долей уверенности отнести их появление ко времени около 400 г.

Детальное сопоставление мозаик Сант Аквилينو с другими ансамблями V в., сохранившимися на территории Италии, показало, что из всего круга памятников близкими стилистическими аналогиями им являются мозаика апсиды римской базилики Санта Пуденциана (402–417 гг.), а также, с некоторой оговоркой, образ Св. Лаврентия из мавзолея Галлы Пластиции (425–450 гг.) и изображения пророков (?) в нижнем ярусе баптистерия Православных (около 450 г.), оба в Равенне.

Во-вторых, образно-стилистический подход к изучению мозаик капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро исключил возможность их отнесения не только ко времени епископата Амвросия Медиоланского (374–397 гг.), но и епископата Онората (на кафедре с 567 г.). Художественные приемы, использованные в мозаиках Сан Витторе ин Чьел д'Оро, а именно: способы построения композиции (мозаика в куполе) и передачи пространственных впечатлений, трактовка изобразительной плоскости, человеческой фигуры и всех объемно-пластических форм, отношение к цвету обнаруживают много общего с мозаичными ансамблями середины и второй половины V в. Наибольшую близость стилю мозаик капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро демонстрируют мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, которые традиционно датируют временем епископа Севера (362–408 гг.). Исходя из художественных параметров для них нами предложена другая, более поздняя дата: вторая половина– третья четверть столетия. Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро отнесены нами ко второй половине – последней четверти V в.

В-третьих, искусство V в. выделено из всего раннехристианского или протовизантийского в особое художественное явление. Ему дана характеристика, рассмотрена его эволюция и предложена периодизация. На примере ранних мозаичных ансамблей описан процесс становления специфического условного, насыщенного символикой языка живописи, отличного от античного, всегда натуроподражательного, и соответствующего христианскому мировоззрению.

Приложение содержит иллюстративный материал к диссертации и подписи к нему.

Список публикаций автора по теме диссертации

Статьи, опубликованные в российских рецензируемых научных журналах:

1. Мозаики баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // Искусствознание. №3–4. М.: ГИИ, 2013. С. 262–275. (1 п. л.)
2. Мозаики V века в Италии. О некоторых особенностях стиля // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. М.: ПСТГУ, 2014. С. 9–29. (1 п. л.)
3. Мозаики капеллы Сант Аквилينو (ок. 400 г.) в церкви Сан Лоренцо Маджоре в Милане // Византийский временник. Т. 73 (98). М.: Наука, 2014. С. 170–184. (1 п. л.)

Другие публикации:

4. О первоначальном назначении капеллы Сант Аквилينو // Тезисы международной конференции Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. Спб., 2000. С.10–12. (0, 1 п. л.)
5. О первоначальном назначении капеллы Сант Аквилينو // Древнерусское искусство. По материалам международной конференции Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию Христианства. М.: Северный Паломник 2005. С. 71–78. (0, 5 п. л.)
6. Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро. Стиль и атрибуция // Лазаревские чтения. Искусство Византии, древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. М.: МГУ, 2008. С. 26–39. Илл. цв. вст. I-3 –I-6. (0, 8 п. л.)
7. Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. Особенности иконографической программы // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой. Москва, 2008. С.163–182. (0, 6 п. л.)
8. Мозаики V века в Италии. К вопросу о стиле // Российское византиноведение. Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов, Москва 27–29 января 2011 года. М.: МГУ, 2011. С. 99–100. (0, 1 п. л.)
9. The Early Christian Martyr Chapel of San Vittore in Ciel d'oro in Milan and its Vth century mosaic decoration // X Symposium. Niš and Byzantium. 3–5 June 2011. Ниш: Нишки Културни Центар, 2012. P.135–147. (0, 7 п. л.)

10. О художественных особенностях и времени создания мозаик неаполитанского баптистерия // Византия и византийское наследие в России и мире. Тезисы докладов XX Всероссийской научной сессии византинистов, Москва 3–6 июня 2013 года. М.: МГУ, 2013. С. 101–102. (0, 1 п. л.)
11. Мозаики баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // Византия и Древняя Русь. Культурное наследие и современность. Материалы Международной научной конференции к 70-летию со дня рождения профессора Веры Дмитриевны Лихачевой (15–17 октября 2012 г.). Спб.: РАХ, 2013. С. 119–127. (0, 7 п. л.)
12. Сцена «Христос с апостолами» в капелле Сант Аквилينو, Милан. Художественный образ и средства его создания // Византия в контексте мировой культуры. Труды Государственного Эрмитажа. СПб., 2015 (в печати). (0, 6 п. л.)