Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Образцова Ксения Борисовна

ПОРТРЕТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПОЗДНЕАНТИЧНОМ И РАННЕХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ: ПУТИ РАЗВИТИЯ

Специальность 5.10.3 – Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

ТОМ I

Научный руководитель —
Кандидат искусствоведения
Захарова А. В.

Москва — 2025

Оглавление

Том 1

Введение.....2

Глава I. Мертвые и живые. Портрет III–VI вв. в пространстве дома и погребальном контексте.....23

История изучения погребального портрета и портретов в жилом пространстве.....25

Монументальные образы умерших.....35

Маргинальные образы умерших.....53

Изображения хозяев в пространстве жилого дома.....62

Общественное и частное.....72

Глава II. Императоры и чиновники. Скульптурный портрет IV–VI вв. в публичном и частном пространстве.....79

История изучения скульптурного портрета.....80

Политические, культовые и социальные предпосылки портретной традиции.....92

Императорский портрет.....111

Частный портрет.....134

Типическое и индивидуальное.....168

Глава III. Святые и ктиторы. Живописный портрет V–VII вв. в культовом пространстве.174

История изучения «раннехристианского портрета».....175

Место портрета в новом и старых культах.....188

«Исторический», «легендарный» и «коллективный» портрет.....201

Иконографические истоки в изображениях святых.....208

Изображения святых до сер. V в......212

Изображения святых вт. пол. V в. — VI в.: приемы «портретности».....224

Изображения святых вт. пол. V в. — VI в.: тенденции к унификации.....249

Изображения исторических деятелей V–VI вв......268

Изображения святых и исторических деятелей VII в......295

Личное и универсальное.....305

Заключение.....310

Библиография.....327

Список источников.....327

Список использованной литературы.....329

Том II: ПРИЛОЖЕНИЕ: АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Введение

Актуальность исследования

Репрезентация человека как взятой в отдельности индивидуальности, обыкновенно определяемая через понятие портрета, сохраняла большое значение в искусстве поздней античности и раннего христианства. Переходный характер эпохи отразился на жанре портрета с особой яркостью. Позднеантичный период стал точкой преломления для богатейшей античной традиции, в рамках которой были сформированы основные принципы портретной репрезентации, выработаны многочисленные формы и приемы. Исторические, социокультурные, религиозные и эстетические изменения привели к тому, что многие завоевания предшествующего времени утратили былую значимость. Портретная традиция претерпевала серьезные трансформации, в результате которых изображения человека менялись порой до неузнаваемости.

Раннехристианский период был временем сосуществования множества разновидностей и форм портрета. С одной стороны, на протяжении значительной части эпохи сохраняли значение старые, традиционные виды изображений, как, например, официальный скульптурный портрет или образы умерших на погребениях. С другой стороны, в это время появлялись новые изводы, такие как изображения христианских святых. Для разных этапов была характерна различная расстановка сил между портретными формами: первые постепенно выходили из употребления, вторые то приобретали больший вес, то утрачивали портретные свойства.

Позднеантичное и раннехристианское искусство представляет собой важное поле для рассуждений о жанре портрета. Тема акцентирования индивидуального в изображении человека или, напротив, отказа от него оставалась значимой и проблемной для рассматриваемой эпохи, что определяет актуальность и нашего исследования. Круг вопросов, сопряженных с портретным жанром, позволяет объединить в одной работе ряд

ключевых контекстов — сферы погребальной, «официальной» гражданской и культовой репрезентации. За ними, в свою очередь, с неизбежностью следуют проблемы соотношения старого и нового в позднеантичном искусстве, пересечения между художественным и социальным, светским и культовым.

При долгой и обширной истории изучения эти аспекты представляются недостаточно изученными в литературе о позднеантичном портрете. В большинстве случаев названные контексты рассматривались предшественниками изолированно, а сопоставление между ними прослеживалось лишь мельком или на материале частных точек соприкосновения. Разные категории памятников анализировались в рамках замкнутой историографической проблематики, что заставляло искать объяснения для тех или иных особенностей внутри нее. Это также отделяло связанные между собой явления, а зачастую и искажало само восприятие портретности. Кроме того, в существующей литературе можно отметить тенденцию разделять вопросы, связанные с художественной и социальной проблематикой. Причем так, что в одних сферах возникает перевес в одну сторону, а в других — в другую. Наконец, портретность как проблема, формальные приемы ее отражения и способы коммуникации со зрителем относятся к тем вопросам, которые редко и весьма избирательно применялись к интересующему нас материалу.

Иными словами, исследование портретного жанра раннехристианского времени позволяет затронуть как целый ряд существенных для эпохи проблем, так и углубить наши представления о портрете в целом. Избранная точка зрения позволяет не только проследить взаимоотношения между различными формами изображения человека в рассматриваемую эпоху; она также заостряет отдельные черты в портретной традиции предшествующего античного периода — его отношения между типовым и индивидуальным, сакральным и светским и пр., — а равно и последующего византийского искусства.

Предмет исследования

Предметом исследования являются изменения портретного жанра в позднеантичном и раннехристианском искусстве. Нас будут интересовать различные формы портрета и их развитие с течением времени. В то же время наше внимание будет занимать специфика портретного жанра в целом — его границы, особенности восприятия и функционирования. В этом смысле место интересующей нас эпохи могла бы занять и другая. Однако позднеантичное искусство представляет собой весьма плодородную и во многом нетронутую почву для такого рода рассуждений.

Понятие портрета и особенно его использование по отношению к рассматриваемому материалу требует особого объяснения. В бытовом значении, основанном на традиции западноевропейского искусства Нового времени, в понятие портрета мы вкладываем два смысла — во-первых, это некий перевод, более-менее точное копирование образца, во-вторых, всякое изображение человека. Такое понимание на практике вызывает множество трудностей и поднимает большое число вопросов.

Имеем ли мы право называть портретом изображение, которое имеет в виду конкретного человека, но не стремится передать его внешность? Можно ли назвать портретом как будто бы физиогномически точное изображение никогда не существовавшего человека или жившего очень давно? Будет ли считаться портретом индивидуальный и реалистичный, может, даже написанный с натуры, обобщенный образ, в котором человек выступает представителем общности или какой-нибудь социальной группы? Достаточно ли добавить имя, чтобы превратить в портрет любую фигуру? Может ли существовать портрет без имени? Может ли образ конкретного человека с известным именем не являться портретом?

Эти вопросы не оставляют теорию портрета даже в его наиболее классических формах. Хрестоматийный ответ на часть из них дает Э. Гомбрих

в своем рассуждении о проблеме «реалистичности»[1]. Чтобы быть убедительным, портрет не нуждается в миметическом сходстве со своим прообразом — для этого достаточно содержать ясную отсылку к изображенному, верно представлять «общее впечатление» о человеке, с остальным справится воображение зрителя. Когда мы смотрим на портреты прошлых эпох, пытаясь уловить в них индивидуальные черты, мы сталкиваемся с двумя основными проблемами. Во-первых, мы не знаем, как на самом деле выглядел человек, мы не имеем возможности сравнить изображение с оригиналом. Во-вторых, первым делом мы обращаем внимание на типаж и декорум, социальный и художественный образ изображенного — по выражению Э. Гомбриха, на «маску», а не на «лицо». Маска отвлекает нас от индивидуального, так что взгляд сквозь нее требует определенных усилий. Кроме того, не зная «языка» культуры, мы и вовсе не способны различить обозначения индивидуального от безличного.

Несколько иначе о портрете пишет Х. Бельтинг[2]. Портрет совмещает в себе два аспекта — репрезентацию конкретного лица и отображение типа, социальной роли изображенного. Оба этих аспекта обнаруживают связь портрета с маской. В случае с социальной ролью это очевидно — так, у Э. Гомбриха маска оказывается практически синонимом типа. Такое сравнение работает и вне изобразительного контекста: нам трудно отделить от бесконечного числа социальных ролей даже лицо живого человека, а роль так легко вытесняет образ примерившей ее личности. Что касается индивидуального облика человека, то здесь связь с маской обнаруживается в неспособности портрета передать жизнь во всей ее полноте, в движении мимики и экспрессии. Лицо неотделимо от движения, и потому оно по природе своей не может быть изображено. Только перевод в неподвижную маску

[1] *Gombrich E. H.* The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness // Gombrich E., Hochberg J., Black E. Art, Perception and Reality. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972. P. 1–46; *Idem.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London; Princeton: Princeton University Press, 1984. P. 265–288.
[2] *Belting H.* Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München: Beck, 2013. S. 118–136.

позволяет сохранить облик изображенного. Различие между портретом и маской в том, что в портрете изображается отсутствие изображенного, а маска все время пытается сымитировать присутствие. Портрет служит местом взаимодействия между зрителем и изображенным — недаром он возникает так часто в погребальном контексте, но он не замещает изображенного, а лишь обеспечивает к нему доступ. Однако портрет может функционировать и как маска. В своем изображении образ приобретает новое тело, в этом теле изображенный может быть перенесен в любое место, где потребуется напомнить о его присутствии и его правах.

Еще больше противоречий возникает тогда, когда речь заходит о «допортретном» искусстве, где портрет еще не приобрел вид привычного нам жанра со своими специфическими задачами — отразить внешний облик человека и его личные качества[3]. В этом отношении изображения раннехристианского периода и предшествующие им произведения греко-римской традиции оказываются в равных условиях. Наличие среди последних ярких явлений, связанных с подробной натуралистической передачей индивидуального, впечатлением психологизма и отпечатка внутреннего мира человека, заставляли интерпретировать античный портрет почти в современном смысле этого слова. На этом фоне позднеантичные произведения воспринимались как нечто противоположное, «антипортретное». На сегодняшний день, однако, общепринятым стало мнение, что фиксация реальности не была определяющей и прежде, что позволяет рассматривать обе традиции в рамках одного явления[4].

Такую форму «антипортрета» мы находим и внутри самого античного искусства. Идеализированный образ, прежде всего, в его классическом варианте, не претендовал на внешнее подобие. Перед ним не ставилась задача

---

[3] *Schweitzer B.* Griechische Porträtkunst: Probleme und Forschungsstand (Acta Congressus Madvigiani, 3). Copenhagen: Munksgaard, 1958; *Breckenridge J. D.* Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

[4] *Bažant J.* Roman Portraiture: A History of Its History. Prague: Koniasch Latin Press. P. 132; *Giuliani L.* Bildnis und Botschaft: Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986; *Breckenridge J. D.* Likeness. P. 3–14.

передать, а иногда и просто поинтересоваться, как на самом деле выглядел человек. Его содержанием была условная роль, которую играл изображенный. Способом ее передать были типовые схемы, призванные в общих чертах обозначить характер персонажа, отличить героя от варвара или чудовища. На фоне идеально-возвышенного образа прекрасного безобразное могло производить ощущение большей конкретности, избыточной детальности. Однако и то, и другое в равной мере оставалось обобщенным шаблоном, независимым от какой бы то ни было натуры.

Для нас этот тип изображения — полная противоположность портрета «реалистичного». Между тем античное искусство научилось создавать весьма убедительные иллюзии, продолжая при этом обходиться без самой реальности. В их основе лежала мнимая конкретика — индивидуализация типового образца, а не гонка за верностью натуре. Ее приемы одинаково хорошо подходили и для исторического деятеля, и для мифологического персонажа. Из них складывались образы правителей, философов, частных лиц — моделей могло быть много. Однако даже в самых изощренных и «веристичных» изображениях главным содержанием портрета оставалась именно отмеченная общим типом роль, а не проявление личного начала[5].

Этот подход разделили и «фаюмские» портреты. Они действительно выделяются индивидуальностью и иллюзионизмом. Кроме того, это частные погребальные образы: их не должны были сковывать требования официального декорума. Однако и в этом случае у нас есть основания полагать, что реальная внешность человека не была первостепенным источником вдохновения. Вероятно, их изготовляли по образцам, как совсем непохожие на них древнегреческие надгробия: из готового набора выбирался подходящий шаблон, напоминавший умершего. Этой подсказки было достаточно, чтобы знающий разглядел в портрете своего родственника. Подсказкой для нас,

[5] *Трофимова А. А.* Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 7. / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб., 2017. С. 39–50; *Breckenridge J. D.* Likeness; *Fejfer J.* Roman portraits in context. Berlin: de Gruyter, 2008.

незнающих, становится «натуралистичность» манеры, вдохнувшая жизнь в типовую формулу[6].

Итак, многочисленные попытки определить понятие портрета упираются в две сложности. С одной стороны, явление требуется отделить от множества категорий, которые выглядят как портрет, но им не являются. С другой, существуют изображения, не имеющие ярко выраженных «портретных качеств», однако в той или иной степени функционирующие как портрет. Характерно, что первый подход чаще применяется к эпохам, склонным к «реалистичности» и детализации; второй же оказывается удобным для более условных изображений. Для переходного времени, которому посвящена наша работа, кажется важным учитывать оба определения. В узком смысле слова рассматриваемые нами памятники не являются портретами. В лучшем случае они относятся к категории типических изображений. Однако за неимением «настоящих портретов» они лишаются необходимого противопоставления, что позволяет рассматривать их как особую форму портретного жанра.

Таким образом, понятие, не имеющее жесткого определения, мы также будем использовать условно. Под портретными образами применительно к позднеантичному искусству мы будем подразумевать изображения реальных, живых или некогда живших людей, вне зависимости от степени их живоподобия, а также изображения «легендарных персонажей», пытающиеся имитировать впечатление портрета. Имеющийся в нашем распоряжении материал не позволяют сформулировать единые и однозначные критерии для определения портрета, поэтому по большей части в выборе памятников мы

[6] *Shore A. F.* Portrait Painting from Roman Egypt. London: British Museum, 1972; Portraits and Masks: Burial Customs in Roman Egypt / Ed. by M. Bierbrier. London: British Museum, 1997; Portraits de l'Egypte romaine / Éd. M.-F. Aubert, R. Cortopassi. Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1998; *Prag A. J. N. W.* Proportion and personality in the Fayum Portraits // British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan. 2002. Vol. 3. P. 55–63; *Corneli C.* Dalle imagines maiorum al "ritratto" nelle catacombe di Roma / Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia. Viterbo, 2010. P. 85–93.

ориентировались на случаи, в которых репрезентация человека получала акцентированное внимание.

Обозначим здесь же и основные характеристики, которые мы будем применять для описания портретов. Так, важной категорией стало понятие *индивидуализации*. Избегая слова «индивидуальный», как будто отмечающего правдивую и непосредственную фиксацию реальной внешности, мы используем термин для того, чтобы обозначить попытку подчеркнуть в образе некую специфичность, создать ощущение конкретности. Иногда в качестве синонима мы будем употреблять слово *портретность* (в таких выражениях, как степень портретности, интерес к портретности и пр.). Здесь оно будет значить примерно то же, что индивидуализация — свойства портрета в привычном нам значении. Понятие *типического* рассматривается как противоположная категория. С ним может быть связано как стремление избавиться от лишних, ненужных подробностей, так и изначальное нежелание включать их в изображение человека.

Сложность заключается в том, что позднеантичный портрет состоит как бы из двух слоев — типовой основы и наложенного на нее пласта уточнений и детализации. При этом уже сама модель содержит в себе довольно большой набор элементов, которые в определенных обстоятельствах могут восприниматься как индивидуальные черты. Однако сопоставление памятников нередко заставляет разделять те из них, что ограничиваются свойствами типа, и те, что пытаются его усложнить и уточнить, что часто и приводит к возникновению портретного впечатления.

Мы осознаем, что понятие *портретного впечатления* в огромной мере является проекцией современного представления о портрете, серьезно отличающегося от убеждений позднеантичного зрителя. Мы будем прибегать к нему для того, чтобы отделить собственные ощущения, неизбежно возникающие при анализе памятника, от заложенных в нем свойств, которые могут совпадать или не совпадать с нашей реакцией.

Другой требующей пояснения характеристикой станет понятие *идеализации*. Уже отмечалось, что под этим словом, использованным в значении типического, могут скрываться разные, порой противоположные явления. Чтобы избежать путаницы, мы будем использовать его в большинстве случаев в более привычном смысле, ассоциируемом не столько с идеей, сколько с идеалом. Под ним мы будем иметь в виду условный «классический канон», заостряющий в изображении имперсональные «идеальные» качества, как противопоставленные частным проявлениям человеческого облика.

Так, мы будем понимать идеализацию как один из случаев более широкого явления, в котором отдельные элементы образа гипертрофируются для того, чтобы подчеркнуть в нем те или иные характеристики. В этом смысле родственными категориями представляются *гиперболизация, стилизация* или *обобщение*. Последние имеют относительную природу: они описывают некое воздействие на предшествующую схему, черты которой могут быть заострены, упрощены или вовсе опущены. При этом сама схема может быть различной по своему характеру, степени подробности и нюансированности.

Объект исследования

Объектом исследования станут преимущественно произведения монументальной живописи и круглой скульптуры позднеантичного и раннехристианского времени. В работе также будут рассматриваться памятники станковой живописи, рельефы, предметы резьбы по камню и слоновой кости, произведения торевтики, шитья, изделия из стекла — самые разнообразные носители портретных изображений. Произведениям нумизматики отведена сходная роль вспомогательного материала: ставшие схематичными изображения оставляют куда меньше возможностей рассуждать о проблеме портрета, чем обычно ожидается от образов на монетах.

Помимо различий по видам искусства, мы будем разделять памятники по характерным для эпохи контекстам. Во-первых, это погребальные образы, известные, прежде всего, по живописи катакомб. Вместе с ними будут

рассмотрены менее многочисленные изображения в жилых пространствах. Во-вторых, это произведения скульптурного портрета: образы императоров и чиновников, предназначенные для публичных мест, а также более редкие частные портреты. В-третьих, это портретные изображения в пространстве церкви, представленные преимущественно живописными ансамблями. К ним будут отнесены образы святых, ставшие, по нашему мнению, особым видом «легендарного» портрета в раннехристианское время, а также изображения исторических деятелей, не имевших статуса святости, но тоже оказавшихся в пространстве культа.

Хронологические и географические рамки исследования

Для создания обобщающего обзора, позволяющего описать произведения портретного жанра в целом, был выбран широкий хронологический отрезок от конца III в. до VII в. Иными словами, в наше поле зрения оказался включенным весь период раннехристианского, или позднеантичного искусства — понятия, которые в рамках исследования будут использоваться как синонимы. Широкий охват представляется неизбежным, поскольку (во многом в силу внешних обстоятельств) были разнесены во времени и те контексты, в которых существовал портретный жанр.

Изображения, связанные с погребальной сферой, процветали на раннем этапе кон. III–IV вв.; в V–VI вв. они представлены лишь отдельными произведениями. Нижняя граница этого явления размыта: произведения III в. стилистически и тем более концептуально почти не отличаются от более поздних памятников. Провести черту внутри устойчивого и однородного ряда не представляется возможным. Однако в тех случаях, где это осуществимо, произведения «старой традиции» («веристические» портреты на стекле, фаюмские портреты) оставлены за рамками исследования.

В истории скульптурного портрета III в., напротив, выделяется как особое явление. Ключевым этапом для сложения позднеантичной образности становится эпоха Тетрархии и последующее правление Константина. В IV в.

— нач. V в. именно эта форма репрезентации сохраняла первостепенное значение. Однако в течение V–VI вв. традиция заметно ослабла: последние дошедшие до нас произведения скульптурного портрета относятся к нач. VI в.

Живописный портрет исторических деятелей в пространстве церкви, напротив, к VI в. только набирает силу. Образы святых в тех или иных формах существовали на протяжении всей раннехристианской эпохи кон. III–VII вв.

Чтобы представить избранные явления в столь широких хронологических рамках, мы будем прибегать к внутреннему делению, обусловленному спецификой материала. Так, в обзоре скульптурного портрета мы выделяем три основных этапа: IV в., кон. IV в. — нач. V в. и V–VI вв. Названные периоды заметно различаются по длительности, но по численности группы памятников вполне сопоставимы. Можно заметить, что из трех этапов только один примерно совпадает со временем правления конкретного императора, Феодосия I (кон. IV в. — нач. V в.). Привычное для римского искусства деление по правящей династии для нашего материала оказывается чересчур дробным и искусственным. Во многом мы просто не имеем инструментов, чтобы отделить, например, портрет времени Константина и его династии от скульптуры времени Валентиниана. То же касается и поздних памятников V–VI вв.: более частное деление для этого периода видится нам чересчур категоричным. Для поставленных целей более целесообразным представляется рассмотрение общих тенденций, а не детальных вопросов датировки.

В главе, посвященной изображениям святых и ктиторов, используется другое деление. Оно не совпадает с общепризнанными этапами в истории раннехристианской живописи. Несмотря на существенные перемены в развитии стиля, изображения святых заставляют нас придерживаться другого деления. Так, период примерно до середины V в. мы относим к раннему этапу. В большой мере он будет соответствовать феодосиевской эпохе в истории скульптуры. Произведений более раннего времени не так много, и в отдельное явление они не складываются. Зрелым этапом мы будем считать период вт. пол.

V в. — VI в. Именно тогда в изображениях святых намечается интерес к портретности. В это же время в пространстве церкви появляется большое число изображений исторических деятелей. В качестве отдельного этапа рассматривается VII век, когда в изображениях святых и ктиторов вновь наблюдается сдвиг, во многом отметивший конец «портретной эпохи». Эти трансформации отчасти совпадают в развитием культа святых и почитания иконы, однако наше деление основано прежде всего на художественных закономерностях.

Описанная хронология повлекла за собой структуру работы. Первыми рассматриваются изображения, происходящие из погребального и жилого пространства. Преимущественно они относятся к раннему этапу раннехристианского периода и тесно связанны с предшествующей традицией. За ними следуют произведения скульптурного портрета: это явление также обращено скорее в прошлое, чем в будущее, однако оно доживает до более позднего времени. Последняя глава посвящена изображениям в пространстве культа. Этот контекст имеет лишь опосредованную связь с искусством прошлого. Произведения этого раздела в лучшем случае соответствуют позднему этапу в истории скульптурного портрета и хронологически почти не пересекаются с традицией погребальной репрезентации.

Географические рамки исследования во многом оказались определены фрагментарной сохранностью материала. Основной интерес для нас будут представлять произведения, связанные с «магистральной линией» позднеантичного искусства, происходящие из крупных художественных центров Восточной и Западной Римской империи на территории Италии, Греции, Малой Азии. Между тем отдельные явления требовали подключать к обзору более отдаленные ансамбли. Преимущественно это памятники, не имеющие ярко выраженной региональной специфики и потому сопоставимые с произведениями из столиц. Например, портреты в жилых домах, сохранившиеся лучшим образом на территории североафриканских провинций. В качестве исключения мы затронем более поздние коптские

произведения VI–VII вв. Несмотря на заметную обособленность от центральных регионов, мы находим в них некоторые пересечения с «магистральной линией», которые могут быть полезны для того, чтобы объяснить природу последней.

Методология исследования

Основным методом, задействованным в работе, стал метод сравнительной типологии. Такой подход сделал возможным сопоставление совершенно разных изображений, выполненных в различных материалах, обладающих самой разнообразной семантикой, разнесенных во времени, различных по стилю и художественному уровню. Отдельные части исследования также потребовали элементов стилистического и иконографического анализа.

Большое значение в работе уделяется социокультурному контексту. Произведения искусства рассматриваются как неотъемлемая часть социальной, религиозной и политической жизни, которая становится не только фоном, но и катализатором художественных изменений.

Степень научной разработанности

В истории изучения позднеантичного и раннехристианского искусства тему портрета вряд ли можно назвать центральной. Однако в том или ином виде к ней обращалось большое число исследователей: интерес к портретной проблематике демонстрируют как самые ранние публикации, так и работы последних лет. Тем не менее обширность корпуса литературы лишь отчасти объясняется этим обстоятельством. Прежде всего, дело в пространных хронологических и географических рамках, выбранных для настоящего исследования. В широкий круг памятников вошли как малоизвестные, так и чрезвычайно знаменитые произведения, представленные в литературе большим числом специальных публикаций. Однако в их случаях тема портрета лишь изредка становилась предметом прицельного внимания.

История изучения нашей темы хорошо распадается на три потока, соответствующие трем выбранным контекстам — погребальному, официальному и культовому. Едва ли вообще возможно говорить здесь о какой-либо единой историографии. Как правило, исследователи сосредотачивались на одной из форм портрета, приводя лишь краткие замечания о ее связях с другими. По этой причине историографический очерк также было решено разделить на три части, соответствующие трем главам работы и посвященные погребальному и жилому контекстам, скульптурному портрету и изображениям святых.

Степень научной разработанности темы представляется весьма неоднородной. Специфика позднеантичного скульптурного портрета изучена наиболее подробно. Хотя большая часть отдельных произведений пока не дождалась внимательного исследования, было предпринято множество плодотворных попыток очертить как художественную, так и социальную природу этого явления. В этом отношении упоминания заслуживают труды Р. Дельбрюка, Х. П. Л'Оранжа, Х. фон Хайнце, В. фон Зюдова, Х. Г. Зеверина, В. Ф. Фольбаха, С. Санде, Ц. Уловсдоттер[7], посвященные общим проблемам, отдельным видам и периодам в истории позднеантичного скульптурного портрета. Из сочинений на русском языке к ним можно прибавить

[7] *Delbrück R.* Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1929; *Idem.* Spätantike Kaiserporträts. Von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs. Leipzig: de Gruyter, 1933; *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. Oslo: Achehoug, 1933; *Heintze H. v.* Römische Porträt-Plastik aus sieben Jahrhunderten. Stuttgart: Günther, 1961; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. Bonn: Habelt, 1969; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie, 1972; *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz: von Zabern, 1976; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 1975. Vol. 6. P. 65–106; *Eadem.* The icon and its origin in Graeco-Roman portraiture // Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium / Ed. by L. Rydén, J. O. Rosenqvist. Stockholm: Swedish Research Institute in Istanbul, 1993. P. 75–84; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500: Problemfelder; Die Privatporträts. Berlin: Edition BNB, 2001; *Olovsdotter C.* The Consular Image: An Iconological Study of the Consular Diptychs. Oxford: John and Erica Hedges Ltd, 2005.

исследование Н. Н. Бритовой, Н. М. Лосевой и Н. А. Сидоровой, хронологические рамки которого доведены до конца IV в.[8]

Среди сочинений последних десятилетий выделяются работы М. Ковакса, К. Шаде, Ю. Майшнер, Р. Х. В. Штихеля[9], посвященные различным категориям изображенных (образам императоров, чиновников, мыслителей, женщин) в связи с социальными изменениями позднеантичной эпохи. Большим вкладом в исследование темы стало создание под руководством Р. Р. Р. Смита и Б. Уорд-Перкинса электронной базы «Последние статуи античности»[10]. Под эгидой проекта собраны практически все известные произведения скульптурного портрета, надписи и письменные упоминания статуй, сопровожденные краткой историографической справкой.

Портретные изображения в погребальном контексте снискали значительно меньше внимания исследователей и куда реже рассматривались в рамках отдельного жанра — назовем здесь имена П. К. Й. фон Даэла, Н. Циммермана, Б. Дрескен-Вайланд[11]. Образы в жилом пространстве во многом разделили судьбу погребальных изображений. В связи с ними упоминания заслуживают исследования Л. Шнайдера, Дж. Л. Грассильи[12].

---

[8] *Бритова Н. Н., Лосева Н. М, Сидорова Н. А.* Римский скульптурный портрет. М.: Искусство, 1975.

[9] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt. Wiesbaden: Reichert, 2014; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation: eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst. Mainz: von Zabern, 2003; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Untersuchungen zum plastischen Kaiserporträt seit Valentinian I (364–375 n. Chr.). Roma: L'Erma di Bretschneider, 1982.

[10] Режим доступа: http://laststatues.classics.ox.ac.uk/ (дата обращения: 01.04.25); The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. Oxford: Oxford University Press, 2016.

[11] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst: een iconografische studie over de afbeelding van de dode in oudchristelijke grafkunst. Amsterdam: Academische Pers, 1978; *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei // Jahrbuch für Antike und Christentum. Bd. 50. 2007. S. 154–179; *Dresken-Weiland J.* Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. 1995. Vol. 41. P. 109–130.

[12] *Schneider L.* Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache. Wiesbaden: Steiner. 1983; *Grassigli G. L.* Belle come dee. L'immagine della donna nella domus tardoantica // L'image antique et son interprétation / Éd. F.-H. Massa-Pairault. Rome: École

Еще меньше, чем в случае катакомб, специфика портрета и портретности затрагивалась в исследованиях, посвященных живописным ансамблям и отдельным предметам в контексте христианского культа, несмотря на то, что раннехристианской живописи в целом посвящено огромное число сочинений. Программное значение для осмысления «раннехристианского портрета» получили труды А. Грабара[13]. Тема портретности не была для них центральной, однако публикации определили собой основные направления дальнейшей полемики. К отдельным аспектам изображений святых, вопросам происхождения и функционирования иконы обращались Э. Китцингер, Л. Брубакер, Б. Бренк, Т. Ф. Мэттьюз, Ж. Дагрон, И. Фолетти, А. Патерсон[14]; образам исторических персонажей в пространстве церкви посвящены работы Г. Ладнера и К. Марсенджилл[15]. Вопрос о связи иконы с портретом и шире о

Française de Rome, 2006. P. 301–339; *Idem.* Splendidus in villam secessus. Vita quotidiana, cerimoniali e autorappresentazione del dominus nell'arte tardoantica. Napoli: Loffredo, 2011.

[13] *Grabar A.* L'Empereur dans l'Art Byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. Paris: Les Belles Lettres, 1936; *Idem.* Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Vol. I–II. Paris: Collége de France, 1943–1946; *Idem.* Portraiture // Christian Iconography: A Study of its Origins. Princeton: Princeton University Press, 1968. P. 60–86; *Idem.* Le portrait en iconographie paleochrétienne // Revue des sciences religieuses. 1962. Vol. 36. P. 87–109.

[14] *Kitzinger E.* The Cult of Images in the Age before Iconoclasm // Dumbarton Oaks Papers. 1954. Vol. 8. P. 83–150; *Cameron A.* The Language of Images. The Rise of Icons and Christian Representation // Studies in Church History. 1995. Vol. 28. P. 1–42; *Brubaker L.* Icons before Iconoclasm? // Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto Medioevo. Vol. II. Spoleto: Presso La sede del Centro, 1998. P. 1215–1254; *Brenk B.* Apses, Icons and "Image Propaganda" before Iconoclasm // An Tard. 2011. Vol. 19. P. 109–130; *Mathews T. F.* The Emperor and the Icon // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 2001. Vol. 15. P. 163–177; *Mathews T. F., Muller N. E.* The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2016; *Dagron G.* Holy Images and Likeness // Dumbarton Oaks Papers. 1991. Vol. 45. P. 23–33; *Idem.* L'image de culte et le portrait // Byzance et les images: Cycle de conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992 (Louvre conférences et colloques). Paris: La Documentation française, 1994. P. 123–150; *Foletti I.* Physiognomic representations as a rhetorical instrument: "portraits" in San Vittore in Ciel d'Oro, the Galla Placidia "mausoleum" and San Paolo Fuori le Mura // The Face of the Dead and the Early Christian World / Ed. by I. Foletti. Roma: Viella, 2013. P. 61–83; *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons: The Power of the Painted Gaze. New York: Routledge, 2022.

[15] *Ladner G.* Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. Bd. I–III. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di archaeologia cristiana, 1941; *Marsengill K.* Portraits and Icons: Between Reality and Holiness in Byzantium / PhD. thesis, Princeton University. Princeton, 2010; *Eadem.* Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art (Studies in Byzantine History and Civilization). Turnhout: Brepols, 2013.

связях раннехристианского искусства с античном наследием интересовал также отечественных исследователей начала прошлого века — Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова, М. В. Алпатова[16].

Помимо разной степени изученности, стоит отметить, что даже в исследованиях, наиболее приближающихся к нашей проблематике, заметно наличие определенных углов зрения, которые стали характерными для взятого в отдельности контекста. Так, «позднеантичная» скульптура и погребальная репрезентация рассматриваются преимущественно с точки зрения предшествующей традиции, тогда как «раннехристианская» живопись — в рамках последующих за ней явлений, сложения византийской образности и появления иконы как особого художественно-религиозного феномена. Это обстоятельство не только определяет и, вероятно, искажает наше восприятие, но и препятствует пониманию того, что различные варианты позднеантичного портретного жанра сосуществовали. Настоящая работа станет попыткой рассмотреть их в едином ряду и таким образом восполнить это звено в истории изучении позднеантичного искусства.

Наконец, в русскоязычной литературе позднеантичное искусство представлено в целом достаточно скромно. Пик интереса к нему пришелся на начало XX в.: труды Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова, Е. К. Редина охватили центральные явления раннехристианской культуры такие, как равеннские мозаики и ранние иконы. Несмотря на давность лет, эти первые попытки обобщения до сих пор многим определяют наше понимание позднеантичной эпохи. Кроме общих работ о византийском искусстве В. Н. Лазарева, О. С. Поповой, Г. С. Колпаковой, упоминания заслуживают исследования музейных коллекций — коптской живописи, предметов резьбы, торевтики, нумизматики, сфрагистики и пр. в сочинениях А. В. Банк, А. Я. Каковкина,

[16] *Кондаков Н. П.* Русская икона. Т. III. Прага: Seminarium Kondakovianum, 1931. С. 11–22; *Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1900; *Он же.* Синайские иконы восковой живописи // Византийский временник. 1902. Т. 9. С. 343–377; *Алпатов М. В.* Очерки по истории портрета. М.; Л.: Искусство, 1937.

В. Н. Залесской, Л. А. Мацулевича, О. В. Ошариной, И. В. Соколовой, М. Н. Бутырского, С. А. Коваленко, Е. В. Степановой. В числе работ последних лет, приближающихся к теме нашего исследования, следует назвать публикации Е. Ю. Ендольцевой; О. Е. Этингоф, В. Е. Сусленкова, С. П. Заиграйкиной, М. А. Лидовой, В. З. Куватовой, М. А. Графовой[17]. Однако проблема портретного жанра затрагивалась в них редко, и в этом смысле она безусловно требует нового, внимательного и подробного рассмотрения.

Цели исследования

Целью исследования стало изучение характера изменений в портретном жанре в позднеантичном и раннехристианском искусстве. Анализируя портреты, мы надеемся проявить отношение позднеантичной эпохи к образу отдельного человека — его личности, внешности, значению в обществе и в памяти потомков.

[17] *Ендольцева Е. Ю.* Соль земли: образы апостолов в позднеантичном мире. СПб.: Русская Христианская Гуманитарная Академия, 2011; *Она же.* Становление иконографии святых апостолов Иоанна и Иакова Заведеевых // Богословские труды. 2005. № 40. С. 148–165; *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005; *Она же.* Базилика Евфрасиана в Порече: между Равенной и Константинополем // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. 1/2017. М., Государственный институт искусствознания, 2017. С. 68–87; *Сусленков В. Е.* Мозаики V–VI веков: героические сцены и новая жизнь языческих сюжетов // Искусство византийского мира 2: Сборник статей памяти О. С. Поповой / Отв. ред. И. А. Орецкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 279–306; *Он же.* Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2023. С. 137–160; *Заиграйкина С. П.* Мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 263–275; *Она же.* Мозаики V века в Италии. О некоторых особенностях стиля // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 2 (14). С. 9–29; *Она же.* Художественные особенности мозаик в капеллах Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. Проблемы эволюции стиля в искусстве V века: дисс. … канд. иск. 17.00.04 / Заиграйкина Светлана Павловна — Государственный институт искусствознания. Москва, 2015; *Лидова М. А.* Образы святых мучениц в ранневизантийском искусстве: особенности формирования и религиозного почитания // Византийский временник. 2020. Т. 104. С. 243–260; *Она же.* Мозаичная декорация оратория св. Венанция при Латеранском баптистерии в Риме // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2023. Вып. 1. С. 61–76.

Задачи исследования

Перед диссертационной работой стоят следующие задачи:

- выявить и систематизировать корпус памятников, относящихся к заданным хронологическим рамкам и позволяющих проанализировать специфику портретного жанра рассматриваемой эпохи;
- охарактеризовать и сопоставить между собой формы, которые могли принимать произведения портретного жанра, и выявить принципы их конструирования в различных контекстах и на разных этапах позднеантичного искусства;
- оценить отношения между изображениями человека позднеантичной эпохи и портретом в предшествующей традиции;
- проанализировать внешние, социокультурные, и внутренние, художественные, факторы, которые могли оказывать влияние на отношение к портрету, на его функционирование в обществе и на облик самих портретных образов;
- попытаться отделить собственные представления о портретности от ее понимания в рассматриваемую эпоху; выявить факторы, которые определяют восприятие изображения как портрета, и проследить их действие на материале позднеантичного искусства.

Научная новизна

Настоящая работа представляет собой попытку обобщить и объединить в одном исследовании ряд областей позднеантичного и раннехристианского искусства, которые прежде прицельно не сопоставлялись. В истории изучения они оказались разобщены, несмотря на то, что представляют собой части одного явления. Объединение контекстов позволит составить более полное и многогранное представление о развитии и вариативности портретного жанра в раннехристианское время, а также по-новому взглянуть на предшествующую и последующую традиции изображения человека.

Что касается отдельных категорий памятников, наиболее перспективным представляется рассмотрение образов святых как произведений портрета. Это направление было намечено в исследованиях пер. пол. XX в., однако позднее оно было оставлено и с тех пор почти не разрабатывалось. В области скульптурного портрета и погребальной репрезентации будет выдвинут ряд обобщающих положений о художественных и социальных аспектах в развитии позднеантичного искусства, прежде не звучавших в литературе.

Наконец, работа значительно расширит представления русскоязычного читателя о позднеантичном и раннехристианском искусстве в целом, так как содержит пространный обзор историографических проблем, явлений и памятников, многие из которых мало задействованы в научном обороте российского искусствоведения.

Положения, выносимые на защиту

1. Размытость границ портретного жанра и несоответствие современных представлений о портрете с отношением к нему в позднеантичную эпоху вызывает необходимость выработать определение портрета, актуальное для рассматриваемого периода.

2. Мы считываем изображение как портрет, ориентируясь на факторы, во многом характерные для традиции Нового времени. При анализе позднеантичного искусства необходимо отделять критерии, заставляющие нас считать образ портретным, и черты, которые делали изображение портретом для современников. Следует установить, из чего складывается наше портретное впечатление и что значили выявленные факторы для позднеантичного художника.

3. Для позднеантичного искусства характерно сосуществование разных вариантов художественного языка, обращение к иконографическим мотивам и стилистическим приемам прошлого. Эти особенности не обошли стороной и

портретный жанр: они также играли свою роль в сознательной или бессознательной трансформации портретного облика.

4. Позднеантичный портрет представляет собой неоднородное явление. Отношение к портретности изменялось с течением времени и разнилось от одной категории изображений к другой. Эта динамика особенно важна для оценки позднеантичного портрета в рамках предшествующей и последующей традиций.

5. Понятия типического и индивидуального являются ключевыми для позднеантичного портрета. На его материале мы попытаемся установить природу взаимодействия между двумя категориями, а также определим место, которое занимали тип и индивидуальность в позднеантичном искусстве.

6. Угасание портретности в позднеантичном искусстве совпадает со сложением христианской иконы, из чего нередко делается вывод о взаимосвязанности двух процессов. В связи с этим возникает необходимость вновь обратиться к вопросу о связи абстрактных и индивидуальных свойств с культовым потенциалом изображения.

Глава I. Мертвые и живые. Портрет III–VI вв. в пространстве дома и погребальном контексте

Благодаря способности портрета имитировать присутствие и служить местом встречи изображенного и зрителя, сфера погребального становится плодотворной почвой для появления индивидуализированных изображений[18]. В античной традиции периода Империи, непосредственной наследницей которой стала позднеантичная и раннехристианская погребальная практика, репрезентация умершего не была однородной. Она приобрела разнообразные формы как на уровне масштаба и материала, так и на уровне выраженного в изображениях отношения к личности человека. Античному погребальному портрету было знакомо стремление и зафиксировать внешний облик, и отразить социальные нормы и положение умершего в обществе, и создать героизированный образ, имеющий в определенной степени культовое значение. Различное сочетание этих качеств влекло за собой разную степень индивидуализированности, адекватную требованиям времени, социального класса или региональной традиции.

В раннехристианское время значение различных видов искусства было перераспределено, что стало одним из наиболее заметных изменением в изображении умерших. В отличие от предшествующего периода, наблюдается количественный спад скульптурных надгробий и погребальных рельефов. Большинство известных нам изображений — произведения живописи. Необходимо отметить, однако, что подобные изменения могут быть обусловлены неравномерной сохранностью памятников. Кроме того, определенное влияние в создании такого впечатления создает специфический комплекс римских катакомб, откуда происходит наибольшее количество раннехристианских погребальных образов. Помимо живописных

[18] Основные положения главы изложены в статье: *Образцова К. Б.* Погребальный портрет в искусстве раннехристианских катакомб // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. 3/2021. М., Государственный институт искусствознания, 2021. С. 24–49.

изображений и сохранившейся практики изображать умерших на саркофагах, в контексте катакомб мы сталкиваемся и с относительно новыми типами. Во-первых, это мраморные плитки, так называемые ластры, закрывающие отверстия локулов, и являющиеся по своей сути вариацией небольшого погребального рельефа. Как правило, декорация локульных плит сводится к надписи со сведениями об умершем, однако случается, что надпись сопровождается и небольшими изображениями знакового характера, имеющими отношение к умершему. Во-вторых, условные образы умерших появляются на стеклянных донцах сосудов с рисунком из золотой фольги. Вмурованные в толщу стены донца сосудов также становятся формой надгробного памятника и носителем информации об усопшем.

Такая форма погребальной репрезентации, как портреты на деревянных дощечках, в данной главе рассматриваться не будут. Несмотря на то, что отдельные произведения фаюмского портрета — с некоторой вероятностью — относятся к интересующей нас эпохе, они представляют собой огрубевшие осколки в общем-то прошедшего явления.

С точки зрения хронологии погребальные изображения относятся к наиболее раннему этапу рассматриваемого периода. Большинство образов, отождествляемых с изображениями умерших, были созданы в кон. III–IV вв. В последующее время изображение отдельного человека постепенно исчезает из погребального контекста: мы знаем лишь несколько таких произведений V–VI вв. Выходят из употребления и сами носители портрета — по крайней мере, в Риме прерывается традиция изготовления саркофагов, умерших перестают хоронить в катакомбах. Еще более существенными оказываются перемены в отправлении погребального культа. В IV в. под воздействием проповедей Августина и Амвросия Медиоланского традиционная погребальная трапеза, центром которой служило непосредственное захоронение и портрет умершего, сменила трапеза евхаристическая, место которой перенеслось с

погребения в церковь[19]. Вероятно, только с этого момента мы можем говорить о специфически христианской погребальной практике. До тех пор изображения умерших едва ли возможно размежевать по конфессиональному признаку и, как часто бывает с позднеантичным искусством, определить нижнюю границу распространения нового типа образов, если такой действительно имел место.

Изображения умерших представляют собой по большей части массовый материал. Между тем вместе с ними нам кажется уместным рассмотреть куда более элитарные и немногочисленные образы, происходящие из пространства жилого дома. На первый взгляд, противоположные, изображения живых и мертвых демонстрируют много общего. И те, и другие представляют хозяев виллы или погребения. И те, и другие не столько заменяют, сколько дублируют собой человека, присутствующего в виде физического тела или физических останков. И те, и другие взаимодействуют с избранным кругом зрителей, посетителей дома или погребения, перед которыми изображенный не нуждается в представлении. Этот вид образов действительно обнаруживает наибольшее число пересечений именно с погребальной репрезентацией. Обе формы портрета опираются на один и тот же круг иконографических мотивов, демонстрируют схожее отношение к индивидуальности и даже производят впечатление, что между пространствами «живых» и «мертвых» существовала осознанная связь и зависимость.

История изучения погребального портрета и портретов в жилом пространстве

Изображения умерших в контексте раннехристианского искусства довольно поздно стали предметом специального исследования. Мнение о том,

[19] *Zimmermann N.* Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. S. 69–89.

что оранта — один из наиболее распространенных мотивов погребальной репрезентации — представляет собой изображение умершего, высказывалось уже в ранних трудах, посвященных живописи катакомб и декорации саркофагов. Между тем общепринятой оставалась позиция, которая предполагала более универсальное значение этого мотива — такое как душа умершего или та или иная персонификация, имеющая лишь опосредованную связь с конкретным человеком[20]. При этом речь в работах XIX в. — первой трети XX в. шла зачастую именно об индивидуализированных изображениях, отличных от аналогичных образов, которые имели нейтральное и символическое значение. Данное прочтение мотива оранты позволяло объяснить идеализированный облик большинства изображений, а также снимало противоречие, связанное со значительным перевесом женских фигур по сравнению с мужскими — ведь женская фигура могла обозначать и мужскую душу. По мнению Н. П. Кондакова, даже черты конкретизации, такие как акцент на богатстве одежд и украшений, не являются указанием на реалии земной жизни умершей. Ссылаясь на деяния свв. Петра и Марцеллина, он также рассматривал их как атрибуты души: «по свидетельству палача, он видел, как души их исходили из тел в образе юных дев, украшенных золотом и драгоценностями, покрытых блестящими одеждами, возводимых на небо ангелами»[21].

Между тем уже на раннем этапе некоторые изображения пользовались особым вниманием исследователей. История изучения катакомбного портрета стала историей поиска и выявления личных погребальных изображений. Прежде всего с образами умерших были отождествлены изображения с подписанными именами, такие как Венеранда из катакомб Домитиллы, пятеро орантов из кубикула «Пяти святых» в Сан Каллисто, Требий Юст из

[20] *De Rossi G. B.* Immagini scelte della beata Vergine Maria tratte dalle catacombe romane. Roma: Salvucci, 1863; *Suhling F.* Taube und Orante: ein Beitrag zum Orantenproblem // Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 1931. Bd. 39. S. 333–354; *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. С. 65–67.
[21] Там же. С. 65.

одноименного гипогея, папа Либерий из катакомб Претекстата (Рис. 1, 2, 21), Грата, миниатюрное изображение которой украсило пространство между локулами в катакомбах Иорданцев (Рис. 36.2), ряд образов из неаполитанских катакомб Сан Дженнаро (Рис. 7, 8). Большинство этих изображений трудно считать настоящими портретами: лица трактованы достаточно обобщенно. Тем не менее присутствие надписей с именами говорит о том, что здесь представлены конкретные люди, и что изображения имеют мемориальные функции. Итак, в контексте катакомб понятие портрета стало применяться ко всякому изображению умершего, вне зависимости от формата и степени индивидуальности в его трактовке[22].

С другой стороны, уже ранние исследователи, такие как Й. Вильперт, В. Шульце, Й. Ханнеке, О. Вульф[23] и другие, отмечая большое количество имперсональных изображений человека в катакомбной живописи, стали причислять к портретам и некоторые образы, лишенные подписанных имен, но как будто бы выделяющиеся своей портретной характеристикой. Среди ранних примеров такой идентификации следует назвать два женских образа из Гробницы двух орант в катакомбах Иорданцев (Рис. 4). К этому ряду также стоит добавить Велату из катакомб Присциллы или изображение оранты с младенцем из Кеметериум Маюс, известное под именем Богоматери с Младенцем, но интерпретируемое как портрет (Рис. 6, 20). Отметим, однако, что большинство этих идентификаций до сих остаются спорными.

---

[22] *Corneli C.* Dalle imagines maiorum al “ritratto” nelle catacombe di Roma. P. 114–126.

[23] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg im Breisgau: Herder, 1903. S. 110–112; *Wulff O.* Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends. Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1918. S. 71; *Schultze V.* Die Katakomben, die altchristlichen Grabstätten: Ihre Geschichte und ihre Monumente. Leipzig: von Veit & Comp, 1882; *Hennecke E.* Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur: eine Untersuchung über den biblischen Cyklus der Gemälde in den römischen Katakomben. Leipzig: de Gruyter, 1896; *Stuiber A.* Refrigerium interim: die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst / Theophaneia. Bd. 1. Bonn: Hanstein, 1957; *De Bruyne L.* Arcosolio con pitture recentemente ritrovato ne l cimitero dei Santi Marco en Marcelliano a Roma // Rivista di Archeologia Cristiana. 1950. Vol. 26. P. 195–216.

Впоследствии определение портрета умершего стало пониматься во все более широком смысле и с конкретными людьми стали связывать в том числе условные изображения. Именно с подобной точки зрения рассматривал образы усопших П. К. Й. фан Даэл — автор диссертации 1978 года, до сих пор остающейся наиболее полным систематическим обзором изображений умерших в искусстве катакомб. Широкая панорама, объединившая мозаики и фрески, изображения на саркофагах, локульных плитах и стекле, позволила исследователю классифицировать изображения по иконографическому принципу и выявить основные типы погребальной репрезентации[24].

Чтобы определить изображение как портретное, П. К. Й. фан Даэл опирался на следующие критерии. Во-первых, это наличие имени и совпадение изображения с имеющейся надписью, а в ряде случаев, когда надпись с именем отсутствует, просто конкретизация пола и возраста умершего. Стоит отметить, что наличие современных одежд и украшений не оказывается в ряду выделяемых исследователем признаков — подобные атрибуты, как и оранты мужского пола, могут встречаться и в сугубо декоративном контексте. Во-вторых, в случае саркофагов это оставленные необработанными головы некоторых персонажей. Поскольку большинство саркофагов создавалось не под конкретный заказ, заготовки под портреты умерших нередко оставались незаконченными[25]. В-третьих, это формат и расположение фигуры, а прежде всего контекст и сочетание с другими типами образов. Так, по мнению П. К. Й. фан Даэла, изображение следует считать образом умершего, если оно появляется в непосредственной близости с погребением, часто имеет центральное или каким-либо образом выделенное положение и формат, располагающий к более подробной репрезентации портретных характеристик. Среди сопутствующих персонажей наиболее

[24] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst: een iconografische studie over de afbeelding van de dode in oudchristelijke grafkunst.
[25] *Newby Z.* In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi // Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi / Ed. by J. Elsner, J. Huskinson. Berlin; New York: de Gruyter, 2011. P. 189–227.

однозначным указанием на то, что перед нами портрет умершего, являются дети и другие родственники.

Кроме того, П. К. Й. фан Даэл проследил вариации в иконографии умерших в различные периоды раннехристианской эпохи и предложил свои интерпретации для отдельных групп памятников. Особое внимание было уделено мотиву оранта. Признавая, что большинство подобных изображений имело исключительно символический характер, исследователь описал значительное число случаев, которые следует трактовать как образы конкретных умерших. В том числе, это фигуры, занимающие центральное положение на саркофагах, парные оранты разного пола по сторонам от аркосолия, а также многочисленные фигурки молящихся на локульных плитках. В отличие от предшественников, в оранте П. К. Й. фан Даэл видел прежде всего изображение умершего, а не его души. При этом условный и идеализированный характер изображений он объяснял общими устремлениями погребального искусства, не нацеленного на фиксацию внешности, а также серийностью его производства. Значительное преобладание орант-женщин даже среди изображений умерших исследователь также связал с социальными причинами: зачастую мужчины делали надгробия для своих жен, а вот жены не имели возможности сделать подобное для мужей. Кроме того, П. К. Й. фан Даэл проанализировал образы умерших с кодексом или свитком, которые, по его мнению, выражали социальное положение умершего и демонстрировали его принадлежность к классу образованных людей. Далее он обратился к узкой группе памятников, преимущественно саркофагов высокопоставленных чиновников, с изображением умерших в позе адорантов перед фигурой Христа. Также в диссертации бегло были намечены темы погребального пира, супружеского и профессионального портретов.

Важнейшим достижением работы П. К. Й. фан Даэла, помимо систематизации большого числа памятников, стало переосмысление понятия портрета применительно к раннехристианскому погребальному искусству.

Оно стало прилагаться ко всякому изображению умершего, вне зависимости от степени индивидуальности в его трактовке. Эту концепцию поддержал, в частности, Г. Кох. В исследовании, посвященном раннехристианским саркофагам, он сформулировал понятие «идеального портрета», имея в виду изображение конкретного человека, при этом лишенное всякого стремления передать особенности его внешности. Индивидуальное в нем сводится к выбору типа, в общих чертах отмечающих пол и возраст умершего. Это, однако, оказывается достаточным для того, чтобы образ смог выполнить свою функцию[26]. Близкую позицию заняла Б. Дрескен-Вайланд в своей работе, посвященной конкретно изображениям умерших на саркофагах[27].

Еще сильнее понятие портрета расширил Н. Циммерманн. Признавая, что ряд изображений орант имеют сугубо символическое значение, исследователь предположил, что изображений умерших среди них гораздо больше, чем было принято считать. Ссылаясь на каталог А. Нестори[28], согласно которому в живописи римских катакомб насчитывается лишь 35 орант-умерших, он увеличил число предполагаемых образов умерших до 149[29]. При этом некоторые изображения, традиционно причисляемые к портретам умерших, были исключены из этой категории. Так, две женские фигуры из Гробницы двух орант в катакомбах Иорданцев, несмотря на подробности в их изображениях, исследователь трактовал как изображения анонимных плакальщиц. Между тем внешние атрибуты, такие как индивидуализированная прическа или подробно трактованные украшения, в целом являются для Н. Циммерманна важным критерием идентификации умершего. Помимо проблемы отмежевания образов умерших от абстрактных персонажей, исследователь поставил вопрос о неотличимости в контексте погребального искусства изображений живых и мертвых. Так, ряд

[26] *Koch G.* Frühchristliche Sarkophage. München: Beck, 2000.
[27] *Dresken-Weiland J.* Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani. P. 109–130.
[28] *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (Roma sotterranea Cristiana, 5). Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1993.
[29] *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei. S. 154–179.

изображений был понят им как образы родственников, оплакивающих кончину близких и воссоединяющихся с ними в посмертном состоянии.

Кроме того, Н. Циммерманн уточнил предложенную раннее систематизацию погребальных изображений и более подробно проанализировал некоторые из известных типов — сцены погребальных пиров[30], «мифологические» и профессиональные портреты. Наибольшего внимания, на наш взгляд, заслуживает его интерпретация «мифологических» портретов, изображающих умершего в образе библейских персонажей. Так, из-за подробной трактовки одежд и причесок к портретам умерших были причислены изображения, ранее считавшиеся ветхозаветными сценами — например, Сусанна из катакомб Петра и Марцеллина (Рис. 26).

Также в работах Н. Циммерманна и других современных исследователей катакомбной живописи, таких как Ф. Бисконти и А. Кайо[31], намечены основные хронологические закономерности в отношении образов умерших и святых в погребальном искусстве. В частности, они отмечают большее стремление к конкретизации и монументализации погребальных портретов в пер. пол. IV в., а также постепенное усиление роли святых, которым с течением времени уступили доминирующее положение умершие. Что касается непосредственно портретных характеристик в образах усопших, в

[30] *Jensen R. M.* Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity // Commemorating the Dead / Ed. by L. Brink, D. Green. Berlin: de Gruyter, 2008. P. 107–143; *Zimmermann N.* Zur Deutung spätantiker Mahlszenen: Totenmahl im Bild // Rituale — Identitätsstiftende Handlungskomplexe. Akten der Tagung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften (Wien, 2–3. November 2009) / Hrsg. von G. Danek. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012. S. 171–185.

[31] *Caillaud A.* La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (IIIe–VIe siècles) // La culture des commanditaires. L'oeuvres et l'empreinte. Actes de la journée d'étude (Paris, 15 novembre 2013) / Éd. S. Brodbeck, A.-O. Poilpré. Paris: Centre de recherche histoire culturelle et sociale de l'art, 2015. P. 66–121; *Bisconti F.* I volti degli aristocratici nella tarda antichità. Fisionomie e ritratti nelle catacombe romane e napoletane // Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto medioevo. Atti del convegno internazionale di studi Cimitile–Santa Maria Capua Vetere 14–15 giugno 2012 / a cura di C. Ebanista, M. Rotili. San Vitaliano: Tavolario, 2015. P. 27–46; *Idem.* Lo sguardo della fanciulla. Ritratti e fisionomie nella pittura catacombale // Rivista di archeologia cristiana. Vol. 89. 2013. P. 53–84; *Idem.* Affreschi estremi. La fine della pittura nelle catacombe romane // Mitteilungen zur christlichen Archäologie. 2014. Bd. 20. S. 37–50.

работах Н. Циммерманна начинает звучать тема сконструированного характера индивидуального облика изображенных. Исследователь также отмечает общность подхода к трактовке лица в портретных и символических образах, показывая, что все еще значимая для раннехристианского искусства тема репрезентации умершего апеллирует прежде всего к внешним атрибутам статуса или профессиональных достижений, а не к фиксации облика человека[32].

Помимо изучения катакомбной живописи и декорации саркофагов[33], в последние годы стало уделяться больше внимания массовым видам погребального искусства — изображениям на стекле[34] и на локульных плитах[35]. Эти техники еще в меньшей степени располагают к подробной трактовке физиогномических особенностей портретируемых. Однако сам факт появления образа умерших даже на таких носителях уже свидетельствует о стремлении отразить и увековечить земной облик усопшего.

---

[32] *Zimmermann N.* Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild.

[33] *Ramieri A. M.* Ritratti femminili conservati presso la Pontificia commissione di archeologia sacra // Quaeritur inventus colitur. 1989. Vol. 2. P. 605–624; *Bonacasa Carra R. M.* Il ritratto nelle pittura funeraria paleocristiana // Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra: Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 dicembre 2000 al 20 aprile 2001. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000. P. 317–322; *Dresken-Weiland J.* Bild, Grab und Wort: Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts. Regensburg: Schnell & Steiner, 2010; *Studer-Karlen M.* Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen (Bibliothèque de l'Antiquité Tardive, 21). Turnhout: Brepols, 2012; *Eadem.* The Depiction of the Dead Person in Early Christian Art (3rd to 6th century) // The Face of the Dead and the Early Christian World / Ed. by I. Foletti. Roma: Viella, 2013. P. 149–160.

[34] *Vopel H.* Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte. Freiburg im Breisgau: Mohr, 1889; *Morey C. R.* The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of other Gold-Glass Collections. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1959; *Faedo L.* Per una classificazione preliminare die vetri dorati tardoromani // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. 1978. Ser. III. Vol. 8/3. P. 1025–1070; *Croci Ch.* Reused from Banquet to Grave: Gold Glass, a "Popular" Medium in Late Antiquity? // Eikón Imago. 2022. Vol. 11. P. 47–55.

[35] *Ehler E.* Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom / Inaugural-Dissertation, Philipps-Universität Marburg. Marburg, 2008; *Bonacasa Carra R.* M. Ritratto femminile su una lastra incisa da S. Callisto e l'iconografia del defunto nell'arte funeraria paleocristiana // Incisioni figurate della tarda antichità: atti del convegno di studi (Roma, Palazzo Massimo, 22–23 marzo 2012) / a cura di F. Bisconti, M. Braconi. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2013. P. 115–128; *Braconi M.* Ancora sulla lastra con ritratto femminile dalla catacomba di San Callisto. Qualche nota su due ignoti "bozzetti" incisi // ἡ ἄμενπτος, ζήσασα χρηστῶς καὶ σεμνῶς. Scritti per Mariarita Sgarlata / a cura di F. Bisconti, M. Braconi, L. De Maria, M. D. Lo Faro, L. Spera. Todi: Tau, 2023. P. 67–83.

Опираясь на имеющуюся классификацию и не ставя себе задачу разрешить спорные моменты в интерпретации отдельных росписей, мы попытаемся выявить некоторые общие черты раннехристианского погребального портрета — его специфику в контексте современного позднеантичного искусства и отношение с предшествующей традицией. На примере хрестоматийных произведений катакомбного искусства мы рассмотрим ключевые качества образов умерших и проанализируем основные ценности погребальной репрезентации.

Портретные образы в жилом пространстве во многом разделили судьбу погребальных изображений. Они играют очень скромную роль внутри ансамбля виллы и по своему значению серьезно уступают мифологическим композициям. Исследование этой категории изображений также стало во многом историей выявления портретного жанра в той сфере, где тот, судя по всему, не имел обособленной специфики. Многие интересующие нас ансамбли имеют долгую историю изучения, и отдельные образы в них давно были идентифицированы как портреты[36]. Однако внимание к этим изображениям в исследованиях, посвященных отдельным памятникам, сводилось, прежде всего, к задаче идентифицировать хозяина резиденции[37].

Обобщающие работы, посвященные портретному жанру в жилом пространстве в целом, стали завоеванием лишь недавнего времени. В числе важнейших следует назвать книгу К. Шаде, посвященную образам женщин в позднеантичную эпоху. Хотя основное внимание в книге уделено памятникам

[36] *Dunbabin K.* The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage. Oxford: Oxford University Press, 1978; The Roman Villa in the Mediterranean Basin: Late Republic to Late Antiquity / Ed. by A. Marzano, G. P. R. Métraux. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

[37] См., например, полемику об идентификации хозяина виллы в Пьяцца Армерина. В том числе: *Gentili G. V.* Musaici di Piazza Armerina: le scene di caccia. Milano: Ricordi, 1962; *L'Orange H. P.* Nuovo contributo alla studio del Palazzo Erculino di Piazza Armerina // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 1965. Vol. 2. P. 65–104; *Kähler H.* Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina. Berlin: Gebr. Mann, 1973; *Manganaro Perrone G.* Note storiche e epigrafiche per la villa (praetorium) del Casale di Piazza Armerina // Sicilia Antiqua. 2005. Vol. 2. P. 173–191.

скульптуры, работа затрагивает и другие виды искусства[38]. Так, тема женской репрезентации становится вторым направлением, в рамках которого в литературе возникают портреты, происходящие из жилого контекста[39]. Главный интерес в исследованиях последних лет составляют иконографические мотивы, то есть те смыслы, которые изображения сохранили и перенесли далее в раннехристианскую эпоху. По этой причине «портретные» образы чаще рассматриваются в ряду мифологических и аллегорических композиций[40]. Особого упоминания заслуживают книга Л. Шнайдера 1983 года и несколько недавних работ Дж. Л. Грассильи, прицельно посвященных репрезентации хозяев в пространстве дома[41].

Как и в случае с погребальными образами, изображения в жилом пространстве дают мало возможностей для анализа физиогномической «портретности». Они опираются на другие формы репрезентации, в ряду которых лицо человека играет далеко не главную роль. Между тем эта категория изображений оказывается крайне важной для понимания образов погребального искусства. Связь между убранством виллы и захоронения регулярно звучит в исследованиях в качестве отдельных замечаний, однако полноценного сопоставления двух изобразительных контекстов пока проделано не было.

---

[38] *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation.

[39] Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos: y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos / Ed. L. Neira. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2011; Mujeres imperiales, mujeres reales: Representaciones públicas y representaciones del poder en la Antigüedad tardía y Bizancio / Ed. M. C. Chiriatti, R. V. Marín. Leiden: Brill; Ferdinand Schöningh, 2021.

[40] *Ghedini F.* Caccia e banchetto. Un rapporto difficile // Rivista di Archeologia. 1992. Vol. 16. P. 72–88; *Romizzi L.* A banchetto sul mare: su un'iconografia tardo-antica di Venere // Latomus. 2009. Vol. 68. P. 131–145; *Braconi M.* Il banchetto e la caccia su due mosaici pavimentali di Oderzo fra tradizione iconografica e autorappresentazione // Antichità Altoadriatiche. 2016. Vol. 86. P. 281–303; *Parodo C.* In Africano orbe quasi Roma. Mosaici dei mesi e autorappresentazione dell'aristocrazia romana a Cartagine tra IV e V sec. d.C. // Cartagine. Studi e Ricerche. 2019. Vol. 4. P. 1–23; *Сусленков В. Е.* Мозаики V–VI веков. С. 279–306.

[41] *Schneider L.* Die Domäne als Weltbild; *Grassigli G. L.* Belle come dee. P. 301–339; *Idem.* Splendidus in villam secessus.

Монументальные образы умерших

Живописные изображения умерших в пространстве катакомб представляют собой весьма неоднородное явление. При всем разнообразии они практически никогда не доминируют в ансамбле. Даже если принять точку зрения, согласно которой большинство спорных фигур орант интерпретируются как изображения усопших, что делает произведения «портретного» жанра важнейшим мотивом в пространстве катакомб, в общей иерархии они занимают далеко не первое место. Как правило, образы умерших теряются в ряду сюжетных композиций и символических изображений. Их редко выделяют расположением и масштабом. Места, подходящие для надгробного образа, такие как, например, люнеты аркосолиев, могут с таким же успехом занимать и изображения иного содержания. Наконец, для создания «портретных» и «непортретных» образов используются одни и те же художественные средства.

Изображения умерших в катакомбах можно условно разделить по размеру. Первый тип представляет собой наиболее репрезентативный, располагающий к портретному впечатлению вариант образов. К нему относятся изображения в клипеусе или квадратной раме, погрудные и полнофигурные образы в люнете аркосолия или рядом с ним, а также некоторые сюжетные сцены. Нередко умершие в росписях такого типа изображаются в позе оранта с разведенными руками, а композиции часто содержат дополнительные или, в случае семейных захоронений, равноправные по своему значению фигуры.

Наиболее известны следующие росписи данного типа. В аркосолии Венеранды и Петрониллы из катакомб Домитиллы (вт. пол. IV в., Рис. 1) умершая в широкой полосатой далматике изображена в центре люнета в позе оранты[42]. Из-за ее спины выглядывает вторая женская фигура в тунике и палле

[42] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 123; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 123. № 15; *Giuliani R.* Il restauro dell’arcosolio di

и указывает на капсу со свитками и раскрытый кодекс; вокруг — цветущие кусты, отсылающие к райскому или буколическому пейзажу. Две девушки во всем подобны друг другу, они воспринимаются как почти равные. Иерархию задает только расположение фигур, но даже так второстепенное положение занимает Петронилла, которую можно принять за служанку, сопровождающую даму. Единственным свидетельством, раскрывающим статус девушки становится надпись “Petronella mart”, на основании которой ее и отождествляют с мученицей. Беглая манера росписи не располагает к подробной детализации. Кроме утонченного абриса и оживленного, направленного в сторону взгляда, изображение не содержит ни малейших индивидуальных черт, так что лицо умершей оказывается мало отличимым от лика мученицы.

Тема райского сада фигурирует и в другом римского ансамбле — так называемом кубикуле «Пяти святых» в катакомбах Сан Каллисто (270–280-е или IV в., Рис. 2)[43]. Здесь на плоскости стены представлено пять ростовых фигурок в позах орантов. Их имена — Дионисия, Немезий, Прокопий, Элиодора и Зоя — подписаны в формуле “[Requiescat] in pace”: несмотря на устоявшееся название, их следует интерпретировать как образы умерших. Подробность в передаче внешних атрибутов согласуется с таким прочтением. Еще одно возможное имя “Arcadia pace”, судя по рисункам Дж. Б. Де Росси, находилось ниже ряда орантов и не имело соответствующего ему портрета. Фигуры различаются по масштабу: центральные, очевидно, олицетворяют собой детей. Такое сочетание встречается в катакомбной живописи довольно

Veneranda nelle catacombe di Domitilla sulla via Ardeatina // Rivista di archeologia Cristiana. 1994. Vol. 70. P. 61–87.

[43] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 110–111; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 109. № 44; *Borg B. E.* Crisis and Ambition: Tombs and Burial Customs in Third-Century AD Rome (Oxford Studies in Ancient Culture & Representation). Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 269.

часто — приведем для примера аркосолий № 43 из Сан Каллисто с четырьмя детскими фигурками (вт. пол. III в., Рис. 3)[44].

Расположением по сторонам от аркосолия портреты Дионисии и Зои напоминают двух женщин из Гробницы «Двух орант» в катакомбах Иорданцев на Виньа Массимо (пер. пол. IV в., Рис. 4)[45]. Роскошью одежд и украшений эти фигуры, вероятно, превосходят все прочие подобные образы в римских катакомбах[46]. Тяжелые жемчужные ожерелья украшают их шеи, в ушах жемчужные серьги, жемчугами же как будто расшиты окантованные волною клавы и рукава одной из орант. С заколотых на затылках кос на плечи спускаются полупрозрачные покрывала; на руках — увесистые золотые браслеты. Портреты женщин выделяются и подробностью физиогномики: у них тяжелые мясистые лица, харáктерные брови, напряженный взгляд, искривленные подобием улыбки губы.

Гипертрофированная экспрессия в выражении их лиц напоминает театральную маску. В этой связи даже высказывалось мнение, что оранты и не являются умершими: с настоящей хозяйкой захоронения следует связывать утраченный ныне погрудный портрет, при котором две женщины выступают в роли скорбящих плакальщиц. По мнению Н. Циммерманна, сама трагичность их образов вступает в противоречие с христианским пониманием смерти как спасения[47]. Случаи такого соседства действительно известны: например, маленькие фигурки орант могут фланкировать квадратную раму с портретом умершего, как в аркосолии Зосимы из Кеметериум Маюс (IV в., Рис. 5)[48]; или

---

[44] Здесь и далее нумерация дана по каталогу А. Нестори. *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 109. № 43.

[45] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 174–176; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 16. № 11.

[46] За пределами Рима ярким примером может послужить портрет женщины из гробницы в Виминациуме (пер. пол. IV в.) на территории современной Сербии. Привычная нитка жемчужных бус и аккуратные серьги с зелеными вставками теряются на фоне роскоши ее одежд. Широкие каймы накидки расшиты орнаментами. Тонкую шею обрамляет тяжелое драгоценное оплечье с двумя рядами массивных камней.

[47] *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild. S. 170; *Dorsch K.-D., Seeliger H. R.* Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker: Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864–1994. Münster: Aschendorff, 2000. S. 111/8. Abb. 20a, 21.

[48] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. Cat. I, 124.

располагаться по сторонам свода внутри аркосолия[49]. Впрочем, кубикул «Пяти святых» показывает, что так могли изображаться и другие умершие.

Еще один сложный случай — Аркосолий «Мадонны с Младенцем» из Кеметериум Маюс (пер. пол. IV в., Рис. 6)[50]. Из-за характерной иконографии — оранты с ребенком на груди — ранние исследователи, в том числе, Й. Вильперт, интерпретировали роспись как одно из древнейших изображений Богоматери. В то же время: прическа с ниспадающей вуалью, одежда, жемчужные серьги и ожерелье, поза оранты, головка мальчика на уровне груди, как на римских погребальных рельефах — все соответствует типичному для эпохи образу умершей. Добавим к этому расположение: «Мадонна» занимает центральное место в ансамбле, что в системе росписи IV в. также соответствует месту умершего.

Помимо нее, аркосолий включает в себя еще несколько фигур — погрудный образ мужчины в клипеусе в зените свода[51] и два портрета мальчика и женщины в позах орантов по сторонам (Рис. 6.4–6). Последние скорее всего также изображают умерших — с некоторой вероятностью тех же самых, что представлены в люнете. По сравнению с ними центральный образ «Мадонны» более монументален и иератичен. Лицо женщины отличает особая пластичность: утяжеленный овал головы, крупный мясистый нос, пухлые поджатые губы, которые можно принять за индивидуальные проявления внешности. При этом черты лица матери и ребенка, в том числе характерный

[49] Катакомбы Петра и Марцеллина, кубикул Гауденции; Кеметериум Маюс, Крипта уток; Катакомбы Домитиллы (Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 139).

[50] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. S. 193–197. Taf. 163.1, 207–208; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 36. № 22; *Fasola U. M.* Topografische Argumente zur Datierung der „Madonna orans“ im Coemeterium Maius // Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 1956. Bd. 51. S. 137–147; *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 84; La Pittura Medievale a Roma. P. 158–159; *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild, S. 177; *Caillaud A.* La figure du commanditaire dans l’art funéraire des catacombes de Rome (IIIe–VIe siècles). P. 99–100.

[51] По мнению П. К. Й. фан Даэла, здесь представлен образ Спасителя. *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 84.

асимметричный изгиб бровей, в разных масштабах в точности повторяют друг друга.

Другая группа росписей с образами умерших происходит из неаполитанских катакомб Сан Дженнаро и относится к более позднему времени кон. V — нач. VI вв.[52] Здесь нет сомнений в их интерпретации: почти все изображения занимают центральное место в пространстве аркосолия и сопровождаются именами. Три из них — погребения Прокла (Рис. 7.2), Черулы и Биталии (Рис. 8.1–2) — близки по типологии: это погрудные портреты с воздетыми руками. Образ Прокла упрощен до предела: его одежды совершенно лишены детализации, прическа и лицо максимально условны. О том, что перед нами изображение умершего, свидетельствует надпись: “Hic requiiscet Proculus”. В отличие от римских предшественников, здесь мы находим более развитую систему атрибутики вокруг центрального изображения. Над головой Прокла нависают растительные гирлянды, а по сторонам его размещены свечи. Редкий для римских катакомб мотив зажженных свечей — излюбленный атрибут неаполитанских погребальных росписей. Иногда, указывая на мозаичные надгробия из Табарки вроде саркофага Дардания (V в., Музей Бардо, Рис. 11), мотив связывают с североафриканской традицией[53]. Его распространение, однако, было более широким: здесь возможно упомянуть, например, свечи из гробницы в Силистре в Болгарии (сер. IV в., Рис. 13) или римское каменное надгробие Бессулы (V в., Музеи Ватикана, Рис. 12).

---

[52] *Fasola U. M.* Le raffigurazioni di defunti e le scene bibliche negli affreschi delle Catacombe di S. Gennaro // Parola e Spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani. Brescia: Paideia, 1982. P. 763–776; *Liccardo G.* Donne e Madonne nelle pitture delle catacombe di Napoli. Catalogo iconografico-iconologico // Marianum. 1993. Vol. 55. P. 225–243; *Ebanista C.* Napoli tardoantica: vecchi e nuovi approcci per lo studio delle catacombe // La trasformazione del mondo romano e le grandi migrazioni: nuovi popoli dall’Europa settentrionale e centro–orientale alle coste del Mediterraneo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cimitile — Santa Maria Capua Vetere, 16–17 giugno 2012) / a cura di C. Ebanista, M. Rotili. Cimitile: Tavolario, 2012. P. 303–338.

[53] *Amodio M., Rocco A.* La componente africana nella civiltà napoletana tardoantica. Fonti letterarie ed evidenze archeologiche. Le iscrizioni “a nastro” nel cimitero di Commodilla a Roma. Roma: Quasar, 2005; *Downs J. M.* The Christian tomb mosaics from Tabarka: Status and identity in a North African Roman town / PhD. thesis, University of Michigan. Ann Arbor, 2007.

Более конкретизированный образ демонстрирует аркосолий Черулы[54]. Центральное изображение женщины, подписанное фразой “Cerula in pace”, сопровождено двумя раскрытыми кодексами и хризмой. Сами по себе кодексы — известный еще для римского искусства атрибут образованности. В контексте катакомб такой мотив встречается, например, в Гипогее Требия Юста на Виа Латина (сер. IV в., Рис. 9)[55] или в уже упоминавшемся аркосолии Венеранды из катакомб Домитиллы (Рис. 1.1). Можно назвать и более ранние примеры — так, например, свитки и кодексы сопровождают портреты умерших в гробнице F Ватиканского Некрополя (II в.). Однако в случае погребения Черулы мотив учености приобрел более узкое конкретное значение – как знание Писания — на раскрытых страницах книг читаются имена четырех евангелистов. Кроме того, аркосолий был фланкирован двумя ростовыми изображениями Петра и Павла, от которых сохранилась фигура только одного из апостолов. Лицо Черулы дает мало сведений о внешнем облике женщины. Не слишком ясна даже возрастная характеристика умершей. При этом отчетливо демонстрируется социальный статус: вместо серег и ожерелий ранних росписей он выражен через накидку, расшитую процессией маленьких фигурок. Образ Биталии из Сан Дженнаро в упрощенном виде повторяет изображение Черулы: в аркосолии также появляются два раскрытых кодекса с именами евангелистов, но накидка лишена декоративных мотивов.

Схожий подход к изображению умершего можно найти в аркосолии Феотекна, Иларии и Ноннозы, в семейном портрете супружеской пары с дочерью (Рис. 7.1), где условная трактовка лиц сочетается с особым

[54] *Braconi M.* L’arcosolio di Cerula nelle catacombe di San Gennaro a Napoli: prime intuizioni e recenti scoperte // Nicola Ciavolino a vent’anni dalla scomparsa: il presbitero, lo studioso, l’archeologo. Atti del Convegno di studi (Napoli, 8 maggio 2015). Napoli, 2016. P. 129–146.

[55] *Wilpert J.* Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus aus dem Ende der Konstantinischen Zeit. Rom: Armani & Stein, 1912; *Casalone C. M.* Note sulle pitture dell’ipogeo di Trebio Giusto a Roma // Cahiers archéologiques. 1962. Vol. 12. P. 53–64; L’ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina. Scavi e restauri (Scavi e Restauri della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 5) / a cura di R. Rea. Città del Vaticano: Pontificia commissione di archeologia sacra, 2004.

вниманием к отделке драгоценных одежд[56]. Три фигуры задуманы как оранты, хотя руки родителей не разведены по сторонам, но направлены к границам аркосолия. Все трое — умершие: надпись сообщает в каком возрасте скончался каждый из них. Отец дожил до 59 лет, мать до 45 лет, девочка прожила всего 2 года и 10 месяцев. В противовес строгому облачению Иларии, одежды Феотекна и Ноннозы отличаются торжественной нарядностью. На мужчине — хламида, расшитая златотканными бегущими газелями, отделанная искусной вышивкой туника. На девочке, изображенной явно старше своего возраста, драгоценный жемчужный убор, ожерелье и диадема; алое платье перетянуто грузным золотым поясом.

Тенденция к умалению подробностей в образах умерших еще сильнее проявила себя в надгробной росписи Коминии и Никатиолы (Рис. 14). Центральное место в аркосолии занимают не умершие, а фигура св. Януария, фланкированного зажженными свечами в канделябрах. Женщина и девочка оказываются второстепенными по отношению к святому как по расположению, так и по масштабу[57]. При этом все изображенные представлены в единообразной позе орантов. Несмотря на некоторую детализацию в трактовке одежды, изображения умерших условны и имеют скорее знаковую, а не портретную характеристику.

В римских катакомбах также распространены погребальные росписи, в которых в пространстве одного люнета появляются изображения нескольких членов семьи. Таков, например, аркосолий Примения и Северы из катакомб

[56] *Moraw S.* Nonnosa und ihre Identitäten: ein spätantikes Fallbeispiel aus der Katakombe San Gennaro in Neapel // Archäologische Informationen. 2018. Bd. 41. S. 155–169.

[57] Близкий подход демонстрирует еще одна неаполитанская роспись из катакомб Сан Гаудиозо с изображением Паскентия, предстоящего перед Петром и Павлом (V в.). Аналогичное сопоставление святого с людьми, лишенными статуса святости, можно найти и вне погребального контекста — например, в близких по времени утраченных мозаиках из северного нефа базилики св. Димитрия в Фессалониках. В этом смысле следует отметить перемену в отношении ролей святого и умершего по сравнению с более ранними композициями вроде аркосолия Венеранды и Петрониллы, где главным героем оставался захороненный человек, а не небесный покровитель.

Сан Себастьяно на Винья Кьяравильо (кон. IV — нач. V вв., Рис. 15)[58] с погрудными образами супружеской пары и сына. Сколь-либо конкретизированной среди составляющих изображения можно назвать только высокую прическу женщины — голубоватые волосы, завитые локонами, уложены на лбу, на затылке кругом уложена коса, на которой закреплено полупрозрачное покрывало[59]. В остальном одежды изображенных отличаются минимальной степенью детализации, а лица их совершенно лишены индивидуальных черт.

Над головами Примения и Северы парит небольшая полуфигура, коронующая умерших венцами, наподобие мучеников. Поскольку роспись представляет собой изображение пары, можно предположить, что мотив имеет здесь скорее матримониальное, чем конфессиональное значение. Образ Христа[60] действительно перенимает роль и позу Конкордии из сцены бракосочетания dextrarum iunctio и сочетается в ней с триумфальными коннотациями коронования[61]. Его место могут занимать и другие персонажи, не всегда отчетливо христианские. Приведем здесь два стеклянных медальона с изображением супругов из Британского музея (IV в., Рис. 16)[62]. Несмотря на миниатюрность (5,6 см и 3,8 см в диаметре), оба медальона содержат довольно подробно трактованные погрудные образы супругов — с детализацией причесок, украшений и даже орнаментов на тканях. В первом случае между головами появляется ростовая фигурка безбородого мужчины с венками в распростертых руках. Во втором венков не видно, но в аналогичном

[58] La pittura medievale a Roma, 312–1431: corpus e atlante. Vol. I: L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini / a cura di M. Andaloro, S. Romano. Milano: Jaca Book, 2006. P. 196–199; *Bisconti F.* Nuovi affreschi dal cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio // Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. 2000. Vol. 73. P. 18–31.

[59] Ср., например, скульптурные портреты с Виллы Торлония LSA-575, 972.

[60] Так его интерпретировал Н. Циммерманн. *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild.

[61] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 224–230.

[62] Inv. 1898,0719.1 и 1863,0727.11. *Vopel H.* Die altchristlichen Goldgläser. No. 125, 137; *Howells D. T. A.* Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. London: British Museum, 2015. Pl. 102, 103.

положении мы видим обнаженного Эрота, руки которого покоятся на головах супругов.

Более натуралистичное впечатление за счет чуть более свободной манеры письма производит парный портрет девушки и мальчика из катакомб Тразона и Сатурнина (пер. пол. IV в., Рис. 17)[63], однако черты их лиц столь же условны и типичны, как и в предыдущем случае. Основными способами конкретизации умерших и здесь выступают одежды, прическа и украшения. Изредка схема погрудного портрета встречается также в резьбе локульных плит[64].

Описанные выше росписи напоминают тип скульптурного надгробия в виде ящика с несколькими бюстами умерших (так называемый “Kastengrabrelief”, Рис. 19). С живописью катакомб его сближает не только общая композиция, но и сам подход к портретному образу. Это довольно стандартизированные изображения: индивидуальность сводилась в них в них к выбору подходящего типа — зрелого мужчины или юноши, женщины или молодой девушки, ребенка. Важную роль при этом играли атрибуты статуса, в том числе касающиеся темы брака, которые выражались, как правило, через одеяния (мужчины в тоге, женщины в столе или с покрытой головой) и прически умерших. Исследователи связывают такие рельефы со средним классом, прослойкой вольноотпущенных граждан, или либертинов, и именно этим объясняют особое внимание к социальному положению[65].

---

[63] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 163.2; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 11. № 5; *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 88; *Caillaud A.* La figure du commanditaire dans l’art funéraire des catacombes de Rome (IIIe–VIe siècles). P. 85–86.

[64] Например, локульная плита погребения Северы из катакомб Присциллы (вт. пол. III в. — пер. пол. IV в., Ватикан, Рис. 18).

[65] *Bragantini I.* Forms of Individual Representation in Roman Funerary Context // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. S. 13–26.

Несколько иной подход демонстрирует знаменитый кубикул Велаты из катакомб Присциллы (270–280-е гг., Рис. 20)[66]. Погребение анонимно: Велата в данном случае не является именем, но буквально обозначает женщину с покровенной головой, изображенную в одном из люнетов кубикула. Считается, что, помимо ряда библейских мотивов, программа росписи включает в себя акцент на семейном положении умершей и фиксирует важные этапы ее жизненного пути, такие как свадьба и материнство (Рис. 20.3–4)[67]. Так, в едином пространстве аркосолия мы находим три изображения одного и того же человека в разных ситуациях. Похожее повторение образа умершего с акцентом на различных аспектах его личности можно увидеть в гипогее Требия Юста на Виа Латина (сер. IV в., Рис. 21), а также в нескольких росписях из катакомб Петра и Марцеллина[68]. Беглая манера письма и условная трактовка лиц в каждом из изображений в кубикуле Велаты не позволяет подробно проанализировать их портретные качества. Однако размер фигур и их одеяния разнятся, что может свидетельствовать о стремлении отразить изменения возрастных и социальных характеристик умершей.

Фиксация наиболее значимых событий семейной жизни также была обычным явлением для римского погребального искусства. Наиболее часто она воплощалась в формуле dextrarum iunctio, обозначающей бракосочетание[69]. Такую сцену мы находим, например, в римской гробнице 19 из некрополя Изола Сакра, близ Остии. Аналогичные изображения

---

[66] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 79–81; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 23. № 7; *Dagens C.* A propos du cubiculum de la “Velatio” // Rivista di Archeologia Cristiana. 1971. Vol. 47. P. 119–129; *Bisconti F., Giuliani R. Mazzei B.* La catacomba di Priscilla: il complesso, i restauri, il museo. Todi: Tau, 2013; *Giuliani R.* Le catacombe di Priscilla. Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2016.

[67] Согласно другой интерпретации, здесь представлен образ интеллектуальной жизни, учености. *Février P.-A.* Les peintures de la catacombe de Priscille, deux scènes relatives à la vie intellectuelle // Mélanges d’archéologie et d’histoire. 1959. Vol. 71. P. 301–319.

[68] Например, погребение Викентии (две оранты и возлежащая фигура) из катакомб Петра и Марцеллина и другое погребение из тех же катакомб, где умерший представлен с книгой, в позе оранта и в сцене пира. *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. Cat. I, 125; II, 280; IV,2.

[69] Ibid. P. 231–235.

появляются на христианских саркофагах, таких как Саркофаг Людовизи, или «саркофаг Пронубы» (I-86, вт. чет. IV в., Пио Кристиано, Рис. 21) и саркофаг из виллы Альбани (I-922., кон. IV в.), где роль Конкордии, соединяющей фигуры брачующихся, выполняет Спаситель[70]. Тема материнства в виде сюжетной композиции встречается в христианском погребальном контексте значительно реже. Чаще она выражается в изображениях детей в дополнение к супружеским образам — в этом смысле можно предположить, что дети не всегда имели значение самостоятельного погребального портрета, но могли отмечать важное событие в жизни умерших родителей.

Помимо членов семьи, центральный образ умершего могли дополнять изображения святых. Подобно тому, как в погребении Черулы по сторонам от аркосолия расположились фигуры Петра и Павла (Рис. 8.2)[71], в катакомбах Домитиллы, внутри аркосолия Малых Апостолов (вт. пол. IV в., Рис. 23.1), апостолы фланкируют квадратную раму с образом умершей[72].

В кубикуле Апостолов катакомб Феклы (Рис. 23.2) в центре аркосолия расположена полуфигура умершей женщины, также выделенная рамой, а ниже размещена фигурка девочки в позе оранты[73]. По сторонам появляются двое мужчин: один протягивает к ней руку, другой — кладет руку на плечо. Хотя лица мужчин стерты, их покровительственные жесты и расположение по сторонам от умершей, позволяет предположить, что и здесь перед нами образы

---

[70] Здесь и далее нумерация дана по каталогу раннехристианских саркофагов. Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Bd. 1: Rom und Ostia / Hrsg. von F. W. Deichmann. Wiesbaden: Steiner, 1967; Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Bd. 2: Rom und Ostia Italien, Dalmatien, Museen der Welt / Hrsg. von J. Dresken-Weiland. Mainz: von Zabern, 1998; Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Bd. 3: Frankreich, Algerien, Tunesien / Hrsg. von B. Christern-Briesenick. Mainz: von Zabern, 2003.

[71] Так же: Аркосолий Павла, Винья Кьяравильо.

[72] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 154; *Giuliani R.* Il restaurato cubicolo detto degli Apostoli Piccoli nelle catacombe di Domitilla e alcune note a margine della sua iconografia // Rivista di archeologia cristiana. 2010. Vol. 86. P. 53–80.

[73] *Fasola U. M.* Il complesso catacombale di S. Tecla // Rivista di Archeologia Cristiana. 1964. Vol. 40. P. 19–50; *Santagata G.* Note sulle pitture del cimitero di S. Tecla // Rivista di Archeologia Cristiana. 1980. Vol. 56. P. 103–132; *Bisconti F.* Il Cubicolo degli Apostoli in S. Tecla: Un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale // Il Cubicolo degli Apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla. Cronaca di una scoperta / a cura di B. Mazzei. Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2010. P. 185–230.

апостолов. Такая схема довольно часто встречается в погребальном искусстве раннехристианского периода. Помимо апостолов — прежде всего, Петра и Павла — их интерпретировали как ангелов, психопомпов, старцев из истории Сусанны и просто нейтральных персонажей, сопровождающих умершего[74].

Дело в том, что физиогномические типы сопутствующих фигур часто не соответствуют привычным изображениям апостолов, что, однако, исследователи пытались объяснить тем, что иконография Петра и Павла к этому времени еще не сложилась[75]. Именно такой случай демонстрирует стеклянное донце из Музея Метрополитан (сер. IV в., Рис. 25)[76], где фигуру оранты по имени Перегрина фланкируют две мужские фигуры, подписанные, несмотря на несоответствие типов, как Петр и Павел. Фланкирующие фигуры также встречаются на саркофагах и плитах, закрывающих локулы. В наиболее узнаваемой иконографии они представлены на французском саркофаге «св. Марцеллы» (III-500, кон. IV — нач. V вв., Сен Максимен, Рис. 24.1). Расположенные в боковых частях саркофага они так же, как на донце из Музея Метрополитан, указывают на центральный образ умершего. В некоторых случаях однозначно идентифицировать апостолов сложнее, однако формула изображения в них представляется аналогичной. Такова, например, локульная плита погребения Виктории (Ватикан, Рис. 24.3), в центре которой расположена фигурка оранты, а выше — две мужские головы[77]. Основываясь на донце сосуда из Музея Метрополитан, где Петр и Павел представлены

---

[74] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 147–165.

[75] Ibid. P. 147–165. О ранней иконографии Петра и Павла: *L'Orange H. P.* I ritratti di Plotino ed il tipo di San Paolo nell' arte tardo-antica // Atti del VII Congresso Internazionale Archeologia Classica (Roma e Napoli, 6–13 settembre 1958). Vol. II. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1961. P. 475–482; *Sotomayor M.* Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie // Spätantike und frühes Christentum: Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 1983 / Hrsg. von H. Beck, P. Bol. Frankfurt am Main: Liebieghaus, 1983. S. 199–210; *Bisconti F.* Pietro e Paolo: l'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie // Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli / a cura di A. Domati. Milano: Electa, 2000. P. 43–53; *Ендольцева Е. Ю.* Соль земли.

[76] Inv. 18.145.2. *Vopel H.* Die altchristlichen Goldgläser. No. 375; *Howells D. T. A.* Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. P. 87. Pl. 56.

[77] Inv. 32493. *Ehler E.* Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom. II.10.44: здесь и далее нумерация локульных плит дана по каталогу Э. Эйлер.

безбородыми, можно предположить, что апостолами являются и парные фигуры, фланкирующие оранту на саркофагах вроде саркофага Сабина (I-6, пер. чет. IV в., Пио Кристиано) или саркофага Марка Клавдиана (I-770, пер. чет. IV в., Палаццо Массимо, Рис. 24.2). В связи с этим следует вспомнить о роли Петра и Павла в изображении святых: нередко они выступают как посредники, представляющие мучеников Христу — умершие оказываются в том же положении.

К ряду крупноформатных образов в люнете аркосолия следует причислить и некоторые сюжетные композиции. Например, изображение оранты в буколическом пейзаже из Кеметериум Маюс (кон. III в., Рис. 26.1, 26.3)[78]. Тема идиллического пейзажа была весьма распространенным явлением в дохристианском погребальном искусстве III в. Подобные изображения появляются в рельефах саркофагов и трактуются обычно как нейтральный образ посмертного блаженства[79].

Другой вариант сюжетной сцены представляет собой такой специфический тип изображений как «мифологический» портрет, введенный в историографию Н. Циммерманном[80]. Так, в кубикуле Сусанны из катакомб Петра и Марцеллина (вт. пол. IV в., Рис. 26.2, 26.4) в центре аркосолия появляется ветхозаветная история Сусанны и старцев[81]. Помимо характерной позы оранты, главная героиня облачена в современные одежды и носит современную прическу с оплетающей голову косой. Это выделяет женщину на фоне старцев (они выглядят здесь скорее как безбородые юноши), тянущих к ней руки. Точно такую же ситуацию мы находим в так называемой гробнице

[78] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 117.1.
[79] *Zanker P., Ewald B. C.* Living with Myths: the Imagery of Roman Sarcophagi / transl. by J. Slater. Oxford: Oxford University Press, 2012. В частности, саркофаг с пастухом и музами (кон. II в., Пиза, Кампосанто), саркофаг Юлия Ахиллеса (III в., Термы Диоклетиана), саркофаг с пастухами-философами (III в., Остия).
[80] *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild. S. 176.
[81] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 232.2; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 57. № 51; Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Lau. G. 21–23.

Сусанны из Археологического музея в Фессалониках (V в., Рис. 27)[82]. Подробно трактованная полосатая далматика женщины, головной убор и будто умышленно тяжелый овал лица усиливают противопоставление, а с ним и мысль о портретных задачах этой фигуры.

Практика изображать умершего в образе мифологического персонажа была широко распространена в предшествующий период[83]. Композиция оставалась в таких случаях практически неизменной, а отождествление умершего с персонажем мифа могло проявляться лишь в непривычном типе изображенного. В этом смысле образ умершей как Сусанны органично укладывается в существующую традицию. Следует также отметить, что современные одежды и прически не всегда являются указанием на изображение конкретного человека. Подобные черты мнимой конкретизации появляются и в изображении библейских персонажей, в том числе второстепенных — как служанки фараона из сцены «Моисей в водах Нила» в гипогее на Дино Компаньи (сер. IV в., Рис. 28)[84]. Кроме того, в подробно трактованные современные одежды могут быть одеты и оранты, имеющие декоративное значение — как, например, мужские и женские фигуры, украшающие свод кубикулов Сусанны, Времен года и других из катакомб Петра и Марцеллина (вт. пол. III в. — пер. пол. IV в., Рис. 29)[85]. Между тем теоретически изображение Сусанны могло функционировать как мифологический портрет, однако, как в случае с его языческими предшественниками, индивидуальные черты в нем выделены слабо, и портретная составляющая образа оставлена неакцентированной.

---

[82] *Μαρκή Ε.* Η νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους: μέσα του 3ου έως μέσα του 8 ου αι. μ.Χ. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2006.

[83] *Zanker P., Ewald B. C.* Living with Myths… P. 39–44. Изображения мифологических персонажей с нетипичными чертами лица появляются, например, на саркофаге с Эндимионом из Британского музея (сер. III в.) и галереи Дориа-Памфили (пер. пол. III в.), на стригильном саркофаге с Дионисом из катакомб Претекстата (вт. пол. III в.). Также известен ряд саркофагов с необработанными головами: в частности, Ариадны — на саркофаге с дионисийской сценой из Лувра (ок. 240 г.), Уварова из ГМИИ (нач. III в.) и саркофаге из Археологического музея в Неаполе (вт. пол. III в.).

[84] Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Din, B, 11

[85] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 61, 100, 233.

Помимо погрудных и полнофигурных изображений в пространстве аркосолия, к крупноформатным можно отнести образы умерших в «клипеусе», выделенные круглой рамой или раковиной. Помещение погрудного образа в круглый медальон — простейший и естественный способ выделить изображение, наделить его усиленной значимостью и акцентировать внимание, что делает этот тип наиболее подходящим для портретной репрезентации. Неудивительно, что формула бюста в медальоне, иногда поддерживаемом эротами/гениями или другими аллегорическими фигурами[86], часто использовалась в римском погребальном искусстве как в декорации саркофагов, так и в живописном убранстве гробниц[87]. В христианском контексте большинство изображений в клипеусе встречается на саркофагах, преимущественно первой половины IV в. В таких случаях портрет умершего оказывается центральным мотивом декорации, выделенным как размером, так и расположением. За редким исключением — как саркофаг Двух братьев (I-45, вт. чет. IV в., Пио Кристиано, Рис. 30) — клипеус занимают парные супружеские образы. По структуре они однотипны: мужчина представлен анфас на первом плане, в руках его свиток; женщина — в небольшом развороте, одной рукой она приобнимает супруга за плечо, а другой поддерживает за локоть; головы их слегка развернуты друг к другу. В этом отношении христианские саркофаги ничем не отличаются от своих предшественников и полностью повторяют существующую формулу супружеского портрета[88].

Степень индивидуальности в таких изображениях сведена к минимуму — как правило, она сводится к подходящей модели, в лучшем случае отражающей возраст изображенного. Тип безбородого юноши мы находим на саркофаге Адельфии (II-20, вт. чет. IV в., Сиракузы, Рис. 31, 32.1) и на крышке так называемого «саркофага Стилихона» (II-150, кон. IV в., Сант Амброджо,

[86] Гении: Метрополитан, inv. 56.145 (кон. II в.). Нереиды: Кампосанто, Inv. No. A 9 est. (III в.). Персонификации сезонов: Дамбартон Оакс, саркофаг с зодиакальным тондо (ок. 330 г.).
[87] Гробница B из некрополя на Виа Портуенсе (II в., Термы Диоклетиана).
[88] Псевдосаркофаг из гробницы Панкрациев, Виа Латина, II в.

Милан, Рис. 32.2)[89]. Тип зрелого мужчины с грубоватыми чертами лица можно увидеть на стригильном псевдосаркофаге I-87 (сер. IV в., Пио Кристиано, Рис. 32.4) и на саркофаге I-188 из катакомб Сан Себастьяно (вторая треть IV в.). По выражению Г. Коха, такие образы являются «идеальным портретом». Условность в них не становится препятствием для создания портретного впечатления, а конкретизирующие индивидуальные черты для узнавания умершего оказываются излишними[90]. Точно так же, как это происходит в живописи катакомб, главным способом конкретизации женских образов становится более внимательная трактовка причесок (здесь особенно можно отметить саркофаг Адельфии) и украшений — ожерелий и браслетов (например, саркофаг III-40 из Арля, Рис. 32.3). Такие детали не подчеркивают индивидуальное, но, напротив, указывают на принадлежность к некой общей группе состоятельных граждан или, как будет показано далее, отсылают к иконографии Венеры, а через нее — к обобщенному образу добродетельной женщины.

Несмотря на достоинства «клипеуса» для портретного жанра, в погребальной живописи такие изображения встречаются достаточно редко[91]. Самый монументальный пример демонстрирует североафриканская гробница Элия Магна и Элии Арисут (IV в., Рис. 33), недалеко от Триполи[92]. Портрет умершей, окруженный медальоном в виде золотого венка с драгоценными камнями, занимает центральное место в прямоугольной нише над погребением. Помимо традиционных погребальных атрибутов, убранство гробницы включает в себя ряд дополнительных фигур. Две женские фигурки

---

[89] *Schoenebeck H. U. v.* Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1935.
[90] *Koch G.* Frühchristliche Sarkophage. S. 107–109.
[91] Центр аркосолия: портрет атлета или возничего из катакомб Иорданцев (пер. пол. IV в.) и портрет мальчика в аркосолии № 67 из катакомб Домитиллы. Свод аркосолия: аркосолий «Мадонны с Младенцем» из Кеметериум Маюс (пер. пол. IV в.) и портрет воина из катакомб Иорданцев (вт. пол. IV в.). *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 145.
[92] *De Marre M.* Aelia Arisuth — Mithraic Matron or Popular Patron // Greece, Rome, Byzantium and Africa. Studies presented to Benjamin Hendrickx on his seventy-fifth birthday / Ed. by W. Henderson, E. Zacharopoulou. Athens: Herodotus, 2016. P. 215–239.

поддерживают медальон с портретом Элии. По сторонам от ниши изображены юноши с зажженными свечами и гирляндами из роз. Они одеты в современные одежды, изобильно украшенные вышивкой, но, судя по всему, являются безличными нейтральными персонажами. На внутренних стенках ниши возлежат гении, закутанные в красные плащи. Аналогичные обнаженные фигуры держат медальон с табулой над изображением умершей. Сам портрет Элии, представленной в белом чепце и со свитком в руках, несмотря на крупный формат, не отличатся индивидуальностью трактовки.

Из памятников римского круга особого внимания заслуживают мозаичные образы умерших Флавия Юлия Юлиана и Марии Сиплиции Рустики с кладбища св. Кириака (сер. IV в., Пио Кристиано, Рис. 34)[93]. Два погрудных портрета в золотых медальонах представляют собой изображения мужчины в тунике с клавами, расшитой круглыми сегментами на плечах, и женщины-оранты в подпоясанной далматике с золотыми клавами и белом покрывале. Портретные характеристики изображенных довольно скромны. Трактовка их лиц скорее отражает внимание к общему — так, для мужского лица использованы более темные рыжеватые тессеры, а для женского белесые; черты лица Марии Сиплиции мельче и тоньше. Однако никакого стремления отразить индивидуальные проявления мы не находим: черты лиц крайне условны, а образы в целом изображают не конкретного усопшего, а человека вообще.

В аналогичной позе оранты в медальоне представлена умершая девушка из кубикула Лазаря в катакомбах Присциллы (кон. IV в., Рис. 35)[94]. Тройной красно-сине-золотой медальон с ее изображением находится в центре расписанной стены, над двумя локулами, и таким образом является главным элементом убранства кубикула. По сторонам от девушки размещен ряд

[93] *Werner K. E.* Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1998. P. 40. No. 13; *Pogliani P.* I ritratti clipeati a mosaico dal cimitero di Ciriaca presso San Lorenzo fuori le mura e conservati nei Musei Vaticani // La pittura medievale a Roma, 312–1431. P. 92–96.
[94] *Bisconti F.* Affreschi estremi. S. 37–50.

мужских фигур, по три с каждой стороны, на фоне колоннады. В центре каждой группы этих персонажей находится юноша в позе оранта. По мнению Ф. Бисконти, таким образом изображены сыновья умершей женщины, а по сторонам от них представлены апостолы Петр и Павел, а также двое святых, предположительно Феликс и Филипп[95]. Образ умершей в синей накидке производит оживленное впечатление за счет трехчетвертного разворота, направленного взгляда и легкой подрумянки. При этом черты лица ее едва намечены и не позволяют говорить даже о малейшей степени индивидуального.

Реже встречаются портреты в квадратной раме, как в аркосолии Зосимы из Кеметериум Маюс (IV в.)[96]. Этот формат, как и портреты в тондо, находит любопытную параллель со станковыми произведениями, об облике которых мы можем судить, к примеру, по известной росписи Керченского саркофага из Эрмитажа (I в.). Прямоугольная рама также заставляет вспомнить о фаюмских дощечках, закрывавших лицо мумии. Причем и в том, и в этом случаях возникает подозрение, что портреты добавляли к погребению в последний момент — позже других элементов ансамбля. Иногда, как в крипте Океана из катакомб Сан Каллисто, квадратная рама появляется только на месте лица[97]; или мы находим поля или прямоугольные ниши, заготовленные под станковый портрет, пустыми. Трудно сказать, зачем нужны были такие врезки: обязаны ли они своим возникновением простым удобством выполнить наиболее сложную часть росписи в комфортных условиях или же речь шла о символическом переносе образа из пространства жизни в пространство смерти. Такую заготовку для своего будущего портрета мог оставлять еще

[95] *Bisconti F.* Affreschi estremi. S. 46.
[96] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. Cat. I, 124.
[97] *Caillaud A.* La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (IIIe–VIe siècles) // La culture des commanditaires. L'oeuvres et l'empreinte. Actes de la journée d'étude (Paris, 15 novembre 2013) / Éd. S. Brodbeck, A.-O. Poilpré. Paris: Centre de recherche histoire culturelle et sociale de l'art, 2015. P. 105; *Stafford G.* Between the living and the dead: use, reuse, and imitation of painted portraits in Late Antiquity // Journal of Roman Archaeology. 2022. Vol. 35.2. P. 683–712.

здравствующий заказчик погребения, задуманного стать семейным. Хотя примеры не столь многочисленны, прямоугольный формат портрета воспроизводился в живописи. Не исключено, что с этим явлением связан мотив квадратного нимба, часто понимаемый как знак прижизненного образа.

Маргинальные образы умерших

Изображение умершего далеко не всегда становится центральным мотивом погребального ансамбля. Помимо крупноформатных изображений, существует и ряд вариаций аналогичных образов меньшего масштаба. Если и более монументальные репрезентативные варианты не давали нам особенных поводов говорить об индивидуализации образов умерших, то по понятным причинам в этом случае мы встречаем еще меньше деталей и конкретизирующих черт. По большей части такие «портреты» имеют знаковый характер и как правило едва ли отличимы от других типов образов.

Судя по всему, выбор формата для образа умершего не был обусловлен хронологическими или конфессиональными пристрастиями. Иными словами, нельзя сказать, что роль портретного изображения ослабла именно с приходом христианства, когда портрет был сведен к знаку, а доминирующее положение заняли образы библейского повествования. Так, уже среди римских саркофагов III в. есть примеры, когда изображению умершего отводится не центральный клипеус на ящике, а небольшое пространство на крышке справа или слева от табулы, где образ умершего уравнивается с рядом других сцен и мотивов. В качестве примера приведем здесь саркофаг с Селеной и Эндимионом из Музея Метрополитан (нач. III в.), на котором погрудное изображение женщины (единственное, имеющее черты портрета) находится в одной из ячеек, разделяющих сцены на крышке, тогда как основное поле саркофага заполнено композицией с мифологическим сюжетом. Такие же погрудные образы в клипеусе или на фоне растянутой ткани-парапетасмы, придерживаемые аллегорическими фигурками, встречаются и на христианских саркофагах (Рис. 38).

Небольшие фигурки орант встречаются также в живописном убранстве некоторых локулов в ряду библейских сцен (Рис. 36.1)[98] или в буколическом окружении. Наиболее известный пример такого изображения демонстрирует локул Граты из катакомб Иорданцев на Винья Массимо (пер. пол. IV в., Рис. 36.2–3)[99]. Роспись включает в себя две идентичные фигурки с разведенными руками в широких полосатых далматиках. Изображения чередуются с библейскими сценами, причем в некоторых из них («Три отрока в пещи» и «Даниил во рву львином») также используется жест орантов. Роспись предельно лаконична, все элементы в ней условны и лишены каких-либо дополнительных деталей. Однако изображение умершей имеет подпись: “Grata” над одной орантой и “Gr[ata]e benemerenti” над другой. Повторение мотива оранты при том, что оба изображения отсылают к одному и тому же человеку — не уникальный для римских катакомб случай[100].

Аналогичную схему демонстрирует локул жены Януария из катакомб Домитиллы (кон. III в., Рис. 37)[101]. Небольшая фигурка женщины в данном случае не имеет собственной подписи, однако интерпретировать изображение как образ умершей позволяет надпись на титулусе — “Ianuarius coiugi fecit”, «Януарий сделал жене». Несмотря на небольшой размер, по степени индивидуализации фигурка не уступает более крупным изображениям. Помимо современных одежд и прически, с которой лентами ниспадает полупрозрачная ткань, выделяется и лицо умершей. В отличие от большинства других типизированных женских образов, изображение жены Януария как будто имеет особенный абрис, тяжелую челюсть, грубоватые мясистые черты

[98] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 212; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 14. № 6.
[99] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 62.1, 204; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 14. № 5.
[100] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 90–91. Повторение мотива оранты также встречается в погребении Викентии из Петра и Марцеллина, в Гробнице двух орант из катакомб Иорданцев и в росписи из катакомб Домитиллы (Cat. II, 254). Здесь также возможно упомянуть кубикул Лазаря из катакомб Присциллы или с саркофагом с двумя орантами из Тевтонской коллегии (I-842, Рис. 36.4).
[101] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 84.2.

лица. Однако необходимо отметить, что ощущение большей индивидуальности возникает здесь не столько из-за повышенного внимания к физиогномике, сколько в силу отсутствия такового в основной массе росписей, в том числе более монументального формата.

Единичное изображение человека в позе оранта также является самым распространенным мотивом в резьбе на локульных плитках (Рис. 39, 40)[102]. В силу особенностей материала этот вид надгробий мало располагает к фигуративной декорации. Главным содержанием в них является текст, ведь по сути своей плитки, закрывающие локулы, функционируют как развернутая форма титулуса. Изображения же практически всегда играют здесь второстепенную роль и имеют характер знака. Между тем в ряду других образов умерших в контексте погребального искусства локульные плитки не сильно уступают другим по степени подробности. В большинстве случаев и в таких условных образах мы находим те же черты конкретизации, что и в монументальной живописи — а именно индивидуально трактованные современные одежды, прически и украшения. Иными словами, фиксация таких деталей оказывается настолько важной, что они появляются даже в наиболее условных видах погребальных образов.

Образ оранты или оранта в качестве изображения умершего кажется логичным дополнением погребальной надписи. Тем более, что пол человека, указанный в надписи, практически всегда совпадает с обликом изображенной фигурки[103]. В некоторых случаях, как, например, погребение Мариниана из катакомб Домитиллы (Рис. 40), сопоставимым оказывается и возраст умершего. Так, надпись сообщает о мальчике, который прожил 11 лет, что находит отражение в изображении худощавой фигурки. Локульные плитки, где образ оранты плохо соотносится с сопроводительной надписью, крайне редки: в них мы сталкиваемся либо с несовпадением пола, либо с упоминанием

[102] *Ehler E.* Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom. Например, II.10.1, II.10.11, II.11.3, II.11.21 (IV в.) и II.10.12 (пер. пол. V в.).
[103] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 99–102.

нескольких имен при единственном изображении[104]. К примеру, на одной плите из катакомб Фелициты (кон. IV в. — первая четверть V в., Рис. 39.3) имеется надпись, сообщающая об умерших Мартуре, Лие и Эмилиане, а также о Руфине, выступающем одновременно в роли заказчика погребения. Фигура оранты только одна, но, судя по наличию украшений, она означает одну из умерших — вероятно, Лию, умершую в возрасте 75 лет. Впрочем, наличие таких исключений, а также значительное преобладание женских фигурок в этой группе памятников, не позволяет полностью отказаться от идеи, что оранты на локульных плитках могли иметь и абстрактное значение.

Сходное явление представляют собой изображения супругов на стеклянных медальонах и донцах сосудов (Рис. 41)[105]. Они также предельно схематичны — в данном случае роль играет и чрезвычайно миниатюрный размер предметов, редко превышающих 5 см в диаметре — и выступают скорее в качестве знаков, отмечающих погребение, а не полноценных портретных образов. Между тем условность лица сочетается в них с внимательной трактовкой причесок, украшений и орнаментированных одежд. Иными словами, несмотря на размер, этот тип изображений оказывается ближе к крупноформатным изображениям умерших вроде клипеусов на саркофагах. При этом можно отметить, что среди «портретов» на стекле не используется мотив оранты, а также привычная для саркофагов формула изображения мужа и жены. Здесь оба супруга чаще всего представлены анфас, иногда со свитками в руках. Редкий пример изображения пары с ребенком — донце из Британского музея, подписанное именами Северы, Косьмы и Леи (Рис. 42)[106]. Большое значение в репертуаре мотивов на стеклянных донцах играют атрибуты, связанные с браком, — фигуры, выполняющие роль Конкордии, венцы и свитки брачного договора.

---

[104] *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 170–175.

[105] Например: Музей истории искусства, Вена, inv. XIa 35 (пер. пол. IV в.); Британский музей, inv. 1898,0719.1 и 1863,0727.11 (IV в.), 1863,0727.5 (III–V вв.); Метрополитан, inv. 15.168 (IV–V вв.). *Vopel H.* Die altchristlichen Goldgläser. No. 119, 125, 132, 137, 138; *Howells D. T. A.* Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. Pl. 102, 103, 107.

[106] Британский музей, inv. 1863,0727.5 (III–V вв.).

Кроме того, существуют изображения умерших «средние» по своему масштабу и значению. Они уступают крупноформатным портретам по репрезентативности, выделенному расположению и не являются центральным элементом ансамбля, но при этом значительно превосходят «маргинальные» образы, рассмотренные выше. Такие изображения можно разделить на два типа. К первой группе мы отнесем орант, расположенных с одной стороны от погребения. Они не имеют парного персонажа — с противоположной стороны от них находятся библейские сцены. Во всех случаях мы имеем дело с женскими фигурами, облаченными в современные одежды и носящими индивидуализированные прически. Однако подписанных имен рядом с ними почти никогда не появляется. Небольшой масштаб и не самое репрезентативное расположение также заставляют усомниться в том, что такие оранты выступают в роли изображений умерших. По этим причинам многие исследователи интерпретировали их как аллегорические образы[107].

Наиболее известные изображения данной группы происходят из катакомб на Виа Анапо (Рис. 43.1–2, 44). Первая из них, оранта в желтой далматике с клавами из аркосолия № 8[108], весьма напоминает образ Велаты из катакомб Присциллы. Их роднит не только характер одежд и накидки, ниспадающей на плечи, но и обращенный вверх взгляд, который в случае Велаты трактуется обычно как момент конкретики и выражения особого молитвенного состояния умершей. Другая оранта расположена на боковой стене ниши № 14 в окружении библейских сцен[109]. Голова женщины в красной тунике и закинутым на плечо полупрозрачным платом изображена в трехчетвертном развороте и обращена таким образом в сторону локульных

[107] *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane; *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 92–93.
[108] *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 18. № 8; *Deckers J. G., Mietke G., Weiland A.* Die Katakombe Anonima di via Anapo. Repertorium der Malereien. Bd. 1. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1991. S. 58f; *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild. S. 169–170; Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Anp. B. 22–24.
[109] *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 18. № 14.

погребений. Еще одна не имеющая пары фигура происходит из кубикула Орфея в катакомбах Домитиллы (вт. пол. IV в., Рис. 46.1)[110]. Оранта с покрытой головой занимает место на стене, справа от аркосолия. В пару к ней находится несколько большая по масштабу ростовая фигура Христа из сцены Воскрешения Лазаря.

Таким же образом по обеим сторонам от погребения в ряде случаев располагаются две разнополые фигуры в позах орантов, которые составляют вторую группу памятников среднего масштаба. Два персонажа могут располагаться на стене, по сторонам от аркосолия, как и в кубикуле Орфея, и также немного отличаться по размеру — что, вероятно, следует объяснять асимметричностью архитектурного пространства. Такой случай демонстрирует, например, кубикул Двух пиров из катакомб Петра и Марцеллина (Рис. 45)[111]. Здесь в паре с девушкой представлен безбородый юноша в позе оранта, одетый в плащ-пенулу. Их взгляды обращены друг к другу; в центре аркосолия — сцена погребального пира. Ту же схему мы встречаем в аркосолии Трех отроков и волхвов из катакомб Марка и Марцеллина (IV в., Рис. 46.2)[112]. В люнете аркосолия в данном случае можно различить погрудные образы мужчины и женщины. По мнению Л. Де Брюна, здесь представлена сцена dextrarum iunctio, а на примыкающей к аркосолию стене повторены образы той же супружеской пары[113].

Погребение Либерия из катакомб Претекстата (IV в.), вероятно, отсылает к той же схеме[114]. Даже если аркосолий не принадлежал римскому папе, наличие имени при фигуре седовласого мужчины служит подтверждением, что таким образом могли изображаться умершие. Прижатая

[110] Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Dom, L, 38–39.
[111] Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Lau, L, 2–5.
[112] Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Mar, C, 6, 9.
[113] *De Bruyne L.* Arcosolio con pitture recentemente ritrovato ne l cimitero dei Santi Marco en Marcelliano a Roma. P. 200–201; *Van Dael P. C. J.* De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. P. 84.
[114] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 251; *Dagens C.* Autor du pape Libere. L'iconographie de Suzanne et des martyrs romains sur l'arcosolium de Celerina // Melanges d'Archeologie et d'Historie de l'Ecole francaise de Rome. 1966. Vol. 78. P. 327–381.

к груди правая рука с двумя выпрямленными пальцами наподобие двоеперстия — один из самых узнаваемых жестов в римской погребальной традиции. Более редкой особенностью погребения стало то, что по сторонам аркосолия изображены двое мужчин: на этом месте чаще встречаются разнополые пары.

Двое орантов также могут фланкировать вход в кубикул. Приведем в качестве примера роспись из катакомб Марцеллина и Петра (сер. IV в.)[115] с двумя утонченными фигурками мужчины и женщины с воздетыми руками. Аналогичную пару мы встречаем на стене еще одного кубикула из катакомб Петра и Марцеллина, на этот раз внешней; а также — в гораздо более упрощенном виде — в Кеметериум Маюс[116]. Такие изображения обычно принимают за супружеские портреты, что кажется логичным решением для декорации семейного погребения. Мужские фигуры в позе оранта действительно почти не встречаются за пределами этого типа. Исключение представляют собой своды кубикулов: в этом контексте оранты-юноши носят те же одежды и также сочетаются с женскими фигурами, однако здесь мотив повсеместно трактуется как декоративный. Характерно и то, что и в случае предполагаемых супружеских портретов, мужская фигура скорее олицетворяет собой мальчика, чем зрелого мужчину, редко появляющегося в позе оранта.

Наконец пара разного пола может занимать стены ниш, в которых устроено погребение. В двух близких, несмотря на различие масштаба, росписях — в кубикуле I гипогея на Дино Компаньи (Рис. 47)[117] и в аркосолии

---

[115] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 185.
[116] Петра и Марцеллина: Ibid. Taf. 218. Кеметериум Маюс: Ibid. Taf. 118.
[117] Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Din, D, 17–18. *Ferrua A.* Le pitture della nuova catacomba di Via Latina. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1960; *Schumacher W. N.* Die Katakombe an der via Dino Compagni und römische Grabkammern // Rivista di archeologia cristiana. 1974. Vol. 50. P. 331–372; *Tronzo W.* The Via Latina catacomb: imitation and discontinuity in fourth-century Roman painting. University Park: Pennsylvania State University Press, 1986; *Pavia C.* Guida delle catacombe romane. Dai tituli all'Ipogeo di via Dino Compagni. Roma: Gangemi, 2000.

из катакомб Петра и Марцеллина (IV в.)[118] — мы также встречаем подобное сочетания типов зрелой женщины и мальчика. В обоих случаях образы орантов выделены с помощью раскрытых завес и растительных гирлянд — дополнительных деталей, напоминающих ткань-парапетасму на саркофагах. Помимо супружеского портрета, возможно предположить, что таким образом изображались родственники умершего, оплакивающие его кончину и готовящие здесь же будущее захоронение для себя.

В качестве иллюстрации такой трактовки некоторые исследователи приводят еще одну пару орантов из гипогея на Дино Компаньи (Рис. 49)[119]. Здесь по сторонам от захоронения расположена женская фигура и изображение Ноя в необычном облике бородатого мужчины. Роспись рассматривают как пример «мифологического» портрета, где в образе Ноя представлен отец умершей девочки, изображение которой находится в зените свода (Рис. 49.4)[120]. Однако головка девочки в медальоне из цветочных гирлянд изображена с нимбом, что, вероятно, указывает на то, что перед нами персонификация, а не образ усопшей, которым, по-видимому, является оранта-«мать».

Помимо указанных типов, существует ряд сюжетных композиций, который может включать изображение умерших. Прежде всего, это сцены погребальных пиров, а также композиции с библейскими персонажами, свидетелями или участниками которых выступают оранты[121]. Но наибольшего внимания, на наш взгляд, заслуживают росписи и локульные плиты с профессиональными атрибутами (Рис. 50–58)[122]. В них практически не встречается полноценных портретных изображений в узком смысле слова, однако в этой весьма многочисленной группе памятников можно увидеть еще

---

[118] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 188.
[119] Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Din, G, 5–7.
[120] *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild. S. 176; *Bisconti F.* Lo sguardo della fanciulla. Ritratti e fisionomie nella pittura catacombale. P. 74–84.
[121] Например: Катакомбы Сан Лоренцо, аркосолий Зосимианы; Кеметериум Маюс, аркосолий Винодела и аркосолий Волхвов.
[122] *Zimmermann N.* Verstorbene im Bild. S. 166–168.

один вариант конкретизации личности через внешние атрибуты и отражение прижизненной деятельности умершего.

Этот вариант погребального образа фигурирует в искусстве катакомб в двух видах. Во-первых, это сцены, встречающиеся, помимо живописи, в резьбе на локульных плитах. Приведем здесь в качестве примеров аркосолий Торговки зеленью из катакомб Сан Каллисто (сер. IV в., Рис. 50)[123], а также плиты с изображением торговца рыбой за прилавком или скульптора, занятого изготовлением саркофага (пер. пол. IV в., Рис. 54)[124]. Формат таких образов мало располагает к портретной репрезентации: изображение умершего в них, как правило, уступает место сценам, описывающим его ремесло — как, например, в росписи крипты Пекарей из катакомб Домитиллы (вт. пол. IV в.), известной сценами транспортировки и продажи зерна[125]. Во-вторых, это знаковые рисунки — изображения инструментов, символизирующих ту или иную профессию, которые в изобилии встречаются на локульных плитах (III.1.1–III.12.14, Рис. 55). Причем такие знаки могут не только дополнять основное изображение умершего, но нередко быть и единственными фигуративными элементами надгробия. Эта традиция также полностью восходит к римской погребальной культуре, о чем свидетельствуют погребальные рельефы II–III вв. из некрополя Изола Сакра, близ Остии (Рис. 51, 56, 59). Рельефы, украшающие погребения ремесленников, содержат

[123] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 143.2. *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 19. № 51.
[124] *Ehler E.* Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom. II.7.13, II.7.19.
[125] *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 130–131. № 71, 74; *Pergola Ph.* Des pistores aux mensores de la catacombe de Domitilla: itinéraire d'une interprétation // Giuseppe Wilpert archeologo cristiano. Atti del Convegno (Roma, 16–19 maggio 2007) / a cura di S. Heid. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana 2009. P. 389–408; *Mazzei B.* Il cubicolo "dei fornai" nelle catacombe di Domitilla alla luce dei recenti restauri // Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Roma, 22–28.9.2013). Vol. II / Hrsg. von. O. Brandt, G. Castiglia. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2016. P. 1927–1942.

аналогичные сцены торговли и ремесла, а также и знаковые композиции с изображением инструментов[126].

Сразу несколько «бытовых» сцен мы находим в гипогее Требия Юста на Виа Латина (сер. IV в.)[127]. Здесь есть и погонщики лошадей, и юноши, навьюченные корзинами с урожаем, и знаменитая роспись с изображением строительства некого кирпичного сооружения. Однако хозяин погребения, по-видимому, не был ни каменщиком, ни погонщиком — все-таки для умершего в молодом возрасте юноши был устроен целый гипогей. Портрет Требия Юста повторяется в росписях несколько раз, акцентируя различные аспекты его личности. В одной из композиций юноша, как полагают, изображен с родителями, развернувшими перед ним плат с монетами и золотыми изделиями. В другой — он уже сам распоряжается полученным богатством, отдавая приказания работникам с серпами и корзинами. Такими же работниками, должно быть, являются и прочие персонажи росписей. Программа гипогея, иными словами, близка к убранству вилл, где герой портрета представлен как распорядитель сельской жизни, а не простой ремесленник.

Изображения хозяев в пространстве жилого дома

Пространство дома и пространство погребения традиционно оказываются связанными: захоронение может воспроизводить жилой интерьер, погребальный инвентарь — предметы обихода, росписи — изображать привычные для умершего ритуалы, как бы продлевая его жизнь в загробном мире. Подобную связь исследователи допускают и по отношению к портрету. Особенно часто эта мысль звучит применительно к фаюмским

[126] Life and death in a multicultural harbour city: Ostia Antica from the Republic through late antiquity / Acta Instituti Romani Finlandiae, Vol. 47 / Ed. by A. Karivieri. Roma, 2020. P. 225–230, 287–293, № 100, 119.

[127] *Wilpert J.* Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus aus dem Ende der Konstantinischen Zeit; *Casalone C. M.* Note sulle pitture dell'ipogeo di Trebio Giusto a Roma. P. 53–64; L'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina.

плакеткам, чей иллюзионизм, живость взгляда, острое впечатление подлинного контакта с изображенным человеком заставляют думать, что портреты писались едва ли не с натуры и, прежде чем оказаться на погребении, хранились в доме[128].

Погребальные образы раннехристианской эпохи не столь последовательно отражают связь с пространством дома, однако при более детальном рассмотрении они также оказываются связанными. Среди прочих видов портретных изображений категория образов, происходящих из жилого контекста, наименее многочисленна. Безусловно, дома и резиденции с мозаичным убранством, где могли появиться и дойти до наших дней портреты хозяев, представляют собой куда более специфическое и элитарное явление, чем погребальные изображения. Круг интересующих нас произведений изначально был весьма ограничен: не каждый мог позволить себе виллу и тем более не каждый мог украсить ее фигуративными композициями. Далее, судя по всему, портрет не был центральным объектом ансамбля, его появление было еще менее обязательным, чем в погребальной сфере. Наконец, в отличие от цельного комплекса римских катакомб, в данном случае мы имеем дело с фрагментарным, мало изученным, вероятно, во многом еще не раскрытым материалом, разбросанным по отдаленным уголкам империи.

Кроме того, как и в случае с погребальной репрезентацией, мы часто сталкиваемся с проблемой, что портретные образы с большим трудом выделяются из массы прочих элементов ансамбля. Основную долю мотивов, появляющихся в пространстве виллы, представляют собой мифологические сюжеты, среди которых особенно часто встречаются композиции, имеющие героические коннотации (истории Диониса, Ипполита, Адониса, Ахиллеса,

[128] *Petrie W. M. F.* Roman portrait and Memphis. Vol. IV. London: School of Archaeology in Egypt, 1911. P. 7–8; *Parlasca K.* Mumienporträts und verwandte Denkmäler. Wiesbaden: Steiner, 1966. S. 113; *Corneli C.* Dalle imagines maiorum al “ritratto” nelle catacombe di Roma. P. 94–113.

Мелеагра, Одиссея, Геракла, Орфея, Беллерофонта, Энея)[129]. Распространенным вариантом изображения становятся сцены охот, также часто включающие мифологический компонент (истории Адониса или Мелеагра), но способные обходится и без него. Подобные сюжеты, регулярно возникавшие в декорации саркофагов, допускают весьма отчетливые эсхатологические интерпретации: в них повсеместно звучит тема посмертного блаженства, воскресения, преодоления смерти, а также других страданий и подвигов, предваряющих это испытание. Те же сцены, судя по всему, одновременно становились и главным способом репрезентации хозяев резиденции. Этот момент редко заострялся: мы можем лишь предположить по аналогии с саркофагами и по общему контексту жилого пространства, кто мог подразумеваться под главным героем мифологической сцены. Однако сами изображения почти никогда не имеют прямых указаний на личность изображенного и, соответственно, крайне редко обращаются к портретным мотивам.

Своеобразным ключом к прочтению могут послужить мозаики Виллы дель Казале в Пьяцца Армерина (пер. пол. IV в., Рис. 60)[130]. Несмотря на

---

[129] *Сусленков В. Е.* Мозаики V–VI веков. С. 279–306; *Dunbabin K.* The Mosaics of Roman North Africa; *Eadem.* Mosaics of the Greek and Roman World. New York: Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

[130] Существует две основные позиции касательно датировки постройки. Первая связывает виллу с императорским заказом времени тетрархов. В качестве предполагаемых заказчиков, с именами которых связывают создание всего или части ансамбля, называют Максимиана или его сына Максенция, реже Констанция Хлора. Это мнение преобладало в работах ранних исследователей — Дж. Джентили, Х. П. Л'Оранжа, Х. Келера, Й. Польцера и др. В более новых публикациях (А. Карандини и А. Риччи, П. Пенсабене, Дж. Мангонаро Перроне и пр.) основную часть мозаик связывают преимущественно с временем Константина и далее, а в качестве заказчика предполагают не императора, а различных частных лиц, правителей Сицилии и префектов Рима (Луций Арадий Валерий Прокул, Цейоний Руфий Альбин, Домиций Латрониан, род Сабуциев и др.). Реже в ансамбле выделяют существенные вставки вт. пол. IV в., когда виллой мог владеть Вирий Никомах Флавиан (Б. Паче, Б. Штегер).

В связи с обширностью литературы об ансамбле мы приводим здесь лишь избранные публикации. *Gentili G. V.* Musaici di Piazza Armerina; *L'Orange H. P.* Nuovo contributo alla studio del Palazzo Erculino di Piazza Armerina. P. 65–104; *Kähler H.* Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina; *Manganaro Perrone G.* Note storiche e epigrafiche per la villa (praetorium) del Casale di Piazza Armerina. P. 173–191; *Pensabene P.* Piazza Armerina. Villa del Casale e la Sicilia tra tardoantico e medioevo. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2010; *Steger B.* Piazza

некоторые сложности с датировкой и идентификацией постройки как частной или императорской резиденции, вилла представляет собой практически полный ансамбль с понятным назначением помещений и высоким художественным уровнем мозаик. Кроме того, именно в Пьяцца Армерина мы находим, пожалуй, самые явные указания на то, что участниками мозаичных композиций оказываются хозяева резиденции.

Как и в живописи катакомб, таким маркером служит современная одежда, отделяющая изображенного от героев мифа, и композиционное обособление, противопоставляющее домина или домину другим обитателям дома. Эти черты отличают, в частности, образ хозяина в сцене «Большой охоты», предваряющей личные и приемные покои (Рис. 60.1–2). Все участники охоты или, вернее, ловли и транспортировки экзотических зверей, носят современные одежды, большинство — разноцветные туники с вышитыми круглыми вставками. Предполагаемый хозяин виллы и два его спутника со щитами в руках почти не выделяются ни особым видом одеяний, ни способом их трактовки. Исключение представляет разве что головной убор господина — паннонский колпак, служивший для некоторых исследователей основанием для отождествления изображенного с императором-тетрархом, но позже интерпретированный как атрибут воинской деятельности. Основным же поводом для прочтения образа как портрета становится его статичность: в отличие от прочих участников сцены, «хозяин» лишь наблюдает за происходящим.

Трактовка лица также становится аргументом для идентификации. По сравнению с нейтральными и обобщенными лицами молодых участников охоты, мало отличимых между собой, образ домина кажется индивидуализированным и портретным. На наш взгляд, изображение не отличается большой подробностью: в нем хорошо угадывается типическая

Armerina: la villa romaine du Casale en Sicile. Paris: Picard, 2017; *Pappalardo U., Ciardiello R.* Die Pracht römischer Mosaiken. Die Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina auf Sizilien. Darmstadt: von Zabern, 2018.

основа — короткая прическа с короткой щетиной, грубоватые угловатые формы, морщины на лбу. Эта схема часто ассоциировалась с портретами тетрархов, однако подобный образ сурового воина-героя оставался центральным и для значительной части IV в. Так или иначе, изображение хозяина является типовым, хотя его черты переданы с большим вниманием. Контрастность с соседними изображениями в возрастной характеристике, форме головы, чуть более темном цвете карнации, в более тщательной передаче пластики заставляет прочитывать и прочие свойства образа как портретные. Пухлые губы, взгляд из-под опущенных век, тяжелая маскулинная форма челюсти воспринимаются нами как личные особенности, несмотря на то, что некоторые из них (прежде всего, трактовка глаз в сочетании с толстыми округлыми бровями) встречаются и у других участников сцены, хотя подобных ассоциаций они не вызывают.

Вторая мозаика с изображением хозяйки виллы появляется в вестибюле, ведущем в термы (Рис. 60.3). Домина фланкирована двумя спутниками, которых считают слугами или детьми, и двумя служанками, в руках которых сундук и курильница на цепях. Контекст сцены и представленные здесь атрибуты, как мы увидим далее, отсылают к типичной для эпохи формуле женской репрезентации. Поводом для прочтения мозаики как портрета также служит ее композиция: ряд фронтальных фигур не объединен ни действием, ни пейзажем; они облачены в современные одежды и выстроены в иерархическом порядке. Изображение домины при этом, по нашему мнению, не выделяется особым вниманием к индивидуальности — в этом ряду ее образ кажется даже несколько идеализированным. В действительности портрет хозяйки столь же типичен, что и портрет хозяина, однако схемы, лежащие в их основе, обладают разной интенсивностью портретного потенциала. При этом внешние атрибуты — прическа с заколотой на затылке косой, богатые ожерелья и серьги — сближают изображенную с многочисленными образами погребального и скульптурного портрета.

Среди мозаик из Пьяцца Армерина также выделяют несколько композиций, которые прочитываются исследователями как своеобразные «мифологические» портреты. В данном случае изображения полностью лишены свойств интересующего нас жанра: они имеют аллегорическую природу и лишь подразумевают некую параллель с реальными обитателями виллы. Однако подобные изображения оказываются расхожей формой репрезентации, как бы заменяющей или дополняющей собой портреты. Речь идет о мозаиках в личных покоях хозяев по обе стороны от коридора с «Большой охотой», а также о композициях в блоке помещений к северу от атриума. Мужчина предстает на них в образе героя (подношение Одиссеем чаши Полифему, «Малая охота», Рис. 60.6); задачи женщины выражаются через сцены эротического содержания, тему детства (детская охота, детские гонки на колесницах, соревнование детей в музыке и актерском мастерстве) и отсылки к женской красоте, центральным мотивом чего становится образ обнаженной Венеры перед зеркалом (Рис. 60.4–5). Интересно, что волосы богини собраны в ту же прическу с косой на затылке, что и у хозяйки виллы, а ее шею украшает то же ожерелье, что встречалось на мозаике с доминой.

Эти сюжеты повторяются в репертуаре позднеантичного искусства с завидным постоянством. В строгом смысле слова они не относятся к портретному жанру, однако они представляют собой некий расширенный извод, конечную точку тех ассоциаций, к которым отсылают «настоящие» портреты. Аналогии с мозаиками из Пьяцца Армерина позволяют отнести к этому ряду такие сцены в убранстве резиденций, как охоты, в том числе имеющие вид отправления и возвращения на виллу (Рис. 61–65)[131]; композиции с изображением Венеры за туалетом, которая становится женской

[131] Мозаика из Дома Харидема в Галикарнасе, Британский музей; мозаика из дома Лабериев в Удне, Музей Бардо; мозаика с персонификацией Великодушия из Якто, Музей Антакьи; Большая охота из Апамеи, Брюссель; мозаика триклиния с Виллы Матерна в Карранке; мозаика с Виллы Ла Ольмеда; мозаика из Ипполитовой комнаты в Мадабе; мозаика из Дома Мелеагра с Акрополя Ксанфа, Музей Антальи; мозаика из Дома Вустерской охоты в Антиохии, Вустерский музей искусств; мозаика с «вандалом» из Карфагена, Британский музей и пр.

формой героизации (Рис. 66)[132]; а также сцены похищений и встреч известных по мифологии любовных пар[133].

Особого внимания заслуживают редкие композиции, в которых фигуры хозяев обособляются от своих мифологических прототипов. Центральное место в этом ряду занимает североафриканская мозаика из Виллы Домина Юлия (кон. IV–V вв., Музей Бардо, Рис. 67.1, 68)[134]. Располагавшаяся в триклинии композиция включает в себя три регистра, организованных вокруг архитектурного сооружения, которое, по-видимому, представляет собой саму виллу. Хозяева появляются сразу в нескольких сценах. Центральную часть верхнего регистра занимает возлежащая фигура женщины, поза которой, несмотря на все-таки появляющиеся здесь полупрозрачные одежды, очевидно, отсылает к иконографии Венеры; с двух сторон к женщине приближаются слуги, приносящие разнообразные плоды, взращённые на землях виллы[135]. Следующий регистр посвящен хозяину резиденции: он представлен отправляющимся и возвращающимся с охоты. Наконец, в третьем регистре появляются и домин, и домина. Мужчина восседает на троне, среди подносимых ему даров появляется свиток с его именем IVL(IO) SUN(INO).

---

[132] Мозаика триклиния с виллы в Лептис Минус; мозаика с Венерой и персонификациями времен года из Эль Джема; мозаика из Сетифа; мозаика из Дома спрятанных статуй в Карфагене; мозаика из Галикарнаса, Британский музей; мозаика из фригидария виллы в Сиди Гриб.
Toso S. “Trionfo di Venere”: una nuova proposta di classificazione iconografica // Atti del II Colloquio dell’Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Roma, 5–7 dicembre 1994) / a cura di F. Guidobaldi. Bordighera: Quasar, 1995. P. 293–300; *Slim L.* Vénus, la toilette et les roses // Mosaics of Roman Africa. Floor Mosaics from Tunisia / Ed. by M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer, H. Slim, L. Slim. New York: Braziller, 1996. P. 147–165.

[133] Мозаика из Дома Нимф в Набуле, Тунис; мозаика из Виллы Матерна в Карранке; мозаики с виллы Лоу Хэм.

[134] Мозаика часто приводится как пример наиболее полного «цикла латифундии», связываемого с репрезентацией земельной аристократии. Композицию также принято интерпретировать как своеобразный календарный цикл.
Raeck W. Publica non despiciens. Ergänzungen zur Interpretation des Dominus-Iulius-Mosaiks aus Karthago // Römische Mitteilungen. 1987. Bd. 94. S. 296; *Dunbabin K.* The Mosaics of Roman North Africa. P. 119–121; The Roman Villa in the Mediterranean Basin. P. 273–275; *Grassigli G. L.* Splendidus in villam secessus. P. 181–185; *Idem.* Belle come dee. L’immagine della donna nella domus tardoantica. P. 321–326; *Parodo C.* In Africano orbe quasi Roma. P. 8–12.

[135] Ср., например, с мозаикой из Римини, под Палаццо Джойя (кон. IV в. — нач. V в., Рис. 67.2).

Домина изображена опирающейся на колонну; она получает дары, среди которых преобладают «женские» атрибуты — корзина роз и шкатулка с украшениями, вновь связывающие хозяйку виллы с образом Венеры за туалетом. Представленные ситуации позволяют вполне однозначно идентифицировать изображенных персонажей, однако трактовка их лиц остается условной — «портретность» не используется для выявления особо важного и конкретизированного человека. На первый план в подобных композициях выносится не личность, а роль, которую в тех или иных обстоятельствах играет изображенный.

Схожую картину демонстрируют мозаики из другой североафриканской виллы в Сиди Гриб (кон. IV–V вв., Музей Бардо, Рис. 69)[136]. Изображения «хозяев» виллы появляются в термах, в мужском и женском аподитериях, расположенных по сторонам от фригидария, в апсиде которого мы вновь находим «Венеру за туалетом». В одном из помещений представлена сцена отправления на охоту, отсылающая к типичной форме мужской репрезентации. В другом — мы встречаем тронный образ матроны в иконографии, демонстрирующей очевидный параллелизм с изображением Венеры перед зеркалом. Образ женщины сложен не столько из физиогномических характеристик, практически не задействованных в композиции, сколько из предметов, значимость которых, напротив, подчеркнута преувеличенным размером. Набор предметов традиционен: сундуки с одеждами, курильницы, кувшины и ситулы дополнены здесь изображением сандалий и раковины, не выходящими за рамки ассоциаций, связанных с богиней красоты.

О том, что образ женщины уподоблялся образу Венеры, особенно наглядно повествует Ларец Пройекты из Эсквилинского клада (сер. IV в.,

[136] *Ennabli A.* Les thermes du Thìase Marin de Sidi Ghrib (Tunisie) // Monuments et mémoires. 1986. Vol. 68. P. 1–57; *Blanchard-Lemée M.* About the mosaics of Sidi Ghrib: Venus, the Gaurus and a poem by Symachus // Mixtures of the French School of Rome. Antiquity. 1988. Vol. 100/1. P. 367–384; The Roman Villa in the Mediterranean Basin. P. 283–285; *Grassigli G. L.* Belle come dee. P. 321–326.

Британский музей, Рис. 70)[137]. Изображение госпожи — на этот раз хозяйки шкатулки — почти дословно повторяет композицию из Сиди Гриб с тронным образом, двумя служанками по сторонам и схожим набором предметов в руках выстроившихся в процессию слуг (Рис. 70.4). Сцена с портретом Пройекты ставится в параллель композиции с Венерой, расположенной прямо над ней, на крышке шкатулки. Троном богини служит раковина, ей прислуживают тритоны и эроты; тело Венеры обнажено. Однако в остальном два регистра достаточно буквально вторят друг другу — отметим, в частности, жест, которым женщины поправляют свои прически, а также предметы, которые подносят им слуги. Еще одно изображение Пройекты, вероятно, находилось на задней грани крышки: здесь представлено шествие матроны со служанками к некому зданию, иногда интерпретируемому как термы (Рис. 70.3). Возникает мысль, что это сооружение могло играть определенную роль в свадебном ритуале, атрибуты которого становились отражением матримониального статуса женщины. Или же это может быть вилла, хозяйкой которой девушка стала после замужества.

Нарративные композиции дополнены полноценной портретной формой — центральную грань крышки занимает медальон с изображением супругов, Секунда и Пройекты (Рис. 70.1). Формат портрета во всем соответствует аналогичным композициям, которые встречались нам на саркофагах. Основное внимание и здесь приходится на одежды, прически и атрибуты — на свиток в руках женщины, по-видимому, имевший матримониальное значение, ожерелье на ее шее; на фибулу, скрепляющую плащ супруга; на прическу с прямым пробором, в очередной раз сближающую Пройекту с Венерой, и пышную бороду Секунда, отмечающую его философскую натуру. Кроме того, надпись на шкатулке (“Secunde et Proiecta vivatis in Cristo”)

[137] *Tozzi M. T.* Il Tesoro di Projecta // Rivista di Archeologia cristiana. 1932. Vol. 9. P. 279–314; *Shelton K.* The Esquiline Treasure. London: British Museum, 1981; *Elsner J.* Visualising Women in Late Antique Rome: The Projecta Casket // Through a Glass Brightly: Festschrift for David Buckton / Ed. by C. Entwhistle. Oxford: Oxbow Books, 2003. P. 22–36; *Grassigli G. L.* Belle come dee. P. 315–320.

указывает на то, что уподобления богине не обязательно служили способом выражения языческой идентичности, но были приемлемы и для христиан.

Показательно, что погребальные ансамбли апеллируют к тем же самым формам репрезентации, что и жилые постройки. Рассмотренные ранее изображения в римских катакомбах, судя по всему, отсылали к тем же мотивам, однако воспроизводили их в несколько редуцированном виде. Другие сооружения, как, например, мавзолей в Сентсельес в Таррагоне (вт. пол. IV в., Рис. 71) демонстрируют более развернутые варианты тех же формул[138]. Программа ансамбля включает в себя как библейские сюжеты — причем именно мотивы спасения, в изобилии представленные в раннехристианском погребальном искусстве (пророк Даниил во рву львином, Три отрока в пещи огненной и др.), так и композиции, характерные для убранства позднеантичных вилл — ристания, охоты, аллегории времен года. Сам мавзолей отчасти существует в жилом контексте и является частью резиденции, что иногда вызывает вопросы к назначению постройки: так, по мнению Р. Варланда, здание выполняло функции приемной залы, а не погребального сооружения.

Портрет предполагаемого хозяина виллы, что довольно типично, появляется здесь посреди сцен охоты. Однако идентифицировать изображение не так просто. Едва ли не единственным признаком портрета становится то,

---

[138] В истории изучения ансамбля преобладает мнение, высказанное Х. Шлунком. Он интерпретировал постройку как мавзолей при вилле и предположил, что ее владельцем мог быть император Констант. М. Ковакс подтвердил датировку сер. IV в. на основании анализа портретов. На сегодняшний день бóльшие дискуссии вызвали вопросы о назначении постройки (мавзолей, приемная зала), статусе ее владельца (император, аристократ, епископ), интерпретации отдельных сцен и идентификации персонажей. Однако альтернативное мнение о датировке феодосиевским временем.
Schlunk H. Die Mosaikkuppel von Centcelles. Mainz: von Zabern, 1988; *Arbeiter A.* Das Kuppelmosaik von Centcelles: ein Bildprogramm und die Versuche seiner Deutung // Konstantin der Grosse. Austellungskatalog (Trier, 2. Juni — 4. November 2007) / Hrsg. von A. Demandt, J. Engemann. Mainz: von Zabern, 2007. S. 109–125; Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang: internationale Tagung des Deutschen Archäologischen Instituts im Goethe-Institut Madrid (22–24.11.2010) / Hrsg. von A. Arbeiter, D. Korol. Tübingen: Wasmuth, 2015; *Kovacs M.* Die Porträts in der Kuppel von Centcelles im Spiegel der rundplastischen Bildnisse der Spätantike: Überlegungen zu Funktion und Bedeutung // Ibid. S. 251–261.

что лицо главного героя слегка выделяется на фоне образов его спутников. Нельзя сказать, что внешность мужчины передана с большой тщательностью. Но контраст между типами — гладкой и светлой кожей молодых людей, противопоставленной более возрастному образу с характерными для него морщинами на лбу и более темным цветом лица — обеспечивает портрет впечатлением индивидуальности.

Формула женской репрезентации получает наиболее полное воплощение в погребении из Дуросторума, современной Силистры, на территории современной Болгарии (IV в., Рис. 72)[139]. Парный образ супругов предваряют две процессии слуг, напоминающие по композиции Ларец Пройекты. Они подносят хозяину элементы его костюма — штаны, сандалии и плащ; а также туалетные принадлежности, в числе которых можно увидеть зеркало, обрезы ткани, пояс, патеру, кувшин и курильницу на цепях, неоднократно встречавшиеся в изображениях Венеры и домины. Рассмотренный изолированно, портрет супругов производит весьма убедительное портретное впечатление. Основанием для него вновь оказывается живость манеры, а также легкое противопоставление с обобщенными лицами прочих персонажей ансамбля.

Общественное и частное

При всем разнообразии изображений умерших в раннехристианском искусстве, кажется возможным выявить некоторые общие черты. Позднеантичное погребальное искусство уделяет довольно мало внимания внешности усопшего. Однако мы можем отметить устойчивое стремление в том или ином виде зафиксировать его личность. Как правило, для этого используются «непортретные» приемы — многочисленные отсылки к

[139] *Димитров Д., Чичикова М.* Късноантичната гробница при Силистра. София: Български художник, 1986; *Atanasov G.* Late antique tomb in Durostorum-Silistra and its master // Pontica. 2007. Vol. 40. P. 447–470; *Он же.* Римската гробница в Дуросторум-Силистра. Силистра: Рит, 2014.

профессиональной деятельности, атрибуты социального статуса, семейных отношений, религиозной принадлежности и личных умений. Такие детали мы обнаруживаем даже в самых условных, знаковых и «маргинальных» изображениях, что может свидетельствовать о значимости такой информации для участников погребального культа. Повсеместное появление образа умершего также указывает на стремление отразить и увековечить облик человека. В этом смысле предельно условные «малоформатные» изображения оказываются более красноречивыми, чем полноценные портреты: образы умерших часто появляются там, где без них можно было бы обойтись. В то же время на фоне преобладающих знаковых изображений образ, отражающий общий тип и сообщающий какую-то информацию о личности умершего, выдает более высокий уровень стремления к портретности.

Довольно часто атрибутами умершего и в особенности умершей становятся современные одежды, подробно трактованные украшения и прически. Их функция далека от однозначности. С одной стороны, подобные черты выделяли изображенного из ряда сопровождающих его образов. Они служили также выражением его социального статуса. С другой стороны, как показывают мозаики, происходящие из жилых пространств, подобные мотивы содержали отголоски изобразительных формул, включавших в себя культовые коннотации. Особенно ярко это демонстрируют женские образы: тема драгоценностей прочитывается в них как указание на иконографию Венеры, уподобление которой становится важнейшей формой женской репрезентации.

В самом деле, Венера не просто носит ожерелье. Ее драгоценности сопряжены с определенными ритуалами — прежде всего, с облачением, включающим также мотив адорации. Изображения женщины в пространстве дома воспроизводят иконографию божества, Венеры за туалетом. Не исключено, что такое действо разыгрывалось и в реальности, например, при приготовлении к свадьбе — неслучайно, особое внимание к наряду супруги на находим на медальонах с атрибутами брака. Это событие продолжало определять жизнь и статус женщины и далее, в том числе посмертно. Однако

со временем мотив приобрел более общий смысл: отсылая к иконографии Венеры, он указывал на образ добродетельной женщины и далее на образ женской добродетели вообще. В этом отношении интересен случай аркосолия Феотекна, Иларии и Ноннозы из Сан Дженнаро, где наряд невесты получает не жена, но умершая в младенчестве дочь. Похожие одеяния мы увидим далее в изображении святых жен раннехристианской эпохи, как, например, на мозаике с процессией мучениц из базилики Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне.

Внимание к прическам, на первый взгляд, указывающее на осведомленность женщины о ходящей в аристократической среде моде, также уводит нас в сторону. В погребальных образах мы действительно встречаем те же характерные для IV в. прически, что и в современном скульптурном портрете — с косой, уложенной на затылке кругом (саркофаг Адельфии и портрет из Ватикана, LSA-1194[140]) или полукольцом (Гробница двух орант и портрет из Капитолийских музеев, LSA-993) или же с рядом зачесанных наверх «буклей» (Примения из катакомб Сан Себастьяно и бюст из Виллы Торлония в Риме, LSA-575). Однако прическа — это не просто мода. Как и одежда, она служила выражением определенных установок, политических предпочтений, социальных ценностей. В женском портрете центральным мотивом и конечным пунктом таких аллюзий вновь оказывается образ Венеры. Указанием на него обычно служили пробор по центру головы и уложенные расходящимися волнами пряди на лбу.

Изображения, возникавшие в контексте домашнего пространства, отличаются похожей неоднозначностью. Здесь они также могли выполнять репрезентативную функцию — демонстрировать социальный статус, а вместе с ним набор ценностей, задач и ролей, которые брали на себя мужчина и женщина из аристократических слоев общества. В то же время эти мотивы

[140] Здесь и далее скульптурные портреты представлены под номерами из электронной базы “Last Statues of Antiquity”. Режим доступа: http://laststatues.classics.ox.ac.uk/ (дата обращения: 01.04.25).

содержали в себе некое эсхатологическое и по-новому осмысленное сотериологическое измерение, которое связывало пространство дома с пространством погребения.

С течением времени роль внешних атрибутов в погребальных образах возрастала — наиболее роскошные наряды мы находим в поздних памятниках, таких как росписи неаполитанских катакомб. Однако сами со себе подробности в трактовке одежд и украшений не являются признаками образа умершего. Так, в искусстве катакомб в аналогичных одеждах могут изображаться оранты, имеющие декоративное или скорее аллегорическое значение. В более широком позднеантичном контексте украшения появляются также в образах многочисленных персонификаций, которые тоже имеют облик состоятельных дам. В качестве примера приведем здесь мозаичные изображения из Сирии, такие как персонификация Великодушия из Якто (вт. пол. V в., Музей Антакьи, Рис. 73) с украшенным камнями ожерельем, диадемой и жемчужными серьгами[141]. Еще одним примером может послужить знаменитый потолок из Трира (пер. пол. IV в., Рис. 74.1–2) с изображениями философов и персонификаций в виде прекрасных дам в роскошных одеяниях[142]. Характерно, что именно такие типы образов, как дамы, философы и оранты, используются как основа для проецирования на них изображений конкретных людей. Однако в то же время в практически неизменном виде они могут выступать и как нейтральные образы.

Эта черта была свойственна и для портретов в жилом пространстве. Обобщенность в изображениях хозяев виллы, а также взаимозаменяемость «исторических» и «мифологических» фигур обнаруживает определенное созвучие с тем, что основной акцент в убранстве дома падает не на личность

[141] Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium / Ed. by E. Stafford, J. Herrin. Hampshire: Routledge, 2005. P. 231–241. Fig. 16.3; A Corpus of Antioch Mosaics / Ed. by F. Cimok. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000. P. 252.

[142] *Lavin I.* The Ceiling Frescoes in Trier and Illusionism in Constantinian Painting // Dumbarton Oaks Papers. 1967. Vol. 21. P. 97–113; *Rose M.* The Trier Ceiling: Power and Status on Display in Late Antiquity // Greece and Rome. 2006. Vol. 53. P. 92–109; *Simon E.* Das Programm der frühkonstantinischen Decke in Trier. Ruhpolding: Rutzen, 2007.

конкретных людей, но на универсальные категории, к которым они принадлежат, и добродетели, которым им подобает следовать. Портреты хозяев сами оказываются своего рода персонификациями, поэтому неудивительно, что они так похожи друг на друга. Более того, характеристики условного и аллегорического типа образов прослеживаются в них даже сильнее, чем черты портретного жанра.

В некотором смысле катакомбный портрет продолжает традицию «мифологического» портрета, в котором черты лица конкретного человека проецируются на мифологического персонажа. Место подобных фигур языческого погребального репертуара в христианское время занимают не библейские герои, а нейтральные символические образы, к числу которых можно причислить и оранту. При этом, как и в римской традиции, портретная составляющая в таких случаях не акцентируется, а приобретает характер намека, что делает умершего важным, но не главным участником погребального действа.

Подробность в трактовке лица, на первый взгляд, тоже выступает как признак того, что перед нами изображение конкретного человека. В таком виде это качество нередко фигурирует в историографии. Однако раннехристианское погребальное искусство — даже в наиболее репрезентативных формах — едва ли позволяет говорить о каких-либо портретных характеристиках. Стремление отразить внешность умершего сводится в нем к выбору соответствующего типа. Как максимум различие может проявляться в таких деталях, как более утонченное или более тяжелое, мясистое лицо, хотя и эти особенности могут быть трактованы как отражение возраста или социального статуса, а не проявление внешности. В этом смысле погребальные образы мало отличаются от современного им скульптурного портрета, особенно женского, также ориентированного на единую физиогномическую модель. Приведем в качестве примера более утонченного образа изображение умершей из кубикула Апостолов в катакомбах Феклы (IV в., Рис. 23.2). Универсальный тип ее лица находит много аналогий в

скульптурном портрете — например, небольшой женский бюст IV в. из Капитолийских музеев (LSA-982, Рис. 75.1)[143]. Более редкий тяжеловесный тип лица, как у жены Януария из катакомб Домитиллы (кон. III в., Рис. 37), также находит параллели в скульптуре — бюст из палаццо Санто Кроче в Риме (LSA-1297, пер. пол. IV в., Рис. 75.2)[144].

Скупой набор типов, к которому сводятся живописные образы умерших, используется и для других типов изображений. Так, образы небольшого масштаба могут быть сопоставлены с библейскими, нейтральными или декоративными персонажами. Оживленное лицо Велаты с ребенком из катакомб Присциллы находит буквальное повторение в образе Богоматери из композиции с четырьмя волхвами в катакомбах Домитиллы[145], а экспрессивный взгляд оранты из катакомб на Виа Анапо (№ 8, Рис. 78) не слишком отличается от образов служанок Ирины и Агапы в сцене пира или декоративных головок, украшающих своды (катакомбы Петра и Марцеллина, пер. пол. IV в., Рис. 77)[146]. Наиболее репрезентативные изображения вроде предполагаемого портрета умершей из аркосолия «Мадонны с Младенцем» (Рис. 6.1) возможно сопоставить с персонификациями вроде образа Ктисис из Музея Метрополитан (пер. пол. VI в., Рис. 76)[147]. Несмотря на разницу в технике, а также существенную разделенность во времени и месте создания, два последних образа имеют много общего. Основное внимание в них падает на прическу и украшения. В трактовке крупного, пластично вылепленного лица наблюдается небольшая стилизация, выраженная главным образом в застывшем взгляде укрупненных глаз. Физиогномические подробности в лице

---

[143] *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 191.

[144] *Bergmann M.* Fälschung, Umarbeitung oder eigener Stil. Beobachtungen zu einer ‘Konstantinischen’ Porträtbüste // Städel-Jahrbuch. 1985. Bd. 10. S. 52–54.

[145] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 116, 141.

[146] Ibid. Taf. 156, 157.1; *Nestori A.* Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. P. 63. № 76.

[147] *Baldini Lippolis I.* Ktisis, misura e simbolo dello spazio tardoantico // Dialoghi con Bisanzio. Atti dell VIII Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna, 22–25 settebre 2015) / a cura di C. Salvatore, M. E. Pomero, G. Vespignani. Vol. 1. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2019. P. 31–44. Cat. 9.

Ктисис весьма условны, однако их было бы достаточно для того, чтобы в контексте катакомб изображение можно было принять за портрет.

В редких случаях перечисленные нами образы действительно производили сравнительно яркое портретное впечатление (образ хозяина из Пьяцца Армерина, мавзолей в Сентсельес, погребение из Силистры, Рис. 60.1, 71.1, 72.3). Впечатление индивидуальности определялось в них, прежде всего, характеристиками типа, а также его контрастностью по отношению к прочим участникам сцены. Это обстоятельство допускает двоякое прочтение. С одной стороны, индивидуальное проявляется здесь как типическое свойство, не имеющее отношения к вниманию к конкретной личности. С другой стороны, мы должны признать, что, в отличие от большинства ансамблей катакомбной живописи, в таких случаях мы имеем возможность различить категории нейтральных обезличенных персонажей и индивидуализированных «главных героев» и должны допустить, что это различение могло быть сознательным.

Итак, жанр портрета едва ли можно назвать магистральным в контексте жилого пространства. Возникновение портрета производит здесь впечатление вторичного явления по отношению к мифологическим и аллегорическим композициям. Формулы репрезентации, возникающие в позднеантичный период в пространстве доме, изначально, по-видимому, были заимствованы из погребальной сферы. Однако на данном этапе погребальный контекст начал отставать от контекста дома: в нем мы почти не находим развернутых изобразительных схем, но только их скупые отголоски.

Изображение умершего, хотя отчасти и претендует на роль важнейшего мотива погребальной декорации, на всех уровнях от иконографии до степени портретности стремится скорее затеряться в ряду других образов, чем стать чем-то определенно узнаваемым. Его неоднозначность и неакцентированность, на наш взгляд, и является важнейшим качеством образа человека в раннехристианском погребальном искусстве.

Глава II. Императоры и чиновники. Скульптурный портрет IV–VI вв. в публичном и частном пространстве

Другой областью, в которой в позднеантичное время существовало изображение человека, была сфера общественной жизни. Долгое время главным видом этого типа образов, как и прежде, оставалась скульптура. В рассматриваемый период продолжают создаваться императорские портреты и статуи частных лиц, предназначенные для публичных мест. В отличие от погребальных образов, официальный портрет был связан с заказчиками совершенно иного уровня — с людьми наделенными или приближенными к власти. Иным был и зритель портрета этого типа: он обращен не к узкому кругу членов семьи, хорошо знавших умершего в лицо, но к широкой аудитории жителей города. Иными словами, в контексте публичной сферы портрет функционировал не просто как знак, отмечающий погребение, но был призван прославить изображенного, сохранить память о нем и его деяниях для потомков, а также служил выражением общественных ценностей.

Скульптурные изображения представляют собой наиболее традиционную и вместе с тем наиболее развитую форму портретного образа. Это обстоятельство позволяет рассматривать скульптурный портрет как основу для дальнейшего развития жанра, а вместе с тем и как отправную точку для его изучения. В силу сравнительной многочисленности памятников, охватывающих различные аспекты явления, материал скульптуры дает возможность составить представление о типологическом разнообразии портрета, а также о формальных и семантических изменениях, которые жанр претерпевал с течением времени. Сам факт того, что практика возводить скульптурные образы не прерывалась, а статуи еще долгое время сохраняли за собой почетное место в городских пространствах, свидетельствует о живости портретной традиции и выступает таким образом важной характеристикой эпохи. По всей видимости, сам принцип создания образа был сформирован на

материале скульптуры — наиболее сложном и разработанном в художественном отношении виде репрезентации.

История изучения скульптурного портрета

Произведениям скульптуры было уделено наибольшее внимание в истории изучения портретного жанра позднеантичной эпохи. Такое обстоятельство легко объяснить, ведь именно этот вид искусства сохранил портрет в наиболее чистом для античного понимания виде. Позднеантичные произведения и рассматривались с точки зрения развития римского скульптурного портрета. Одной из первых публикаций стала небольшая работа Г. Роденвальдта, посвященная греческой скульптуре — частному и императорскому портрету из Афродисиады и Эфеса[148]. Ранние исследователи, прежде всего, обращали внимание на разрыв традиции в искусстве поздней империи и оценивали произошедшие изменения негативно. Отход от классической образности, огрубление формы, ослабление индивидуального начала в портрете рассматривались как симптомы упадка.

Большой вклад в изучение позднеантичного портрета внес Р. Дельбрюк[149]. Он издал три работы, посвященные консульским диптихам, императорскому портрету и скульптуре из порфира, заложив общие принципы идентификации портретов и наметив основные вехи хронологического развития позднеантичной скульптуры. С именем исследователя также связано раннее обращение к женским императорским портретам[150]. Для идентификации изображенного Р. Дельбрюк опирался на материал нумизматики, обращая внимание на физиогномические черты, трактовку прически и диадемы, а также привлекал данные письменных источников. При этом он указал на ряд сложностей с идентификацией императорских

[148] *Rodenwaldt G.* Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike. Berlin: de Gruyter, 1919.
[149] *Delbrück R.* Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler; *Idem.* Antike Porphyrwerke. Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1932; *Idem.* Spätantike Kaiserporträts.
[150] *Delbrück R.* Porträts byzantinischer Kaiserinnen // Römische Mitteilungen. 1913. Bd. 28. S. 310–352.

изображений, раскрывающих отношение к портрету в рассматриваемую эпоху. Фиксация индивидуальных черт отдельного императора играла незначительную роль в такого рода образах. В гораздо большей степени они были призваны выражать идеологическое содержание, что влекло за собой различные формы стилизации и идеализации. Между тем многие из его атрибуций не потеряли свое значение и сегодня.

Ключевое значение в осмыслении позднеантичного портрета получила книга Х. П. Л'Оранжа 1933 года, объединившая все известные на тот момент памятники скульптуры, а также диптихи[151]. В отличие от своих предшественников, по большей части останавливавших внимание на отдельных выдающихся произведениях, Х. П. Л'Оранж соединил разрозненные портреты в единую линию развития. Предложенная им хронология, основанная на стилистических особенностях памятников, стала определяющей для всех последующих работ о позднеантичной скульптуре. Еще одним определяющим вкладом исследователя стало понятие «спиритуальности», с помощью которого Х. П. Л'Оранж попытался объяснить стилистические изменения в искусстве поздней античности. Рассматривая вместе с портретами биографии изображенных, он связал новый формальный строй образов с изменением мировоззренческих установок. Формальные преобразования этого искусства исследователь трактовал как воплощение внутреннего мира человека, пришедшее на смену отражению внешнего облика. После Х. П. Л'Оранжа понятие спиритуальности на долгое время стало важнейшей характеристикой раннехристианского периода, ключевым определением для интерпретации позднеантичного искусства — здесь будем достаточным упомянуть выставку 1979 года с программным названием «Век спиритуальности»[152].

---

[151] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts; *Idem.* The Antique Origin of Medieval Portraiture // Likeness and Icon: Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art / Ed. by H. P. L'Orange. Odense: Odense University Press, 1973. P. 91–102.

[152] Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 1977 through February 12, 1978 / Ed. by K. Weitzmann. New York: Metropolitan Museum of Art, 1979.

Дальнейшие исследования, посвященные более узким проблемам в рамках позднеантичного портрета, следовали традиции Х. П. Л'Оранжа. В 1969 году свет увидела книга В. фон Зюдова о портрете IV в. Вместе с ней следует назвать работы, посвященные отдельным явлениям в искусстве IV в. — статью Б. М. Фаллетти Май об иконографии женского портрета, книгу Х. Вреде о портретных гермах, а также более позднее исследование Х. П. Л'Оранжа об императорских образах конца III в. — середины IV в.[153] Портретные образы времени Феодосия I были рассмотрены в общем контексте скульптуры этого периода в трудах Й. Колльвиц и Х. Г. Зеверина[154]. Приведем здесь также диссертацию Р. А. Гергеля о портретной скульптуре времени Валентиниана, Грациана и Феодосия[155]. В 1972 году вышла книга Х. Г. Зеверина о скульптурном портрете V в.[156] Центральное место в ней заняла эволюция феодосиевской традиции, в рамках которой были рассмотрены и произведения более поздней эпохи. Обобщающие работы стали ключевым направлением данного этапа изучения, однако предпринимались попытки осветить и более частные вопросы. Так, в статье Х. П. Л'Оранжа было рассмотрено особое направление в рамках феодосиевского искусства, получившее название «изящного стиля»[157]. В. Оберляйтнер в статьях,

[153] *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.; *Felletti Maj B. M.* Contributo alla iconografia del IV secolo d. C.: il ritratto feminile // Critica d'arte. 1941. N.S. Vol. 1. P. 74–90; *Wrede H.* Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig: Untersuchung zur Kunsttradition im 4. Jahrhundert n. Chr. und zur allgemeinen Bedeutung des antiken Hermenmals. Berlin: de Gruyter, 1972; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. Teil 3, Bd. 4. Berlin: Gebr. Mann, 1984.

[154] *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. Berlin: de Gruyter, 1941; *Severin H. G.* Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I // Jahrbuch der Berliner Museen. 1970. Bd. 12. S. 211–252.

[155] *Gergel R. A*. Late Antique Portraiture of the Valentinian, Gratianic, and Theodosian Periods / PhD thesis. University of North Carolina. Chapel Hill, 1978.

[156] *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr.

[157] *L'Orange H. P.* Der subtile Stil. Eine Kunstströmung aus der Zeit um 400 n. Chr. // Antike Kunst. 1961. Bd. 4. S. 68–75.

посвященных скульптуре Эфеса, положил начало изучению региональной специфики в позднеантичной пластике[158].

Помимо изучения отдельных хронологических этапов, исследователи преследовали задачу вписать позднеантичную скульптуру в общую историю римской портретной традиции. В 1961 году систематический обзор семи веков римского портрета был издан Х. фон Хайнце[159]. В 1966 и 1979 годах Ж. Инан и Э. Альфёльди-Розенбаум опубликовали работу, посвященную истории портретного искусства от республиканского периода до эпохи Юстиниана на территории М. Азии[160]. Отметив наиболее значительное изменение в стиле скульптуры в первой четверти V в., исследовательницы выделили несколько хронологических групп в позднеантичном портрете — группа магистратов из Афродисиады, группа Евтропия, группа портретов VI в. из Эфеса. В 1975 году обзор скульптурного портрета I–VI вв. был составлен ученицей Х. П. Л'Оранжа С. Санде[161]. В том же году увидела свет аналогичная работа Н. Н. Бритовой, Н. М. Лосевой и Н. А. Сидоровой[162]. В книге советских исследовательниц, хронологические рамки которой доведены до конца IV в., ключевые перемены связываются с распространением христианства и сопрягаются таким образом со временем правления Константина.

В 1982 году была издана обобщающая работа Р. Х. В. Штихеля, посвященная императорскому скульптурному портрету IV–VII вв.[163] Важной составляющей его исследования стал анализ письменных источников, в частности сведений о памятниках Константинополя из «Кратких исторических заметок» (Παραστάσεις σύντομοι χρονικαί). Внимательное изучение источников

---

[158] *Oberleitner W.* Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos // Jahresheften des Österreichischen archaologischen Institutes. 1959. Bd. 44. S. 83–100; *Ibid*. Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. 1964–1965. Bd. 47. S. 5–35.

[159] *Heintze H. v.* Römische Porträt-Plastik aus sieben Jahrhunderten.

[160] *Inan J., Rosenbaum E*. Roman and Early Byzantine Portrait: Sculpture from Asia Minor. London: Oxford University Press, 1966; *Eaedem.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Mainz: von Zabern, 1979.

[161] *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 65–106.

[162] *Бритова Н. Н., Лосева Н. М, Сидорова Н. А.* Римский скульптурный портрет.

[163] *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike.

позволило Р. Х. В. Штихелю установить, что с середины VI в. круглая скульптура выходит из употребления. Свидетельства, которые ранее связывали со скульптурными образами императоров, были интерпретированы им как живописные изображения или вторично использованные статуи, которые стали восприниматься как императорские портреты. Начиная с V в., традиция скульптурных портретов действительно начинает сходить на нет, чисто количественно их становится значительно меньше. Р. Х. В. Штихель объясняет такую перемену изменениями в общественной жизни. По мнению исследователя, из обихода выходят не сами портреты, а именно круглая скульптура, в то время как изображения императора продолжают выполнять в других материалах. При этом резкого разрыва традиции между портретом IV в. и V в. не обнаруживается — новая стилистика складывается в результате постепенного стилистического развития.

В контексте данной работы наиболее интересны наблюдения Р. Х. В. Штихеля об изменении позднеантичных императорских портретов по сравнению с подобными изображениями эпохи Принципата. Так, для классического римского портрета большое значение имела индивидуальность, личная узнаваемость императора, его отличие от других правителей. При этом различие императорского образа с частными портретами не было столь явным: изображения императора могли выделять размером и положением, особыми иконографическими чертами, но в остальном он оставался «первым среди равных». В поздней империи ситуация изменилась — императорские портреты стали меньше различаться между собой, но значительно выделяться на фоне неимператорских изображений. Новое понимание появляется при Константине I: складывается идеализированный тип образа императора в духе августовского классицизма — вечно юный, благородный и возвышенный. Принадлежность к правящей династии становится важнее личной узнаваемости, акцент смещается с конкретной личности, «Это Антонин Пий (император)», на общую категорию, «Это император (Валентиниан II)».

В 1980–1990-х годах внимание исследователей были приковано главным образом к проблемам стилистического развития позднеантичного искусства. Здесь следует отметить ряд статей Ю. Майшнер и обобщающую работу исследовательницы 2001 года, посвященную портретам II–V вв.[164], книгу Б. Килерих о периоде «классицизма» в искусстве времени правления Феодосия I, обзор скульптурного портрета V в. в статье Р. Озгана и Д. Штутцингера[165]. В 2003 году увидела свет книга Г. Йоханнинга «История стиля позднеантичного портрета», в которой исследователь попытался разложить императорские и частные портреты IV–VI вв. в хронологической последовательности, отталкиваясь от памятников с точной датировкой[166]. Итогом стилистических изысканий в области позднеантичного портрета на сегодняшний момент является изданная в 2014 году книга М. Ковакса[167]. Стиль не является главным предметом данного исследования — больший упор в работе сделан на типологические характеристики портретов, а также социальный фон скульптурной практики. Однако в книгу вошли многочисленные наблюдения предшественников, позволившие объединить и изложить в ясной хронологической последовательности большинство известных на данный момент произведений.

В последнее время главным предметом интереса исследователей стали не формальные особенности, а социальный контекст. Именно с этих позиций

---

[164] *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche (380 bis 405 n. Chr.) // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1990. Bd. 105. S. 303–324; *Eadem.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II (400 bis 460 n. Chr.) // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1991. Bd. 106. S. 385–407; *Eadem.* Das Porträt der valentinianischen Epoche // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1992. Bd. 107. S. 217–234; *Eadem.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1995. Bd. 110. S. 431–446; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500.

[165] *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia // Istanbuler Mitteilungen. 1985. Bd. 35. S. 237–274; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts: Studies in the so-called Theodosian renaissance. Odense: Odense University Press, 1993.

[166] *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. Hamburg: Kovač, 2003.

[167] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

предложил интерпретировать позднеантичный портрет Р. Р. Р. Смит[168]. Изменениями в общественной жизни, по его мнению, определили и формальные перемены скульптурного портрета, и в конечном счете исчезновении его традиции. На материале Афродисиады исследователь показал, что сущность скульптуры IV–V вв. не может быть объяснена стремлением к выражению внутренней спиритуальности и влиянием христианства. Портреты изображали членов позднеантичной политической элиты, далеких от трепетного религиозного чувства. Таким был, в частности, и «Евтропий» из Эфеса (Рис. 163), чей портрет стал символом раннехристианской духовности, хотя в действительности мотивы для его возведения — благодарность за мощение улиц в городе — были весьма прозаичны. По мнению исследователя, усиление экспрессивных черт позднеантичной скульптуры не было связано с влиянием того или иного культового искусства. Экспрессия стала выражением гражданских добродетелей таких как суровость, благородство, справедливость, упоминание которых, в отличие от каких-либо духовных характеристик, нередко встречается в надписях на базах. Застылость и жесткость формы отражали современный политический церемониал и в этом смысле не искажали, но правдиво передавали действительность.

Поднятые Р. Р. Р. Смитом вопросы и его методы исследования определили характер новейших работ о позднеантичной скульптуре. Так, К. Шаде применила историко-социальный подход к позднеантичному женскому портрету, рассмотренному вместе с предшествующим этапом III в.[169] В анализе скульптурных образов в книге К. Шаде сделан упор на иконографию, к мотивам которой отнесены не только прически и украшения,

---

[168] *Smith R. R. R.* Late Roman philosopher portraits from Aphrodisias // The Journal of Roman Studies. 1990. Vol. 80. P. 127–155; *Ibid.* A late Roman portrait and a himation statue from Aphrodisias // 100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions, Wien, 1995. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1999. S. 713–719; *Ibid.* Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600 // The Journal of Roman Studies. 1999. Vol. 89. P. 155–189.

[169] *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation.

но также и приемы стилизации в ее иконографическом прочтении. М. Бергманн посвятила свои работы проблеме взаимоотношения императорского и частного портрета[170]; к вопросу обращались также У. Гейн и М. Ковакс[171]. Чтобы понять, почему элиты перестали ориентироваться в своих портретах на изображение императора, М. Ковакс проследил в упомянутой выше работе изменения в политической роли сената и на материале письменных источников попытался выявить перемены в самоидентификации аристократического класса. Особое внимание исследователь уделил ретроспективным настроениям в обществе IV–V вв., получившим отражение в скульптуре. Более того, сама традиция скульптурного портрета, по мнению М. Ковакса, стала выражением традиционализма. У. Гейн также изучал сведения из письменных источников в своей работе, посвященной частному портрету Востока и Запада IV–VI вв., однако он сосредоточился на более конкретных аспектах — одеждах и атрибутах власти.

Важным завоеванием данного этапа изучения стало рассмотрение скульптуры в рамках ансамблей, то есть в изначальной среде ее экспонирования — в контексте города и его общественных пространств. Ключевой работой этого направления стала книга Ф. А. Бауэра «Город, место и памятник в поздней античности» 1996 года, посвященная скульптуре Рима, Константинополя и Эфеса[172]. К ней следует прибавить статьи и сборники о позднеантичной традиции в отдельных регионах[173], в том числе работы о

---

[170] *Bergmann M.* Il ritratto imperiale e il ritratto private // Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra: Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 dicembre 2000 al 20 aprile 2001. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000. P. 237–243; *Eadem.* La ritrattistica privata in eta costantiniana: l'abbandono del prototipo imperial // Costantino il Grande: la civilta antica al bivio tra Occidente e Oriente, Catalogo della mostra (Rimini, 13 marzo — 4 settembre 2005) / a cura di A. Donati, G. Gentili. Milano: Silvana, 2005. P. 157–165.

[171] *Gehn U.* Ehrenstatuen in der Spätantike: Chlamydati und Togati. Spätantike — frühes Christentum —Byzanz. Wiesbaden: Reichert, 2012; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

[172] *Bauer F. A.* Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos. Mainz: von Zabern, 1996.

[173] *Bauer F. A.* Statuen hoher Würdenträger im Stadtbild Konstantinopels // Byzantinische Zeitschrift. 2004. Bd. 96 (2). S. 493–513; Roman Sculpture in Asia Minor: Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis

скульптуре в сборнике «Античный город на переломном этапе» под редакцией Н. Буркхардт и Р. Х. В. Штихеля[174], а также книгу М. Йордан-Руве о колонных монументах[175].

В 2007 году был выпущен сборник «Статуи и собрания статуй в поздней античности: функция и контекст», целиком посвященный социокультурному фону статуарной практики и анализу скульптурных ансамблей[176]. Упомянем отдельно статью П. Стюарта в том же сборнике, поднявшую проблему восприятия позднеантичного портрета[177]. На материале письменных источников исследователь попытался охарактеризовать рецепцию позднеантичной скульптуры и пришел к выводу о том, что современники не только не воспринимали искусство своего времени в категориях упадка, но даже не обращали внимание на разрыв в традиции. Более важным для них была именно преемственность, а не изменения в количестве памятников и их художественном строе. Отдельные новшества демонстрируют, однако,

---

in Phrygia, Held on May 24–26, 2007, in Cavallino (Lecce) / Ed. by F. D'Andria, I. Romeo. Portsmouth: Journal of Roman Archaeology, 2011; Neue Forschungen zur Kuretenstraße von Ephesos. Akten des Symposiums für Hilke Thür vom 13. Dezember 2006 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften / Hrsg. von S. Ladstätter. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2009; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike // Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter. Teil 2, 2 / Hrsg. von F. Daim, J. Drauschke. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2010. S. 663–696; *Basset S.* Late Antique Honorific Sculpture in Constantinople // Using Images in Late Antiquity / Ed. by S. Birk, T. M. Kristensen, B. Poulsen. Oxford: Oxbow Books, 2014. P. 78–95.

[174] *Messerschmidt W.* RES PUBLICA und RES PRIVATA. Repräsentation auf spätantiken Fora im Spannungsverhältnis zwischen privaten Ansprüchen und öffentlichen Anforderungen // Die antike Stadt im Umbruch. Kolloquium in Darmstadt, 19. bis 20. Mai 2006 / Hrsg. von N. Burkhardt, R. H. W. Stichel. Wiesbaden: Reichert, 2010. S. 29–36; *Gehn U.* Spätantike Ehrenstatuen in Italien — Einige Beispiele aus Rom und Puteoli // Ibid. S. 37–56; *Griesbach J.* Domus und villae der Spätantike: Veränderte „Lebensräume" in Rom und Umgebung // Ibid. S. 57–72.

[175] *Jordan-Ruwe M.* Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen (Asia Minor Studien, 19). Bonn: Habelt, 1995.

[176] Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. Wiesbaden: Reichert, 2007. *Bauer F. A.* Virtuelle Statuensammlungen // Ibid. S. 79–112; *Witschel C.* Statuen auf spätantiken Platzanlagen in Italien und Africa // Ibid. S. 113–169; *Smith R. R. R.* Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600: Local Context and Historical Meaning // Ibid. S. 203–236; *Bergmann M.* Die kaiserzeitlichen Porträts der Villa von Chiragan: Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble? // Ibid. S. 323–340.

[177] *Stewart P.* Continuity and Tradition in Late Antique Perceptions of Portrait Statuary // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike. S. 27–43; *Ibid.* Statues in Roman Society: Representation and Response. Oxford: Oxford University Press, 2003.

посвятительные эпиграммы на статуях: несмотря на архаизирующие тенденции в их слоге, в них появляются новые черты — в частности, упоминания того факта, что что установка статуи — большая честь для изображенного, памятник его заслугам и достоинствам. К тем же тенденциям следует отнести и ряд работ, в фокусе которых оказались эпиграфические данные, привлеченные для изучения позднеантичной скульптуры — книгу Х. Нике о статуях сенаторов в Риме, статью М. Хорстер на схожую тему, а также исследование Б. Борг и К. Витчела о предшествующем этапе статуарной традиции[178].

В работах 2000–2010-х годов также периодически возникал еще один чрезвычайно важный аспект позднеантичного портрета, раскрывающий отношение к человеческой личности. Это проблема сполий, использования старой скульптуры как основы для новых портретов, а также простое «переименование» старого изображения в новом контексте — в 2011 году эти вопросы стали предметом специального исследования М. Прусак[179]. В отдельное направление выделилось изучение портрета на консульских диптихах, продолжившее работу В. Ф. Фольбаха[180] и представленное сочинениями Ц. Уловсдоттер, Э. Истмонда и А. Кэмерона[181].

---

[178] *Niquet H.* Monumenta virtutum titulique: Senatorische Selbstdarstellung im spatantiken Rom in Spiegel der epigraphischen Denkmaler. Stuttgart: Franz Steiner, 2000; *Horster M.* Ehrungen spätantiker Statthalter // Antiquité tardive. 1998. Vol. 6. P. 37–59; *Borg B. E., Witschel C.* Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jahrhunderts n. Chr. // Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt / Hrsg. von G. Alföldy, S. Panciera. Stuttgart: Steiner, 2001. S. 47–120.

[179] *Prusac M.* From Face to Face: Recarving of Roman Portraits and the Late-antique Portrait Arts (Monumenta Graeca Et Romana, 18). Leiden; Boston: Brill, 2011; *Kinney D.* Spolia. Damnatio and renovatio memoriae // Memoirs of the American Academy in Rome. 1997. Vol. 42. P. 117–148; *Coates-Stephens R.* The Reuse of Ancient Statuary in Late Antique Rome and the End of the Statue Habit // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike. S. 171–188; *Lenaghan J.* Re-use in fourth-century portrait sculpture // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 267–279; *Blanck H.* Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1969.

[180] *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters.

[181] *Olovsdotter C.* The Consular Image: An Iconological Study of the Consular Diptychs; *Eadem.* Representing consulship. On the concept and meanings of the consular diptychs // Opuscula Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome. 2011. Vol. 4. P. 99–123; *Eastmond A.* Consular Diptychs, Rhetoric and the Languages of Art in Sixth-Century Constantinople // Art

Наконец, в 2012 году на базе Оксфордского университета был запущен грандиозный проект «Последние статуи античности» по созданию объединенной электронной базы позднеантичного портрета[182]. В 2016 году под редакцией Р. Р. Р. Смита и Б. Уорд-Перкинса была издана одноименная книга по материалам базы. Помимо анализа статистических данных и систематизации скульптуры по географическому признаку, в книгу вошел ряд обобщающих статей, посвященных обособленным группам позднеантичной скульптуры (изображения женщин, философов), отдельным социокультурным феноменам (статуи правителей, посвятительные надписи, одеяния и пр.), а также общей истории стиля[183]. Особое внимание в сборнике было уделено ключевым вопросам в истории изучения позднеантичного портрета — почему он стал таким и чем объяснить исчезновение данной традиции. На первый план среди предложенных исследователями аргументов в данном случае вновь выступили политические предпосылки.

Новейшие работы 2020-х годов не выработали собственного подхода к изучению позднеантичного портрета, но сохранили тенденции предшествующих этапов исследований. Среди них следует назвать обобщающие труды об императорском портрете потомков Константина под редакцией Н. Бейкер-Брайана и Ш. Тафера, а также о позднеантичной императорской репрезентации в целом под редакцией М. П. Гарсиа Руис и А. Кирога Пуэртас или за авторством Я. Спатаракиса[184]; отдельные статьи о

History. 2010. Vol. 33.5. P. 742–765; *Cameron A.* The Origin, Context and Function of Consular Diptychs // The Journal of Roman Studies. 2013. Vol. 103. P. 174–207.

[182] “Last Statues of Antiquity”. Режим доступа: http://laststatues.classics.ox.ac.uk/ (дата обращения: 01.04.25).

[183] *Smith R. R. R.* Statue practice in the late Roman empire: numbers, costumes, and style // The Last Statues of Antiquity. P. 1–27; *Ward-Perkins B.* Statues at the end of antiquity: the evidence of the inscribed bases // Ibid. P. 28–41; *Horster M.* Provincial governors and senatorial office-holders // Ibid. P. 239–248; *Schade K.* Women // Ibid. P. 249–258; *Lenaghan J.* Cultural heroes // Ibid. P. 259–266; *Bergmann M., Kovacs M.* Portrait styles // Ibid. P. 280–294; *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620 // Ibid. P. 295–307.

[184] Emperors and Emperorship in Late Antiquity / Ed. by M. P. García Ruiz, A. J. Quiroga Puertas. Leiden; Boston: Brill, 2021; The Sons of Constantine, AD 337-361. In the Shadows of Constantine and Julian / Ed. by N. Baker-Brian, Sh. Tougher. Cham: Palgrave Macmillan, 2020; *Spatharakis*

социокультурном контексте скульптурной традиции[185]; а также ряд посвященных скульптуре работ из сборника «Частный портрет» 2020 года[186].

Несмотря на огромное количество публикаций, нельзя сказать, что изучение позднеантичного скульптурного портрета исчерпано. Большинство памятников, за исключением наиболее значимых, датированных и выдающихся в художественном отношении произведений, по-прежнему получило лишь весьма условное место в его истории. Их атрибуция безусловно требует более внимательного изучения: на данный момент она заметно разнится от работы к работе и каждый раз вписывается в новые обобщающие системы. Этот аспект выходит за рамки и нашего исследования. Руководствуясь поставленными задачами, мы ограничимся историографическим обзором существующей литературы и ее главными завоеваниями — хронологической расстановкой основных памятников и социальным контекстом, сопровождающим стилистическое развитие позднеантичной скульптуры.

В дополнение к этому мы попытаемся очертить несколько моментов, которые, на наш взгляд, получили недостаточное освещение в предшествующих работах. Прежде всего, отметим, что в истории изучения позднеантичной скульптуры формальные характеристики портретов оторвалась от социокультурного контекста — между тем кажется важным их соединить и заострить момент иконографического значения стиля. В этом смысле представляется существенным вновь рассмотреть отношение позднеантичного портрета к предшествующей традиции. Его зависимость от

I. Byzantine Portraits. Vol. 1: Late Roman Portraits to the Fall of Rome: Constantine I to Romulus Augustulus (306–486). Leiden: Alexandros Press, 2025.

[185] *Weisweiler J.* From equality to asymmetry: honorific statues, imperial power, and senatorial identity in late-antique Rome // Journal of Roman Archaeology. 2012. Vol. 25. P. 319–350; *Machado C.* Statue habit and statue culture in Late Antique Rome // Journal of Roman Archaeology. 2021. Vol. 34.2. P. 632–666.

[186] *Lenaghan J.* Late-Antique Portrait Statuary in Rome. An Overview // Privatporträt. S. 27–34; *Kovacs M.* ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΔΙΑΔΟΧΗ. Kulturgeschichtliche Überlegungen zu rundplastischen Porträts des 4. Und 5. Jhs. n. Chr. aus Griechenland // Ibid. S. 35–58; *Auinger J.* Spätantike Porträts in Ephesos. Nochmals zur Statue eines Mannes im Himation // Ibid. S. 91–102.

последней, отразившейся в сохранении давно известных типов, принципов и приемов, гораздо больше свидетельствует о продолжении старого механизма для создания портретного образа, чем о разрыве с ним, а также предполагает и подходы для прочтения новых образов. Еще большим потенциалом обладает, на наш взгляд, изучение последующего влияния скульптуры на дальнейшую традицию портретного жанра, до сих пор остававшегося в стороне от магистрального направления исследований. Наиболее значимым вопросом в этой связи представляется соотношение типического и индивидуального. Сложившиеся в рамках скульптурного портрета эти качества были перенесены в дальнейшем в традицию живописной репрезентации.

Именно этот аспект будет интересовать нас прежде всего. Между тем кажется необходимым обозначить и некоторые другие особенности традиции, а также коротко проследить путь ее развития, который в то же самое время окажется и путем к ее окончанию.

Политические, культовые и социальные предпосылки портретной традиции

Первой и номинальной предпосылкой, обуславливающей существование традиции возводить портретные статуи, стало ее политической значение. В связи с изменениями в общественной жизни главным типом посвятительных изваяний стали не портреты местных меценатов, но образы императоров и чиновников, членов новой позднеантичной элиты. Однако возведение статуи не было односторонним процессом, а предполагало скорее идею обмена почестями и выражало собой некое социальное взаимодействие между участниками политической жизни. Это выдвигало на первый план фигуру заказчика скульптуры, чье имя закономерно фиксировалось в надписи. Момент возведения статуи становился в этом смысле политическим

высказыванием, ожидающим, если не требующим, ответа, и лишь во вторую очередь отсылал к вечности и памяти потомков[187].

Так, заказчиками императорских статуй, помимо членов правящего дома, были частные лица, которые стремились выразить таким образом лояльность власти или благодарность за оказанное благорасположение. Поводом для возведения нередко становился визит императора, что еще раз подчеркивает расчет на видимость этой процедуры и незамедлительный отклик на нее. Однако действие монумента продолжалось и далее: изваяние умножало славу города и становилось знаком его хороших отношений с императорским двором[188]. Примером такого посвящения может послужить группа императорских статуй, известная по образу «Валентиниана II» из Стамбула (LSA-163, Рис. 103). Изображения Аркадия, Валентинина II, Гонория, а также, вероятно, самого Феодосия I, были возведены префектом претория Флавием Евтолмием Татианом в Афродисиаде (LSA-163-168)[189], а также в Сиде (LSA-267) и Антиноополе (LSA-876)[190].

Между тем число индивидуальных посвящений в позднеантичный период сокращается. Как правило, заказчиками статуй становятся официальные институции, такие как городской совет (ordo, βουλή), часто вместе с народом (ordo populusque, ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος), или коллективы граждан — члены гильдии, жители города или провинции. Излюбленными поводами для возведения статуй частным лицам становилась помощь городу при конкретном строительстве или восстановлении после бедствий, патронаж в целом или оказание каких-то отдельных общественно значимых или личных

[187] *Smith R. R. R.* Statue practice in the late Roman empire: numbers, costumes, and style. P. 1–27; *Ward-Perkins B.* Statues at the end of antiquity: the evidence of the inscribed bases. P. 28–41.
[188] Ibid.
[189] *Smith R. R. R.* Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600. S. 228–229; *Roueché C.* Aphrodisias in Late Antiquity: The Late Roman and Byzantine Inscriptions (Journal of Roman Studies Monograph, 5). London: Society for the Promotion of Roman Studies, 1989. No. 26, 27.
[190] *Bernand A.* Les portes du désert: recueil des inscriptions grecques d'Antinooupolis, Tentyris, Koptos, Apollonopolis Parva et Apollonopolis Magna. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1984. P. 102–104, no. 19; *Nollé J.* Side im Altertum. Bd. 1: Geschichte und Zeugnisse (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien, 43). Bonn: Habelt, 1993. No. 52.

услуг[191]. Так, знаменитый портрет Евтропия из Вены (LSA-690, Рис. 163), как следует из надписи (LSA-611), был возведен за то, что чиновник вымостил улицы Эфеса мрамором. Несохранившаяся статуя Флавия Гермогена (LSA-359) — за устройство гавани в Коринфе[192].

Однако такие обстоятельства едва ли играли ключевую роль и скорее были данью традиции прославлять местных меценатов. Значительное число подобных случаев связано с фигурой правителя — к примеру, Флавий Палмат, правитель Карии, также был прославлен как эвергет и обновитель Афродисиады (LSA-198, 199, Рис. 172)[193]. Перед статуями чиновников, таким образом, во многом стояла задача саморепрезентации, даже если номинально их возводили не сами правители, а так или иначе подчиненные им институты.

Кроме того, заказчиками статуй могли выступать императоры. Большое количество подобных посвящений сохранил Форум Траяна в Риме (LSA-314, 342, 404, 1247, 2685) — в их числе статуи государственных и военных деятелей (Луций Аврелий Авианий Симмах, Луций Арадий Валерий Прокул, Никомах Флавиан), а также поэтов — Сидония Аполлинария, Флавия Меробавда, Клавдиана (LSA-2675, 319, 1355)[194]. Источники сообщают о подобных статуях в Константинополе, в том числе посвященных Теодориху (LSA-510), Нарсесу (LSA-345), Никету Персидскому (LSA-478)[195]. В этой связи возможно

---

[191] *Horster M.* Provincial governors and senatorial office-holders. P. 239–248.

[192] *Engelmann H., Knibbe D., Merkelbach R.* Die Inschriften von Ephesos. Tl. IV (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien, 14). Bonn: Habelt, 1980. No. 1304; *Feissel D., Philippidis-Braat A.* Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. Vol. 3: Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra) (Travaux et mémoires, 9). Paris: de Boccard, 1985. No. 23.

[193] *Roueché C.* Aphrodisias in Late Antiquity. No. 62.

[194] Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. VI: Inscriptiones urbis Romae Latinae. No. 1698, 1710, 1721, 1724, 1783, 40776, 41336; Italia Epigrafica Digitale II. Vol. 3: Roma — Inscriptiones Latinae. No. 3.1.1 (CIL, VI 1-9999); No. 3.5 (CIL, VI 40000 e seguenti). Roma: Sapienza Università di Roma, 2020; *Marrou H.-I.* La vie intellectuelle au forum de Trajan et au forum d'Auguste // Mélanges de l'École Française de Rome. 1932. Vol. 49 (1). P. 93–110.

[195] *Bauer F. A.* Statuen hoher Würdenträger im Stadtbild Konstantinopels. S. 503, 507, 511–512; Iordanis. De origine actibusque Getarum, LVII, 289. "The Latin Library". Режим доступа: http://www.thelatinlibrary.com/iordanes1.html (дата обращения: 01.02.23); Patria III, 37: Scriptores originum Constantinopolitanarum / Hrsg. von Th. Preger. Leipzig: Teubner, 1901. P. 230; Anthologie Grecque. T. XIII: Anthologie de Planude / Ed. et trad. R. Aubreton, F. Buffière. Paris: Les Belles Lettres, 1980. No. 46, 47; *Mango C.* Epigrammes honorifiques, statues et

привести и письменное свидетельство — письмо Констанция II (LSA-862), требующее в оправдание несправедливых обвинений установить по всей империи посмертные статуи Флавия Филиппа[196].

Традиция официального портрета была тесно связана с общественной жизнью города. Неслучайно, большинство памятников происходит из значимых урбанистических центров и, за исключениями некоторых поздних случаев, когда статуи возникали в военных поселениях, практически не встречаются за их пределами. В то же время основное число скульптуры, помимо столиц, происходит из городов, где находились резиденции правителей — Эфес, Афродисиада, Лептис Магна. Местами для выставления статуй также служили в первую очередь пространства власти — площади и портики при базиликах, театрах, залах собраний, самих резиденций правителей; а также и пространства общего пользования, такие как форумы и центральные улицы городов, прославленным примером которых стал Эмболос в Эфесе[197]. В случае Рима ключевыми площадками служили Римский форум и Форум Траяна, а также Палатин. В случае Константинополя — Августеон, термы Зевксиппа, Ворота Халки и сопряженные с ними пространства, императорские форумы, Ипподром[198].

---

portraits a Byzance // Αφιέρωμα στόν Νίκο Σβορώνο / Επιμ. Β. Κρεμμυδάς, Χ. Μαλτέζου, Ν. Μ. Παναγιωτάκης. Τ. Α'. Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1986. Σ. 30–31.

[196] *Swift L. J., James H. O.* Constantius II on Flavius Philippus // The American Journal of Philology. 1962. Vol. 83.3. P. 247–264; *Bauer F. A.* Statuen hoher Würdenträger im Stadtbild Konstantinopels. S. 495–496.

[197] *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620. P. 295–307; *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 155–189; *Auinger J., Rathmayr E.* Zur spätantiken Ausstattung der Thermen und Nymphäen in Ephesos // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike. S. 237–272; *Fildhuth J.* Die Kuretenstraße in Ephesos während der Spätantike // Die antike Stadt im Umbruch. S. 137–153; Leptis Magna. Una città e le sue iscrizioni in epoca tardoromana / a cura di I. Tantillo, F. Bigi. Cassino: Università degli studi di Cassino, 2010.

[198] Patria II: Scriptores originum Constantinopolitanarum. P. 151–213; Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai / Ed. by A. Cameron, J. Herrin. Leiden: Brill, 1984; *Bauer F. A.* Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike; *Idem.* Statuen hoher Würdenträger im Stadtbild Konstantinopels; Basset S. Late Antique Honorific Sculpture in Constantinople. P. 78–95; *Niquet H.* Monumenta virtutum titulique; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 75; *Weisweiler J.* From equality to asymmetry: honorific statues, imperial power, and senatorial identity in late-antique Rome.

Несмотря на то, что приличиями подобало отказываться от почестей, в том числе в виде возведения статуй, источники, как и сами посвятительные надписи, свидетельствуют о том, что такая награда высоко ценилась — как по собственной значимости, так и в силу традиционности этого обычая[199]. Статуя как бы уравнивала изображенного с великими деятелями прошлого, в окружении которых появлялся его портрет[200]. В то же время она была обращена к потомкам, служила образцом для подражания и соперником в стремлении к достойным поступкам[201].

В похожем соседстве скульптурный портрет оказывался и в «частном» контексте, понятие которого, однако, сопряжено с большой долей условности. Прежде всего, речь идет о пространстве дома — эта сфера, как и прежде в римской традиции, исполняла публичные функции[202]. Здесь появлялись главным образом подаренные клиентами или родственниками статуи хозяев и их приближенных. Зачастую они перенимали облик и посыл официальной скульптуры, что демонстрируют известные примеры таких посвящений — статуя Догмация из Ватикана (LSA-903, Рис. 124) или рельефное изваяние владельца Виллы Шираган в Галлии (Рис. 146.4)[203]. С тем же допущением упомянем здесь и памятники, которые происходят из императорских владений

---

[199] *Stewart P.* Continuity and Tradition in Late Antique Perceptions of Portrait Statuary. P. 31; Sozomenus. Historia Ecclesiastica, Dedicatio 5–7: Patrologia Graeca. Vol. 67. P. 847–848; Augustinus Hipponensis. Confessiones 8, 2, 3: Patrologia Latina. Vol. 32. P. 750; Claudianus. De bello Gothico 25, 7–14 (о собственной статуе): Claudian / with an English trans. by M. Platnauer. V. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1922. P. 124; Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. VI. No. 1724 (статуя Флавия Меробавда, LSA-319).

[200] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 245–246; Sidonius Apollinaris. Carmina 5, 555–557: Patrologia Latina. Vol. 58. P. 674; Himerius. Eclogae 36, 8: Himerii sophistae quae reperiri potuerunt videlicet eclogae et Photii Myriobiblo repetitae et declamations / Ed. G. Wernsdorff. Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 1790. P. 310–313.

[201] Symmachus, Quintus Aurelius. Relationes 12, 2–3: Q. Aurelii Symmachi quae supersunt / Ed. O. Seek. Berlin: Weidmann, 1883. P. 289–290.

[202] *Griesbach J.* Domus und villae der Spätantike: Veränderte ‚Lebensräume' in Rom und Umgebung. S. 57–72; *Gehn U.* Ehrenstatuen in spätantiken Häusern Roms // Patrons and Viewers in Late Antiquity (Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity, 10) / Ed. By S. Birk, B. Poulsen. Aarhus: Aarhus University Press, 2012. P. 15–30.

[203] Ibid; *Beckmann S. E.* The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne) // American Journal of Archaeology. 2020. Vol. 124.1. Fig. 17.

— например, статую Елены из Сессория (LSA-835) или Константины, обнаруженную неподалеку от Латеранской базилики (LSA-1563)[204].

При этом в пространстве дома был выработан и особый репертуар скульптурных изваяний. Типичными примерами скульптуры, происходящей из частного контекста, стали, во-первых, изображения прославленных интеллектуалов, «культурных героев»[205], прежде всего, философов на щитах и гермах (Рис. 188.1–2), а также, во-вторых, женские и семейные портреты (Рис. 147–148). Последние часто приобретали форму бюстов и отличались особой тонкостью и сложностью в своей разработке по сравнению с основной линией официального портрета[206]. Дом, как и раньше, оставался миром интеллектуального уединения, к которому и тяготели усложненные и утонченные по своему духу портретные изображения. К ряду «частных» владений следует причислить и некоторые городские пространства — в том числе, «частные форумы», где, как считают исследователи, официальная регуляция в отношении скульптуры была менее строгой, чем в иных местах[207].

Описанное значение публичной скульптуры заставляет с особым вниманием отнестись к политическим аргументам, объясняющим исчезновение традиции. Сторонники этой концепции, прежде всего, отсылают нас к политическим изменениям, таким как централизация власти и ослабление аристократии, сделавшим официальную скульптуру малоэффективным и далее попросту ненужным инструментом в достижении тех или иных целей[208]. Кроме того, практика возведения статуй претерпела и

---

[204] Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. VI. No. 1134, 40790.
[205] *Lenaghan J.* Cultural heroes. P. 259–266.
[206] *Smith R. R. R.* Statue practice in the late Roman empire. P. 1–27; *Schade K.* Women. P. 249–258; *Lenaghan J.* Cultural heroes. P. 259–266; *Smith R. R. R.* Late Roman philosopher portraits from Aphrodisias; *Wrede H.* Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig.
[207] *Bauer F. A.* Einige weniger bekannte Platzanlagen im spätantiken Rom // Pratum Romanum, Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag / Hrsg. von L. Colella. Wiesbaden: Reichert, 1997. S. 27–54; *Messerschmidt W.* RES PUBLICA und RES PRIVATA. S. 29–36.
[208] *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 172–173; *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620. P. 295–307; *Gehn U.* Ehrenstatuen in der Spätantike; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 195–196; *Machado C.* Statue habit and statue culture in Late Antique Rome.

ряд ограничений сверху. Так, эдикт 398 года, считающийся расширением закона 340-х годов, стал требовать специального разрешения на возведение статуй императора со стороны частных лиц[209]. Эдикт 429 года запретил брать для выставления на публике статуи императоров из частных коллекций, чтобы владельцы не могли претендовать на изваяния как на свою собственность[210]. Далее из сферы публичной репрезентации были выдавлены и частные изображения, прежде всего, правителей: эдикт 444 года обязал оплачивать посвященную статую из личных средств, а не использовать для собственного прославления общественные деньги[211]. Наконец, в VI в. были приняты законодательные меры, ограничившие репрезентацию власти в публичном пространстве в целом, завершившиеся в 542 году упразднением консулата как такового[212]. С ослаблением политической роли, как полагают, возможности чиновников возводить себе статуи также сократились.

Хронология обозначенных законов действительно совпадает с тем темпом, с которым официальная скульптура выходила из употребления. Так, с начала правления Феодосия II, в начале V в., происходит резкое сокращение императорских статуй. На середину V в. — приходится спад частной скульптуры, сохранившей в весьма ограниченной мере свое значение лишь на греческом Востоке. Однако и там, где традиция продолжала существовать, она претерпевала формальные изменения, которые вполне возможно объяснить исчезновением тех живых импульсов к дальнейшему развитию и обновлению, которые придавала ей политическая значимость.

---

[209] CJ. I.24.1: Corpus Juris civilis / Ed. Th. Mommsen, P. Kruger. Vol. 2: Codex Justinianus. Berlin: Weidmann, 1892. P. 76; *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620. P. 295–307; *Anderson B.* The disappearing imperial statue: toward a social approach // The afterlife of Greek and Roman sculpture / Ed. by T. Myrup Kristensen, L. Stirling. Ann Arbor: University of Michigan, 2016. P. 290–309.

[210] CJ. I.24.3: Corpus Juris civilis. P. 76.

[211] CJ. I.24.4: Ibid.

[212] *Meier M.* Das Ende des Konsulats im Jahr 541/42 und seine Gründe. Kritische. Anmerkungen zur Vorstellung eines “Zeitalters Justinians” // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. 2002. Bd. 138. S. 277–299; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 195–196.

С другой стороны, традиция возведения статуй во многом существовала в рамках культовой сферы, связанной с функционированием всякого образа и скульптурного в особенности. В первую очередь это касалось императорских изображений, почитание которых было обусловлено данью непрерывающейся традиции[213]. Идея императорского образа как полноценной и тождественной замены реального носителя власти, а также знаком его неустанного присутствия, еще долгое время не теряла своей актуальности. Для позднеантичной эпохи она тем более оставалась данностью, о чем может свидетельствовать, к примеру, цитата из Шестоднева Севериана Гавальского[214]:

«Представь, сколько начальников на всей земле. И так как царь не может присутствовать при всех, то по необходимости выставляют в судилищах, в местах общественных занятий, собраний, в театрах, изображение царя. Царское изображение должно быть во всяком месте, где действует начальник, чтобы его решения получали силу. Царь, как человек, не может присутствовать всюду; точно также и Бог, не может являться людям, как Бог».

Кроме того, наделенный культовой значимостью императорский образ предполагал и поклонение — говоря словами Афанасия Великого, *«кто поклоняется изображению, тот поклоняется в нем царю, потому что изображение есть его образ и вид»*[215]. Этот аспект идолопоклонства очевидным образом вступал в противоречие с христианским мировоззрением. Отдельную проблему, по-видимому, представлял собой ритуал возведения

---

[213] *Bowersock G. W.* The imperial cult: perception and persistence // Bowersock G. W. Selected papers on Late Antiquity. Bari: Edipuglia, 2000. P. 43–56; *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 204–215; *Carile M. C.* Imperial Icons in Late Antiquity and Byzantium. The Iconic Image of the Emperor between Representation and Presence // IKON. 2016. Vol. 9. P. 75–98.

[214] Severianus Gabalitanus. In mundi creationem 6, 5: Patrologia Graeca. Vol. 56. P. 489–490; Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Т. 6. Кн. 2. СПб.: Санкт-Петербургская духовная академия, 1900. С. 733–818.

[215] Athanasius Alexandrinus. Oratio III adversus Arianos 5: Patrologia Graeca. Vol. 26. P. 331–332; Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, Архиепископа Александрийского. Т. 2. [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902. С. 375.

статуи, сохранивший языческий окрас и черты императорского культа. Знаменитым эпизодом, иллюстрирующим проблему стал хорошо известный по источникам конфликт Иоанна Златоуста и императрицы Евдоксии[216]. Поводом к нему стало возведение у церкви св. Ирины серебряной статуи императрицы, база которой дошла до наших дней (LSA-27)[217], и в частности празднества с их «рукоплесканиями, песнями и плясками»[218], сопровождавшими это мероприятие. О злободневности указанного противоречия свидетельствует и специальный эдикт 425 года, прямо запретивший проведение подобных церемоний при возведении императорских статуй[219]. В том же ключе можно понять и упомянутый выше закон, требующий получать дозволение императора на возведение статуи[220]. Эдикт в том числе позволял проследить, что сооружение монумента было исполнено с соблюдением всех причитавшихся ему условий.

Частная скульптура между тем также в определенном отношении была облечена действием культа и подчас сопровождалось едва ли не магическим восприятием образа. Такое отношение, как правило, связывается с более поздними источниками наподобие Патрий Константинополя, в которых статуи преподносятся как заколдованные изваяния, обладающие собственной волей, способностью к возмездию и соблазнению[221]. Это обстоятельство

---

[216] *Speck P.* Eudoxia-Säule und Pittakia // Ελληνικά: Φιλολογικόν, ιστορικόν και λαογραφικόν περιοδικόν σύγγραμμα. 1969. Т. 22. Σ. 430–435; *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620. P. 295–307; *Виноградов А. Ю.* Заметки о «древностях» Константинополя // Античная древность и средние века. 2022. Т. 50. С. 194–195; Sozomenus. Historia Ecclesiastica 8, 20: Patrologia Graeca. Vol. 67. P. 1567–1570; Socrates Scholasticus. Historia Ecclesiastica 6, 18: Patrologia Graeca. Vol. 67. P. 715–722; Par. 31: Constantinople in the Early Eighth Century. P. 92–93; Theophanes Confessor. Chronographia, AM 5898 (AD 398): Patrologia Graeca. Vol. 108. P. 219–220.

[217] *Ševčenko I.* Inscription in honor of Empress Eudoxia // Annuals of the Ukrainian Academy. 1969/1972. Vol. 12. P. 207–216.

[218] Theophanes Confessor. Chronographia, AM 5898 (AD 398): Patrologia Graeca. Vol. 108. P. 219–220.

[219] CJ. I.24.2: Corpus Juris civilis. P. 76.

[220] CJ. I.24.1.

[221] Patria II, 24 (о месте Кинигия), 79 (о статуях на Ипподроме), 86 (о статуи язычницы Фидалии): Scriptores originum Constantinopolitanarum. P. 162–163, 191, 195; Легенды Царьграда / Пер. А. Ю. Виноградова. М.: АСТ, 2021. С. 59, 82–83, 86; О колдуне Виргине: Житие Андрея Юродивого / Пер. Е. В. Желтовой. СПб.: Алетейя, 2001. С. 75.

нередко связывается с разрывом традиции и изъятием скульптурных образов из привычного контекста. Между тем такое восприятие в значительной мере сохраняло древнее отношение к статуям как к почти полноценным участникам общественной жизни, которых можно и судить, и казнить. Скульптурные образы по-прежнему были живо вовлечены в политические процессы и терпели «наказание» как сверху — в рамках практики damnatio memoriae[222], — так и снизу, становясь жертвами всевозможных поверий и народных недовольств, наиболее прославленным из которых стало «Восстание статуй» 387 года в Антиохии[223]. Говоря о «самостоятельности» каменных изваяний, можно вспомнить и о традиционной формуле посвятительных надписей, отсылающих не столько к изображенному человеку, сколько к самой статуе, а подчас и говорящих от ее имени[224].

Наконец, следует упомянуть и традицию возведения статуй в благодарность богам, отголосками которой могли служить и частные посвящения. Аналогичным образом возводили памятники возничим, божественным избранникам, обретшим славу, прежде всего, в силу небесного благоволения, а не по причине человеческих усилий[225]. Статуя чиновника в этом смысле также выступала в роли общественной мемории, прославлявшей не столько конкретного человека, сколько его вклад в привычный

[222] Приведем в пример историю Евтропия, полководца Аркадия, впавшего в немилость в 399 году, за чем последовало уничтожение его изображений. “Omnes statuas, omnia simulacra, tam ex aere quam ex marmore seu ex fucis quam ex quacumque materia quae apta est effingendis, ab omnibus civitatibus oppidis locisque privatis ac publicis praecipimus aboleri, ne tamquam nota nostri saeculi obtutus polluat intuentum”. CTh.9.40.17: Theodosiani libri XVI cum Constiutionibus Sirmondianis et Leges novellae ad Theodosianum pertinentes / Ed. Th. Mommsen, P. M. Meyer. Berlin: Weidmann, 1905. P. 505.

[223] Libanius. Orationes 19, 48: Libanii opera / Ed. R. Förster. Vol. 2: Orationes XII–XXV. Leipzig: Teubner, 1904. P. 406–407; Theodoretus. Historia Ecclesiastica 5, 19: Patrologia Graeca. Vol. 82. P. 1239–1242.

[224] LSA-516: Die Inschriften von Smyrna. Bd. 2: Addenda, Corrigenda und Indices (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien, 24) / Hrsg. von G. Petzl. Bonn: Habelt, 1990. S. 124–125, No. 636.

[225] LSA-349, 361, 489, 499–507, 511. *Cameron A.* Porphyrius the Charioteer. Oxford: Clarendon Press, 1973.

миропорядок, не в полной мере определенный его собственной волей[226]. Отметим, что к визитам правителей приурочивались торжественные празднества и сочинялись панегирики, также порой отсылающие к божественным категориям[227]; правителям возводили статуи, и их изображения участвовали в процессиях[228]. Иными словами, на образ правителя распространялись культовые почести, свойственные фигуре императора.

Сопричастность культу также породила ряд аргументов, объясняющих исчезновение практики портрета в общественных пространствах. Ряд таких суждений происходит из конфликта между христианскими ценностями и пережитками языческого прошлого. С этой точки зрения, скульптура как носитель идеи идолопоклонства, тем более обрамленный откровенно языческими ритуалами, не имела шансов на существование в рамках христианской религии. Этому способствовало и новое отношение к личной славе: вместо памяти в глазах современников и потомков христианскому мировоззрению более приличествовало беспокоиться о спасении души[229]. Сообразно таким настроениям высказывался, в частности, Евсевий Кесарийский*: «подобные памятники, кажется, достаточны для тех, которые не сохранили в себе надежды на другие блага по кончине смертной жизни»*[230].

В доказательство такой точки зрения исследователи приводят и тот факт, что ни одной статуи церковного деятеля мы не знаем. Впрочем, христианские

---

[226] *Diefenbach S.* Römische Erinnerungsräume. Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. (Millennium-Studien, 11). Berlin: de Gruyter, 2007. S. 28–37.

[227] Himerius. Orationes 14 (48), 13: ἵνα καλόν τε καὶ γενναῖον ἐξ ἀμφοῖν τὸ σῶμα πήξασα οἷον θεοῦ τινος εἰκόνα τοῖς ἀνθρώποις παρέχῃ ἐνδάλλεσθαι. Himerii sophistae quae reperiri potuerunt videlicet eclogae et Photii Myriobiblo repetitae et declamations. P. 632.

[228] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 89–90; Menander Rhetor 2, 381; 2, 416: Menander Rhetor / Ed. and trans. by D. A. Russell, N. G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1981. P. 100, 166.

[229] *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620. P. 295–307; *Breckenridge J. D.* Portraiture // Age of Spirituality. P. 7.

[230] Eusebius Pamphili. De vita Constantini 1, 3: Patrologia Graeca. Vol. 20. P. 915–916; Сочинения Евсевия Памфила, переведенные с греческого при Санкт-Петербургской духовной академии. Т. 2. СПб.: Типография Фишера, 1849. С. 54.

посвящения, сопровождение крестами или иными указаниями на конкретное вероисповедание, встречаются[231]. Вместе с изменениями в общественной жизни, вследствие чего ключевые публичные пространства были перенесены с форумов внутрь церкви, соответствующее месторасположение заняли и портреты, теперь приобретшие вид живописного образа[232]. Этот вид изобразительности не только избавил статую от вещественной «плоти», но как будто изменил адресата высказывания, что в определенной степени снимало противоречие между христианским мировоззрением и идолопоклонничеством. К тем же объяснениям стоит прибавить и формальные преобразования скульптурного образа, приобретшие на последнем этапе существования совершенно абстрактные универсальные свойства, но при этом сохранившие культовую значимость изображения. Иными словами, портрет в форме статуи превратился в икону — изображение более приличествующее христианскому почитанию и, в конечном счете, вытеснившее своего скульптурного предшественника.

Наконец, произведения скульптуры можно рассматривать как отражение социальных изменений в позднеантичном обществе. Этот аспект — выражение не личных свойств, но ценностей того круга, к которым принадлежал изображенный, а вместе с тем и сами настойчивые указания на такую принадлежность, — оставался традиционной функцией портретного образа. Иными словами, портрет позволял отразить и продемонстрировать

---

[231] *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620. P. 295–307. Такой пример представляют, в частности, статуи Максима из Стратоникеи (LSA-657, 1200–1202), возведенные как минимум в одном из случаев перед церковью (εὐαγέων Χρειστοῖο δόμων προπάροιθε θεοῖο). Надписи на базах не только снабжены христианскими символами (крест, хризма, аббревиатура ΧΜΓ — Χριστὸν Μαρία Γεννᾷ), но отражают и некоторые новые идеалы (ὡς ἀγαθὸν τελέθει μὴ κτεάνων ἀλέγειν). *Staab G.* Zu zwei neuen Epigrammen aus Stratonikeia in Karien // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. 2009. Bd. 170. S. 35–42.

[232] *Saradi–Mendelovici H.* Urban Setting // Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd–7th Century AD / Ed. by A. Lazaridou. New York, 2011. P. 37–40; *Kovacs M.* Die Letzten ihrer Art. Archäologische und kulturgeschichtliche Beobachtungen zu Persistenz und Ende des ‚statue habit' in Kleinasien im 6. Jahrhundert n. Chr. // Roman Sculpture in Asia Minor. P. 403–405.

идентичность человека, имеющею при этом скорее универсальные, социальные, а не личные характеристики.

Так, ключевыми процессами позднеантичной эпохи стали, во-первых, усиление императорской власти, повлекшее за собой нарастание наметившегося разрыва с представителями знати, и, во-вторых, трансформации внутри аристократического класса. Первое явление заметно отразилось на скульптуре — важнейшим изменением по сравнению с классическим римским портретом эпохи Принципата стало отмежевание изображений частных лиц от императорских образов[233]. Несмотря на отдельные пересечения и сходства, принцип уподобления правящему лицу перестал определять частный портрет. В то же время императорские изображения все меньше различались между собой и тем самым все больше стали выражать идею абстрактной обезличенной власти, обладающую сакральным значением персонификацию императорской должности, усилив в этом стремлении начинания предшествующего периода.

Перед портретом не стояла задача зафиксировать индивидуальные черты изображенного императора, гораздо большее значение имело политическое содержание образов. Тема нечеловеческой природы императорской персоны, с трудом поддающейся какому-либо определению и запечатлению, с одной стороны, и, с другой, обладающей свойствами неподвижного скульптурного изваяния даже в своем действительном жизненном существовании, нашла отражение в письменных источниках[234]. Те

---

[233] *Bergmann M.* Zeittypen im Kaiserporträt? // Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. 1982. Bd. 31. S.143–147; *Eadem.* Il ritratto imperiale e il ritratto private. P. 237–243; Bergmann M. La ritrattistica privata in eta costantiniana. P. 157–165; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike; *Zanker P.* Herrscherbild und Zeitgesicht // Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. 1982. Bd. 31. S. 307–312; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 41–44.

[234] Pan. Lat. VII (VI), 6, 4–5 (панегирик Максимиану и Константину, 307 г.): XII Panegyrici Latini / Ed. by R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon Press, 1964. P. 208; Amm. Marc. Res gest. XVI, 10, 1–17 (триумф Констанция II): The Latin Library". Режим доступа: http://www.thelatinlibrary.com/ammianus/16.shtml#16.10 (дата обращения: 01.02.23); Аммиан Марцеллин. Римская история / пер. Ю. А. Кулаковского, А. И. Сонни. СПб.: Алетейя, 1994. С. 97–100.

же мотивы могут быть прослежены и в скульптурном портрете — в обезличенном, очищенном от всяких частностей, торжественно иератичном образе, объединяющем все императорские изображения. Однако, для выражения этих идей позднеантичный портрет обращается к давно известным приемам классицизирующей стилизации, получившей, правда, в силу трансформаций стиля несколько иное, более резкое и определенное звучание.

Идеализация правителя при этом включала в себя отсылки к обликам предшественников и других великих деятелей прошлого — подобно тому, как в панегириках личность прославляемого вылепливалась из сравнения с персонажами прошедших времен[235]. Наиболее явно такие аллюзии демонстрируют портреты Константина (LSA-558, 599, 554, Рис. 83–86, 92–95), в чьих изображения усматривают заимствования из иконографии Августа, Траяна, в отдельных случаях Александра Македонского, а также определенные отсылки к стилизации времени Тетрархии[236]. В выборе персонажей не только ощущается стремление показать и тем самым легитимизировать свою причастность к римской истории, но особенно громко звучит идея имперскости, «римского мира». Портрет правителей Феодосиевской династии (LSA-163, 196, 589, Рис. 103–106), напротив, как будто обращается к греческой классике, к идеализации мифологической

[235] Himerius. Eclogae 36, 8: Himerii sophistae quae reperiri potuerunt videlicet eclogae et Photii Myriobiblo repetitae et declamations. P. 310–313.

[236] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 12; *Radnoti-Alföldi M.* Die constantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst. Mainz: von Zabern, 1963. S. 57–69; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 45–49; *Wright D. H.* The True Face of Constantine the Great // Dumbarton Oaks Papers. 1987. Vol. 41. P. 505; *Giuliano A.* Augustus-Constantinus // Bollettino d'arte. 1991. Vol. 68/69. P. 3–10; *Evers C.* Remarques sur l'iconographie de Constantin. À propos du remploi de portraits des «bons empereurs» // Mélanges de l'École française de Rome. 1991. Vol. 103. P. 785–806; *Smith R. R. R.* The Public Image of Licinius I. Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century // The Journal of Roman Studies. 1997. Vol. 87. P. 185–187; *Hannestad N.* The Ruler Image of the Fourth Century: Innovation and Tradition // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 2001. Vol. 15. P. 96–97; *Kovacs M.* Die Porträts Konstantins als Modell des spätantiken Kaisertypus: Programm oder Entwicklung? // Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Romae (22–28.9.2013) / a cura di O. Brandt, G. Castiglia. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2016. P. 852–855.

скульптуры, и использует в качестве посредника классицизирующую образность в духе Юлиев-Клавдиев[237].

Изображения, которые обычно связывают с правителями Валентинианновской династии (LSA-578, 582, 597, Рис. 96–97)[238], апеллируют к «гневной» линии римского портрета и восходят к образу Каракаллы[239]. Однако и такие лишенные классической бесстрастности типы сопряжены с отказом от всего частного и личного, случайного и преходящего. Наконец, закономерным итогом этой тенденции становятся образы-знаки, изображающие императоров VI в. (LSA-755–758; LSA-454, Рис. 118–119, 185)[240], полностью очищенные в своей идеализации от всего человеческого.

Между тем нельзя сказать, что пути императорского и частного портрета полностью разошлись. Последний по большей части действительно

---

[237] *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Making. Main lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd — 7th Century. Cambridge: Harvard University Press, 1977. P. 29–44; *Smith R. R. R.* A Portrait Monument for Julian and Theodosius at Aphrodisias // Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie / Hrsg. von C. Reusser. Bern: Institut für Klassische Archäologie der Universität Bern, 2001. S. 125–136; *Caillet J.-P.* La pseudo «renaissance théodosienne» dans l'art de l'Antiquité tardive, dans Antiquité tardive. 2008. Vol. 16. P. 209–222.
Созвучным представляется высказывание Фемистия о Феодосии I. Themistius. Orationes 19, 233b (φύεται δὲ καὶ ἐν ἀνθρώποις, ἀλλὰ σπανίως γε οὗτος καὶ ἐν μακρῷ χρόνῳ, ὅταν ἄμφω συμπέσῃ καὶ συνομαρτήσῃ τῷ κάλλει τῆς ψυχῆς καὶ ἡ τοῦ σώματος ἀγλαΐα. Καὶ οὗτίς ἐστιν ἀτεχνῶς ὁ μέγας βασιλεὺς, καὶ οὔτε χωλὸν οὔτε κολοβὸν αὐτοῦ τὸ κάλλος — «*точно так же рождается такой царь и у людей, но, конечно, очень редко и через большие промежутки времени, и только тогда, когда он обладает и благородством души, и красотой тела. И именно такой император является поистине великим, и его красота не ущербна и увечна, а неподдельна и совершенна*»). Themistii Orationes ex codice mediolanensi / Ed. W. Dindorf. Leipzig: Cnobloch, 1832. P. 288; *Шабага И. Ю.* Фемистий. Речь XIX. О человеколюбии императора Феодосия (Перевод с древнегреческого и комментарии И. Ю. Шабага) // Аристей. 2022. Т. 26. С. 106–116.
[238] В том числе: *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 184; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 73–81; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 41–44; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 217–234; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 66.
[239] *Сусленков В. Е.* Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III века и логика развития императорского культа // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве: Сб. статей в честь Ольги Сигизмундовны Поповой / Под ред. А. В. Захаровой, О. В. Овчаровой, И. А. Орецкой. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 548–553.
[240] *Delbrück R.* Carmagnola (Porträt eines byzatinischen Kaisers) // Römische Mitteilungen. 1914. Bd. 29. S. 71–89; *Sande S.* Ein Porträt des 6. Jahrhunderts n. Chr. // Archäologischer Anzeiger. Berlin: de Gruyter, 1992. S. 599–607.

обращается к другим источникам: в массе своей он отсылает к «республиканской» линии римского портрета, сохранившей за всеми трансформациями идею индивидуальности, как бы противопоставленной идеализированной образности. Однако между двумя категориями нередко обнаруживаются как пересечения в трактовке отдельных мотивов, так и более общие концептуальные соответствия. Любопытно, что порой из императорского портрета заимствуются как раз имперсональные свойства, отвечавшие за усиление культовой составляющей — застылость и упорядоченность в структуре лица, тяготение к нейтральным, лишенным специфической характерности формам, а также, напротив, разнообразные стилизации и деформации физиогномических черт. В то же время и сам императорский портрет мог обращаться к образности, как будто оставленной для частного использования. Известным и почти уникальным примером тому служит Барлеттский колосс (LSA-441, Рис. 123), отсылающий при всей своей иератичности к веристической традиции частного портрета.

Перемены внутри правящего класса были восприняты старой знатью как покушение на саму аристократическую идентичность[241]. Освященные веками ценности были попраны новой религией. Вхождение в ряды знати «новых людей», раздача чинов не по праву рождения, а по праву службы, посягнули на исключительность и благородство. Эти изменения закономерно связывают с традиционалистскими и ретроспективными настроениями в аристократической среде — со стремлением продемонстрировать свою истинную и изначальную принадлежность к высшим слоям общества, а также с выражением себя через причастность к старой культуре, главными проявлениями которой становятся классическое и языческое. Приверженность традициям отчасти выступала и как противопоставление новой политической культуре и в этом смысле может быть прочитана как оппозиция императорскому двору. Отражением такого разграничения стал выбор

[241] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 75–90; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation.

одеяния в частном портрете — придворная «позднеантичная» тога или хламида в одном случае и гиматий или классическая тога в другом[242].

Особого внимания заслуживает факт, что сам жанр официального портрета и скульптурная форма как таковая тоже своеобразным образом выражали ретроспективные настроения[243]. Древность и традиционность статуарной почести не в последнюю очередь определяли ее ценность, о чем свидетельствуют не только указанные выше источники, но и ряд более материальных свойств. Среди них прежде всего следует назвать любовь позднеантичного периода к сполиям, использование которых позволяло создать эффект доподлинной древности, придать статуе классический облик. Эстетические качества наследия прошлого, по-видимому, не утратили своего значения, подобно тому, как авторы экфрасисов еще долго примечали красоту живоподобия во всяком изображении.

Характерной установкой периода при этом оказывается нечувствительность к единообразию частей целого. Гетерогенность, свойственная многочисленным проявлениям позднеантичного искусства, нашла отражение и в скульптуре. Памятники нередко составлялись из фрагментов различных эпох, а грубые свежевытесанные головы легко соединялись с классическими по своему облику фигурами[244].

Между тем в определенном отношении названный консерватизм продлевал жизнь уходящей в прошлое традиции. Так, по крайней мере, на раннем этапе скульптурные изваяния сохраняли усложненность и индивидуализированность физиогномической характеристики, в отличие от современных им живописных портретных образов. На позднейшем этапе эти качества неумолимо ослабевали, однако само значение официального

---

[242] *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 176–182; *Idem.* Statue practice in the late Roman empire: numbers, costumes, and style. P. 17–20; *Gehn U.* Ehrenstatuen in der Spätantike. S. 97–236.

[243] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 244–251; *Idem.* Die Letzten ihrer Art. S. 405–407.

[244] Например, LSA-750, 879, 46. *Lenaghan J.* Re-use in fourth-century portrait sculpture. P. 267–279.

портрета, вопреки внешним факторам, не было утрачено. За неимением новых импульсов, изображения стали повторять сами себя, имитировать не конкретные образы, но сам жанр портрета, что выхолащивало его содержание, но в то же время позволяло задержать уход традиции. Как кажется, это почти насильственное удержание и было вызвано консервативными устремлениями эпохи.

До этого момента, однако, позднеантичные скульпторы имели перед собой богатый, разработанный внутри жанра арсенал типов и приемов, на которые они продолжали опираться. Некоторые из них создают впечатление непрерванной традиции, не имеющей ретроспективного звучания. Такими кажутся, например, суровые и безыскусные «солдатские» образы, представляющие собой массовый материал скульптурного портрета IV в. (LSA-811, 1249, 251). Другие, напротив, отсылают к временам прошедшим. Среди последних можно перечислить как портреты IV в., тяготеющие к «веристическому», а, значит, и собственно римскому варианту образного строя (LSA-903, 904, Рис. 124), так и классицизирующие изображения феодосиевского времени (LSA-150, 2282, Рис. 150, 144), в деталях которых, равно как и в общем походе к стилизации, отчетливо звучит отсылка к эпохе Антонинов. В ряде случаев портреты демонстрируют и более конкретные отсылки к прошлому. Так, некоторые из наиболее изощренных римских образов конца IV в. — начала V в. (LSA-90, 447, 1074, Рис. 147–149) обнаруживают сходство с отдельной линией психологизированных портретов III в. Подобным образом скульптура более позднего времени, происходящая из Греции, демонстрируют опору на древнейшие модели Классической эпохи. В едва различимом от своих прототипов виде она воспроизводит иконографию жреца и философа (LSA-1083; LSA-429, 2297; LSA-132, 74, Рис. 188.3–4)[245]. Последний при этом становится едва ли не главнейшим типом позднеантичной и, прежде всего, греческой портретной скульптуры.

[245] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 163–188.

Близость конца также в определенном смысле нашла отражение в традиции официального портрета. По большому счету, весь позднеантичный период следует считать доживанием практики, которая начала сходить на нет еще в III в.[246] Внутри рассматриваемой эпохи важным рубежом стало начало правления Феодосия II. Вместе с резким сокращением императорских посвящений упадок настиг и частный портрет. Однако и тот, и другой вид репрезентации еще смогли породить ряд новых форм и обобщений предшествующего опыта. В то же время позднейшие этапы портретной традиции, по сути своей, представляют собой ее осколки, выжившие лишь в отдельных центрах[247].

Наиболее поздние известные нам памятники относятся к началу VII в. — статуя Фоки в Риме (LSA-1313)[248] и Никета Персидского в Константинополе (LSA-478)[249]. Эти случаи единичны и исключительны. Чуть более ранний и многочисленный материал отстоит от них во времени: он относится ко второй половине V в. в Риме[250], к середине VI в. в Константинополе[251], а также связывается с весьма удаленными территориями,

---

[246] *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. Bonn: Habelt, 1977; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 23; *Сусленков В. Е.* Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III века и логика развития императорского культа. С. 567.

[247] *Kovacs M.* Die Letzten ihrer Art. S. 395–415; *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620. P. 295–307.

[248] Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. VI. No. 1200.

[249] Anthologie Grecque. No. 46, 47.

[250] Статуи консула Василия (LSA-1419, 1420, 1421). Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. VI. No. 1716a–c; *Orlandi S.* Roma. Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano. Vol. VI: Roma. Anfiteatri e strutture annesse con una nuova edizione e commento delle iscrizioni del Colosseo. Roma: Quasar Di Severino Tognon, 2004. P. 51–56.

[251] LSA-488 (консул Прокул, 522–527 гг.), LSA-476 (префект Лонгин, 530–540-е гг.), LSA-2794 (Велисарий, сер. VI в.), возможно, LSA-663 (Агафия Миринейский, сер. VI в.). Anthologie Grecque. No. 39, 48, 314, 316; Patria II, 28: Scriptores originum Constantinopolitanarum. P. 165; Par. 44a: Constantinople in the Early Eighth Century. P. 120–123. Также LSA-492, 493 — конная статуя Юстиниана. Anthologie Grecque. No. 62; Par. 61: Constantinople in the Early Eighth Century. P. 138–139; *Stichel R. H. W.* Zum Bronzekoloß Justinians I. vom Augusteion in Konstantinopel // Griechische und römische Statuetten und Großbronzen. Akten der 9. int. Tagung über die antiken Bronzen, Wien 21–25. April 1986. Wien: Kunsthistorisches Museum, 1988. S. 130–136.

имевшими военное значение, но давно утратившими традицию публичного портрета[252].

Все более сокращающееся число памятников умножало значимость каждого взятого в отдельности монумента. Произведения скульптуры все больше требовали внешних обоснований, которые фиксировались в надписях — по какому поводу была возведена статуя, действительно ли изображенный заслуживал подобной почести. Формальные свойства портрета при этом уходили на второй план. Репертуар приемов сокращался, отсылки к традиции прошлого теряли свою узнаваемость, иконографические мотивы превращались в лишенные содержания формулы или же наделялись новым символическим смыслом. В стремлении сохранить те черты, которые по-прежнему несли в себе ту или иную семантическую нагрузку, они заострялись. Кричащий «плакатный» язык, не допускающий разночтений и тяготеющий к однозначности своих высказываний превратил портрет в маску.

Императорский портрет

Несмотря на стремительное сокращение числа публичных статуй, памятники позднеантичного скульптурного портрета достаточно многочисленны. Заметную их часть составляет довольно грубый провинциальный материал, несомненно имеющий важное историческое значение и свидетельствующий о путях бытования традиции. Однако включение в краткий обзор всех линий и вариаций, представленных зачастую лишь приблизительно атрибутированными и плохо опубликованными памятниками, заметно усложнит и без того запутанную картину.

Проблема атрибуции и датировки остается тонким местом и для лучших произведений позднеантичной скульптуры. Последнее обстоятельство никак нельзя объяснить слабым интересом к рассматриваемому явлению, скорее оно вытекает из самой природы позднеантичной репрезентации. Так, изображения

[252] *Ward-Perkins B.* The end of the statue habit, AD 284–620. P. 295–307.

императоров тяготеют к единообразию и не отличаются отчетливой и узнаваемой личной иконографией. Прямая зависимость частного портрета от императорского, что составляло важнейшую хронологическую привязку для эпохи Принципата, исчезает. Ретроспективный характер позднеантичного портрета также затрудняет какие-либо обобщения. Хронологические признаки нередко путаются с типологическими совпадениями, что далеко не всегда связано с одним временем создания разных произведений. Отдельной оговорки требует многочисленность вторично использованной скульптуры, чьи оригинальные свойства также нередко оказывают влияние на формальные характеристики произведения и требуют особой поправки для любых стилистических выводов.

Обзор произведений скульптуры мы начнем с императорского портрета. Как было сказано выше, изображения императоров с трудом поддаются хронологическому изложению. Большинство памятников традиционно связываются с именем того или иного правителя, однако эти отождествления довольно условны.

Ранние исследователи, прежде всего Р. Дельбрюк, опирались в этом вопросе на материал нумизматики. Однако изображения на монетах крайне схематичны, и с круглой скульптурой они соотносятся с огромной долей условности. Если монеты Константина (Рис. 79) еще позволяют выявить черты личной иконографии и даже классифицировать варианты образного строя, то последующие изображения не отличаются большим разнообразием (Рис. 80–81). За небольшими исключениями, прежде всего связанными с именами узурпаторов, все они эксплуатируют традиционный тип цезаря или образ Константина — так называемый тип “vicennalia”, двадцатилетнего юбилея его правления, на этапе которого изображение правителя приобрело императорскую диадему[253]. Аналогичной моделью для образа императрицы

[253] О типах Константина: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. I: Kaiser- und Prinzenbildnisse / Hrsg. von K. Fittschen, P. Zanker. Mainz: von Zabern, 1985. S. 146–152; *Wright D. H.* The True Face of Constantine the Great. P. 493–507. О монетах: Bruun P. M. The Roman Imperial Coinage. Vol.

становятся монеты Елены (Рис. 82)[254]. При этом с течением времени изображения становятся все более и более условными. В них не остается никаких подробностей личной физиогномики вроде характерного орлиного носа на монетах Константина, а сам образ тяготеет к предельно схематизированному знаку, по-прежнему отсылающему к истокам иконографии, но уже не дающему никаких указаний на облик конкретного императора.

Сравнительно точно идентифицированные памятники скульптуры также немногочисленны. Среди изображений, которые связывают с именем Константина и его потомков, следуют назвать рельеф на Арке Константина (Рис. 95.4)[255], колосс из Дворца Консерваторов (LSA-558, Рис. 83.1, 83.3)[256], а также найденные на Квиринале статуи (LSA-555, 556, 559, Рис. 86)[257]. Все они при этом переделаны из более ранних изваяний, а последние в силу сохранности и вовсе мало информативны. К ним можно прибавить две статуи Елены из Капитолийских музеев и Галереи Уффици (LSA-965, 966, Рис. 87, 88)[258]. Единственным уверенно отождествляемым изображением Валентинианской эпохи является фрагмент бронзовой статуи, найденный в Тибре у Понте Систо (LSA-580 — голова, LSA-1072 — фигура, LSA-1820 — база, Рис. 89)[259]. С временем правления Феодосия наиболее точно связываются рельефы Обелиска Феодосия в Константинополе (Рис. 90), весьма плохо

VII: Constantine and Licinius, AD 313–337. London: Spink, 1966; *Kent J. P. C.* The Roman Imperial Coinage. Vol. VIII: The Family of Constantine I, AD 337–364. London: Spink, 1981; *Pearce J. W. E.* The Roman Imperial Coinage. Vol. IX: Valentinian I — Theodosius I, AD 364–395. London: Spink, 1972; *Kent J. P. C.* The Roman imperial coinage. Vol. X: The Divided Empire and the Fall of the Western Parts, AD 395–491. London: Spink, 1994.

[254] *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 59–60, 77.

[255] *Rohmann J.* Die spätantiken Kaiserporträts am Konstantinsbogen in Rom // Römische Mitteilungen. 1998. Bd. 105. S. 259–282.

[256] *Parisi Presicce C.* Konstantin als Jupiter. Die Kolossalstatue des Kaisers aus der Basilika an der via Sacra // Konstantin der Grosse / Hrsg. von A. Demandt, J. Engemann. Mainz: von Zabern, 2007. S. 117–131.

[257] *Heintze H. v.* Statuae quattuor marmoreae pedestres quarum basibus Constantini nomen inscriptum est // Römische Mitteilungen. 1979. Bd. 86. S. 399–437.

[258] *Arata F. P.* La statua seduta dell'imperatrice Elena nel Museo Capitolino. Nuove considerazioni conseguenti il recente restauro // Römische Mitteilungen. 1993. Bd. 100. S. 185–200.

[259] *Dehn G.* Die Bronzefunde bei Ponte Sisto // Römische Mitteilungen. 1911. Bd. 26. S. 238–259.

сохранившие образы императоров[260]; а также скульптурная группа из Афродисиады, из которой целиком до нас дошла лишь одна статуя «Валентиниана II» (LSA-163, Рис. 103), ныне в Стамбуле[261]. Наконец, с позднейшим этапом кон. V в. — нач. VI в. связывают группу римских портретов «Льва/Анастасия» и «Ариадны/Амаласунты» (LSA-755, 756, 757, 758, 1079, Рис. 118–119)[262]. Идентификация последних при этом условна, однако датировка, основанная на характерном для периода типе, который хорошо фиксируется на материале диптихов, позволяет поставить эти изображения в ряд условно атрибутированных памятников.

Единственное более-менее обособленное явление в рамках позднеантичного императорского портрета представляют собой изображения Константина[263]. За ним одним закрепился узнаваемый образ, объединяющий

---

[260] L'Orange H. P. Zum Alter der Postamentreliefs des Theodosius-Obelisken in Konstantinopel // Likeness and Icon. P. 206–209; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 115–122; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 31–49; *Eadem.* The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology (Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, 10). Roma: L'Erma di Bretschneider, 1998.

[261] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 195–198; *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 73, 140; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 81–83, 94–96; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 74, 122–124; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 11–14; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 45–47; *Roueché C.* Aphrodisias in Late Antiquity. P. 47–52; *Meischner J.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 432; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 27–30; *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 162; *Smith R. R. R.* Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600. P. 218; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 28, 49; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 91–96.

[262] *Delbrück R.* Porträts byzantinischer Kaiserinnen. S. 318–326, 346–351; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 143–150; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 65–80; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 59–61; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 132; *McClanan A.* Representations of Early Byzantine Empresses. Image and Empire. New York: Palgrave Macmillan, 2002. P. 83–87; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 77–79, 219–224.

[263] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 112–130; *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 118–127; *Idem.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 55–70; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 22–35; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. Da Carausio a Giuliano (287–363 d. C.). Roma: L'Erma di Bretschneider, 1972. P. 214–231; *Knudsen S. E.* The Portraits of Constantine the Great: Types and Chronology, AD 306–337 / PhD thesis.

ряд произведений скульптуры. Среди них следует перечислить два упомянутых выше памятника — колосс из Дворца Консерваторов (LSA-558) и статую с Квиринала (LSA-556). Они оба были переделаны из статуй Максенция и обнаруживают большое сходство с его изображениями — в частности, с головами из Дрездена (LSA-896, Рис. 94.2) и Стокгольма (LSA-897, Рис. 83.2, 83.4)[264]. К ним можно прибавить другой, бронзовый, колосс из Дворца Консерваторов (LSA-562, Рис. 84), считающийся поздним или даже посмертным изображением императора, если не одного из его сыновей, однако определенно воспроизводящим ту же схему[265]. Из прочих приведем здесь несколько наиболее выдающихся в художественном отношении портретов — из Прадо (LSA-599), Музея Метрополитан (LSA-554), Витербо (LSA-2288) (Рис. 92, 93, 94.1)[266], а также уступающие им в силу сохранности, но близко повторяющие физиогномические мотивы мраморного колосса, портреты с

University of California. Santa Barbara, 1988; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 21–43; Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidentale e Oriente. Catalogo della mostra (Rimini, 13 marzo — 4 settembre 2005) / a cura di A. Donati, G. Gentili. Milano: Silvana, 2005; Konstantin der Grosse / Hrsg. von A. Demandt, J. Engemann. Mainz: von Zabern, 2007; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 47–57; *Varner E. R.* Innovation and Orthodoxy in the Portraiture of Constantine and his Sons // The Sons of Constantine, AD 337–361. P. 97–132.

[264] *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 142; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 135; *Evers C.* Betrachtungen zur Ikonographie des Maxentius. Zu einer neuen Porträt-Replik im Kestner-Museum Hannover // Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. 1992. Bd. 31. S. 9–22.

[265] Сыновья Константина: A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome: the sculptures of the Palazzo dei Conservatori / Ed. by J. H. Stuart. Oxford: Clarendon, 1926. P. 173; *Kluge K., Lehmann-Hartleben K.* Die antiken Großbronzen. Bd. II: Großbronzen der römischen Kaiserzeit. Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1927. S. 45; *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 139–144; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 85–87. Константин: *Kähler H.* Konstantin 313 // Römische Mitteilungen. 1952. Bd. 67. S. 1–30; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 23, 33–35; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 152–155; *Knudsen S. E.* The Portraits of Constantine the Great. Cat. 20; Ensoli S. I colossi bronzei a Roma in età tardoantica: dal colosso di Nerone al colosso di Costantino // Aurea Roma. P. 71–90; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 55.

[266] *Giuliano A.* Augustus-Constantinus; *Schäfer T.* Felicior Augusto, Melior Traiano. Zum Bildnis des Konstantin in New York // Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze / Hrsg. von H. von Steuben. Möhnesee: Bibliopolis, 1999. S. 295–302.

Форума Траяна и из Гроттаферраты (LSA-833, 834) (Рис. 95.1–2)[267]. Несколько более обобщенным вариантом той же схемы можно считать и бронзовую голову из Ниша, хранящуюся в Белграде (LSA-557, Рис. 85)[268].

Этот образ, по-видимому, не был единственным, однако его можно обозначить как основной тип императора. Константин предстает в нем как человек средних лет с тяжелой и угловатой, не юношеской формой головы, нередко с другими приметами возраста, но при этом с гладко выбритым лицом. С одной стороны, его облик определяется аллюзиями на изображения Августа и Траяна, откуда происходит типологическая основа портрета, его в меру классицизирующий строй и, в частности, прическа императора. В отношении последней можно отметить также и некоторые конкретные детали, обособившиеся от предшественников и ставшие чертами личной иконографии — зачесанные к центру волосы на лбу и раздвоенные пряди на висках (Рис. 95.3–4). Другим источником стала стилизация, выработанная в искусстве Тетрархии. Связь с ней особенно заметна в портретах, переделанных из изображений Максенция, в частности, в таких деталях как большие округлые глаза, аркообразные рельефно трактованные брови, абрис лица с развитыми скулами и выступающим вперед подбородком. Существует мнение, что и сама аллюзия на Траяна была опосредованным заимствованием из портретов Максенция, образ которого был сознательно апроприирован императором[269].

---

[267] *L'Orange H. P.* Ein unbekanntes Porträt Konstantins des Grossen // Symbolae Osloenses. 1938. Bd. 18. S. 115–123; *La Rocca E., Zanker P.* Il ritratto colossale di Costantino dal Foro di Traiano // Res bene gestae: ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby / a cura di A. Leone, D. Palombi, S. Walker. Roma: Quasar, 2007. P. 145–168.

[268] *Vasić M. M.* Fund von Nisch // Römische Mitteilungen. 1901. Bd. 16. S. 47–56.

С именем Константина также связывают ряд портретов, атрибуция которых остается спорной в силу плохой сохранности, невысокого художественного уровня или необычных иконографических деталей. Среди них: LSA-807 (Копенгаген), 899 (Палаццо Маттеи), 900 (Вилла Торлония), 1062 (Музей Бардо), 1226 (Йорк), 2289 (частная коллекция, Лондон), 2407 (Трир). Другую группу составляют портреты, которые имеют спорную идентификацию между Константином и его сыновьями: LSA-596 (Капитолийские музеи), 753 (Фульда), 902 (Ватикан).

[269] *Varner E. R.* Maxentius, Constantine, and Hadrian: Images and the Expropriation of Imperial Identity // Using Images in Late Antiquity / Ed. by S. Birk, T. M. Kristensen, B. Poulsen. Oxford: Oxbow Books, 2014. P. 48–77; *Thienes E. M.* Remembering Trajan in Fourth-Century Rome: Memory and Identity in Spatial, Artistic, and Textual Narratives / PhD thesis. University of

К узнаваемым чертам Константина также можно прибавить длинный нос с заглублением на переносице, горбинкой и чуть опущенным книзу кончиком. При этом орлиный нос отражал не только личную характеристику императора, но использовался для выражения династических идей: мотив появляется в изображении родителей Константина (LSA-965 — Елена; LSA-806, 855 — Констанций Хлор[270], Рис. 94.3–4). После Константина подобные физиогномические подробности не будут встречаться в императорском портрете.

Изображения Константина резко выделяются на фоне императорского портрета III в. с его «республиканской» типологией, пластической изощренностью и психологизированной характеристикой. Вместо почти импрессионистического эффекта они опираются на образ незыблемой стабильности, получивший отражение в стремлении к идеализации и обобщению, в застылости и упорядоченности в структуре лица, в геометризации его объемов. Сдержанность мимики в портретах Константина зачастую сочетается с активным взглядом укрупненных глаз — как правило, вверх и вдаль, усиленным таким противопоставлением. Все эти свойства, взятые в отдельности, вряд ли можно назвать принципиально новыми: они продолжают те пути, которые были намечены в портрете Тетрархии, соединенные теперь с классически идеализированной основой. Однако показательно, что заострение в портрете Константина приобретают именно обобщенно-культовые, а не индивидуалистические проявления предшествующей традиции.

Другой изобразительный модус демонстрирует группа портретов, за которой в литературе закрепилось имя императоров Валентинианновской династии. Ядром ее стали три головы, выделяющиеся брутальной экспрессией

Missouri. Columbia, 2015; *Heijnen S. J. M.* Portraying Change. The Representation of Roman Emperors in Freestanding Sculpture (ca. 50 BC — ca. 400 AD) / PhD thesis. Radboud University. Nijmegen, 2022. P. 89–94.

[270] *Heijnen S. J. M.* Portraying Change. P. 86–88.

— из Капитолийских музеев (LSA-597), Галереи Уффици (LSA-582) и Копенгагена (LSA-578) (Рис. 96, 97)[271]. Отождествление с Валентом или Валентинианом I было основано на материалах нумизматики (Рис. 81.1–2)[272], которые дополнялись биографическими характеристиками императоров, проявивших себя в военном деле[273]. Это, однако, вступало в противоречие с идентифицированной статуей с Понте Систо (Рис. 89), не разделяющей ни иконографических свойств, ни героического пафоса названных портретов, чему исследователи пытались найти различные объяснения[274].

Не углубляясь в вопросы атрибуции, отметим, что близость портретов к изображениям Константина не позволяет отделить их от круга произведений IV в. Мы находим в них сходный подход к пластике по-прежнему безбородого лица, балансирующий между мягкостью и отчетливой граненостью плоскостей; схожую трактовку бровей в виде крученых жгутов и мотив слегка асимметричных глаз со вздутыми веками. При этом обособленность портретов

---

[271] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 184; *Squarciapino F.* Un nuovo ritratto di Valente // Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma. 1946–1948. Vol. 72. P. 95–101; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 73–81; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 41–44; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 139; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 158–159; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 217–234; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 91–97; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 66.

[272] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 178–179, 184.

[273] Amm. Marc. Res gest. XXX, 9.1, 6 (о Валентиниане I); XXXI, 14.7 (о Валенте): The Latin Library". Режим доступа: http://www.thelatinlibrary.com/ammianus/html (дата обращения: 01.02.23); Аммиан Марцеллин. Римская история. С. 485–486, 519; Symmachus, Quintus Aurelius. Orationes 1, 14–16 (панегирик Валентиниану I): Q. Aurelii Symmachi quae supersunt. P. 321–322.

[274] Различия с LSA-580 и как следствие спорность идентификации Р. Дельбрюка отмечали еще Х. П. Л'Оранж и В. фон Зюдов: *L'Orange H. P.* Ein unbekanntes Porträt Konstantins des Grossen. S. 121; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 76. П. Цанкер предполагал, что неверно отождествлён, напротив, фрагмент с Понте Систо, который тот относил ко времени Феодосия. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 159; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 66. Ю. Майшнер объясняла различие хронологической разницей: портрет с Понте Систо изображает императора молодым, прочие — в зрелом возрасте. *Meischner J.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 432.

Г. Йоханнинг, ссылаясь на разницу с LSA-580 и слишком резкую смена образа для последовательно правящих императоров, предлагал датировать портреты группы вт. пол. V в. *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 91–97. Также: *Rumpf A.* Stilphasen der spätantiken Kunst. Köln: Verlag für Sozialwissenschaften, 1957. S. 42.

необязательно была связана с личной иконографией. Их характерные черты — энергичность и напряженность образа, активный излом бровей, набухший лоб с прочерченными морщинами и вздутые орбиты глаз, яйцеобразный контур лица с округлыми щеками и двойным подбородком — следует отнести скорее к типологическим свойствам, описывающим гневный и воинственный модус императора-воина. Неслучайно, что схожие характеристики, восходящие, вероятно, к образу Каракаллы, обнаруживаются и в портретах иных более отдаленных и близких стилистических систем. Назовем среди них так называемые портреты «Константина» из Виллы Торлония (LSA-900, Рис. 99.1)[275] и «Магненция» из Вьена (LSA-577)[276], а также более условные образы — тетрарха из Каира (LSA-836) (Рис. 98) и «Карманьолы» из Венеции (LSA-454, Рис. 185), относимого в большинстве случаев к VI в.[277]

В то же временя заметим, что при всей драматичности, на которую направлены все физиогномические свойства портретов, они также сохраняют

---

[275] Константин: *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 55, 132; *Idem.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 125; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 23, 33; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 150–151; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 22; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 66. Частный портрет: *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 245.

[276] На основании этого сходства и несовпадения портрета с изображениями Магненция на монетах (без диадемы и без бороды) ряд исследователей связывают портрет с династией Валентиниана: *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 43; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 154; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 222; *Eadem.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 433; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 66–68.
Магненций: *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 175–177; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 74; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 360; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 90, 140; Konstantin der Grosse. No. I.10.33.

[277] LSA-836: *Delbrück R.* Antike Porphyrwerke. S. 92–94; *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 22, 111; *Idem.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 107; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 144.
LSA-454: Свое прозвище порфировая голова получила в честь итальянского кондотьера, обезглавленного перед дворцом дожей. *Delbrück R.* Carmagnola (Porträt eines byzatinischen Kaisers) (Юстиниан II); *Idem.* Antike Porphyrwerke. S. 119; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 97–99 (Юстиниан); *Breckenridge J. D.* Again the "Carmagnola" // Gesta. 1981. Vol. 20/1. P. 1–7; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 64–65; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 76; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 201–202.

определенную статику и тяготение к застылой упорядоченности. Экспрессия их образов поставлена в довольно узкие рамки, эмоция сдерживается иератичностью и не прорывается за пределы симметричной структуры лиц. Заострение эмоциональности в такой ограниченной форме не прибавляет изображением жизненности. Их мимика не призвана отразить сложность психологического состояния, присущего человеку. Напротив, она сводится к гримасе, обезличенной маске, выражающей особое культовое состояние.

Отдельный вид императорских образов представляет собой тип юноши, распространение которого было сопряжено с традицией изображения императорской семьи вместе с наследными принцами, рано получавшими статус цезарей. Так, большинство портретов, составляющих эту группу, изображают, как считается, потомков Константина (LSA-561, 563, 1066)[278] и Феодосия I (LSA-163, 589, 594, 337)[279], однако не ограничивается ими (Рис.

[278] Из трех портретов наименьшее число споров закономерно вызывает наименее изученная голова из Палаццо Казали (LSA-1066) из-за ее сходства с группой статуй с Квиринала (LSA-555, 556, 559). *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 138; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 289–290. LSA-561, 563 — сыновья Константина: *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 137–139, 155–158; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 288–289, 329; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 156–157, 160; Konstantin der Grosse. No. I.9.46, I.10.31; *Varner E. R.* Innovation and Orthodoxy in the Portraiture of Constantine and his Sons. P. 118–119.
Другие исследователи относили портреты ко времени династии Валентиниана или даже Феодосия. *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 75, 140–141; *Idem.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 135–136, 133–134 (кон. IV в.); *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 74, 79–81, 87 (380-е и 410-е гг.); *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 55 (нач. V в.); *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 74, 78 (LSA-561 — сер. IV в.; LSA-563 — пер. пол. V в.).
[279] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 195–198, 204–206, 208–209; *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 73–75, 140–141; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 81–83, 94–96; *Firatli N.* A Late Antique Imperial Portrait Recently Discovered at Istanbul // American Journal of Archaeology. 1951. Vol. 55. P. 67–71; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 74, 81–84, 122–129; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 11–23; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 45–47, 51–55; Roueché C. Aphrodisias in Late Antiquity. P. 47–52; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 398, 403, 406; *Eadem.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 432, 444–446; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 27–30, 87–91; *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 162; *Idem.* Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600. P. 218;

110–112). К той же категории образов можно отнести и некоторые изображения, которые связывают с самим Константином (в частности, речь идет о рельефе на Арке Константина), или имеющие спорную атрибуцию между ним и его наследниками (портреты из Ватикана и Капитолийских музеев, LSA-902, 596, Рис. 105)[280]. Не слишком отличаются от них и образы, условно связанные с правителями Валентинианской династии — фрагмент с Понте Систо (LSA-580, Рис. 89) и голова из Тиволи (LSA-581, Рис. 101.2)[281].

Тема безвозрастной, а, значит, и безвременной, характеристики в образе правителя получает особое заострение на этапе правления Феодосиевской династии. Как и раньше, император изображается безбородым, но теперь его лицо и вовсе не искажено морщинами и в целом лишено каких-либо примет возраста, что сближает его с юношеским типом. Наглядной иллюстрацией такому обстоятельству служит Обелиск Феодосия, на рельефах которого черты лиц разных членов императорской семьи нейтральны и безличны до неразличимости, так что масштаб фигур остается единственным признаком, позволяющим отделить их друг от друга (Рис. 90–91). Схожее единство династического образа можно отметить и в изображении наследников Константина. Особенно явно это демонстрируют монеты, на которых

Johanning G. Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 28, 49, 70–73; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 91–96.

[280] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 64, 131, 139; *Idem.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 87, 135–136; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 23, 32; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 217–218, 250–251; *Knudsen S. E.* The Portraits of Constantine the Great. P. 128, 190–197; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd I. S. 150, 155–156; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 22, 40; *Varner E. R.* Innovation and Orthodoxy in the Portraiture of Constantine and his Sons.

[281] *Heintze H. v.* Der spätantike Kaiserkopf in Tivoli, Villa d'Este // Römische Mitteilungen. 1984. Bd. 91. S. 399–415; *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 183–185; *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 75, 142; *Squarciapino F.* Un nuovo ritratto di Valente. P. 98; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 73–81; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 42; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 159; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 221–225; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 91–97; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 66.

иконография времени Севера трансформируется до полного единообразия, профили правящей фамилии различаются лишь по размеру (Рис. 80)[282].

Скульптурные изваяния IV в. все же предполагают некоторую дифференциацию. Некоторые из них тяготеют к несколько округлому, как бы детскому, лицу (LSA-561, 563, Рис. 100, 102), в других проявляется утонченный овал юношеского типа (LSA-336, 1066, Рис. 101.1, 111), в третьих можно углядеть приметы чуть большей зрелости (LSA-902, Рис. 105.1–2). Однако трудно с уверенностью сказать, насколько последовательно применялись эти свойства для того, чтобы охарактеризовать того или иного правителя. В отдельных случаях портреты воспроизводят физиогномические черты Константина — акцентированные скулы, выступающий вперед подбородок, а также в общих чертах повторяют его прическу. Им также часто свойственна схожая трактовка рельефных, тяготеющих к полуциркульным аркам бровей и укрупненных глаз, разнообразных при этом по рисунку. Описанные сходства, впрочем, скорее отсылают к идее династического уподобления, чем служат иконографическим признаком конкретного императора.

Свойства юношеского типа, который сам по себе предполагает высокую степень обобщения и классицизирующий облик, вызванный гладкостью поверхности, ясностью силуэта и гармоничными пропорциями, в портрете феодосиевского времени усиливаются и приобретают программное значение. Они становятся общими для изображения как юных императоров, образцом чего стала статуя «Валентиниана II» из Афродисиады (LSA-163, Рис. 103), так и зрелых правителей. Помимо рельефов Обелиска, это обстоятельство можно проиллюстрировать другой статуей из Афродисиады, предположительно связанной с именем Феодосия I (LSA-196, Рис. 106)[283].

---

[282] *Varner E. R.* Innovation and Orthodoxy in the Portraiture of Constantine and his Sons. P. 116–117.

[283] Рядом с LSA-196 была найдена практически идентичная статуя, не сохранившая головы (LSA-750), а также две базы (LSA-197, 223), повествующие о возведении статуй Юлиану и Валенту Антонием Татианом. Имя Юлиана впоследствии было стерто и заменено на

Более того, мужские портреты значительно сближаются с женскими императорскими образами. Исследователи, опираясь прежде всего на материал нумизматики, связывают с временем правления Феодосия изменения в репрезентативной роли императрицы. Подчеркнуто женский образ матери и продолжательницы рода сменяется на более абстрактный образ власти, к которому со своей стороны тяготел и мужской портрет (Рис. 82.5)[284]. Аналогичное сходство проявляется и в скульптурных изображениях, представленных, в частности, головой императрицы из Комо (LSA-574)[285] и так называемым портретом «Феодоры» из Милана (LSA-760) (Рис. 107–108)[286].

Итак, портреты феодосиевского времени выделяются «идеальностью» форм, определенных не естественным обликом человеческого лица, но абстрактной геометрически-выверенной системой. Овальный абрис утончается и вытягивается, в структуре его выделяется мотив круглящейся поверхности, определивший маленький округлый подбородок, чуть

Феодосия, что и стало основным аргументом для идентификации. *Smith R. R. R.* A Portrait Monument for Julian and Theodosius at Aphrodisias. S. 125–136.

[284] *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 45–62.

[285] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 169–171; *Felletti Maj B. M.* Contributo alla iconografia del IV secolo d. C. P. 79; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 73, 77; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 106; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 79, 187–188.

[286] В литературе преобладает мнение о датировке портрета VI в., основанное главным образом на анализе головного убора императрицы, а также на сходстве с мозаичным портретом Феодоры из Сан Витале. *Delbrück R.* Porträts byzantinischer Kaiserinnen. S. 347–350; *Wessel K.* Das Kaiserinnenporträt im Castello Sforzesco zu Mailand // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1962. Bd. 77. S. 240–255; *Alföldi-Rosenbaum E.* Portrait Bust of a Young Lady of the Time of Justinian // Metropolitan Museum Journal. 1968. Vol. 1. P. 26–28; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 96–97; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 63–64; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. III: Kaiserinnenund Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts / Hrsg. von K. Fittschen, P. Zanker. Mainz: von Zabern, 1983. S. 37; *McClanan A.* Representations of Early Byzantine Empresses. P. 140–143; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 80–81, 227–228.

Мы придерживаемся датировки феодосиевским временем, предложенной М. Коваксом. По мнению исследователя, именно в этот период появляется головной убор в виде чепца; стилистические характеристики также более сближают LSA-760 с императорскими (LSA-163, 337) и частными образами кон. IV — нач. V вв. (LSA-8, 449, 983, 986), чем с портретами VI в. (LSA-755, 756, 757). *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 132–133.

округленные щеки, скругленную плоскость лба. Эти свойства соединяются с подчеркнуто гладкой, почти отполированной поверхностью, что придает контурам ощущение ясной графичной определенности. Особенно показательна в этом отношении трактовка бровей, лишенных скульптурной формы и сведенных к линии, небольшому пластическому перепаду. Вместо резких артикулированных переходов между поверхностями появляется мягкость и плавность, принципиальное избегание всякого заострения и огранки.

В то же время по сравнению с произведениями IV в. ранние феодосиевские портреты производят более органичное впечатление. Важную роль в них играют легкие асимметрии, ракурсы, а также более натуралистичный рисунок черт лица. Миндалевидные глаза лишаются экспрессивной стилизации и преувеличенного размера. Линии бровей становятся пологими и классически-нейтральными в своей выразительности: в них нет ни заостренного драматического изгиба, ни иератичной застылости полуциркульной формы. Портреты приобретают спокойную ясность взгляда и образ сдержанного самообладания.

Несмотря на эти изменения, «юношеские» портреты феодосиевского времени не всегда легко отличить от произведений предшествующего этапа. Так, ряд памятников имеет спорную идентификацию — в том числе, голова из Батны, ныне в Филадельфии (LSA-754, Рис. 109)[287] или выдающаяся по своему

[287] Ранние исследователи датировали портрет временем до Константина и зачастую связывали его особенности с сирийской традицией. Ранняя история изучения: *Jucker H.* Verkannte Köpfe // Museum Helveticum. 1959. Vol. 16. S. 275–278. В том числе: *Müller V.* Zwei syrische Bildnisse römischer Zeit (Winckelmannsprogramm, 86). Berlin: de Gruyter, 1927. Также: *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 119.
Основанием для идентификации с сыновьями Константина послужила форма носа, а также юный образ императора. *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 86, 134; *Jucker H.* Verkannte Köpfe. S. 278–280; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 301–303; Classical sculpture: catalogue of the Cypriot, Greek, and Roman stone sculpture in the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology / Ed. by I. Bald Romano. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2006. P. 228–230.

качеству голова из Музея Метрополитан (LSA-336, Рис. 111)[288]. Показательно, что скульпторы обеих эпох нередко обращаются к одному и тому же источнику в качестве прототипа или непосредственной основы для вторичного использования. Приведем в пример портрет «Феодосия» (LSA-196), переделанный из скульптуры времени Принципата таким образом, что черты лица остались практически неизмененными. При этом типология образа чрезвычайно точно приближается к созданной ex novo статуе «Валентиниана II» (LSA-163). Аналогичный случай представляет собой голова из Берлина (LSA-567)[289]: для образа юного принца подобран оригинал с гладкой идеализированной пластикой в духе Юлиев-Клавдиев, также почти не потребовавший дополнительных вмешательств в IV в. (Рис. 110).

Усиление стилизации и тяготение к абстрактным, антинатуралистичным средствам выразительности связывают с поздним этапом феодосиевской эпохи. Их главным воплощением стал портрет «Аркадия с площади Беязид» (LSA-337, Рис. 112), найденный близ Форума Феодосия в Константинополе. Голова императора представляет собой своеобразный апогей описанных нами

Датировка временем Феодосия основана на стилистических аналогиях, прежде всего с LSA-163. *Wrede H.* Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. S. 94; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 47–48; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 257; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche. S. 320; *Eadem.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 441–446; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 87; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 69; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 93–94.

[288] В литературе преобладает отождествление портрета с одним из сыновей Константина: *Bruns G.* Zwei Bildnisse eines spätrömischen Kaisers // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1932. Bd. 47. S. 135–138; *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 154–155; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 327–329; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 54–55; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 133; Konstantin der Grosse. No. I.9.48.
Между тем ряд иконографических (волнообразно уложенные локоны, как в LSA-589), так и стилистических отличий (утонченный силуэт, полировка мрамора, трактовка бровей, размер глаз) сближает портрет с феодосиевским периодом: *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 81, 84; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 71.

[289] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 161–162; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 293–294; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 129.

тенденций и вместе с тем наиболее последовательное выражение идеи сверхприродной власти — внеличностной, безвозрастной и бесполой.

Лицо и шея правителя стали еще более утонченными. Поверхность кожи, особенно в области лба, приобрела свойства отполированного фарфора, оттененного рядом тончайших аккуратно уложенных волосков императорской прически. Плавные перепады в трактовке объема, прежде всего в линиях бровей, сменились отчетливыми изломами. В полуциркульных очертаниях бровей и лба проявило себя тяготение к ясным геометрическим формам. В своей стилизации портрет оказался почти тождественным женскому изваянию миланской «Феодоры» (LSA-760, Рис. 108).

Кажется важным заметить, что хотя бы отчасти свойства образа тонкого и женственного, при этом крайне обобщенного и лишенного каких-либо индивидуальных проявлений, были продиктованы именно юношеским типом, лежащим в его основе. Особенно наглядно это демонстрирует сравнение «Аркадия» с так называемым портретом «Феодосия II» из Лувра (LSA-453, Рис. 113)[290]. Последний изображает зрелого мужчину, на что указывают не только усы и короткая борода, но также маскулинный тип лица — угловатый абрис, низкий и широкий лоб, слегка акцентированные скулы. В значительной мере это препятствует созданию того впечатления абстрактной утонченности, которое оставляет портрет «Аркадия», хотя стилистические свойства двух портретов (укрупненные сферообразные глаза, полуциркульные арки бровей, полировка поверхности и прочее) очень близки.

Однако не все можно списать на тип юноши. Хотя портрет из Баязида, как и произведения ранней феодосиевской традиции, рассчитан на угловую

[290] Вслед за Р. Дельбрюком портрет практически без исключений связывается с именем Феодосия II, однако его датировка тяготеет к середине V в. Стиль портрета, как правило, интерпретируется как следующая стадия развития по отношению к LSA-337.
Delbrück R. Spätantike Kaiserporträts. S. 217–219; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 81, 87; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 76–80; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 55–56; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 391–393; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 121, 123; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 74; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 134–135.

точку зрения, в нем появляется заметный акцент на фронтальной плоскости. Рельеф лица уплощен, его связь с объемом головы теряет органичность. Подъем диадемы акцентирует внимание на поверхности гладкого лба и далее — на укрупненных широко распахнутых глазах, которые при сохранении старых приемов приобретают сферически выгнутую неестественно стилизованную форму. Иными словами, в образе императора с новой силой укрепляются культовые, иконные, внечеловеческие свойства.

Вместе с портретом «Феодосия II» из Лувра (LSA-453) следует упомянуть и другие, не столь многочисленные, изображения той же типологии — голову «Грациана» или «Гонория» из Трира (LSA-584, Рис. 114.1)[291] и бюст «Валентиниана III» из коллекции Боргезе, ныне в Лувре (LSA-591, Рис. 115)[292]. Все они, по-видимому, разновременные, однако в основе их лежит один тип человека среднего возраста. Как уже было отмечено, роль указателей на возрастную характеристику в нем выполняет борода (длинные бакенбарды в LSA-584) и форма лица — из-за широкого лба скорее щитовидная, чем овальная. Показательно, что поверхность кожи при этом остается гладкой, в лучшем случае лишь дополненной аппликативно наложенными, не искажающими рельеф морщинами (LSA-591). Это свойство вместе с

[291] Ключевым аргументом для идентификации императора стали бакенбарды, сближающие портрет с изображениями Грациана на монетах. *Hettner F.* Illustrierter Fürer durch das Provinzialmuseum in Trier. Trier: Lintz, 1903. S. 63; *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 193–194; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 73, 81, 103; *Wrede H.* Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. S. 93, 96, 99; Konstantin der Grosse. No. I.16.1.
Однако бакенбарды также появляются на портрете Гонория на диптихе из Аосты, который представляет собой ближайшую типологическую и стилистическую аналогию для головы из Трира. *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 49–51; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 403–406; *Eadem.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 432; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 91; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 32, 50.

[292] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 215–216; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 81, 87; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 74–80; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 56–57; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 391–393; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 121, 123; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 72; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 134–135.

упорядоченностью и застылостью в структуре лица, его статикой и фронтальностью, отсутствием каких-либо случайностей и в целом всяких физиогномических подробностей, упором на подчеркнуто нейтральную не специфицированную форму, заостряет впечатление идеализации, сверхприродной характеристики императорского образа. К такому ряду скульптурных изваяний можно добавить бронзовый бюст из Лиона (LSA-588)[293].

Отход от идеализированно безвозрастной характеристики в изображении императора иногда воспринимается как поздний признак и даже поворотный момент, отмечающий отказ от следования за образом безбородого Константина и вслед за ним Феодосия I. Более вероятным, однако, кажется, что стремление к обобщению не вывело из употребления тип мужчины среднего возраста. Свидетельствами тому служит отмеченное выше сходство портрета «Феодосия II» со стамбульским «Аркадием», а также, по-видимому, еще более ранняя голова из Трира, обнаруживающая весьма точное типологическое родство с изображением Гонория на диптихе из Аосты (Рис. 114.2)[294]. Иными словами, образ юноши был лишь вариантом, усиливающим, но не определяющим впечатление сверхприродной абстракции, ставшее основным содержанием императорского портрета.

При единстве возрастного типа три портрета демонстрируют различные, хотя и однонаправленные, подходы к стилизации, что можно объяснить хронологическими изменениями. За исключением черт типа, лежащих в их основе, в них не появляется никаких дополнительных подробностей.

---

[293] Из-за бороды бюст часто связывали с правителями IV в. — Юлианом или Магном Максимом. *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 203–204; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 379; Boucher S. Bronzes romains figurés du Musée des Beaux Arts de Lyon (Collections des Musées de Lyon, 9). Lyon: Boccard, 1973. P. 132; *Meischner J.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 432. Другие варианты: *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 51 (Гонорий); *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 133–134 (Феодосий II).

[294] Диптих Проба, Аоста: *Delbrück R.* Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. S. 84–87; *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. No.1; *Olovsdotter C.* The Consular Image. P. 168.

Единственным мотивом, претерпевающим трансформацию, становятся глаза, размер которых дополнительно увеличивается на контрасте с маленьким ртом. Однако их (каждый раз по-своему) стилизованная форма не прибавляет индивидуальности, а еще дальше уводит образы от естественного, «человеческого» прочтения. Искажение становится приемом одухотворения застывшей безличной формы. Мотив божественного озарения может проявляться также в направлении взгляда. Примером тому служат вытянутые, расплывшиеся по лицу глаза «Валентиниана III» с прижатыми к верхнему веку зрачками, взгляд которых вызывает в памяти портреты Галлиена (Рис. 116)[295].

Сходные свойства можно проследить в изображениях императриц, опирающихся на тип зрелой женщины. Из немногочисленных образов, считающихся императорскими, к ним можно отнести две статуи Елены из Капитолийских музеев и Галереи Уффици (LSA-965, 966, Рис. 87–88)[296], а также так называемый портрет «Галлы Плацидии» из Музея средневековья в Риме (LSA-406, Рис. 117)[297]. Как и в мужских образах, на первый взгляд, индивидуальные физиогномические подробности в них определяются и ограничиваются возрастным типом. В случае Елены это черты матроны с полноватым лицом, утяжеленным подбородком и округлыми щеками. В ее портретах можно отметить и другие отсылки, также, однако, не прибавляющие образу индивидуального впечатления. Во-первых, это орлиный нос,

[295] Например, портрет из Лувра (Ma512). *Wood S.* Roman Portrait Sculpture 217–260 A.D.: the Transformation of an Artistic Tradition (Columbia Studies in the Classical Tradition, 12). Leiden: Brill, 1986. P. 101–115, no. 3; *Сусленков В. Е.* Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III века и логика развития императорского культа. С. 554–555.
[296] *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 170–171; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. III. S. 35–36; *Arata F. P.* La statua seduta dell'imperatrice Elena nel Museo Capitolino; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 76–79; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 77–79, 135–136; 175–176.
[297] *L'Orange H. P.* Ein unbekanntes Porträt einer spätantiken Kaiserin // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 1962. Vol. 1. P. 49–52; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 90; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 336; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. III. S. 120; *Meischner J.* Das Porträt der Galla Placidia im Museo dell'alto medioevo, Rom // Latomus. 1991. Bd. 50. S. 861–864; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 80, 137–138, 215–216.

отмечающий принадлежность к династии Константина. Во-вторых, это прическа с расходящимися от центра волнистыми локонами, которую, по всей видимости, следует трактовать как политическую аллюзию на портрет Ливии Друзиллы, отсылающий, в свою очередь, к образу Венеры[298].

«Индивидуальность» «Галлы Плацидии» определяется типом пожилой женщины, со свойственной ему маскулинной характеристикой, угловатым абрисом, акцентированными приметами возраста (длинные носогубные складки, мешки под глазами)[299]. Другие свойства портрета — крупные глаза стилизованной формы, резкость пластических переходов, плоскостность и упорядоченность — находят параллели в мужских изображениях V в.[300]

Сочетание возрастных категорий с почти предельным обобщением получило отражение в поздней группе портретов «Льва/Анастасия» и «Ариадны/Амаласунты» (LSA-755, 756, 757, 758, 1079, Рис. 118–119)[301]. Как и в случае с произведениями феодосиевского времени, мы находим в них большое сходство между мужскими и женскими портретами, а также огромную степень единообразия, которая делает изображения разных

---

[298] “Kiel/Salus type” и “Diva Augusta type” по типологии Э. Бартман. Например, портреты из Киля (B536) и Брюсселя (Королевские музеи искусства и истории, A3687). *Bartman E.* Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Fig. 107, 173.

[299] *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 39.

[300] Например, бюст Валентиниана III из Лувра (LSA-591), портрет из Национального музея Рима (LSA-961) и его круг. *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 162.

[301] Отождествление с Анастасием I и Ариадной, основанное на сходстве с портретами на диптихах, считается общепринятым. Идея З. Фукса идентифицировать женские образы как Амаласунту не была поддержана. Мужской портрет из Копенгагена (LSA-758) иногда относят к пер. пол. VI в. и связывают с именем Юстина I (С. Санде, Г. Йоханнинг).
Delbrück R. Porträts byzantinischer Kaiserinnen. S. 318–326, 346–351; *Fuchs S.* Bildnisse und Denkmäler aus der Ostgotenzeit // Die Antike. 1943. Bd. 19. S. 135–140; *Kiang D.* A Late Antique-Early Byzantine Head // Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. 1970. Bd. 28.1. S. 3–11; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 143–150; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 65–80; *Eadem.* Ein Porträt des 6. Jahrhunderts n. Chr.; Stichel R. H. W. Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 59–61; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. III. S. 36–38; Meischner J. Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 132; *McClanan A.* Representations of Early Byzantine Empresses. P. 83–87; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 77–79, 219–224; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 59; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 197–198.

персонажей буквально неразличимыми[302]. Образ внеличностной абстрактной власти вновь проявляется в императорском портрете с особой отчетливостью. На первый взгляд, в нем практически не остается каких-либо, даже условных, портретных характеристик, а главный фокус переносится на регалии, которые, напротив, выделяются и размером, и подробностью разработки. В основу, однако, ложится не утонченный тип юноши, а массивное округлое лицо с полными щеками. Те же самые свойства, начиная с кон. V в. — нач. VI в., демонстрируют изображения на диптихах, таких, например, как диптихи Ареобинда или Ариадны из Вены (Рис. 120–121)[303]. Тот же тип появляется на диптихе Барберини с изображением триумфа Анастасия или Юстиниана[304]. К ряду римских памятников можно добавить бронзовую голову императрицы из Ниша (LSA-759)[305], а также Золотой медальон Юстиниана, соединивший иконографию времени Константина с новой типологией лица[306]. Более натуралистичная манера юстинианской эпохи придала схеме необычный оттенок. Условную формулу в его портрете хочется принять за реальные проявления внешности.

Сферообразность, которую приобретают императорские головы, воплощает собой предельно нейтральную, геометрически-абстрактную форму, вытесняющую нюансы возраста и пола. Однако в весьма скромном и подавленном виде эти черты все же сохраняются. Так, мужской портрет из Копенгагена (LSA-758) отличается чуть более вытянутым лицом, чуть более

---

[302] Неслучайно, что часто они понимаются как реплики. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 37; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 66; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 197–198; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 77, 220–224.

[303] *Delbrück R.* Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. No. 9–15, 52; *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. No. 8–14; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 71–81; *Eastmond A.* Consular Diptychs, Rhetoric and the Languages of Art in Sixth-Century Constantinople. P. 742–765.

[304] *Delbrück R.* Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. No. 11, 14, 48–52; *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. No. 10, 13, 48–52; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 71–81; *Eastmond A.* Consular Diptychs, Rhetoric and the Languages of Art in Sixth-Century Constantinople. P. 742–765.

[305] *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 218–219.

[306] Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / Ed. by D. Buckton. London: British Museum Press, 1994. No. 61.

пологими бровями, еле уловимыми морщинами, а также едва заметной щетиной. Округлость лиц в женских образах (LSA-755, 756, 757) одновременно с приметами времени напоминает о типе матроны. В портрете из Латерана (LSA-755) можно отметить возрастные характеристики — длинные носогубные складки, пробивающиеся сквозь идеально гладкую поверхность кожи.

Как и в портретах времени Феодосия, к которым, вероятно, и отсылали образы VI в., ключевыми свойствами скульптуры оказываются очищенная от каких-либо нюансов пластика и мотив кругления, определяющий рисунок взятых в отдельности черт лица и характер их сочленений. Округлому абрису лица вторят стилизованные, иногда полуциркульные, арки бровей, трактованные как чистые пластические переломы. К форме круга тяготеют и большие выпуклые глаза с крупными углублениями на месте зрачков. Размер их опять же оттеняется маленьким поджатым ртом. Нейтральность и «молчаливость» прочих физиогномических мотивов делают глаза единственным «говорящим» элементом образа — как бы воплощая собой фразу «он весь стал зрением».

Лишь два известных нам императорских портрета обращают на себя внимание индивидуализирующими, а не идеализирующими свойствами. Это, во-первых, бюст «Магненция» из Вьена (LSA-577, Рис. 98)[307] и, во-вторых, Барлеттский колосс (LSA-441, Рис. 123)[308]. Уникальность их образов серьезно

[307] *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 175–177; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 74; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 360; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 90, 140; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 43; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen... Bd. I. S. 154; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 222; *Eadem.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 433; Konstantin der Grosse. No. I.10.33; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 66–68.

[308] *Koch H.* Bronzestatue in Barletta // Antike Denkmäler. 1913. Bd. 3.2. S. 20–27; *Johnson F. P.* The Colossus of Barletta // American Journal of Archaeology. 1925. Vol. 29. P. 20–25; *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 219–226; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 93, 109–111, 127–130; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 106–114; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 75–76; *Picozzi V.*

затрудняют идентификацию и датировку. Первый портрет чаще всего относят к произведениям вт. пол. IV в. и отмечают в нем черты феодосиевского времени. Предполагаемые идентификации статуи из Барлетты крайне разнообразны. Основной считается датировка вт. пол. V в. и, соответственно, называются имена императоров Маркиана, Зенона и Льва, причем для последнего считается найденным и соответствующий по размеру пьедестал статуи (LSA-2462)[309].

Применительно к Барлеттскому колоссу исследователи нередко отмечают возвращение к веристической стилизации как перемену в подходе к императорскому образу. Однако имеющийся в нашем распоряжении материал и факт отсутствия каких-либо аналогичных памятников не позволяют сделать однозначных выводов по этому вопросу. Подобная стилизация могла быть и вариацией императорской образности, отражающей иные черты правящей персоны по сравнению с абстрактно-идеализированными портретами.

Физиогномическая подробность и специфичность двух императорских изображений сближает их с произведениями частного портрета, до сих пор сохранявшими такие качества — по крайней мере, в рамках одного из направлений скульптурной репрезентации. Определенная степень стилизации, застылость и фронтальность также не выделяет портреты из ряда частной скульптуры IV–V вв. Единственными признаками исключительно

Contributi numismatici all'identificazione del Colosso di Barletta // Rivista italiana di numismatica. 1971. Vol. 73. P. 107–126; *Idem.* Ancora sul problema dell'identificazione del Colosso di Barletta // Rivista italiana di numismatica. 1975. Vol. 77. P. 153–160; *Testini P.* La statua di bronzo o "Colosso" di Barletta // Vetera Christianorum. 1973. Vol. 10. P. 127–152; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 385; *Stichel R. H. W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 61–63; *Demougeot E.* Le colosse de Barletta // Mélanges de l'École française de Rome. 1982. Vol. 94. P. 951–978; *Purpura G.* Il "Colosso" di Barletta ed il Codice di Theodosio II // Atti dell'Academia romanistica constantiniana. IX. Convegno internazionale di Perugia, 2–6 ottobre 1989. Perugia: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993. P. 457–480; *Jordan-Ruwe M.* Das Säulenmonument. S. 167, 191; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 33–36; *Hornig K.* Der Koloss von Barletta. Odyssee einer konstantinischen Statue // Skyllis. 2008. Bd. 8. S. 100–123; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 135–137.

[309] *Peschlow U.* Eine wiedergewonnene byzantinische Ehrensäule in Istanbul // Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Festschrift für Friedrich Wilhelm Deichmann. Teil 1 / Hrsg. von O. Feld., U. Peschlow. Bonn: Habelt, 1986. S. 21–33.

императорского образа в них остаются масштаб и наличие диадемы. Уподобление частному портрету, однако, кажется маловероятным объяснением для выбора такого изобразительного модуса. Более правдоподобным, особенно в случае колосса из Барлетты, было бы обращение к тем же источникам — «республиканской» линии римского портрета, вероятно, в ее «солдатской» интерпретации III в.

Так или иначе, оба образа демонстрируют нетипичные для императорского изображения свойства. В случае «Магненция» это полнота: абрис его лица с массивным двойным подбородком, покрытым легкой щетиной, кажется почти аморфным: в отличие от изображений «Валента/Валентиниана», он не сдерживается геометрически четкой формой овала. В случае Барлеттского колосса — это пластически изощренный «республиканский» тип с артикулированными скулами, впалыми щеками, заметной щетиной, отчетливыми приметами возраста. Отличается он и своеобразной, конкретизированной формой бровей — сравнительно пологих и асимметричных, резко выделяющихся на иератически застылом лице. Более всего такой контраст «индивидуализирующих» мотивов с общей стилизацией опять же вызывает в памяти мозаичный образ Юстиниана из Сан Витале.

Частный портрет

Частный скульптурный портрет позднеантичного периода представляет собой еще более неоднородную картину. В нем сложнее выделить какую-либо генерализирующую идею, которой в императорских образах стало обнажение имперсонального культового начала. Отчасти таковой становится опора на «республиканскую» линию римского портрета, однако ей одной не удается объяснить все разнообразие предстающих перед нами изображений. Несмотря на то, что связанная со скульптурным портретом традиция клонилась к завершению, мы находим в ней и различные интерпретации явлений прошлого, и до некоторой степени новые подходы к портретному жанру.

При довольно явных тенденциях, которыми в общих чертах можно было бы описать развитие позднеантичной скульптуры, процесс ее трансформации едва ли можно свести к линейному изложению. Как и другие жанры позднеантичного и раннехристианского искусства, портрет свидетельствует о том, что многочисленные наработки предшествующих эпох были хорошо известны и сохраняли силу, что подкреплялось и ретроспективными настроениями эпохи. С определенной вольностью они использовались как риторические приемы для выражения тех или иных высказываний, смысл которых не всегда возможно с уверенностью реконструировать.

Число датированных произведений частного портрета крайне невелико. Наиболее точные сведения предоставляют просопографические данные, возможности которых весьма ограниченны тем обстоятельством, что статуи, сохранившие и голову, и базу чрезвычайно редки. Таким образом датированы статуя Гая Целия Сатурнина Догмация из Ватикана (LSA-903, Рис. 124), отмечающая собой ранний этап частного портрета — 324–337 гг.[310]; и статуя Флавия Палмата из Афродисиады (LSA-198, Рис. 172), сравнительно точно отнесенная к концу V в. — началу VI в., времени исхода традиции[311]. В их число можно также включить статую Вирия Ауденция Эмилиана из Поццуоли (LSA-46, Рис. 127) — 365–379 гг.[312] Однако художественные свойства его портрета не отличаются высоким качеством.

---

[310] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 64; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 36–39; *Breckenridge J. D.* Likeness. P. 248; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. I. S. 152–156; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 102; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 23, 48; *Gehn U.* Ehrenstatuen in der Spätantike. S. 498–504; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 57–59; *Idem.* Die Porträts Konstantins als Modell des spätantiken Kaisertypus. S. 857.

[311] *Erim K. T.* Aphrodisias in Caria. The 1972 Campaign of excavations // Türk Arkeoloji Dergisi. 1974. Cilt 21/1. S. 38; *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 236–238; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 251–254; *Roueché C.* Aphrodisias in Late Antiquity. P. 102–104; *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 168; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 87; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 150–154.

[312] *Napoli M.* Statua ritratto di Virio Audenzio Emiliano consolare della Campania // Bollettino d'arte. 1959. Vol. 44. P. 107–113; Meischner J. Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 225;

К этому можно прибавить и некоторые другие косвенные признаки, позволяющие, совместно с другими факторами, локализовать частный портрет во времени. Такими становятся, например, типы одежды — хламида и новый вид тоги, выступающий в роли terminus post quem для феодосиевского периода. Это хотя бы приблизительно позволяет датировать статую Ойкумения из Афродисиады (LSA-150, Рис. 150), группу «Эсквилинских тогатусов» из Капитолийских музеев (LSA-1068, 1069, Рис. 125), статую «Старшего магистрата» из Афродисиады, перенесенную впоследствии в Стамбул (LSA-169, Рис. 126), бюст из Себастополиса, ныне в Токате (LSA-2282, Рис. 144). Аналогичным признаком в женском портрете служит чепец (LSA-8, Рис. 158), фиксируемый на диптихе «Стилихона» из Монцы, который, однако, не имеет точной даты (Рис. 128.3)[313]. Для женских образов IV в. таким фактором оказывается прическа, соответствующая так называемым репликам Елены (LSA-967, Рис. 128.1–2). Для портретов конца IV в. — начала V в.: типы, зафиксированные в изображениях чиновников на Обелиске Феодосия. Для поздних памятников — прическа Флавия Палмата, не встречающая в ранних изображениях, но получившая чрезвычайное распространение на диптихах вт. пол. V в. — VI в. (Рис. 174). Мода на те или иные прически и физиогномические модели, однако, не всегда может быть использована как датирующий признак и нередко, напротив, выступает в роли ретроспективной аллюзии.

Статуя Догмация из Ватикана (LSA-903, Рис. 124) представляет собой не только датированный, но также и один из наиболее выдающихся в художественном отношении памятников IV в. Датировка статуи 324–337 гг. не позволяет рассматривать ее как переходное явление. Портрет Догмация

Eadem. Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 115; *Gehn U.* Spätantike Ehrenstatuen in Italien — Einige Beispiele aus Rom und Puteoli. S. 41–44; *Idem.* Ehrenstatuen in der Spätantike. S. 504–513.

[313] *Shelton K. J.* The diptych of the young office holder // Jahrbuch für Antike und Christentum. 1982. Bd. 25. S. 132–171; *Cameron A.* The status of Serena and the Stilicho diptych // Journal of Roman Archaeology. 2016. Vol. 29. P. 509–516.

отражает уже сложившуюся, но от того не менее красноречивую систему, вокруг которой возможно расположить и другие произведения этой эпохи.

От современного императорского портрета изображение Догмация отдаляет его типология с подчеркнуто дифференцированным рельефом лица, акцентированными приметами возраста, а также короткими волосами и переданной графическими средствами щетиной. Эти свойства не просто намечены: жесткость форм, графичность линий, рубленость пластики придают особую заостренность индивидуализирующей характеристике. Немаловажно, что эти черты обнаруживают следы асимметрии — нерегулярный рисунок морщин на лбу, искривленный рот. Однако общий строй тяготеет к упорядоченности. Структурообразующими элементами становится, во-первых, острая геометрически выверенная линия лба, а далее стилизованная линия бровей в виде двух правильных полукружий. Бурление форм вписывается таким образом в жесткий каркас, образуя собой впечатление застывшей экспрессии.

От двояких свойств статуи Догмация можно протянуть линии в две стороны. Во-первых, это частная скульптура III в., вторящая в своем образном строе императорскому портрету в духе Деция Траяна (LSA-124, 125, 810, 1108, Рис. 129–130)[314]. Она демонстрирует выраженную с особой нарочитостью принадлежность к «республиканской» линии, в которой почти не осталось места идеализирующим качествам — противоположным по своей сути устремлениям веризма, но долгое время уживавшимися вместе с ними. Характерными для этой традиции свойствами оказываются акцентировка возрастных примет, вылившаяся в изобильную и изощренную гряду морщин на лбу, а также жесткость форм, их упор на асимметричную линию.

[314] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 39–40, 114–115, 123–124; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 141. Портрет из Копенгагена (LSA-810) часто интерпретируется как императорский: *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 17–18; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 97–98; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 97; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 65.

Утрирование физиогномических подробностей уже на раннем этапе способствовало тому, что портрет стал производить впечатление гримасы.

Второй, систематизирующий, источник образа охарактеризовать сложнее. С одной стороны, в роли такового может выступать императорский портрет Константина. В таком случае мы должны были бы говорить о своего рода уподоблении образу правителя, проявившемуся, однако, не в иконографических деталях, но в общем строе. С другой стороны, те же свойства демонстрируют императорские (LSA-2394) и частные (LSA-882) (Рис. 131.1–2)[315] изображения предшествующего периода, которые могли бы стать общим источником и для императорских, и для частных образов IV в.

Важным прототипом оказывается также круг «солдатских» портретов, в свой черед опирающихся на крайне индивидуализированную образную схему и заостренную эмоцию. Так, бюст из Виллы Торлония (LSA-904, Рис. 132)[316], один из ближайших к Догмацию, с его напряженным взглядом и трактовкой бровей в виде единой дуги, кажется интерпретацией образа Филипа Араба. Оттуда же, вероятно, происходит и короткая прическа, сопоставляемая, как правило, с непосредственно предшествующими ей образами периода Тетрархии. Именно этот источник определил массовый портрет IV в. (LSA-811, 1249, 251, 40, 2393)[317], свойствами которого стали суровость и

---

[315] Antički portret u Jugoslaviji: Narodni muzej, Beograd, Muzeji Makedonije, Skopje, Arheološki muzej, Zagreb, Arheološki muzej, Split, Narodni muzej, Ljubljana / ur. J. Jevtović. Beograd: Narodni muzej, 1987. S. 225. *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 33; *Idem.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 117; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 7–9; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 204, 229–230; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 71–72.

[316] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 64; *Idem.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 113; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 36–39; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 149; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 70; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 59.
П. Э. Висконти прямо идентифицировал бюст как портрет Филипа Араба: Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche / a cura di P. E. Visconti. Roma: Tipografia Tiberina, 1880. P. 226.

[317] Портрет из Остии LSA-1249 иногда называют императорским образом времени Валентиниана из-за напряженного выражения лица и сходства с группой LSA-578, 582, 597: *Squarciapino F.* Ancora sui ritratti di Valente // Bullettino della Commissione archeologica

аскетичность, грубоватость и безыскусность, а также и некоторые деформации, имеющие экспрессивную направленность.

Другие портреты IV в. демонстрируют обращение к тем же и подобным им источникам, в различных пропорциях отразившихся на их облике. Одни, как бюст Цетега из Капитолийских музеев (LSA-879, Рис. 132)[318], более тяготеют к сдержанному и пластически обобщенному типу Тетрархии. Другие (LSA-812, 952, голова из Британского музея inv. 1861,1127.58, Рис. 131.5–6)[319] более приближаются к психологизированным и несколько меланхоличным образам в духе Деция Траяна и Аврелиана, аллюзиями к которым служит типология вытянутого иссушенного лица, вознесенный кверху взгляд,

---

comunale di Roma. 1949–1950. Vol. 73. P. 97–101; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 73–77. Частный портрет: *Wrede H.* Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. S. 93; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. I. S. 159; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 232–233; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 72.

LSA-811: *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 27, 113; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 178. LSA-251: *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 114–116; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 199; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 102; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 63. LSA-2393: *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 160; Antički portret u Jugoslaviji. S. 220; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 179; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 58. LSA-40: Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale. Vol. 3: Castello di Baia / a cura di F. Zevi. Cuma; Naples: Electa Napoli, 2008. P. 387.

[318] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 118; *Heintze H. v.* Römische Porträt-Plastik aus sieben Jahrhunderten. S. 16; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 10; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 152; *Eadem.* La ritrattistica privata in eta costantiniana. P. 163; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 98; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. II: Die männlichen Privatporträts / Hrsg. von K. Fittschen, P. Zanker. Berlin; New York: de Gruyter, 2010. S. 178–179; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 58–59.

[319] Портрет из Копенгагена LSA-812 датируется преимущественно зрелым V в. *Poulsen F.* Römische Porträts in der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen // Römische Mitteilungen. 1914. Bd. 29. S. 69; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 187; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 388; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 125; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 115; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 162. На наш взгляд, сухая и графичная пластика лица, асимметричный рисунок морщин на лбу, а также характер прически выдают черты IV в. (ср. портрет из Копенгагена LSA-801).

L'Orange H. P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 82, 145; Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane / a cura di V. S. M. Scrinari. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1972. P. 73; A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman antiquities, British museum / Ed. by A. H. Smith. Vol. 2. London: British museum, 1900. P. 248.

изощренный рисунок морщин. Третьи (LSA-2127, 2145, Рис. 131.3–4)[320] ближе всего подходят к экспрессивной суровости «солдатских» императоров.

К тому же кругу следует отнести и более нейтральный вариант образности, представленный двумя портретами из Копенгагена (LSA-801, 824, Рис. 134.2–3)[321], которые напоминают своей типологией изображения Валериана[322]. Их пластика лишена заостренной жесткости и связанного с ними эффекта гримасы, но образ также строится на противодействии асимметрично-подвижных и упорядочивающих мотивов. Обращает на себя внимание трактовка глаз: один из них чуть сощурен, зрачки прижимаются к верхним векам, а взгляд направлен в разные стороны. Этот мотив, вероятно, был почерпнут из императорского портрета — Константина (LSA-2288), Максенция (LSA-556, 896) (Рис. 94.1–2) и далее до Галлиена[323]. К IV в. также относят ряд римских портретов с полным гладковыбритом лицом (LSA-1073, 2128, 2146)[324], по-прежнему, однако, опирающихся на веристическую стилизацию и не перенимающих черт императорской образности в духе Константина. Наиболее близким прототипом для них представляется портрет времени Флавиев.

---

[320] *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 36–38; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 149; Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke. Bd. IV: Bildwerke im Kaffeehaus / Hrsg. von P. Bol. Berlin: Gebr. Mann, 1994. S. 142.

[321] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 124; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 69, 173.

[322] Например, портрет из Копенгагена (inv. 3387): *Wood S.* Roman Portrait Sculpture 217–260 A.D. P. 45, 134; *Heijnen S. J. M.* Portraying Change. P. 77–78.

[323] Например, портрет из Копенгагена (inv. 832): *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 51–52; *Eadem.* Die Aussage abstrakter Formen am Porträt des Kaisers Gallien // Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 1980. S. 24–27; *Heijnen S. J. M.* Portraying Change. P. 77–79.

[324] LSA-1073: *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 93–102; *Wrede H.* Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. S. 93; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 232; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 77; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 74.

LSA-2128, 2146: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums / Hrsg. von G. Lippold. Bd. 3.2. Berlin: de Gruyter, 1956. S. 455; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. II. S. 8–9.

Единственным портретом, по-настоящему уподобленным императорскому изображению, можно считать голову из Эфеса, ныне в Измире (LSA-683, Рис. 134.1)[325]. Гладковыбритое лицо сочетается в ней с упорядоченной структурой, а также конкретными чертами константиновской иконографии (прическа, акцентированные скулы и подбородок, трактовка глаз и бровей правильной полуциркульной формы). При этом эфесский портрет демонстрируют черты асимметрии в рисунке морщин и трактовке чуть искривленного рта, что делает строй его образа, по сути, аналогичным статуе Догмация.

Схожие тенденции прослеживаются в женском портрете IV в. Наиболее заметной чертой в них становится тяготение к симметричной упорядоченности, редукция тонкой нюансировки, живости и мимолетности впечатления. При этом основа остается неизменной: как и предшествующая скульптура вт. пол. III в., портреты продолжают опираться на образ эпохи Северов. При общей иконографии образы отличаются некоторым разнообразием стилизаций. Однако традиционные женские типы с их тяготением к идеализации безусловно дают меньше возможностей для интерпретации, чем «республиканская» линия мужского портрета. Характерным признаком IV в. становится прическа, получившая широкое распространение вслед за императорским образом Елены (LSA-965, 966, Рис. 87–88). Заплетенные в косы волосы кругом огибают голову наподобие венца, который впоследствии приобретает форму широкой и высокой полосы, почти нерасчлененной деталями. Пряди же на лбу укладываются расходящимися волнами на манер Венеры (LSA-256, 395, 967, 969, 970) или же рядом

[325] *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 147–148; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 121; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 102; *Bergmann M.* La ritrattistica privata in eta costantiniana. P. 163; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike. S. 667; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 62–63.

зачесанных наверх «буклей» (LSA-409, 972, 973, 978, 989) (Рис. 128, 135–143)[326].

В женском портрете также можно отметить несколько линий, отсылающих к явлениям предшествующих эпох. Одна из них связана с дальнейшей и во многом опосредованной интерпретацией стилистики Северов с ее тонкостью в трактовке прически, мелкими чертами лица, изяществом ракурсов и мягкими взглядами — уклончиво обращенными в сторону (LSA-967, Рис. 128.1)[327] или, напротив, вознесенными к небу, в духе портретов Юлии Паулы и Юлии Мамеи[328] (LSA-2117[329], а также статуи Елены, LSA-965, 966). Другая линия тяготеет к образу, сложившемуся, как считается, в эпоху Тетрархии (LSA-1298, 1300, Рис. 139)[330]. Портретам этой группы — бюсту из Капитолийских музеев (LSA-962, Рис. 140.1–2)[331], а также головке из Лувра (LSA-573, Рис. 138), за которой закрепилось имя Фаусты[332], — свойственны приближающаяся к сфере форма головы с округлыми щеками и маленьким подбородком, большая фронтальность и симметрия в структуре лица,

---

[326] *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 95–104, No. I. 6, 11, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 26, 45.

[327] *Felletti Maj B. M.* Contributo alla iconografia del IV secolo d. C. P. 78; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 169–172; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 200; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. III. S. 36; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 176.

[328] Например, портреты из Капитолийских музеев (inv. MC 380), Лувра (inv. Ma 3552), Ватикана (inv. MV.686.0.0): Barbera M. Ipotesi su un ritratto di fanciulla di età severiana da Via Labicana // LANX. 2010. Vol. 6. P. 5, 8.

[329] *Вощинина А. И.* Римский портрет. Коллекция Государственного Эрмитажа. Л.: Аврора, 1974. С. 193–194; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 98–99.

[330] *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 190, 198; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 90.

[331] Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. III. S. 117–118.

[332] Предложенная Р. Дельбрюком идентификация с Фаустой была пересмотрена М. Бергманн, однако датировка сомнению не подвергалась. *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 166; *Felletti Maj B. M.* Contributo alla iconografia del IV secolo d. C. P. 77; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 250; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 197; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 153–154; *Fittschen K.* Zur Datierung des Mädchenbildnisses vom Palatin und einiger anderer Kinderporträts der mittleren Kaiserzeit // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1991. Bd. 106. S. 302–303; Konstantin der Grosse. No. I.9.47; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 99, 167–168.

мягкость пластики, а также укрупненные глаза с глубоким, обращенным чуть кверху взглядом. Последнее обстоятельство в силу общего происхождения мотива сближает портреты с образами Константина такими, например, как бюст из Прадо (LSA-599, Рис. 92).

Прочие женские изображения скорее представляют собой некий синтезированный вариант описанных истоков. Среди наиболее ярких произведений этого рода можно назвать так называемую статую «Мудрой тещи»[333] (LSA-409, Рис. 137), голову из Копенгагена (LSA-256, Рис. 140.3), портрет женщины со стефаной, головным убором наподобие диадемы, из Турина (LSA-973, Рис. 141.1), головы матрон из Флоренции и Пизы (LSA-974, 978, Рис. 135, 141.3)[334]. В сдержанном и редуцированном виде они сохраняют черты старой схемы — легкий наклон головы, обращенный кверху взгляд. Не исчезают и свойства возрастных типов, как, например, полнота и легкие морщины, характерные для образов матрон. Однако в слагаемых портретов начинают перевешивать обобщающие свойства. Более всего в этом отношении они напоминают сдержанный вариант современного им мужского портрета вроде голов из Копенгагена (LSA-801, 824, Рис. 134.2–3).

Несколько иной образ демонстрируют два портрета из Виллы Торлония (LSA-575, 972, Рис. 142–143)[335], найденные неподалеку от мавзолея Елены в

---

[333] Такое наименование статуя приобрела из-за надписи на базе: ΤΗΝ ΠΙΝΥΤΗΝ ΕΚΥΡΗΝ ΕΥΒΟΥΛΙΟΝ ΙΣΑΤΟ ΓΑΜΒΡΟΣ — «Своей мудрой теще Евбулион зять поставил эту статую».

[334] *Felletti Maj B. M.* Contributo alla iconografia del IV secolo d. C. P. 77, 82–83; *Heintze H. v.* Ein spätantikes Mädchenporträt in Bonn. Zur stilitischen Entwicklung des Frauenbildnisses im 4. und 5. Jahrhundert // Jahrbuch für Antike und Christentum. 1971. Bd. 14. S. 73–74; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 176, 319; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 200; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 133, 136, 171–172, 181–184, 186–187.

[335] LSA-575 часто рассматривается как императорский портрет. Помимо прически, аналогичной LSA-406, аргументами в пользу такой трактовки стали место находки и отверстия в оплетающей голову косе, походящие для крепления диадемы (но также и иного рода украшений) из другого материала. Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche. S. 230, 232; *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 49, 172; *Felletti Maj B. M.* Contributo alla iconografia del IV secolo d. C. P. 79, 83; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 67, 88; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 132, 265; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 199; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr.

Риме. Разделяя основные типологические свойства с другими изображениями своего периода, они выделяются высоким художественным качеством. Заостренно графичная манера портретов заставляет сопоставить их со статуей Догмация. Свое проявление она получила в отточенности контуров, линейной трактовке волос, противопоставленных гладкой поверхности кожи, изящном рисунке физиогномических черт. Отдельного упоминания заслуживает мерная и в то же время экспрессивная линия сходящихся на переносице бровей LSA-575, также сближающая образ с портретом Догмация.

Произведения частного портрета IV в. в массе своей не отличаются аристократическим изяществом, которого можно было бы ожидать от социальных предпосылок эпохи. Отдельные черты (прически, появление украшений в женских образах) действительно можно сопоставить с прямой, но все же не нарочитой, демонстрацией аристократического статуса. Однако главным способом выразить эту идею стала опора на традицию. Суровая аскетичность образа воина, акцент на индивидуальности, опора на республиканскую веристическую линию в мужском портрете оказываются весьма созвучны ретроспективным настроениям эпохи. Женский портрет, хоть в силу большей консервативности жанра и в менее откровенном виде, также апеллирует к старым моделям и прежним женским достоинствам. В виду того, что основным центром новаций в скульптурном портрете на этом этапе оставался Рим, эти черты можно интерпретировать как обращение к собственной староримской форме репрезентации, ставшей опорой для аристократического портрета в условиях его разрыва с императорским.

В то же время частный портрет демонстрирует и устремления к как бы противоположным свойствам — к определенности и застылости, редукции деталей и случайностей, тяготению к чистому типу; а также к мотивам одухотворения, ограниченным, как правило, трактовкой глаз и характером

S. 154; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 225; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 93–99; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 180–181, 188–189.

взгляда, — иными словами, к чертам, определившим императорский портрет своего времени. Не исключено, что эти тенденции могли проявляться параллельно и зависеть от разных причин. Они могли служить своего рода способом приблизить себя к образу власти или трансформироваться в приметы стиля. Однако отметим, что черты уподобления императору проявили себя не только в портретах, но и в самой жизни, ведь свою долю почитания как участники государственного и общественного культа получали все причастные к власти лица.

Если для раннего IV в. центральной моделью оставался облик воина, то для феодосиевского периода таковым стал образ философа. К идее интеллектуальной одухотворенности тяготеют большинство частных типов, получивших распространение в эту эпоху. Портреты обретают длинные бороды, высокие лбы с залысинами, обеспокоенные или меланхоличные взгляды — давно известные формулы внешнего проявления мудрости. В связи с этим можно заметить, что наиболее плодотворным источником феодосиевского искусства становится греческий Восток, тогда как художественная инициатива Запада попадает под его культурное, как, впрочем, и политическое влияние. Последовательное обращение к образу философа действительно кажется скорее эллинизирующей, чем непосредственно римской чертой. Между тем использование этого типа в качестве основы для портретной репрезентации, как было отмечено ранее, имело широкое распространение в Италии в III в., прежде всего в погребальной сфере (Рис. 74.2)[336].

Вместе с обращением к эллинской типологии частный портрет эпохи Феодосия выбирает и соответствующие прототипы для своего стиля. Устремления к классицизирующему языку при сохранении отдельных проявлений индивидуализирующей характеристики приводят его

[336] *Zanker P., Ewald B. C.* Living with Myths. P. 234–237.

к скульптуре времени Антонинов. Портреты именно этой эпохи с особой частотой избираются в качестве основы для вторичного использования. Из нее же заимствуются прически и бороды, контрастирующие своей нарастающей пышностью с портретами предшествующего времени. Принимая во внимание ретроспективный характер самих антониновских образов, искомая аллюзия феодосиевского портрета оказывается не вполне ясной. Мы не можем однозначно сказать, что именно становилось предметом воспроизведения — непосредственно образцы древности, вынужденно представленные в их римской интерпретации, или же сам прецедент обращения к греческой классике в прошлом[337].

В том числе к таким заимствованиям можно отнести и наиболее чистые философские типы в духе бюста из Токата (LSA-2282, 704, Рис. 144.1–2)[338], вновь актуализированные со времен Классической эпохи, и кудрявые локоны группы Ойкумения (LSA-150, 369, 679, 869, 450, Рис. 150–153)[339],

[337] *Zanker P.* The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity / Trans. by A. Shapiro. Berkeley: University of California Press, 1995. P. 217–233.

[338] *Metzler D.* Ein Meisterwerk spätantiker Porträtkunst // Archäologischer Anzeiger. Berlin: de Gruyter, 1969. S. 195–203; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 106; *Eaedem.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 187; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 116–118; *Kranz P.* Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf // Archäologischer Anzeiger. Berlin: de Gruyter, 1979. S. 87–91; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 261–264; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche. S. 312–324; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 237–240; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 103, 117, 135; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 113–114.

[339] *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 140–143; *Eaedem.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 278–279, 306; *Erim K. T.* Two new early byzantine statues from Aphrodisias // Dumbarton Oaks Papers. 1967. Vol. 21. P. 285–286; *Ševčenko I.* A late antique epigram and the so-called Elder Magistrate from Aphrodisias // Synthronon: Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen age. Recueil d'etudes par Andre Grabar et un groupe de ses disciples. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968. P. 29–41; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 136; *Kranz P.* Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf. S. 76–103; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 247; *Roueché C.* Aphrodisias in Late Antiquity. P. 54; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche. S. 312–314; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 237–241; *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 162–165; *Idem.* The Statue Monument of Oecumenius: A New Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias // The Journal of Roman Studies. 2002. Vol. 92. P. 134–156; *Idem.* Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600. P. 205; *Johanning G.* Stilgeschichte des

представляющие собой некую вариацию того же образа, и вдохновенные портреты юношей (LSA-553, Рис. 144.3–4)[340]. В отдельных случаях аналогичные аллюзии можно заподозрить и в женских портретах — в частности, в детских головках из Виллы Шираган (LSA-987, 988)[341], которые выделяются необычной для своего времени прической в духе Фаустины

spätantiken Porträts. S. 82, 103; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 114–117; *Образцова К. Б.* К вопросу о реплике в позднеантичном скульптурном портрете. Тип и его воспроизведение // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2023. С. 161–175.

Ср., например, малоазиатские портреты эпохи Антонинов из Стамбула (inv. 1604), Пергама (inv. 147), Милета. *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 70, 74, 114, No. 32, 39, 120.

[340] Вслед за Р. Дельбрюком многие исследователи рассматривали голову юношу из Вены как императорский портрет времени Константина по аналогии с изображениями Константина-цезаря на монетах или как частный портрет того же времени. *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 110–111; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 145; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 187–188*; L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 127–128.

В последнее время преобладает датировка поздним IV в., основанная на стилистических характеристиках портрета. *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 122; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 181; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 78*; Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 107.

[341] Группа портретов с Виллы Шираган (LSA-986, 987, 988, 1070, 1071) фигурирует в литературе как изображение Максимиана Геркулия (LSA-1071) и его семьи. При этом женский портрет (LSA-986) в настоящее время рассматривается отдельно как произведение феодосиевского времени. *Balty J.-C., Cazes D.* Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane). Vol I.3: Les portraits romains. La Tétrarchie. Toulouse: Musée Saint-Raymond, 2008. P. 34–53, 95–122; *Cazes D.* Périple méditerranéen: antiquités d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient au Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse. Toulouse: Musée Saint-Raymond, 2003. P. 198–201. Это мнение во многом основано на программе мифологической скульптуры на вилле. В ранних исследованиях мужской образ (LSA-1071) рассматривался в отрыве от других голов, в ряду рельефов с подвигами Геракла и медальонов с изображением богов; LSA-988 — как статуя Исиды. *Joulin L.* Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes. Paris: Klincksieck, 1901. P. 88, No. 60, 114, 117, 301. Портреты были объединены в группу М. Бергманн и датированы на основании стиля и прически LSA-986. *Bergmann M.* Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike (Palilia, 7). Wiesbaden: Reichert, 1999. S. 34, 40–41; *Eadem.* Die kaiserzeitlichen Porträts der Villa von Chiragan: Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble? S. 323–340; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 74, 78; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 97, 122, 136, 200–202; *Kiilerich B.* Private Portraits in Late Antiquity: Observing the Subject // Roman Sculpture in Asia Minor. P. 365–366; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 101–102; *Beckmann S. E.* The Idiom of Urban Display. P. 145–149.

Младшей[342] (Рис. 145.5–7). Наконец, созвучными этой эпохе оказываются сама мягкость и определенная обобщенность феодосиевской пластики с ее гладкой поверхностью кожи, деликатностью рельефа и гармоничными пропорциями в структуре лица. С теми же или схожими источниками классицизирующей образности можно связать и трактовку миндалевидных глаз, тяготеющую в целом к весьма органичному рисунку и масштабу. Зачастую схожими оказываются и сами приемы вроде мягко примыкающего к глазу нижнего века, что свойственно большинству портретов эпохи, или, напротив, наплывающего верхнего века, получившего своеобразную интерпретацию в портретах из Тулузы (LSA-1071, 988, Рис. 145.6, 146.1)[343].

Наиболее изощренные и детализированные портреты происходят, как правило, из частного контекста. Они вызывают ассоциации с произведениями зрелого III в., опирающимися на пластическую сложность и отсылающими к слегка одухотворенным, почти психологическим характеристикам[344]. Прежде всего, здесь следует назвать два парных бюста — один из Фессалоник (LSA-90, 91)[345] и другой из Стратоникеи, ныне в Бодруме (LSA-446, 447) (Рис. 147–148)[346]; статуи «Эсквилинских тогатусов» из Капитолийских музеев (LSA-

[342] Например, портрет из Капитолийских музеев (inv. MC 449). Kleiner D. E. E. Roman Sculpture. New Haven; London: Yale University Press, 1992. P. 279–280.
[343] См. прим. 341.
[344] Например, портрет из Глиптотеки в Мюнхене (inv. GL 381). *Сусленков В. Е.* Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III века и логика развития императорского культа. С. 556; Charakterköpfe. Griechen und Römer im Porträt / Hrsg. von F. Knauss. München: Hirmer, 2017. S. 400.
[345] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 75; *Idem.* Der subtile Stil. S. 68–71; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 109; *Heintze H. v.* Ein spätantikes Mädchenportät in Bonn. S. 83; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 31–34; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 397–402; *Kiilerich B.* "Individualized Types" and "Typified Individuals" in Theodosian Portraiture // Acta Hyperborea. 1992. Vol. 4. P. 237; *Eadem.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 113, 120; *Eadem.* B. Private Portraits in Late Antiquity. P. 359–364; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 122, 136–137, 206–207; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 104; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 30–33, 102.
[346] *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 237–274; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 397–402; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 113–115; *Eadem.* Private Portraits in Late Antiquity. P. 359–364; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 97–98, 122, 136–137, 212–213; *Johanning G.*

1068, 1069, Рис. 125)[347], а также бюст из Лувра (LSA-1074, Рис. 149)[348]. Особенно наглядны в этом отношении мужские образы. Абрис их лиц заметно усложнен: форма утонченного овала лишь намечает пропорциональный строй портрета, но не замещает собой естественные очертания. Подобный синтез демонстрирует и пластика — весьма дифференцированная, но при этом мягкая, не нарушающая цельности поверхностей. С большим вниманием переданы «индивидуальные» характеристики — тонкие, оживленные асимметричностью морщины; подробно разработанная пластика зоны глаз; своеобразная форма рельефно трактованных бровей — нечто противоположное нарочитой нейтральности того же мотива в императорском портрете. Иногда к этому прибавляются и конкретные особенности, такие как родинка на щеке портрета из Лувра.

Ключевым для этих изображений оказывается их эмоциональный строй. Их роднит впечатление меланхоличной задумчивости, на достижение которого направлены все прочие особенности портретов — насупленные брови, напряженные мышцы лица, наклон головы, легкая асимметричная

Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 104; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 30–33, 111–112.

[347] *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 98; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 23–27, 156–158; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 111; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 226; *Cima M.* Gli horti Liciniani e le statue dei Magistrati // Restauri nei Musei Capitolini. Le sculture della sala dei Magistrati e gli originali greci della sala dei Monumenti arcaici / a cura di M. Cima. Verona: Fondazione Cassa di Risparmio, 1995. P. 53–69; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 114; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 102–107.

[348] В предшествующих работах портрет, как правило, датировался более ранним временем — от периода Тетрархии до династии Валентиниана — и нередко, несмотря на обилие индивидуализирующих черт, рассматривался как императорский. *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 122–123; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 36; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 152; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. I. S. 159; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 96.

Рассматривая LSA-1074 как произведение феодосиевской эпохи, мы следуем за М. Коваксом, который сближал портрет из Лувра со статуей из Терм Диоклетиана (LSA-907) и другими произведениями «изящного стиля», отмечая гладкость поверхностей и отточенность в рисунке черт лица. На наш взгляд, портрет также демонстрирует сходство с LSA-90, 447 в отношении подхода к индивидуализации образа. *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 99–100.

ухмылка чуть поджатых губ и, прежде всего, рассеянный и в то же время сосредоточенный взгляд кверху и куда-то в сторону. Вдумчивая меланхолия, унаследованная вместе с другими свойствами от предшественников III в., по-видимому, служила таким же указанием на философствующие настроения изображенных, как и другие черты иконографии интеллектуала (Рис. 188–190).

Несмотря на тяготение феодосиевского портрета к классическому образному строю, он производит более разнообразное впечатление, чем произведения предшествующего этапа. Репертуар типов, как это красноречиво показывает Обелиск Феодосия, значительно обогатился. Вместе с ним увеличилось не только число причесок. Изображения различаются по общей конфигурации — мы находим среди них и полнолицые образы вроде Ойкумения, и вытянутые головы (LSA-376, 1065, Рис. 154–155)[349], и почти не модифицированные типы в духе IV в. (LSA-180, 2534, Рис. 156)[350].

---

[349] LSA-376: *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 286; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 110; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 102; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 113.

LSA-1065 имеет спорную датировку. Среди предложенных вариантов фигурирует имена императоров Констанция II (Р. Кальца, Х. фон Хайнце) и Валента (Ю. Майшнер): основанием для отождествления с императорскими образами стали два отверстия в верхней части головы, куда могла крепиться диадема. Другие исследователи (М. Ковакс) рассматривают голову из Национального музея Рима как частный портрет феодосиевской эпохи. Кроме того, существует мнение, что портрет является поздней подделкой, так как он не находит прямых стилистических аналогий (В. фон Зюдов). *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 64–66; *Heintze H. v.* Römische Porträt-Plastik aus sieben Jahrhunderten. S. 16; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 303–304; *L'Orange H. P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 137; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche. S. 309; Meischner J. Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 431–436; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 113; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 96–97.

[350] LSA-180: портрет из Афродисиады рассматривается большинством исследователей как произведение пер. пол. IV в. *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 226–227; *Meischner J.* Die Porträtkunst der ersten und zweiten Tetrarchie bis zur Alleinherrschaft Konstantins: 293 bis 324 n. Chr. // Archäologischer Anzeiger. Berlin: de Gruyter, 1986. S. 244–250; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 102; *Smith R. R. R.* Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600. P. 229, No. A41. Однако пластика лица и прежде всего трактовка глаз сближает голову с феодосиевским портретом. *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 100.

Определенного разнообразия достигает вариативность в стилизации портретов — от изощренной пластики и акцентировки веристического начала (LSA-90, 447, 1068) до обобщенных, очищенных от нюансов образов, напоминающих изображения императоров (LSA-906, 907, Рис. 157)[351].

Основная часть портретов феодосиевского времени оказывается заключенной между двумя этими крайностями. В качестве примера здесь можно привести голову «Максимиана Геркулия» из Тулузы (LSA-1071) с его необычно распластанным по плоскости лицом, заметной стилизацией в трактовке бровей и сильно преувеличенными нависающими на глаза верхними веками — черты, которые объясняются особенностями местной традиции (Рис. 146). Другой пример — статуя «Старшего магистрата» из Афродисиады, ныне в Стамбуле (LSA-169, Рис. 126)[352], в основе которой также лежит

LSA-2534: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. II. S. 185–186; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 109–110.

[351] Большинство исследователей относят портрет из Мюнхена (LSA-906) и статую из Терм Диоклетиана в Риме (LSA-907) к феодосиевской эпохе и рассматривают их вместе. *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 75–77, 142; *Idem.* Der subtile Stil. S. 68–73; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 95–97; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 27–34; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 112; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 113; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 98–99.

Исключения представляют собой позиции С. Стукки и Р. Кальца, которые отождествляли портреты с Констанцием Галлом на материале нумизматики, и Ю. Майшнер, отодвигавшей датировку к середине V в. *Stucchi S.* Un nuovo volto della famiglia imperiale costantiniana: Costanzo Gallo // Bollettino d'arte. 1951. Vol. 36. P. 201–205; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 352–356; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 401.

[352] Большинство исследователей датируют статую началом V в. *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 80, 92, 144; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 83, 96–98, 122;

Ševčenko I. A late antique epigram and the so-called Elder Magistrate from Aphrodisias. P. 36–39; Severin H. G. Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 56–61, 83, 165; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 247–251; *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 176–178; *Idem.* The Statue Monument of Oecumenius. P. 143; *Idem.* Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600. P. 228, No. A36; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 120–121.

Также существует мнение, согласно которому датировку следует сдвигать ближе к середине V в. Эта позиция обусловлена сходством фигуры «Старшего магистрата» со статуей «Младшего магистрата» (LSA-170), которую сегодня относят к середине — концу V в. Ранее они рассматривались как одновременные или близкие по времени произведения феодосиевской эпохи: более поздняя датировка LSA-169 позволяла примирить сходство в трактовке фигур и различия в трактовке лиц. *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early

пластически сложный и психологизированный образ в духе III в., получивший в феодосиевское время несколько огрубевшую интерпретацию. Эмоционально окрашенный взгляд магистрата, во многом аналогичный бюсту из Фессалоник (LSA-90, Рис. 147.1), трансформировался в причудливую в своей неправильности форму диагонально посаженных глаз.

Иногда возникает впечатление, что тяготение к большей степени обобщенности и стилизации означает более позднюю дату. Против этого свидетельствуют женские портреты, в том числе, происходящие из названных скульптурных пар (LSA-91, 446, Рис. 148). На контрасте с мужскими образами они обращаются на себя внимание обобщенностью лиц — гладкой поверхностью кожи, почти не тронутой приметами возраста и какими-либо еще индивидуальными проявлениями; в случае бюста из Фессалоник также абстрактно-геометрической формой бровей, придающей взгляду женщины особенно экзальтированное выражение. Однако эти свойства в первую очередь связаны с типом, которой лег в основу образа. Отчасти оба бюста сохранили черты матроны, прежде всего форму округлого, но уже не столь тяжеловесного лица, но в то же время более отчетливо в них начинают звучать обобщенные свойства женского портрета как такового.

Как и прочие качества прежней традиции, они получили определенное заострение в портрете феодосиевской эпохи. Если в мужских образах мы находим подчеркнуто индивидуализированные черты, то в женских, как и в юношеских типах, именно обобщающие свойства приобретают дополнительную акцентировку. Как и для образов молодых императоров, характерными оказываются ясный контур утонченного овала, цельная гладкая поверхность кожи, лаконичность в рисунке отдельных — вновь мелких и изящных — черт лица (в частности, брови, трактованные как пластические переломы). Среди наиболее показательных примеров этого явления можно

Byzantine Portrait. P. 180; *Eaedem.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 25. Г. Йоханнинг относит обе статуи к поздней дате середины V в. — VI в. *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 82–86.

назвать бюст из Музея Метрополитан (LSA-8, Рис. 158)[353]. В руках девушки — свиток: в таком контексте мотив мог быть связан не столько с философией, сколько с темой брака. В тот же ряд следует поставить головы из Капитолийских музеев (LSA-982), Берлина (LSA-983) и Тулузы (LSA-986)[354]; а также портреты из Женевы (LSA-449) и Сиде (LSA-253) (Рис. 145.1–4, 159–160)[355].

---

[353] Как и портрет «Феодоры» из Милана (LSA-760), многие женские портреты имеют спорную датировку между феодосиевским периодом и VI в. Сходство с миланской «Феодорой» нередко и становится основным аргументом для поздней даты. В случае бюста из Музея Метрополитан к этому добавляют крупные углубления на месте зрачков, а также высокое качество обработки мрамора. VI в.: *Alföldi-Rosenbaum E.* Portrait Bust of a Young Lady of the Time of Justinian. S. 95; *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 335–336; Age of Spirituality. P. 292–295, No. 272.
Кон. IV в. — нач. V в.: *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 255; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 405; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 113, 116; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 121; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 98, 117, 136, 208–210.
Х. фон Хайнце предполагала, что портрет поддельный. Это мнение было опровергнуто Э. Альфёльди-Розенбаум. *Heintze H. v.* Ein spätantikes Mädchenportät in Bonn. S. 90; *Alföldi-Rosenbaum E.* Bemerkungen zur Porträtbüste einer jungen Dame justinianischer Zeit im Metropolitan Museum // Jahrbuch für Antike und Christentum. 1972. Bd. 15. S. 174–178.
[354] LSA-982: *Delbrück R.* Porträts byzantinischer Kaiserinnen. S. 329; *Idem.* Spätantike Kaiserporträts. S. 49; Felletti Maj B. M. Contributo alla iconografia del IV secolo d. C. P. 79; *Alföldi-Rosenbaum E.* Portrait Bust of a Young Lady of the Time of Justinian. P. 38; *Heintze H. v.* Ein spätantikes Mädchenportät in Bonn. S. 74; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 177; *Wrede H.* Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. S. 94; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 191; Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen… Bd. III. S. 119–120.
LSA-983: *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 96, 136, 192.
LSA-986: *Alföldi-Rosenbaum E.* Portrait Bust of a Young Lady of the Time of Justinian. P. 35–40; *Heintze H. v.* Ein spätantikes Mädchenportät in Bonn. S. 90; *Wrede H.* Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. S. 95; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 403; *Eadem.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 225; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 114, 116; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 123–124; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 136, 199–200; *Cazes D.* Périple méditerranéen. P. 198–201; *Beckmann S. E.* The Idiom of Urban Display. P. 145–149.
[355] Датировка портрета из Женевы LSA-449 остается спорной. VI в.: Age of Spirituality. P. 295, No. 273; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 138, 226–227.
V в., феодосиевский или пост-феодосиевский период: *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 273; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 127, 130.
LSA-253: *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 201; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 134; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 320; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 220; *Eadem.*

Опора на классическую эллинизирующую образность определяет множество черт пересечения между частным и императорским портретом. Возникает впечатление, что тяготение к обобщению, пластической чистоте, предпочтение нейтральных форм усложненным могут быть связаны с влиянием последнего. Однако более вероятным кажется, что они задавали лишь общую направленность в развитии портрета, тогда как конкретные свойства следует объяснить скорее родством их источников. Мотивы искажений и стилизаций, лишь намечающиеся в эту эпоху, напротив, кажутся заимствованными из императорских изображений. Так или иначе, тема противопоставления образа правителя и его подданных, что вновь демонстрирует Обелиск Феодосия (Рис. 90), не потеряла актуальности. Основным фактором в их различении служил контраст между единством в универсальном безличностом образе императора и разнообразием в частном портрете. Несмотря на тенденции к обобщению, вариативность в выборе типа, прически, формы черт лица, рисунке морщин, позволяла создать довольно индивидуальный (или выглядящий индивидуально) образ, от чего, как кажется, скульпторы феодосиевской эпохи не отказывались.

Отметим также, что для рассматриваемого периода не слишком заметны региональные различия. Отдельные приемы удается связать с особенностями той или иной мастерской, однако сами модели и принципы стилизации, по-видимому, имели хождение по всей Империи. Здесь также можно упомянуть проникновение (хотя и значительно более редкое) «философского типа» на Запад (LSA-1071, Рис. 146); и появление целых рядов типологически близких образов, происходящих из не столь удаленных географически центров (LSA-90, 358[356], 447; LSA-150, 369, 679, 705, 869) (Рис. 147, 150–153). На данном этапе отдельные мастерские не выработали системы узнаваемых черт.

Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 434; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 94, 97.

[356] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 30–33.

В гораздо большей степени они полагались на общность стиля, главным источником которого, вероятно, стал Константинополь.

Основной тенденцией в скульптуре зрелого V в. стало сложение условного и типизированного образа, в котором «индивидуальные» черты сохраняются скорее по инерции — их роль в портретном впечатлении становится все меньше, а ясность отсылок к предшествующей традиции выхолащивается. Обращение к последним, как кажется, приобретает опосредованный характер: стартовой точкой для последующих обобщений все чаще становится не портрет эпохи Принципата, но его позднеантичная интерпретация. Вместе с тенденциями к обобщению образы теряют органичность трактовки и в целом натуралистичный облик. Портрет тяготеет к фронтальности, головы приобретают характер рельефа, а не круглой скульптуры, причем со временем все более низкого. Структура лица стремится к отчетливости и упорядоченности, к атомизации, а не сплавленности отдельных черт. Сами физиогномические мотивы, прежде всего, глаза и морщины, получают отчетливую прорисовку, приводящую в конечном счете к ощущению скульптурной графики, почти лишенной пластического начала. В их рисунке почти не остается усложненных специфицированных форм, они тяготеют к статике и нейтральности.

Другой чертой становится дальнейшее усиление стилизации, введение в портрет антинатуралистических геометрически-абстрактных свойств и неестественных пропорциональных отношений. Так, стилизующее начало трансформирует абрис голов: типы длиннобородых философов с заложенной в них тягой к вертикальной ориентации становятся еще более вытянутыми (LSA-690, Рис. 163)[357]; нижняя часть лица в полнощеких образах приобретает

[357] По мнению М. Прусак, вытянутая форма голов этой группы объясняется вторичным использованием портретов: *Prusac M.* Re-carving Roman Portraits: Background and Methods // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 2006. Vol. 20. No. 6. P. 105–130. Contra: *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 143, Anm. 137.

почти карикатурную округлость и тяжеловесность (LSA-445, Рис. 185)[358]. Появляются откровенно неорганичные элементы, такие как брови Евтропия из Вены (LSA-690), ставшие визитной карточкой эфесской скульптуры: они соединили в себе заостренно динамичный экспрессивный излом, иератичную симметрию и звучность очищенной от деталей формы. Неестественность пропорциональных отношений проявилась прежде всего в сочетании укрупненных, часто особенно узких глаз с маленьким ртом на почти плоском, лишенном дифференциации лице (LSA-957, 958, 1101; LSA-458, также LSA-809[359], Рис. 167–170).

Подобную определенность и нарочитость приобрел взгляд, пришедший на смену сложному психологизированному состоянию некоторых портретов феодосиевского времени. Особенно показательны в этом смысле образы, схожие с последними в своей изощренной веристической пластике, такие, например, как головы из Афродисиады (LSA-176, 181, Рис. 161–162). Во многих характеристиках они остаются в русле предшествующей традиции. Главным же новшеством оказывается интенсивный вперенный взгляд выпученных, широко открытых, почти круглых глаз, как в случае головы из Брюсселя (LSA-176)[360]; или вознесенный кверху взгляд портрета

[358] Большинство исследователей относят утраченный портрет из Табая к первой половине V в. Вне зависимости от конкретной датировки, уточнить которую едва ли представляется возможным, голова демонстрирует намечающиеся тенденции следующего этапа, что позволяет рассматривать ее в данной группе памятников. *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 39, 107; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 117; *Kranz P.* Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf. S. 86, 91; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 265; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 390; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 103; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 141.

[359] Женский портрет из Копенгагена традиционно относят к IV в. — нач. V в. *Heintze H. v.* Ein spätantikes Mädchenportät in Bonn. S. 76; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 122; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 203. Однако названные свойства также сближают портрет с более поздними примерами.

[360] Ранние исследователи относили голову из Брюсселя к кон. IV в.: *Rodenwaldt G.* Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike. S. 23–26; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 121. В дальнейшем датировка была пересмотрена, однако она остается спорной и в настоящее время. Сторонники ранней даты начала V в. отмечают типологическое сходство портрета с Обелиском Феодосия, изощренную натуралистичность в трактовке волос: *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr.

из Афродисиады (LSA-181)[361], в котором давно известный прием за счет косвенных свойств (фронтальность, симметрия, застылость) и непосредственного акцентирования мотива получил заостренное экзальтированное прочтение.

На этом этапе в несколько большей степени проявило себя региональное своеобразие. Так, специфическая образность была сформирована в скульптуре Эфеса, знаменитым примером чего стал портрет Евтропия из Вены (LSA-690, Рис. 163). Однако обозначенные выше черты, которые прославили этот образ и сделали из него едва ли не демонстративную модель всего позднеантичного своеобразия, оказались необязательными даже для группы эфесских изображений (LSA-690, 691, 692, 693, 709[362], также отчасти LSA-320, 1084 из Смирны[363], Рис. 164–165). Не во всех из них мы встречаем характерную форму бровей Евтропия (LSA-692). Специфически вытянутые пропорции обнаруживаются только в типе «длиннобородого философа», но не

S. 35–37; *Kranz P.* Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf. S. 85; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 109. С поздней датой около середины V в., как правило, связываются экспрессивные качества скульптуры: *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 83; *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 232–234; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 394; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 105, 117. *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 184.

[361] *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 228; *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 183; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 108; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 154.

[362] *Alföldi-Rosenbaum E.* Reflections on the Portrait of "Eutropius" from Ephesus // Studi in memoria di Giuseppe Bovini. Vol. 2. Ravenna: Del Girasole, 1989. P. 1–12; *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 84–88, 92, 146–147; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 128–130; *Oberleitner W.* Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos. S. 16–24; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 151–153; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 108–115, 177–179; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 385–387, 391–393; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 108; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike. S. 675; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 143–150.

[363] *Auinger J.* Eine spätantike Togabüste aus Balçova // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. 2003. Bd. 72. S. 15–28; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 130; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 120; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 114, 183; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 387–389; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 103; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike. S. 675–677; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 146–147.

затрагивают прочие (впрочем, тоже «философские») физиогномические варианты (LSA-691, 709). Роднит между собой портреты этой группы высокий лоб с тонкими процарапанными линиями морщин; длинные экспрессивно затененные носогубные складки; рот с опущенными уголками. Их также объединяет форма каплевидных глаз: давно известный мотив, получивший здесь особое антинатуралистическое прочтение и встроенный далее в почти декоративную систему линий. Одновременно статичные и энергично напряженные, эти линии производят двоякое, обоюдоострое впечатление. Направленные к центру, они собирают форму, помещая в фокус глаза изображенного, но, с той же интенсивностью направленные вовне, они как бы разрывают ее изнутри.

Показательно, что эфесские образы заставляют рассматривать их в совершенно абстрактных категориях, как будто это не портреты, а маски, утратившие какую-либо связь с человеком. Взятые в отдельности компоненты при этом изменились мало: в основе образов лежат давно известные типы; в них сохраняются некоторые оживляющие мотивы, такие как асимметрично кривящиеся линии морщин на лбу, а стилизация в форме бровей и глаз, заострение примет возраста не раз отмечались нами и в более ранних портретах. Однако интенсивность стилизующих устремлений, их системный характер наконец привели к созданию особой не вполне портретной категории изображения.

Другим региональным явлением, хотя и не столь специфичным, представляется группа портретов из Рима (LSA-957, 958, 961, 1101, Рис. 166–168, 169.2, 169.4)[364], к которым с осторожностью можно прибавить женский

[364] Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche. P. 231–232; *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 87–92, 148–149; *Heintze H. v.* Römische Porträt-Plastik aus sieben Jahrhunderten. S. 17; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 69–73, 121, 171, 182; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 387–393; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 122, 129; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 114–115; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 158–161.

портрет из Музея Метрополитан (LSA-458, Рис. 170)[365]. На первый взгляд, они совершенно не похожи на эфесские памятники, однако определяют их все те же тенденции. В основе римских произведений лежит не образ философа, но более универсальный тип человека среднего возраста. Его характерные свойства — щитовидная форма лица, короткая борода, акцент на скулах — также, как в императорских образах, едва дополнены какими-либо еще приметами. Перед нами вновь оказывается чистый тип, в силу чего мало удивления вызывает и сходство этих портретов с императорским, вроде бюста «Валентиниана III» из Лувра (LSA-591, Рис. 115), также происходящим из Рима. Другой особенностью группы стал уже упоминавшийся контраст больших и узких миндалевидных глаз (иногда с таким же заплывшим, как у «Валентиниана III», взглядом) с маленьким ртом — единственных активных компонентов на лице, освобожденном от какой-либо пластической дифференциации.

В ряду произведений римской скульптуры выделяется портрет из Остии (LSA-956, Рис. 169.1, 169.3)[366]. Типологически он очень близок к описанным выше памятникам и даже обнаруживает сходство с ними на уровне деталей прически — три кудрявых локона, ниспадающие на лоб. Однако по сравнению

[365] Голову из Музея Метрополитан прежде никто не относил к этапу зрелого V в. Вслед за Р. Дельбрюком, отождествившим портрет с Элией Флациллой, исследователи относят его к раннему феодосиевскому периоду кон. IV в. или даже ранее, но рассматривают в числе произведений частной скульптуры. *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 202–203; *Felletti Maj B. M.* Contributo alla iconografia del IV secolo d. C. P. 83–84; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 93–95; *Heintze H. v.* Ein spätantikes Mädchenportät in Bonn. S. 73; Age of Spirituality. P. 290–291; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 118; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 115; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 190–191. Основным аргументом ранней датировки послужила прическа женщины, дополненная в случае феодосиевской даты особенностями трактовки, такой как отполированная поверхность кожи. На наш взгляд, это свойство может быть отнесено к типологическим чертам образа молодой женщины. Тогда как застылость и фронтальность, впечатление маски и, прежде всего, пропорциональные деформации в чертах лица, находящие аналогии в изображения второй половины V в., сближают портрет с более поздними явлениями.

[366] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 86–92, 147; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 69–73; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 128; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 115; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 158–161.

с эмоционально сдержанными, застыло симметричными образами портрет из Остии демонстрируют куда более экспрессивное выражение. Ключевую роль в нем играет нарочито асимметричная посадка глаз, поддержанная рисунком морщин и ртом, искаженным ухмылкой. Такая деформация воспроизводит, вероятно, гротескно-индивидуализированный портрет III в. (например, LSA-810, Рис. 130.1). В этом процессе можно отметить и опосредованное влияние республиканского веризма. В то же время изобилие неупорядоченных физиогномических подробностей, сложный мимический рисунок и, прежде всего, идейный момент «неприукрашенной правды» с трудом прочитываются в поздних памятниках. Вероятно, влияние этой традиции ограничилось ранним этапом: под ее воздействием в римских копиях была заострена заложенная в эллинистической скульптуре склонность к изобильной мимике. На наш взгляд, портрет воспроизводит не веризм Цецилия Юкунда, а мыслительное напряжение греческих интеллектуалов. В частности, к подобным заимствованиям можно отнести мотив асимметрично вскинутых бровей, встречающийся в целом ряде изображений античных мыслителей — Демосфена из Афин, Хрисиппа из Галереи Уффици, неизвестного «поэта» из Копенгагена и других (Рис. 171)[367].

Некоторое единство демонстрируют также и памятники Афродисиады, хотя, говоря об их региональном своеобразии, мы должны будем сделать больше оговорок. Центральной в их ряду является статуя Флавия Палмата (LSA-198, Рис. 172), к которой примыкает круг портретов с аналогичной пышной прической и схожим формальным подходом к трактовке образа (LSA-

[367] Демосфен: Национальная Археологический музей, Афины, No. 327; Хрисипп: Галерея Уффици, inv. 1914 n. 398; «Поэт»: Новая глиптотека Карлсберга, inv. I.N. 3178. *Образцова К. Б.* Экспрессия и деформация в позднеантичном скульптурном портрете // Искусство византийского мира 3: Сборник статей памяти О. С. Поповой / Отв. ред. И. А. Орецкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2024 (в печати).

170 — статуя «Младшего магистрата» из Стамбула[368]; LSA-173, 177, 385[369], Рис. 173, 175.1–3). Прическу Флавия Палмата с мелкими кудрями, переданными с помощью буравчика, однако, нельзя отнести к местным особенностям. Судя по многочисленным диптихам вт. пол. V в. (Астурия из Дармштадта, Василия из Флоренции) и далее (Магна, Филоксена, Апиона)[370], она отражает столичную и, по-видимому, придворную моду своей эпохи (Рис. 174). Стилистические характеристики портретов также выходят за пределы Афродисиады. В их основе, как и в римских памятниках, лежит не философский, но универсальный и в этом смысле как бы «гражданский» тип с лицом в форме щита. Из-за пышных причесок и щетины на месте бород он получил лишь немного иное, более цельное звучание. В портретах также почти нет подробностей, выходящих за рамки общей схемы; ту же нейтральную полуциркульную форму имеют их брови, оказавшиеся в силу тенденций к уплощению почти в одной плоскости с глазами. Отличия от римских памятников сводятся к более естественному пропорциональному отношению

[368] Сходство между фигурами и различия в трактовке лиц у статуй «Старшего магистрата» и «Младшего магистрата» породили известную сложность в датировке обоих скульптур (см. прим. 352). Трактовка фигуры заставляла исследователей относить обе статуи к началу — первой четверти V в.: *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 81, 144; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 84, 97, 123; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 58–64, 81, 166. Трактовка лица «Младшего магистрата» и прическа в духе Флавия Палмата вынуждали сдвигать датировку одной или обоих статуи ближе к середине V в.: *Oberleitner W.* Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos. S. 95; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 180; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 247–251; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 120–121, 152–154; или даже к середине V в. — VI в.: *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 82–86.

[369] *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 235; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 91; *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 183–185; *Idem.* A late Roman portrait and a himation statue from Aphrodisias. P. 714–716; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 62, 106–108; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 151–152; *Şimşek C.* Sculpture from Laodikeia (Laodicea ad Lycum) // Roman Sculpture in Asia Minor. P. 344; *Образцова К. Б.* К вопросу о реплике в позднеантичном скульптурном портрете.

[370] *Delbrück R.* Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. No. 6, 22, 29, 33, 45; *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. No. 5, 23, 28, 32, 45; *Cameron A., Schauer D.* The last consul: Basilius and his diptych // Journal of Roman Studies. 1982. Vol. 72. P. 126–145; *Eastmond A.* Consular Diptychs, Rhetoric and the Languages of Art in Sixth-Century Constantinople. P. 742–765.

между чертами лица, а также к специфической трактовке глаз с плоским диском радужной оболочки (LSA-219)[371].

Схожие приемы демонстрируют и некоторые портреты за пределами Афродисиады. Особенно близкими из-за единства прически кажутся два эфесских образа (LSA-697, 707, Рис. 175.4)[372]. К ним можно прибавить портрет из Афин (LSA-142, Рис. 176)[373]: несколько иной с точки зрения типологии (вероятно, он воспроизводит образ афинского космета и через него вновь опосредованно отсылает пышностью своей бороды к философскому типу[374]), однако аналогичный с точки зрения подхода к пластике и трактовки отдельных мотивов. Портреты из Бонна (LSA-380)[375] и Афин (LSA-119)[376]

---

[371] *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 238–239.

[372] В большинстве ранних работ бюсты из Эфеса отнесены к зрелому VI в., преимущественно юстиниановскому периоду (Ж. Инан и Э. Альфёльди-Розенбаум). После датировки Р. Озгана и Д. Штутцингера вт. пол. V в. портреты принято связывать с рубежом V–VI вв. *Oberleitner W.* Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos. S. 87–90, 93–97; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 156, 185; *Eaedem.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 189–190; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 90–92; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 253–254, 272; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 61, 109; *Auinger J.* Eine spätantike Togabüste aus Balçova. S. 24; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike. S. 674–675; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 156–157.

[373] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 89; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 91, 125–127; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 61–64, 81, 167; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 386; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 125; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 135; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 177–178.

[374] Ср., например, портрет из Национального археологического музея в Афинах (inv. 388). *Lattanzi E.* I ritratti dei Cosmeti nel Museo Nazionale di Atene. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1968. No. 22; *Zanker P.* The Mask of Socrates. P. 217–233; *Prusac M.* The Kosmētai Portraits in Third Century Athens. Recutting, Style, Context and Patronage // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 2019. Vol. 30 (16 N. S.). P. 139–167; *Образцова К. Б.* Экспрессия и деформация в позднеантичном скульптурном портрете // Искусство византийского мира 3: Сборник статей памяти О. С. Поповой / Отв. ред. И. А. Орецкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2024 (в печати).

[375] *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 305–308; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 264; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 389; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 103; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 140–141.

[376] *L'Orange H. P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 88; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 239; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 170.

(Рис. 177, 178.1) отличаются от этого ряда изображений пластической сложностью и скорее блокообразной, чем рельефной структурой. Трактовка отдельных физиогномических мотивов и пропорциональные отношения между ними кажутся более натуралистичными. Эти особенности, вероятно, можно объяснить более ранней датой. Однако их типология и в целом принцип построения образа во многом оказываются аналогичными если не малоазийским, то римским произведениям (ср. LSA-380 и LSA-961, Рис. 166).

Портреты, напоминающие памятники Афродисиады, с одной стороны, можно объяснить влиянием центра с крупной и несомненно выдающейся скульптурной мастерской на другие территории. Однако общность тенденций с портретами римского круга, различных в деталях, но демонстрирующих заметное концептуальное единство, склоняет нас к тому, что подобные произведения отражают скорее столичные, а не региональные, свойства и модели, характерные для одной эпохи. В этом смысле показательно, что мы находим портреты «в духе Афродисиады» в Эфесе, где как будто бы сформировалась собственная традиция. Специфика эфесских памятников при этом сопряжена с особыми «философскими» типами, обладающими определенным подобием и за пределами этого центра (LSA-131, 161, 429, 2297, Рис. 178.2)[377]. Кажется закономерным, что в поисках иной образности, лишенной столь откровенных философских аллюзий, эфесские чиновники могли обращаться к другим не менее распространенным моделям. Характерно и то, что в самой Афродисиаде при несомненном преобладании типа Флавия

[377] *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 107–111; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 159; Age of Spirituality. P. 291; *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 234; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 135; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 142, 171, 175.

Палмата мы находим и другие варианты образов (LSA-161, 176, 181, 182[378], 200[379]).

Дальнейшим развитием этой линии стали портреты их Эфеса VI в. (LSA-694, 696, Рис. 179, 180.1)[380], в которых описанный тип, прежде всего в его местной вариации (LSA-697, Рис. 175.4), соединился с чертами группы Евтропия — большими каплевидными глазами навыкат и напряженным выражением лица, поддержанным рисунком морщин на лбу. К ним можно добавить и статую проконсула Стефана (LSA-698, Рис. 181)[381], обладающую схожей типологией с лысеющим лбом и гладковыбритым лицом. Некогда пышная прическа чиновника приобрела здесь не просто линейную, но фактически орнаментальную интерпретацию. Однако трактовка лица обнаруживает много общего с образом Флавия Палмата. Исключением оказывается нижняя часть лица, по-видимому, сохранившая первоначальный вид от оригинальной скульптуры, из которой была переделана голова Стефана.

К тому же ряду можно причислить голову кудрявого юноши из Лувра (LSA-765, Рис. 182)[382]. Кроме необычной прически, отдаленно напоминающей

---

[378] *Smith R. R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 184; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 106.

[379] *Erim K. T.* Aphrodisias in Caria. P. 38; *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 229; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 103; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 25–26.

[380] *Oberleitner W.* Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos. S. 86–93; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 154–156; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 87–89; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 110; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 203–204; *Образцова К. Б.* К вопросу о реплике в позднеантичном скульптурном портрете.

[381] *Foss C.* Stephanus, proconsul of Asia, and related statues // Okeanos: Essays Presented to Ihor Sevcenko on his Sixtieth Birthday by his Colleages and Students / Ed. by C. A. Mango, O. Pritsak, U. M. Pasicznyk. Cambridge: Ukrainian Research Institute; Harvard University, 1984. P. 196–219; *Oberleitner W.* Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos. S. 86–89, 97; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 157; Sande S. Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 85–87; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 85, 110; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike. S. 670–673, 680; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 204.

[382] Датировка портрета спорная. Большинство исследователей придерживается куда более ранней даты: IV–V вв. (как воспроизведение портрета Антонинов) или даже II–III в. (как местное упрощение портрета Антонинов).
Catalogue des portraits romains. T. II: De l'année de la guerre civile, 68–69 après J.-C., à la fin de l'Empire / Ed. K. de Kersauson. Paris: Réunion des musées nationaux, 1996. P. 542–543;

завитки эфесского портрета из Вены (LSA-691, Рис. 164.1–3), голова из Антарадуса демонстрирует привычные для своего времени приемы, среди которых сильнее всего выделяются огромные глаза с толстыми надутыми веками. Их трактовка находит перекличку с пухлыми поджатыми губами и широкими арками бровей — интересно, что эти редкие для поздних портретов мотивы мы видели и у Стефана. Гладкость кожи и утонченность абриса, по-видимому, возникают в портрете из Лувра как усиленные свойства типа юношества.

Среди поздних портретов V в. — начала VI в. можно также выделить несколько обособленных явлений. Одно из них, наилучшим образом представленное головой из Лувра (LSA-593, Рис. 184), довольно плохо укладывается в обозначенную выше линию, устремленную к плоскостности и жесткости. В куда большей мере оно связано с группой римских императорских портретов «Льва/Анастасия» и «Ариадны/Амаласунты». Исследователи расходятся во мнении, является ли портрет из Лувра частным: неслучайно в историографии за ним закрепилось имя «Льва I»[383]. Непосредственно портретные свойства не позволяют разрешить этот вопрос. Сравнение с императорским образом из Копенгагена (LSA-758, Рис. 119.2) дает нам больше сходств, нежели различий. Мы находим здесь тот же тип зрелого мужчины, свойства которого во многом нивелированы обобщающими тенденциями — стремлением к округлой форме лица, гладкой поверхности кожи. Портреты роднит и трактовка больших округлых глаз с углублениями на месте зрачков, наделенных в луврском образе с чуть наклоненной головой более мягким взглядом. Однако отметим, что тип округлого лица с большими глазами вышел далеко за рамки императорской репрезентации. Мы уже

Sculptures from Roman Syria II: The Greek, Roman and Byzantine Marble Statuary / Ed. by M. Koçak, D. Kreikenbom. Berlin: de Gruyter, 2022. P. 168–169.

[383] Вопрос о том, является ли портрет императорским упирается в интерпретацию corona civica, венка из дубовых листьев. Императорский: *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 236–238 (Зенон); Catalogue des portraits romains. P. 540–541 (Лев I). Частный: *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 66–81; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 75; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 199.

упоминали его появление на диптихах, причем не только императорских (Рис. 120). Добавим, что аналогичный тип используется в них и для изображения второстепенных персонажей. В дальнейшем он появляется и в христианских мозаиках, например, в Евфрасиевой базилике в Порече, в образах святых и ангелов (Рис. 225.8). В этом смысле тип может пониматься как универсальный, подходящий в том числе для частного портрета. Вероятно, к тому же ряду следует причислить и образ из Музея Метрополитан (LSA-465, Рис. 183)[384], почти не находящий аналогов среди прочих произведений женского портрета.

Другое явление связано с «гневной» линией портрета и также в первую очередь вызывает ассоциации с императорским образом — «Карманьолой» из Венеции (LSA-454, Рис. 185). В VI в. аналогичные изображения, перенявшие мотив напряженно сдвинутых насупленных бровей и общий накал эмоционального состояния, появляются в частном портрете Эфеса (LSA-689, 702)[385]. Однако на данном этапе трактовка частной скульптуры приобрела крайне огрубевшие формы. В сочетании с экспрессивной направленностью типа и избавлением его от прочих деталей, которые могли бы оттенить основное содержание образа, это привело к впечатлению безобразной, нарочито некрасивой гримасы. Как в театральных масках, в таких изображениях не осталось ничего, кроме эмоции, выраженной самым откровенным и демонстративным образом.

Последние памятники скульптурной традиции довели до предела те тенденции, что наметились задолго до ее финального разрешения. Приведем

---

[384] *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 132; *Schade K.* Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation. S. 92, 138, 224–225; *Zanker P.* Roman Portraits: Stone and Bronze Sculptures in The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016. P. 193, 238–39.

[385] Ф. Оберляйтнер датировал портреты пер. пол. — сер. V в.: *Oberleitner W.* Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos. S. 27–29, 32–35; так же в *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 151; *Eaedem.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 186. В дальнейшем за изображениями закрепилась датировка VI в.: *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 100–104; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 110; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike. S. 676–678, 688; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 204–205.

здесь в качестве примера «портрет» из Эфеса, находящийся ныне в Вене (LSA-695, Рис. 186)[386]. Проявившееся еще в феодосиевский период тяготение к плоскостности дошло в нем до экстремальной точки: рельеф лица утратил не только внутренние градации, но отделился от самой вещественности тела. Скульптурная голова превратилась в плоский диск. Это уплощение получило почти физически ощутимые формы: память об объеме приобрела вид ряда сплющенных, вдавленных в плоскость складок, утративших какую-либо связь с классическим представлением о трехмерном образе. Каждый из физиогномических компонентов заострился в своей наглядности и определенности и вместе с тем утратил причастность к какой-либо миметической характеристике не столько личностной, сколько вообще человекообразной.

Отмежевавшись от традиции изображать человека в его пластически-определенных и исторически-значимых формах, поздние памятники скульптуры превратились в образ не человека, но в образ самой статуи, самой почести быть удостоенным статуарной награды. Те частности, которые некогда служили политической или образной аллюзией, постепенно теряли свое коммуникативное значение. На этом фоне особое внимание приобретали те немногочисленные детали, что еще сохраняли актуальность. Боясь потеряться в ряду утративших свой смысл отсылок, они приобрели наиболее отчетливую, нарочито «плакатную» или, если говорить языком их эпохи, «масочную» трактовку. Скульптурный образ утратил связь с человеком: опираясь ли на свойства, приобретенные с течением времени, или же заложенные в самой его основе и лишь проявившиеся в тот момент, когда портрет освободился от прочих задач. Портретный жанр перестал скрывать свою основную функцию и переродился в ту самую маску, по-прежнему

[386] *Oberleitner W.* Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos. S. 100; *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 155; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 99–103; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 110; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 206.

способную выполнять функции проводника в переносе давно известных аллюзий, но уже не прячущую себя за живоподобным изображением.

Типическое и индивидуальное

Рассматривая произведения скульптурного портрета, мы не раз обращались к понятиям типического и индивидуального. Если оставить за скобками отдельные нюансы, вся история позднеантичного портрета может быть описана как постепенная утрата индивидуального начала, отказ от миметических принципов и отказ от частного в пользу универсального. Однако римский портрет и прежде не стремился зафиксировать внешнее или внутреннее состояние изображенного. По своей природе он оставался комплексом знаков, отсылающих к тем или иным смыслам и характеристикам. Это означает, что всякий, даже самый «индивидуализированный» портретный образ, по сути, типичен. Позднеантичная скульптура лишь обнажила давно известный принцип, но никак не изобрела его.

Среди категорий отсылок можно обозначить следующие. Во-первых, это возрастные и гендерные категории, задающие основу для изображения. Они дополняются чертами, обозначающими социальную принадлежность человека. Последние, как правило, имеют не портретные формы, но характер внешних атрибутов таких как одежды, украшения и дополнительные аксессуары. Во-вторых, это образные модели, из которых наиболее важными для позднеантичного периода оказались типы воина (LSA-123, 904), а далее философа и интеллектуала (LSA-90, 179, 2282). В остальных случаях, вероятно, можно говорить о своего рода нейтральном образе, в котором на первый план выступает непосредственно гражданская роль государственного деятеля (LSA-1101).

К этому же ряду иконографических отсылок стоит отнести и мифологические аллюзии — например, к образу Венеры в женском портрете (LSA-969) или к героическому пафосу Геракла в мужских изображениях «гневной» линии (LSA-454, 702). Схожее значение могли приобретать и

некоторые узнаваемые прически, намекающие, особенно в императорском портрете, на политическую преемственность между двумя историческими деятелями (Рис. 95.3–4). В иных случаях прическа имела скорее генерализирующее значение и отсылала не к конкретным личностям, но к целым эпохам, универсальным образам или социальным группам (LSA-150, 198, 2297).

Характер аллюзии, судя по всему, имели и некоторые модификации в трактовке глаз, которым в позднеантичном портрете уделялось особое внимание. Здесь надлежит упомянуть, во-первых, мотив укрупненных глаз (LSA-337, 558, 757) или — при более натуралистичном прочтении — вперенный взгляд широко распахнутых глаз (LSA-176). Происхождение этого приема, придающего портрету не только экспрессивную, но почти экзальтированную окраску, связывают с восточным влиянием. Его прототип находят в царских образах Сасанидов, где мотив определенно был связан с культовыми коннотациями и стремлением наделить изображение правителя чертами божественного[387]. Во-вторых, это изображение вознесенных к небу глаз, появляющееся в позднеантичном портрете в различных вариациях — от интенсивного однонаправленного взгляда и, напротив, до заплывшего, как будто невидящего взора (LSA-253, 591). Этот мотив возводится к солярным культам и, в частности, к образу Александра-Гелиоса, что вновь отсылает нас к идее божественного озарения. Как и многие другие черты позднеантичного портрета, оба приема получили определяющее развитие на предшествующем этапе: так, взгляд вверх стал характерной особенностью времени Галлиена (Рис. 116); мотив укрупненных глаз наиболее ярко проявил себя в искусстве Тетрархии (Рис. 131.1). Культовая составляющая приемов была сознательно перенесена в императорский портрет III в. и далее в позднеантичную императорскую репрезентацию. Впоследствии, по-видимому, уже на позднем этапе, эти свойства начинают проявляться и в частном портрете.

---

[387] *Сусленков В. Е.* Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III века и логика развития императорского культа. С. 565.

Третьей категорией отсылок служат аллюзии стилистической направленности, в которых стиль, однако, также приобретает иконографическое значение. Прежде всего, речь идет о выборе между веристическим и классицизирующим обликом, который задавал основной модус изображения и транслировал сопряженные с ним ценности. К этому можно прибавить и более частные отсылки к стилю предшествующих эпох, через которые и определяли себя деятели позднеантичного периода.

Отметим, что понять, к какой из категорий относится та или иная отсылка, не всегда просто. Между ними обнаруживается множество пересечений. Так, например, гладкость кожи и утонченность пропорций могут выступать и как свойства юношеского типа, и как классицизирующая аллюзия, и как черта сверхприродного образа. Акцентированные морщины могут подчеркивать причастность к «республиканской» традиции, воплощать интеллектуальные усилия философа или же просто оставаться приметами возраста. Трансформации в трактовке глаз могут прямо отсылать к описанным культовым коннотациям или же только опосредованно, так что первопричиной их появления в частном портрете окажется уподобление императорским образам.

Отдельный вопрос заключается в том, являлся ли «индивидуализированный облик» отдельной ценностью, которую возможно отделить от совокупности прочих иконографических черт, из которых складывается «портретное впечатление». Рассуждая от противного, отметим, что ряд позднеантичных изображений демонстрируют сознательное умаление индивидуальных черт. Такой «анти-индивидуализированный» образ, как правило, появляется в императорской репрезентации и потому может быть прочитан как воплощение надмирных, сверхприродных качеств правителя. Иными словами, он может быть отнесен к культовой составляющей портретной характеристики, тем более усиливающей божественное начало, чем меньше в нем остается человеческого. Подобный подход чаще, чем в скульптурных образах, встречается в консульских диптихах, где человек

предстает как образ власти, персонификация абстрактной силы, а не изображение конкретной личности. С течением времени такие универсальные свойства все чаще проявляются и в самой скульптуре. Это, вероятно, следует объяснять уподоблением нижестоящих правителей императору, причем не только в своей репрезентации, но и в жизни, в пространстве государственного ритуала.

Заметим также, что и среди императорских изображений можно выделить определенную градацию в степени абстрактности. Мы знаем случаи, когда императорский портрет прямо обращался к индивидуализированной иконографии (LSA-441). Однако различия наблюдаются и в непосредственно обобщенных образах. Некоторые портреты (LSA-337) выделяются тем, что абстрактность изображения в них превосходит привычный для классицизирующего образа уровень идеализации. Они не просто умаляют, но почти полностью отказываются от каких-либо проявлений конкретики. Другие (LSA-454) являют собой обобщенный образ без всякой опоры на классицизирующий строй.

Здесь также следует вспомнить два наиболее известных памятника феодосиевской эпохи — Обелиск и Миссорий Феодосия (Рис. 90–91, 187.1)[388]. На первый взгляд, крайне близкие друг другу, они заметно отличаются в деталях. Образы Обелиска лишены той геометризованно-абстрактной структуры, что определяет портреты Миссория. Различие между ними кажется скорее риторическим, чем хронологическим. В частности, очень схожие физиогномические мотивы мы находим в памятнике более раннего времени, в Миссории Констанция II из Керчи (Рис. 187.2)[389]. Так, усиление абстракции

---

[388] *Meischner J.* Das Missorium des Theodosius in Madrid // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1996. Bd. 111. S. 389–432; *Raeck W.* Doctissimus Imperator. Ein Aspekt des Herrscherideals in der spätantiken Kunst. Mit einem Anhang zur Datierung des Theodosiusmissoriums // Archäologischer Anzeiger. Berlin: de Gruyter, 1998. S. 507–522; *Kiilerich B.* Representing an emperor: style and meaning on the missorium of Theodosius I // El Disco de Teodosio / Ed. M. Almagro-Gorbea, M. Alvarez Martínez, J. M. Blázquez Martínez, S. Rovira. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000. P. 273–280.

[389] *Засецкая И. П.* О месте изготовления серебряной чаши с изображением Констанция II из Керчи // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. 1996. Вып. 4. С. 225–

особенно сильно проявилось в отдельных видах изобразительности — в произведениях торевтики, а также нумизматики, на материале которой остаются незаметными даже династические различия. Выбор модуса определялся спецификой функционирования того или иного объекта — необходимостью подчеркнуть «человеческую» или культовую составляющую императорского образа.

При наличии такого модуса веристический вариант портрета также воспринимается как определенное высказывание. Именно контраст с иным подходом к репрезентации заставляет видеть в более индивидуализированном образе не только ту или иную отсылку, но и воплощение портретности как таковой. Это открывает возможности для того, чтобы интерпретировать далее изображения святых и ктиторов. Индивидуальность в них выступает как модус реальности и историчности, который противопоставляется абстрактным и идеализированным свойствам, отсылающим к категории универсального.

Иными словами, одни и те же мотивы могут выполнять функцию как индивидуализирующих, так и генерализирующих качеств, и даже одновременно выступать в обеих ролях. В основе даже наиболее дифференцированных образов, прежде всего феодосиевского времени, лежат узнаваемые и, главное, повторяемые типы. Назовем среди них мужские портреты из Фессалоник и Стратоникеи (LSA-90, 447), а также голову из Коринфа (LSA-358) (Рис. 147), с их прической с зачесанным набок «хохолком» по центру лба, худым костистым лицом и сложным артикулированным силуэтом, или группу полнолицых «философов» с кудрявой прической, сформированную вокруг статуи Ойкумения (LSA-150, 369, 679, 869, 450, Рис. 150–153). Именно свойства типа определяют в них индивидуализированный облик — они задают общую конфигурацию лица, его силуэт, основные черты прически и степень детализации физиогномических мотивов. Немногочисленные оставшиеся нюансы (трактовка глаз, рисунок морщин и

237; The Road to Byzantium: Luxury Arts of Antiquity [Exhibition Catalogue] / Ed. by F. Althaus, M. Sutcliffe. London: Fontanka, 2006. P. 147, No. 62.

прочее) допускают вариативность. Однако репертуар таких вариаций весьма ограничен, и от портрета к портрету они повторяются как готовые «формулы». На следующем этапе вместе с сокращением и унификацией физиогномических приемов это становится тем более очевидно.

Принцип конструирования портретного образа через систему кодификаций, включавшую иконографические и стилистические отсылки, а также и сам модус индивидуализированного или идеализированного образа был унаследован позднеантичной скульптурой от предшествующей традиции. Уходя в небытие, скульптурный портрет обнажил этот механизм до состояния схемы. При этом с исчезновением практики возводить статуи императорам и чиновникам сама портретная традиция не прервалась. Ее подход к образному строю, а также накопленный репертуар типов и физиогномических мотивов продолжили свое существование в живописи — в изображениях святых и ктиторов, чьи образы одновременно с ослаблением скульптурной традиции обрели на короткий срок подчеркнуто портретное звучание.

Глава III. Святые и ктиторы. Живописный портрет V–VII вв. в культовом пространстве

В раннехристианский период портретная традиция, с одной стороны, словно сходит на нет, с другой, она переносится в новый контекст — христианского культового пространства. На первый взгляд, это совершенно изменяет природу и задачу портретного изображения. Однако во многом такая идея обусловлена нашими представлениями о более позднем византийском искусстве, где даже портрет исторических деятелей как будто приобретает вид иконных образов, и более раннем античном, где портрет как будто был лишен культовой составляющей или наделялся ею только в особых случаях.

Предшествующие исследования показали, что граница между иконой и портретом была более чем условной. С одной стороны, полноценная теория иконы в этот период находилась в процессе становления. С другой стороны, античный портрет, как оказалось, имел большой культовый потенциал даже в тех случаях, когда причастность изображения к религиозным переживаниям была не столь явной.

Довольно очевидно, что раннехристианские образы опирались на язык античной портретной традиции. Его использование вызывало вопросы, однако привычка была сильнее — за задачей изобразить человека закономерно следовали и известные способы сделать это. Другое дело, что многогранность античной традиции позволяла выбирать необходимые для того или иного случая приемы и аспекты — вполне вероятно, что это делалось сознательно. Немаловажно, что пересечения с прошлым затрагивали не только формальные качества, но семантику и функционирование изображений. Портретная традиция не только легла в основу их внешнего облика, но и поспособствовала сложению культа образов.

Объектами изучения данного раздела станут преимущественно памятники монументальной живописи — изображения святых и исторических деятелей в пространстве церкви. Скульптура, имевшая столь важное значение

для предшествующей традиции, утратила свою силу, и в области христианского портрета (по крайней мере, судя по дошедшим до нас памятникам) она практически не появляется. Другой незатронутой ранее сферой станут произведения станковой живописи — изображения на досках. Подобный тип портрета также был давно известен: он выпал из поля нашего зрения лишь потому, что мы почти не знаем сохранных примеров этого явления. В то же время для христианского искусства именно такой вариант изображения, предопределивший формат иконы в узком смысле этого слова, будет иметь самое большое будущее. Наконец, христианские образы, зачастую имеющие определенные портретные свойства, появляются на всякого рода предметах мелкой и малоформатной пластики, торевтики, шитья и пр. Эти произведения будут привлекаться к нашим рассуждениям в качестве вспомогательного материала.

История изучения «раннехристианского портрета»

Если основным жанром в изучении скульптуры стали хронологические или региональные обзоры, попытки систематизации обширного материала, анализ памятников и лишь во вторую очередь — осмысление портретной традиции, то в области изображений в культовом контексте ситуация обратная. Большинство исследований посвящено теоретическим вопросам, и сами произведения зачастую оказываются в них не главными героями, но иллюстрациями к тем или иным широким историко-культурным или художественным процессам.

Круг памятников, которые включают в себя образы святых, во-первых, не столь многочисленный, а во-вторых, соприкасается с множеством иных контекстов и потому не нуждается в отдельной систематизации, как в случае с произведениями скульптуры. Кроме того, памятники христианской живописи действительно оказываются заключенными между двух категорий. Определенное обоснование требуется и для того, чтобы поместить раннехристианские изображения в ряд культовых объектов, и для того, чтобы

рассмотреть фигуры святых в пространстве церкви и тем более иконные образы в рамках портрета: в нашем представлении эти произведения лежат в иной плоскости, чем статуи чиновников и изображения умерших. Портреты исторических персонажей, обычно именуемых ктиторами, на первый взгляд, вызывают меньше сложностей. Однако тема ктиторского портрета также не вполне свободна от трудностей категоризации, вызванных помещением образа в пространство церкви. Поэтому неслучайно, что и эти изображения нередко попадают в сочинения о портрете в культовом контексте в целом.

Так, ключевым направлением, в рамках которого исследовались культовые изображения, стал вопрос о происхождении иконы. Стоит отметить, что эта проблема несколько шире, чем та, что интересует нас: она касается изображений святых, но в первую очередь — образов Христа, Богоматери, небесных сил. Последние также имеют отношение к портрету и без сомнения могут быть причислены к рассматриваемому ряду. Между тем обращение к ним вскрывает огромное множество иных вопросов, серьезно затмевающих проблему портретности, чем и объясняется наше решение вынести эту категорию образов за рамки исследования.

Интересно, что практически в силу случая икона с самого начала оказалась связана именно с портретной традицией — отношения между ними по-прежнему остаются центральной темой как в изучении ранних икон, так и более поздних средневековых портретов. Важнейшими событиями в данной связи стало открытие Порфирием Успенским древнейших икон на Синае в середине XIX в. и последовавшее за ним обнаружение в 1880-х гг. фаюмских дощечек, которые открыли миру античный живописный портрет. Как свидетельства римской портретной традиции египетские памятники стали рассматриваться в качестве истока для средневековых изображений «обычных людей». Отношения между двумя явлениями оценивались по-разному: В. Ф. Грюнейзен отмечал упадок, упрощение классических образцов;

Г. Милле — напротив, сохранение эллинистических традиций даже в зрелом средневековье[390].

Кроме того, фаюмские портреты оказались очень похожими на иконы. В пользу этого свидетельствовала общая для римского портрета и ранних икон энкаустическая техника, а также общие стилистические особенности — соединение натуралистической манеры с «надмирным» характером образов. Сопоставимой оказалась и семантика: пограничное состояние на грани жизни и смерти, жизненность в изображении умершего напоминали христианскую идею преодоления смерти и вечной жизни святых. Впоследствии тема погребального портрета и его роль в сложении иконы были расширены, однако в силу формальных сходств именно этот его извод становился предметом особого внимания. Так, фаюмские портреты заняли центральное место в рассуждениях о происхождении иконы Н. П. Кондакова[391]; в 1969 году Х. Залошер опубликовала книгу «От образов на мумиях к иконе»[392]; обозначенные пересечения отмечали исследователи как римских, так и христианских памятников[393]. В настоящее время периодически звучит мнение, что связь иконы с фаюмскими портретами во многом случайна и уж точно речь не может идти о прямой зависимости[394], однако погребальные плакетки продолжают рассматриваться как важнейший исток иконного образа и сегодня[395].

---

[390] *Grüneisen W. de.* Le Portrait: traditions hellénistiques et influences orientales. Rome: Modes, 1911; *Грюнейзен В. Ф.* Египто-эллинистический ритуальный портрет и средневековые портреты Рима с tabula circa verticem // Христианский Восток. 1912. №1. С. 220–236; *Millet G.* Portraits Byzantins // Revue de l'Art Chrétien. 1911. Vol. 61. P. 445–450.

[391] *Кондаков Н. П.* Русская икона. Т. III. Прага: Seminarium Kondakovianum, 1931. С. 11–22.

[392] *Zaloscer H.* Vom Mumienbildnis zur Ikone. Wiesbaden: Harrassowitz, 1969.

[393] *Parlasca K.* Mumienporträts und verwandte Denkmäler. P. 209–212; *Weitzmann K.* The Icon: Holy Images — Sixth to Fourteenth Century. New York: Braziller, 1978. P. 8; *Rassart-Debergh M.* De l'îcone païenne à l'îcone chrétienne // Le Monde Copte. 1990. Vol. 18. P. 39–70; *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. К. Пиганович, М. Грацианский. М., 2002. С. 99–101.

[394] *Mathews T. F., Muller N. E.* The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons. P. 9; *Brenk B.* Apses, Icons and "Image Propaganda" before Iconoclasm. P. 128.

[395] *Rutschowscaya M.-H.* Fayoum Portraits and their Influence on the First Coptic Icons // Christianity and Monasticism in the Fayoum Oasis. Essays from the 2004 International Symposium of the Saint Mark Foundation and the Saint Shenouda the Archimandrite Coptic

С публикацией фундаментальной работы А. Грабара в 1936 году в вопросе о происхождении иконы появился императорский компонент[396]. Идея о зависимости христианского искусства от императорского простиралась на куда более широкий круг проблем, чем тема портретности. Даже сузив ее до границ нашего вопроса, мы должны отметить, что образ императора отождествляется прежде всего с Христом: данная связь выступает особенно явно именно в его отношении и лишь опосредованно достигает святых. Ключевым фактором для того, чтобы сопоставить императорскую репрезентацию с иконными изображениями, стало двойственное состояние правителя — наличие отчетливо культовой составляющей в его образе, и при этом сохранение значения портрета[397]. Тема присутствия, подменяющего собой отсутствующий оригинал, а также почти магическое отношение к изображениям, проявившие себя в императорском культе, находили созвучие с функционированием иконного образа.

Главным противником концепции А. Грабара много лет спустя стал Т. Ф. Мэтьюз[398]. Отрицая теорию об императорском влиянии, а также и определяющее значение фаюмских портретов, исследователь предложил для иконы другой источник происхождения, мелькомпоявлявшийся ранее в работах М. Рассар-Деберг — языческие культовые образы[399]. Помимо общих мотивов власти и проявлений религиозных коннотаций, роднящих христианские и языческие изображения (этот момент отмечал и А. Грабар, хотя и иначе интерпретировал направления заимствований), важным

Society in Honor of Martin Krause / Ed. by G. Gabra. Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2005. P. 247–256; *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons.

[396] *Grabar A.* L'Empereur dans l'Art Byzantin; *Грабар А. Н.* Император в византийском искусстве / Пер. с фр. Ю. Л. Грейдинга; Авт. вступ. ст. Э. С. Смирнова. М.: Ладомир, 2000.

[397] *Eastmond A.* Between Icon and Idol: The uncertainty of imperial images // Icon and Word: The Power of Images in Byzantium, Studies Presented to Robin Cormack / Ed. by A. Eastmond, L. James. London: Ashgate, 2003. P. 73–86; *Carile M. C.* Imperial Icons in Late Antiquity and Byzantium. P. 75–98.

[398] *Mathews T. F.* The Emperor and the Icon. P. 163–177; *Idem.* The Clash of God: A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton: Princeton University Press, 1999; *Mathews T. F., Muller N. E.* The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons.

[399] *Rassart-Debergh M.* De l'îcone païenne à l'îcone chrétienne. P. 39–70.

фактором вновь стали формальные сходства. Станковые панели, «пинаки», причастные к культовому действу, напоминали иконы по внешним признакам. К вопросу также обращалась С. Санде, однако она пришла к иным выводам[400]. Точкой расхождения стал вопрос о том, можно ли считать полноценным объектом культа вотивный предмет — эта проблема вызвала разногласия и среди исследователей христианских образов.

С изданием в 1946 году «Мартириума», другого программного сочинения А. Грабара, новую актуальность получила тема погребального портрета как источника и предшественника иконы[401]. Вместо частного случая фаюмских плакеток на первый план вышли более общие свойства двух изобразительных сфер. Не в последнюю очередь такое расширение оказалось связано с некоторым сужением темы — от иконы вообще до изображения конкретно святых. Погребальная репрезентация, впитавшая ранее ряд черт героического культа, обнаружила огромное число пересечений с их образами, причем как на изобразительном, так и на семантическом уровнях. Почитание мощей и мест упокоения мучеников стало восприниматься как особый вариант поминовения всяких умерших, поэтому и роль святого, и истоки его иконографии следует объяснять через погребальную традицию. Тема портрета и в этом случае сохраняла определяющее значение: поминальный образ на могиле рассматривался и как исток монументальных изображений, и как предшественник иконы. Укорененность культа святых в сферу погребального, по крайнем мере, на раннем этапе, становится общим местом в литературе — большое внимание ей уделяет, в частности, Х. Бельтинг[402]. Среди более новых работ, в которых проблема является прицельным предметом изучения, можно назвать диссертацию А. М. Ясин[403]. С обозначенной зависимостью

---

400 *Sande S.* Pagan Pinakes and Christian Icons. Continuity or Parallelism? // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 2004. Vol. 18. P. 81–100.
401 *Grabar A.* Martyrium.
402 *Бельтинг Х.* Образ и культ. С. 99–122.
403 *Yasin A. M.* Commemorating the Dead — Constructing the Community: Church Space, Funerary Monuments, and Saints' Cults in Late Antiquity / PhD. thesis, University of Chicago.

соглашаются и историки, исследующие позднеантичный культ святых в свете письменных источников — П. Браун, Л. Григ[404].

Вторым магистральным направлением в историографии становится вопрос о сложении культа образа. В этом отношении исследователи пытались увязать следующие факты. Самые ранние памятники, которые можно назвать полноценными иконами, появляются в VI в. Они отличаются от всего того, что было ранее, и заставляют предположить, что и функционировали они иначе — так, как мы привыкли воспринимать иконы, в качестве моленного образа, а не простого изображения-напоминания. При этом систематическая теория иконы складывается только после иконоборческой полемики. В письменных источниках имеются свидетельства о том, что определенные практики почитания оказались применимыми к изображениям святых на самом раннем этапе, которому обычно отказывают в какой-либо христианской изобразительности. Однако авторы свидетельств, как правило, высказываются о подобном в негативном ключе и считают почитание образов языческими пережитками.

Исходя из этого, исследователи пришли к выводу, что культ христианских изображений претерпел значительные трансформации и приобрел привычные нам свойства во второй половине VI в. Впервые это показал А. Грабар в «Мартириуме»; развитием его идей стала программная статья Э. Китцингера «Культ образов до эпохи Иконоборчества» 1954 года; позднее к вопросу обращались А. Кэмерон, Л. Брубакер, П. Шпек и другие[405].

Chicago, 2002; *Eadem.* Saints and Church Spaces in the Late Antique Mediterranean: Architecture, Cult, and Community. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

[404] *Brown P.* The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity. Chicago: University of Chicago Press, 1981; *Grig L.* Making Martyrs in Late Antiquity. London: Duckworth, 2004.

[405] *Grabar A.* Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Vol. II; *Kitzinger E.* The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. P. 83–150; *Cameron A.* The Language of Images. P. 1–42; *Brubaker L.* Icons before Iconoclasm? P. 1215–1254; *Speck P.* Wunderheilege und Bilder: Zur Frage des Beginns der Bilderverehung // Ποικίλα Βυζαντινά. Bd. 11. Varia III / Hrsg. von W. Brandes, S. Kotzabass, et. al. Bonn: Habelt, 1991. S. 163–247; *Loerke W.* Real Presence in Early Christian Art // Monasticism and the Arts / Ed. by T. G. Verdon. Syracuse: Syracuse University Press, 1984. P. 29–52; *Dal Santo M. J.* Text, Image, and

Эта теория нашла и своих противников: в частности, согласно Б. Бренку, живописные произведения VI в. еще не приобрели полноценное культовое значение и не сформировали вокруг себя ритуализованного действа. Даже синайские иконы, при всех их внешних характеристиках, представляли собой вотивные предметы, не предполагающие какого-либо взаимодействия со зрителем[406]. Так или иначе, предложенная ранее концепция остается в литературе основной: только в VI в. икона, вобрав в себя черты культа мощей и императорского почитания, становится настоящим объектом поклонения, способным творить чудеса и требующим соответствующего обхождения. Между тем сторонники данной концепции приводят в своих работах источники, свидетельствующие о том, что культ образа не возник на пустом месте: предпосылками для него стали, во-первых, древняя и неискоренимая тяга человека к анимизму и, во-вторых, античное отношение к портретному образу.

Последнее замечание оставалось для А. Грабара всего лишь ремаркой: старая традиция чтить через посредничество портрета своих благодетелей обозначало близкий по формам, но все же «светский» смысл почитания. Однако это наблюдение открывало новый путь для последующих исследователей — рассматривать в качестве «предшественника» иконы не какой-то конкретный вид портрета, а портрет вообще. Изыскания в области античного и позднеантичного искусства не раз показывали, что вокруг различных портретных образов складывались определенные формы культа — примером могут послужить изображения философов, одним из аспектов функционирования которых становилось благоговейное отношение к «почитаемым учителям»[407]. Иконы были не просто формально похожи на античные портреты (что особенно убедительно, хотя и в общих чертах показал

---

the “Visionary Body” in Early Byzantine Hagiography: Incubation and the Rise of the Christian Image Cult // Journal of Late Antiquity. 2011. Vol. 4/1. P. 31–54.

[406] *Brenk B.* Apses, Icons and “Image Propaganda” before Iconoclasm. P. 109–130.

[407] *Zanker P.* The Mask of Socrates; *Сусленков В. Е.* Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве. С. 137–160.

А. Грабар в книге про истоки христианской иконографии, в том числе отсылая к произведениям скульптуры), но и имели пересечения на семантическом уровне[408].

На этом этапе концепция приобрела вполне цельные формы. С небольшими различиями она появляется в ряде обобщающих работ, в основном пересказывающих уже признанные наблюдения. В одних сочинениях портрет и икона скорее противопоставляются: на волне идей «спиритуализации» Э. Кош де ла Фер объяснял характерные особенности последней новыми духовными исканиями. Такого же линейного развития придерживается и М. Андалоро: сначала были портреты, но не было икон; потом появилось нечто среднее между портретами и иконами; затем портреты вышли из употребления, и иконы заняли их место. В других работах — например, у С. Санде и (в самых общих чертах) у Р. Йенсен античная портретная традиция и христианские образы рассматриваются как связанные явления[409]. Установленная общность между «светским портретом» и христианскими изображениями позволяет и исследователям скульптурного или погребального портрета нащупывать конкретные точки их пересечения, пока что только пунктиром. Общим местом становится и перечень предшественников иконы, обнаруженных в традиции погребального портрета, императорской репрезентации, языческих культовых образов[410].

---

[408] *Grabar A.* Portraiture. P. 60–86; *Idem.* Le portrait en iconographie paleochrétienne. P. 87–109; *Idem.* Le portrait en iconographie chrétienne // L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Vol. 2. Paris: Paris Collège de France, 1968. P. 591–605; *Liverani P.* Il ritratto dipinto in età tardoantica // Figurationen des Porträts / Hrsg. von T. Greub, M. Roussel. Paderborn: Fink, 2018. S. 295–327; *Machado C.* Secular and Sacred in Late Roman Portraits // Mythos. 2021. Vol. 15.

[409] *Coche de la Ferté E.* Du portrait a l'icone // L'Oeil. 1961. Vol. 77. P. 24–31; *Andaloro M.* Dal ritratto all'icona // Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo / a cura di M. Adaloro, S. Romano. Milano: Jaca Book, 2000. P. 31–67; *Sande S.* The icon and its origin in Graeco-Roman portraiture. P. 75–84; *Jensen R. M.* Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity. Minneapolis: Fortress Press, 2005.

[410] *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 213–253; *Kartsonis A.* The Responding Icon // Heaven on Earth: Art of the Church in Byzantium / Ed. by L. Safran. University Park: Pennsylvania State University Press, 1998. P. 58–80; *Török L.* Transfigurations of Hellenism: Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250–700. Leiden: Brill, 2005. P. 288–302.

Ряд работ посвящены портретам епископов в церковном пространстве, прежде всего, в памятниках Рима и Равенны. Несмотря на то, что в большинстве случаев именно они являются основным предметом исследования, тема святых почти никогда не исчезает из поля зрения исследователей полностью. Святые и современники оказываются либо сопоставленными, либо противопоставленными для того, чтобы выявить особенности портрета «живых» перед так или иначе героизированными персонажами. Первое систематическое исследование папских портретов в средневековом искусстве предпринял Г. Ладнер в 1941 году[411]. Он отметил, что лица современников оказываются более «реалистичными», чем образы святых, и предположил, что увеличение их числа в церковных памятниках как раз и вызвало необходимость размежевать два типа изображенных. Схожие наблюдения о сверхчеловеческой природе святого и земной конкретности исторических деятелей высказывали и другие исследователи — Дж. Бовини, К. Уолтер, Б. Бренк, Л. Григ[412].

Проблему ктиторского портрета затронул также Э. Китцингер в статье 1963 года «Некоторые размышления о византийском портрете». Он пришел к выводу о том, что принципы различения исторических персонажей и святых сложились в середине VI в. и сохранялись до конца византийского искусства. Для портретов была более характерна геометрическая стилизация и линеарность, для образов святых — эллинистический модус изображения. При этом прямой зависимости между статусом изображенного и его изображением

---

411 *Ladner G.* Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters.

412 *Bovini G.* Le Imagines Episcoporum Ravennae Ricordate nel Pontificalis di Andrea Agnello // Corso di Cultura Sull'Arte Ravennate e Bizantina. 1974. Vol. 21. P. 53–62; *Idem.* I Ritratti degli Antichi Vescovi Ravennati a noi Pervenuti e Notizia di Altri Due Andati Distrutti nel Sec. XVI // Corso di Cultura Sull'Arte Ravennate e Bizantina. 1974. Vol. 21. P. 63–75; *Walter C.* Portraits of Local Bishops: A Note on their Significance // Zbornik radova Vizantološkog instituta. 1982. Vol. 21. P. 1–17; *Brenk B.* Mit was für Mitteln kann einem physisch Anonymen auctoritas verliehen werden? // East and West: Modes of Communication. Proceedings of the First Plenary Conference at Merida / Ed. by E. Chrysos, I. Wood. Leiden: Brill, 1999. P. 143–172; *Grig L.* Portraits, pontiffs and the Christianization of fourth-century Rome. P. 203–230; *Liverani P.* The Memory of the Bishop in the Early Christian Basilica // Monuments & Memory: Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in honour of Sible de Blaauw / Ed. by M. Verhoeven, L. Bosman, H. van Asperen. Turnhout: Brepols, 2016. P. 185–197.

не было — выбор модуса определяла конкретная художественная задача. Как правило, таковой и становилось стремление размежевать исторических деятелей и святых, но бывало и иначе — так, например, исследователь выделял «земной» и «небесный» образы Христа[413].

В статье Э. Китцингера, кроме прочего, поднимается вопрос о том, как современные зрители воспринимали «портретность» в изображении того или иного персонажа. Речь здесь идет не об этической проблеме портрета и идолопоклонства, которая появляется в историографии в связи с исследованием культа образов. Тема этого аспекта — отношение к «реалистичности» как к портретной категории. Э. Китцингер показал, что «конкретность» и «идеальность» не находятся в прямой связи с «реалистичностью» и «абстрактностью» художественного языка. В доказательство исследователь привел, в частности, монеты с разными типами образа Христа: разница модусов, по его мнению, различима даже в настолько условных изображениях. Проблема восприятия портрета была значительно обогащена подключением письменных свидетельств. Этот вопрос становился предметом исследования С. Манго, Ж. Дагрона, Р. Григга[414]. Исследователи пришли к выводу, что отход от традиции натурализма не означал, что изображение перестало восприниматься как реальное и реалистичное. Причем, если одним указание на живоподобие в условном изображении кажется устаревшим литературным приемом[415], то другие допускают, что эти слова были вполне искренними.

---

[413] *Kitzinger E.* Some Reflections on Byzantine Portraiture // Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta. 1963. Vol. 8/1. P. 185–193.

[414] *Mango C.* Antique Statuary and the Byzantine Beholder // Dumbarton Oaks Papers. 1963. Vol. 17. P. 55–75; *Grigg R.* Relativism and Pictorial Realism // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1984. Vol. 42/ 4. P. 397–408; *Dagron G.* Holy Images and Likeness. P. 23–33; *Idem.* L'image de culte et le portrait. P. 123–150; *Idem.* Le portrait iconique: entre histoire, littérature et histoire de l'art // Perspective. La revue de l'Institut National d'Histoire de l'Art. Actualité de la recherche en histoire de l'art: dossiers Antiquité/Moyen Âge. Paris: Institut national d'histoire de l'art, 2009. P. 5–8.

[415] *Maguire H.* Truth and convention in byzantine descriptions of works of art // Maguire H. Rhetoric, nature and magic in Byzantine art. Aldershot: Ashgate, 1998. P. 113–140.

Отдельного упоминания заслуживает работа Ж. Дагрона 1991 года[416], в которой исследователь на материале письменных источников анализирует то, насколько античного и средневекового зрителя интересовала аутентичность изображений святых. Он отмечает, что вопрос историчности волновал авторов еще — и прежде всего — на раннем этапе. Однако, поскольку истинная внешность святых по большей части оставалась неизвестной, они соглашались, что изображать их можно по собственному усмотрению, опираясь лишь на самые скромные доступные нам сведения. Более поздние источники такой проблемой не интересуются. Изображения начинают самостоятельно доказывать свою историчность. Отныне не образ должен быть похож на святого, а святой на свой образ.

В работах последних лет в сфере изучения раннехристианских образов наметились новые подходы. Так, И. Фолетти применил концепцию изобразительных модусов Э. Китцингера непосредственно к изображениям святых, а также к папским портретам. В своей статье он исследует связь индивидуалистичных, «физиогномических» образов с риторическими задачами. Основной смысл «реалистичных» изображений в утверждении реальности изображенного (присутствие святого вблизи его мощей, легитимизация власти пап). При этом в определенный момент индивидуальный модус стал ярче проявляться именно в образах святых, которые как бы становились более реальными, чем исторические персонажи[417].

Огромный вклад в изучение темы внесла К. Марсенджилл, посвятившая исследованию икон и портретов диссертацию, по материалам которой была написана книга, и ряд отдельных статей[418]. Основная идея исследовательницы

---

[416] *Dagron G.* Holy Images and Likeness. P. 23–33.
[417] *Foletti I.* Physiognomic representations as a rhetorical instrument. P. 61–83.
[418] *Marsengill K.* Portraits and Icons / PhD. thesis; *Eadem.* Portraits and Icons; *Eadem.* Portraits and Icons in Late Antiquity // Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd–7th Century AD / Ed. by A. Lazaridou. New York: Onassis Foundation, 2011. P. 61–66; *Eadem.* Painting Icons from Icons: The Theological Significance of Portraits in Late Antiquity // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des

заключается в том, что портрет и икона никогда не противопоставлялись: икона не выросла из портрета, но всегда оставалась портретом, тогда как портрет в античной традиции уже был практически иконой. Однако К. Марсенджилл применяет это утверждение не к тем религиозным образам, которые обычно интересуют исследователей икон, а к портретам исторических персонажей. Она показывает, что функция образов императоров, церковных деятелей, монахов неотличима от той, что выполняют изображения святых. Все они являются посредниками между мирами и занимают определенную ступень духовной иерархии: для тех, кто находится ниже в этой иерархии, люди с более высоким положением воспринимаются как равные или почти равные святым. Поэтому то, что мы называем изображениями ктиторов, выполняло не «светскую» роль памятника самому себе, а также являлось иконными образами. Вокруг различных исторических деятелей мог складываться своего рода культ, который не всегда признавался официальной церковью (прежде всего, по причине локальности этого явления); в то же время не все «официальные святые» были впоследствии широко прославлены в изображениях. Иными словами, граница между святыми и несвятыми была очень размыта. Разницу между этими категориями в изображениях, которую отмечали предшественники, К. Марсенджилл оспаривает, хотя и не на самых убедительных примерах: статус святости не определяет стилистический модус изображения. В крайнем случае различие объясняется разной степенью иерархии, которая не умаляет культовый характер всех образов в пространстве церкви. В работах исследовательницы приводится большое число памятников, однако они выступают скорее как иллюстрации к уже сформированным теоретическим концепциям.

Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. S. 121–135.

Наконец, последнее на данный момент сочинение о позднеантичных портретах и иконах — это книга А. Патерсона 2022 года[419]. Раннехристианские иконы рассматриваются в ней как продолжение античной портретной традиции, названные истоки хрестоматийны и даже несколько сужены — императорский портрет, вотивные языческие изображения, погребальный портрет (причем именно в его «фаюмском» варианте). Выбор предшественников, действительно прежде не получавший такого детального обзора, видимо, был связан с тем, что основное внимание автора, как и в ранних трудах, оказалось обращено не к портретному, а к культовому аспекту этих произведений. Соответственно, А. Патерсон концентрируется на практиках почитания разных категорий образов и формальных приемах отражения святости в них. Особую роль в этом он видит в изображении вынесенного в заглавие книги вперенного взгляда, который обеспечивал контакт между зрителем и иконой.

При всей обширности историографии лишь отдельные аспекты обозначенной проблематики представляются освещенными в полной мере. В рамках нашей темы наиболее изученным можно назвать направление, связанное с выявлением тех областей портретной традиции, которые могли стать предшественниками для иконного образа. Хотя высказанные по этому поводу наблюдения не всегда напрямую относятся к святым, все выделенные истоки так или иначе оказали влияние на их изображения. Как кажется, ближе всего к теме святых приближаются те категории, которые получили наименьшее освещение в литературе. Прежде всего, это философы и другие разновидности «богоизбранных» героев. Кроме того, большим потенциалом, на наш взгляд, обладает бегло намеченная в рамках нашей проблематики идея о том, что культовое измерение в античной культуре получало любое изображение. Она дает нам дополнительное право сопоставлять «светские»

[419] *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons.

памятники портрета с культовыми образами святых не только на формальном, но и на семантическом уровне.

Среди других направлений мысли, получивших широкое освещение в историографии, можно назвать, во-первых, рассуждения о сущности святого в раннехристианской рецепции. Во-вторых, соображения по поводу того, как современники воспринимали «христианский портрет»: и в вопросе о том, как они оценивали «портретность» образов, и о том, какое место сперва отвергаемые изображения заняли в христианском культе. Между тем при большом количестве теоретических работ, часто выходящих за пределы раннехристианской эпохи, детального рассмотрения образов святых в рамках портретной традиции, насколько нам известно, до сих пор сделано не было. Этот аспект и станет центральным предметом нашего исследования.

Место портрета в новом и старых культах

Предполагаемые истоки, определившие сложение христианской иконы, при всей разнице между ними объединяет тема пограничного состояния. Важнейшей функцией императорского образа и изображений умерших, а также и портрета как такового оказывается способность соединять два мира — находящихся здесь и находящихся там, присутствующих и отсутствующих. Содержание такой потусторонности может быть различным: в одном случае речь идет о физических пространствах, в другом — о границе между жизнью и смертью, в третьем — об иерархии духа и причастности к тому или иному божественному, обожествленному, одухотворенному и прочим состояниям. Другой мотив, объединяющий различные портретные контексты — это тема избранности. С одной стороны, она имеет как бы гражданское измерение — достойный член общества, заслуживший добрую память своими действиями или образом жизни, пример для подражания. С другой стороны, гражданская доблесть практически неизбежно сливается с мотивом божественного избранника и так приобретает культовые коннотации, подобно тому, как спортсмен завоевывает лавры не собственным трудом, но вмешательством

божества, и философ обретает мудрость не путем личных усилий, а через откровение. Образ таких небесных избранников вновь становится проводником и как бы средством связи с теми, кто их выбрал.

Роль святого, даже вне проблем портретности, оказывается особенно созвучной названным задачам. Положение этих персонажей также пограничено: они находятся в самом низу небесной иерархии и в то же время прочно связаны с миром людей. Они выполняют функции посредников и покровителей. Нередко они имеют отношение к конкретной локации, которая еще раз сближает святого с людьми через известные подробности биографии, личной истории. Святой выступает в роли свидетеля божественного, что и закреплено в его наименовании «μάρτυρας» — это объединяет его с мотивом героя, избранника и носителя божественного знания. Он же оказывается и проводником к этим сферам, перенимая на себя и роль своеобразного учителя, и роль человека, достойного подражания. Деяния святого нередко распространяются на большой круг людей: в этой связи он может рассматриваться как «оказавший благодеяние» — в таком статусе «почитались» многие действующие лица скульптурного портрета. При этом святой является и умершим, что позволяет ему действовать в загробном мире, как прежде всякий герой погребальной репрезентации.

Все это способствует тому, чтобы использовать для изображения святого приемы портретного жанра. Однако такое понимание образа, как будто очевидное, далеко не всегда получало отражение в искусстве. В этом смысле раннехристианский период оказывается наиболее важным, хотя даже внутри него мы находим разные подходы к данному вопросу. Тем не менее, на короткий период изображения святых становятся особенно близки к портрету, что еще раз убеждает нас в том, чтобы рассматривать два явления вместе.

Схожее пограничное положение представляют собой и исторические деятели, иногда получавшие официальное признание в виде статуса святого, но иногда обходившиеся и без него. Само их появление в пространстве церкви как бы поднимает их до уровня святых вне зависимости от того, каким образом

к ним относились зрители. Между изображениями святых и этих персонажей также обнаруживается много сходств — даже не всегда возможно с уверенностью сказать, какой именно статус был у того или иного человека. Различие между ними, по-видимому, также сложилось не сразу и было связано с процессом становления культа святых.

Источники позволяют проследить, как христианские образы набирали культовую силу. Уже самые ранние из них сообщают о том, что «христианские портреты» почитались. Такое свидетельство появляется, например, в истории Ликомеда из Апокрифических деяний Иоанна (II в.)[420]. Ликомед, ученик Иоанна, в благодарность за спасение заказал изображение евангелиста, держал его в доме и оказывал привычные для портрета почести. Иоанн реагирует негативно — зачем Ликомед почитает какой-то образ как бога? Последовавшее объяснение, что это и есть сам апостол, также не получило одобрения:

«А на следующий день он [художник] раскрасил его восковыми красками и так отдал портрет радостному Ликомеду. Поставив его в своём покое, тот украсил его венком… Говоря так и шутя с ним, он входит в покой и видит украшенный венком портрет старца, по сторонам его — светильники, а перед ним — алтари. И, подозвав того, он сказал: «Ликомед, что означает этот портрет у тебя? Кто из твоих богов здесь нарисован? Ведь я вижу, что ты ещё живёшь по-языčески». Ликомед ответил ему: «Бог у меня один — Тот, Кто воздвиг меня от смерти вместе с моей супругой. А если и кроме Бога можно называть богами людей — наших благодетелей, то это ты, написанный на картине, которого я украшаю венком, целую и почитаю как того, кто стал для меня добрым проводником».

Иоанн же, который никогда не видал своего лица, сказал ему: «Ты шутишь надо мной, дитя. Разве таков я обликом? <Именем> Господа твоего, как же это ты убеждаешь меня, что этот портрет похож на меня?» Тогда

[420] Апокрифические «Деяния Иоанна», 24–29.

Ликомед поднёс ему зеркало. И, увидев себя в зеркале и взглянув на портрет, он сказал: «Жив Господь мой Иисус Христос, портрет похож на меня! Но не на меня, дитя, а на мой телесный призрак. Ведь если этот художник, подражавший этому моему облику на портрете, хочет написать меня, то пусть теперь откажется сам от поданных мне теперь красок и досок, от черт, платья, облика, формы, старости и молодости и от всего зримого» [421].

Несколько позже, рассуждая о статуе Христа из Кесарии, Евсевий Кесарийский свидетельствует о христианских изображениях на досках. Сам он подобную практику не принимает, однако признает, насколько она понятна и ожидаема с точки зрения языческой привычки[422]:

«Нет ничего удивительного в том, что в старину язычники, облагодетельствованные Спасителем нашим, это делали. Я ведь рассказывал, что сохранились изображения Павла, Петра и Самого Христа, написанные красками на досках. Естественно, что древние привыкли, особенно не задумываясь, по языческому обычаю, чтить таким образом своих спасителей».

Как показывает история Ликомеда, формы почитания христианского образа оказываются близкими к тем практикам, что были привычны в предшествующей традиции. Это касается и самой мотивации создать образ уважаемого человека как акт благодарности, и форм, выражающих благоговение перед ним — украшение изображения гирляндами, зажигание перед ним свечей и благовоний. На раннем этапе изображения святых, вероятно, почитались просто как портреты. Однако аналогичные практики направлялись и на образы персонажей, имеющих весьма буквальное отношение к нехристианским культам — так обращались с изображениями богов, императоров, а также с портретами умерших. Должно быть, именно это,

---

[421] Апокрифические «Деяния Иоанна». Часть I / проблемы текстологии, пер. с греческого и комм. А. Ю. Виноградова // Библия и христианская древность. 2020. № 1 (5). С. 75–76.

[422] Eusebius Pamphili. Historia Ecclesiastica VII, 18: Patrologia Graeca. Vol. 20. P. 679–680; Евсевий Кессарийский. Церковная история / ввод. ст., коммент. И. В. Кривушина. СПб.: Изд. Олега Абышко, 2013. С. 335–336.

в первую очередь, вызывало отторжение у авторов или лирических героев ранних свидетельств о христианском портрете. Вероятно, с тем же были связаны и последующие запреты или ограничения на почитание умерших, упомянутые Августином, и императоров, отраженные в самих императорских эдиктах[423].

В то же время набирал свою силу культ святых. Частное почитание знаменитых умерших обрело официальное признание. Римские папы обустраивают погребения мучеников в катакомбах — они становятся местами притяжения паломников, на могилах вырастают посвященные святым церкви. Мученики уподобляются Христу: их мощи суть члены Христовы, их мучения — его страсти, их триумфы — его победы. Число святых растет: если Календарь 354 года приводит несколько десятков имен, то уже к концу V в. их становится в разы больше. Повсюду обнаруживаются местные святые, многие из которых в ходе бесконечных перенесений мощей приобретают и универсальный характер.

Со временем отношение к христианским образам изменяется. Они перестают вызывать этические вопросы, и с ними даже начинают связывать всевозможные чудотворные действия. Это тоже не было изобретением христиан: статуи императоров также иногда творили чудеса и воспринимались магически. Однако со становлением культа святых и культа образов таких свидетельств становится много, и постепенно они начинают приобретать официальное признание[424].

В то же время появляются свидетельства того, что и современники начинают восприниматься как святые[425]. Их почитание оказывается заключенным между двух начал. С одной стороны, они занимают как бы нижние ступени духовной иерархии и по своему статусу уравниваются с

---

[423] Augustinus Hipponensis. De Moribus ecclesiae Catholicae 34, 75: Patrologia Latina. Vol. 32. P. 1342; CJ. I.24.1–4: Corpus Juris civilis. P. 76.
[424] *Kitzinger E.* The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. P. 83–150; *Brubaker L.* Icons before Iconoclasm? P. 1215–1254; *Speck P.* Wunderheilege und Bilder. S. 163–247.
[425] *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 128–215.

местночтимыми святыми, не обязательно получившими всеобщее узнавание. С другой стороны, таких персонажей можно связать с традицией чтить выдающихся людей как сотворивших какое-нибудь благодеяние или в целом как пример для подражания — значением, которым нередко наделялись частные скульптурные портреты.

В качестве переломного момента, когда накопление культового потенциала христианского образа привело к его трансформации и началу иконной традиции, исследователи называют середину VI в. До этого подобное отношение к изображениям можно считать «низовым» и «народным». За этими словами не нужно видеть оттенок пренебрежения: логика почитания образов хорошо укладывалась и в «высокую» античную традицию, с точки зрения которой она действовала как бы по инерции. То, что эта практика вступала в противоречие с христианским мировоззрением, сперва воспринималось как проблема. Выходом из нее оказалось признание культовой и даже магической роли изображения. Тем более, что к этому времени у христианского образа почти не осталось «конкурентов», уподобление которым бросало тень на практику его почитания. Однако и на данном этапе нельзя говорить о полноценном сложении культа иконы как примирения двух противоборствующих подходов. Создание систематических теорий, которые позволили бы борцам с идолопоклонством ужиться с древней традицией почитать образы, придется лишь на иконоборческий период. Существует мнение, что даже синайские иконы, то есть памятники, которые по своим формальным качествам воспринимаются как свидетели состоявшегося перехода «от портрета к иконе», в полном смысле слова как иконы не функционировали. По мнению Б. Бренка, они хранились в монастыре как драгоценные вклады, спрятанные от глаз молящихся[426]. Так или иначе, даже в самом широком виде раннехристианская эпоха оставалась переходным

[426] *Brenk B.* Apses, Icons and “Image Propaganda” before Iconoclasm. P. 109–130.

периодом и подготовительным этапом для сложения византийского культа образа.

Из предложенных вариантов, которые могли бы объяснить появление христианского культа иконы (языческая и императорская репрезентация, погребальная практика, культ героев и философов, публичное и частное прославление человека), довольно трудно выбрать единственный или главный. Все они оказываются взаимосвязанными и находят пересечения с изображениями святых. Последние тоже не вполне однородны: происхождение образов персонажей из Писания и местночтимых святых, ктиторов, епископов и настоятелей монастырей, а также рядовых монахов заметно различается. Для каждого из них можно подобрать наиболее убедительный прототип из круга предшествующих традиций. Однако едва ли не более существенен тот факт, что все категории христианского портрета, а также и все их предшественники обнаруживаются в тесной связи.

Изображения языческих божеств и императорского культа, выбранные в качестве истоков благодаря очевидности их религиозных коннотаций, действительно находят сходства с чтимыми христианскими образами. Безусловно, в первых рядах в этом отношении следует назвать центральные фигуры — изображения Христа и Богоматери, чья созвучность с обозначенными истоками много раз проговаривалась и прежде. Справедливо и то, что вслед за Христом как императором или Богом, принявшим на себя (вместе с другими позднеантичными божествами) мотивы силы и власти, сопричастность к подобным сферам приобретают и святые. Нередко они становятся свитой Спасителя, аналогично той роли, которую приобретают придворные рядом с фигурой императора. Черты такого уподобления обнаруживаются и в их иконографии — святые облачаются в одежды высокопоставленных чиновников (Рис. 208.2, 210.1, 216.1); схемы консульских диптихов находят отражение в иконах (Рис. 215); мотив безличности и абстрактности святых находит параллели в светской

репрезентации представителей власти. В то же время важной чертой раннехристианской эпохи становится то, что мученики уподобляются Христу и воспринимаются как его проявления. Это также обнаруживает последствия в их иконографии — святые могут получать в своих изображениях крестообразные нимбы и посохи, а также перенимать и черты портрета, подобно тому, как ранее современники уподобляли себя правящему императору (Рис. 204). В этом смысле воспроизведение придворных характеристик в образах святых вслед за темой Христа-императора кажется особенно закономерным.

Некоторые из семантических свойств императорского образа оказываются и напрямую применимыми к святым. В том числе — тема изображения, заменяющего собой функции прообраза. Появление фигур святых в тех местах, где хранятся их мощи, зачастую далеко от места их оригинального погребения, кажется нам по-своему созвучным этому мотиву. Изображение императора как будто переносило или скорее расширяло его присутствие не только на столицу, но и на провинции: он был везде, в том числе там, где находиться не мог. Также и святой — его первичная сила распространялась от погребения. Однако перенесение такового в виде частицы мощей, продлевало его действие на неограниченные расстояния. Видимым гарантом действенности реальных останков становился образ, перенесенный с истинного места захоронения или же имитирующий таковой. Именно изображение расширяло «сферу влияния» императора, поэтому и в отношении святых, хотя в их случае имел место и более материальный объект, мы можем предположить, что образ имел не меньшую роль, чем сами мощи.

Между тем культовая нагрузка становилась приметой и других портретных изображений. Так, наиболее понятную перекличку со святыми демонстрирует среди предложенных истоков погребальная сфера. Справедливо замечено, что погребальная репрезентация и прежде впитывала

в себя черты героического культа[427]. Да и без того тема смерти наталкивала на мотивы пограничного положения между двумя мирами, которые заставляли воспринимать умершего как посредника между миром живых и миром вечного, грядущего и неизбежного.

Со становлением культа святых, как раз пришедшимся на интересующий нас период, тема почитания умерших вновь обретает мотив избранности, который героический культ на время утратил, распространившись на всякого погребенного. Святые почитаются как те же умершие, но как бы выходящие из рядового потока, особо прославленные и причастные к божественному. В связи с этим новую актуальность приобретает тот факт, что их почитание выходит за рамки частного культа, но, как в случае с героями, становится достоянием общественности.

Пересечения культа святых с погребальной практикой оказываются в особенности отчетливыми благодаря промежуточной фазе — культу мощей. Почитание святых непосредственно вырастало из погребальных ритуалов. Несомненную связь обнаруживает сам мотив культового узнавания могилы и останков святого. Практика снабжать захоронение изображением, которое становится каналом для общения с загробным миром, также включается в почитание иконы. Неслучайно, первые мартирии возникали на месте самых буквальных захоронений. Даже официальное признание мучеников со стороны Церкви в первую очередь задействовало и переустраивало на более торжественный лад их могилы, к этому времени, по-видимому, ставшие местом притяжения паломников[428]. Перенос сложившихся традиций в церковь сохранил множество заимствований из погребальной сферы. К ним можно отнести и более общие черты, такие как метафорическое осмысление престола как погребения мученика, в основание которого помещаются его мощи, и все следующие за этим традиции почитания — тризна, свечи, гирлянды и

[427] *Grabar A.* Martyrium. Vol. I. P. 31–33.
[428] *Porceddu L.* La politica delle relique dei papi nell'alto medioevo (IV–VIII secolo) / Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova. Padova, 2013.

благовония, привычные на могиле всякого умершего. Отсюда происходят и иконографические пересечения — в том числе, заимствование схемы оранты, важнейшей для погребальной репрезентации и впоследствии апроприированной иконографией святых. При этом следует отметить, что к культовому восприятию тяготеют изображения и совершенно простых умерших, не обладающих никаким статусом святости. Иными словами, святые происходящие из этой сферы, приобрели черты своего культа не по праву своей исключительности, а скорее напротив, по праву общности с прочей массой умерших.

Напоминанием о происхождении культа святых из культа мощей остаются реликварии, представляющие собой едва ли не основной, за вычетом монументальной живописи, предмет, на котором мы находим образы мучеников. Своеобразными реликвариями становятся и некоторые церкви, декорация которых как будто воспроизводит принцип украшения этих емкостей. Схема, предполагающая наличие мученического образа в том месте, где хранятся его мощи, находит выход в монументальной живописи и проявляет себя как раз через формы портрета. При этом персонажи, соединенные в пространстве реликвария или мартирия, часто не имеют между собой никакой связи, кроме того, что все они являются мучениками. Это свойство остается единственной чертой, которое их объединяет — вслед за ним начинают формироваться изобразительные приемы, задачей которых становится обобщение этих изображений.

Такая особенность кажется наиболее характерной для святых, почитание которых исходило из их погребения — кругом мучеников как особо чтимых умерших. Однако не все святые приобрели свою слову в таких обстоятельствах. Ярким исключением из этого ряда служат, например, образы апостолов. Их погребения не сразу стали известным объектом поклонения. Долгое время более существенным оказывалась их причастность к сфере божественного по исторической и литературной роли этих персонажей. Сущность апостолов как «мучеников», то есть свидетелей божественной

истории, из первых рук получивших божественное откровение, роднит их с ролью философов. Хотя в случае последних тема контакта с иным миром явлена не настолько прямо, мотив причастности к некому знанию оказывается ключевым и для них. Общим становится тема посредничества: выступая в одном случае как ученики, в другом они превращаются в учителей. Подтверждением такого прочтения становится литературная традиция: образы апостолов, в отличие от иных святых, закрепляются Писанием, что наделяет их большей «достоверностью». Как и философы, они превращаются в полноценных официально признанных, исторических персонажей, в то же время наделенных культовой значимостью.

Закономерно, что в основу апостольских изображений ложится именно античный образ мудреца и интеллектуала. Свидетельства такого уподобления находят следы и в изображениях, и в текстах. Так, Евсевий Кесарийский пишет: *«Ведь я не знаю, почему некая женщина, несущая в руках два портрета, подобных изображениям философов, проронила слова, будто они суть изображения Павла и Спасителя — не могу сказать ни того, откуда она их взяла, ни того, откуда она узнала это»*[429]. Образы апостолов находят сходства с иконографией философов по целому ряду параметров — как в коллективных сценах Христа с учениками, так и в индивидуальных образах, особенно ярко проявившихся в портретах длиннобородого апостола Павла. Не у всех учеников Христа сформировался устойчивый облик в иконографической традиции, однако образы тех, кто удостоился такого внимания, оказываются особенно близкими с уже существующими изображениями известных античных интеллектуалов (Рис. 171.1–2, 209.6–7, 210.7–8).

Образы ктиторов, епископов, настоятелей и монахов, словом, тех, кто принял на себя ореол «почти святого» за свои земные (хоть и связанные с

[429] Eusebius Pamphili. Epistula ad Constantiam Augustam: Patrologia Graeca. Vol. 20. P. 1517–1518; *Сидоров А. И.* Послание Евсевия Кесарийского к Констанции (К вопросу об идейных истоках иконоборчества) // Византийский Временник. 1991. Т. 51. С. 60.

церковной деятельностью) заслуги, но еще не получившие официального признания в статусе святых или «легендарного» осмысления, в свою очередь, находят пересечения со скульптурой (и, судя по всему, и живописью) в публичных пространствах. Если раньше вклад в общественное достояние получал отклик в виде статуи на форуме, агоре или в театре, то теперь площадкой для таких изображений становится церковь. Хотя большую роль в таких образах играла идея личного спасения, отчасти ктиторские портреты переняли значение публичных статуй римских меценатов, несущих меморативную функцию и прославляющих отдельного человека за его общественное участие. Подобно тому, как образ императора гарантировал верность мер и следование закону на соответствующих носителях, его присутствие наделяло особым значением и публичные пространства: одно это придавало появившемуся там изображению общественную значимость. Церковь взяла на себя сходные функции — попадание образа современного исторического деятеля в ее стены также способствовало узнаваемости последнего как избранного и достойного подражания.

С одной стороны, церковь превращалась в новое общественное пространство, где появлялись образы лучших представителей человечества. С другой, появление в этом контексте перемещало их из высших ступеней старой общественной жизни на низшие ступени новой. С появлением святых эти персонажи как будто потеряли свою значимость, однако на деле сохранили ее, став еще одной ступенью, приближающей рядовых зрителей к высшему. В данному случае оказывалось неважным, сколько звеньев цепи стояло далее — главнее было то, что кто-то выступал в роли проводящего к этим звеньям. Такая роль посредника, хоть и стоящего ниже по иерархии, уравнивала образы «земных» персонажей, с которыми зритель мог взаимодействовать напрямую, со святыми, причастность к которым в большинстве случаев имела большую опосредованность.

Роль таких персонажей в еще большей степени оказывалась пограничной. Для того, чтобы преодолеть рубеж святости, им требовалось

вознестись над собственной причастностью к жизни. Поэтому неудивительно, что портреты именно таких фигур приобретали черты культового образа — этот аспект их природы требовал особого заострения в силу того, что в действительности к сфере культа данные персонажи еще не принадлежали. В то же время именно их образы наиболее склонны получать черты «исторического деятеля» — как будто бы не вполне достойного быть уравненным с настоящим святым. Здесь можно вспомнить известный эпизод, когда Сульпиций Север захотел изобразить еще здравствующего епископа Павлина Ноланского рядом с образом св. Мартина Турского. Епископ противился этому, считая себя недостойным такого соседства, но после согласился: при условии, что они будут изображены по-разному — один как смертный грешник, другой как святой, вечно живущий на небесах[430]. Различение исторических персонажей и святых становится новой проблемой, не сразу осознанной раннехристианским искусством.

Таким образом, почитание изображения как такового стало объединяющим принципом, который лег в основу чтимости всякого рода «святых». В этом смысле императорская репрезентация была столь же причастной к культу христианского образа, как всякий портрет: изображение оказывалось почитаемым не потому, что его объект был наделен особыми свойствами, а потому, что образ как таковой влек за собой культовые коннотации. Приобретение портрета уже становилось священным актом, претендовать на который могли лишь избранные — в большей мере посмертно и в меньшей при жизни. Сам факт того, что человек наделялся дополнительным «телом» уже выносил его за рамки обыденного.

Любой портрет по праву жанра делал изображенного проводником, что сближало его с признанными культовыми образами богов, императоров и далее святых. В этом отношении он оказывался родственным как умершим,

[430] S. Paulinus Nolanus. Epistula XXX, 2–5: Patrologia Latina. Vol. 61. P. 322–324; Letters of St. Paulinus of Nola. Vol. 2: Letters 23–51 / Ed., transl. P. G. Walsh. New York: Newmann, 1967. P. 119–124.

значимым для более узкого круга, так и философам и героям, ценимым более широкой аудиторией. То, что привнесло в эту систему христианство, не затрагивало аспект культовости — он сложился задолго до того и не требовал новых импульсов. Новым стал лишь круг лиц, достойных почитания: с одной стороны, он активно разрастался, с другой, все больше и больше ограничивался, как бы стремясь усилить значимость избранных за счет исключенных. В связи с этим, вероятно, был пересмотрен и аспект портретности: если раньше причастность к числу вверенных вечной славе означала и то, что индивидуальность отдельного человека сохранялась, как удостоенная памяти, в дальнейшем ориентиры изменились — сама причастность к числу достойных вышла на первый план и стала содержанием их образов, нюансы частного при этом утратили свою силу.

«Исторический», «легендарный» и «коллективный» портрет

При общем увядании портретного жанра в раннехристианском искусстве появлялись новые изобразительные формы, для которых оказались применимы завоевания предшествующей традиции. Несмотря на то, что изображения святых в меньшей степени были связаны с проблемой мимесиса и отображения внешнего подобия человека, именно здесь римский арсенал типов, физиогномических черт и приемов конкретизации облика получил наиболее последовательное применение.

Предпосылкой для того, чтобы наделить образы святых придуманной индивидуальностью, стала традиция «легендарного» портрета. Создатели античных изображений зачастую не делали различия между историей и мифом. Образы деятелей далекого прошлого, полулегендарных персонажей и глубоко героизированных фигур уравнивались их стараниями с портретами реальных и здравствующих людей. В основе такого изображения лежало не подобие, а индивидуализация, имитирующая черты живого человека, а не воспроизводящая их. Тот факт, что античный портрет постоянно сталкивался с этой задачей, позволил ему выработать целый ряд приемов и формул,

которые создавали ощущение конкретности и индивидуальности, как будто отражающих подлинную личность изображенного.

Нередко внешность портретируемого персонажа не была известна, однако это не мешало наделить его новым обликом. С одной стороны, у греков и римлян существовал специальный вокабуляр для описания человека — так называемый «εἰκονισμός», имеющий прежде всего утилитарное назначение[431]. Он использовался в фискальных документах, трудах по физиогномике и астрологии. Набор характеристик, в общих чертах отсылающих к внешности и особенностям характера, говоря словами Г. Дагрона, позволял описать незнакомца, бывшего или будущего императора, предопределенный облик человека в старости или новорожденного в зрелости, внешность вора и сбежавшего раба или портрет типичного ревнивца. Тот же перечень свойств оказывался полезен для наделения внешностью исторического или литературного персонажа. Те же приемы использовали, например, авторы латинского сочинения «Повесть о разрушении Трои» для описания героев гомеровского эпоса: *«Елена — …красивая, прямодушная, приветливая, с красивыми голенями и родинкой между бровями, крохотным ртом. <…> Александр — с белой кожей, высокий, мужественный, с очень красивыми глазами, светлыми мягкими волосами, изящным ртом, приятным голосом, быстрый, властолюбивый»*[432].

С другой стороны, в основу описываемой внешности мог ложиться тот или иной тип, свойства которого в результате неоднократного повторения начинали восприниматься как физиогномические особенности изображенного. Придуманный облик подменял собой реальность и начинал функционировать как оригинал. Известным примером такого процесса стал образ Сократа (Рис. 189.2–3). Изначально портрет философа был основан не на реальной внешности, а на некой персонификации его обличающей

[431] *Dagron G.* Holy Images and Likeness. P. 25–26.
[432] Daretis Phrygii. De excidio Troiae historia XII. Daretis Phrygii. De excidio Troiae historia. Дарет Фригийский. История о разрушении Трои. СПб.: Алетейя, 1997. С. 88–91, 135–143.

интеллектуальной деятельности. Ее воплощением стала маска Силена, вывернутый наизнанку идеал с широким лицом, выпученными глазами, лысой головой, толстым приплюснутым носом, пухлыми губами. Впоследствии черты Силена были умалены, сравнение получило позитивную интерпретацию, а узнаваемость его облика превратилось в иконографию философа. Изначально условные характеристики трансформировались в портретах Сократа в индивидуальные черты[433].

Другим способом приобретения «собственной» внешности через тип могло послужить появление прославленного изображения: именно его начинают воспроизводить все последующие портреты. При этом на первой стадии бытования образ мог оставаться совершенно условным — к примеру, обобщенным философским типом. Особенности этого изображения, вовсе не обязательно отсылающие к какой-либо реальности, но впитавшие в себя исторические или художественные обстоятельства, в которых создавался образ, переносились и на личность изображенного. Знаменитый образ вновь подменял собой реальную внешность.

Все эти варианты в том или ином виде находят параллели в изображениях святых. Несмотря на приближенность этих персонажей к реальной жизни, их облик зачастую оставался неясным и никак не зафиксированным. Ситуация усугублялась тем, что мощи мучеников переносились в места, где обстоятельства их жизни становились еще более туманными. Сведения даже о таких первостепенных христианских героях, как апостолы, были обрывочны: Писание ничего не сообщает о том, как они выглядели.

Современные авторы осознавали эту проблему. Так, Епифаний Кипрский в Письме императору Феодосию (если этот фрагмент оригинальный) писал, что интеллектуалы придумали внешность святых по собственному воображению: это они решили, что у Петра были короткие

[433] *Zanker P.* The Mask of Socrates. P. 32–39.

волосы и короткая борода, у Павла высокий лоб и длинная борода, а остальные апостолы были коротко стрижены. Епифаний осуждает это как обман, но в данном случае это не важно: изображения апостолов действительно опирались на существующие модели, а не на их внешность[434]. То же отмечал и Августин в сочинении о Троице: каждый представляет Христа и других святых так, как может; хотя в действительности у них была одна единственная реальная внешность, мы ее не знаем, и в определенном смысле все наши представления по-своему правдивы (да и в целом не так важно, как именно они выглядели)[435]:

«Ибо кто из читавших или слышавших то, что написал апостол Павел, или то, что о нем написано, не представляет себе внешность самого апостола и всего того, о чем в Писании упоминается? Но поскольку в этом множестве людей, которые знакомы с этими писаниями, всякий мыслит по-разному очертания и образы этих тел, постольку, конечно же, остается неопределенным то, кто [из них] мыслит более сходным и подобающим образом. Поэтому и наша вера не озадачивает себя тем, какова была телесная внешность тех людей. Ее интересует только то, каким образом по милости Божией они жили и действовали, о чем свидетельствует Писание. <…> Так каким же образом мы можем, веря, любить Эту Троицу, Которую не знаем? Не в соответствии ли с видовым и родовым понятием, в соответствии с каковым мы любим апостола Павла? Ведь если даже он не имел той внешности, каковую мы представляли в наших размышлениях о нем (а ее мы, конечно же, не видели), мы все же знаем, что такое человек».

---

[434] В литературе существуют опасения о том, что сочинение было серьезно искажено вставками иконоборческого времени. Г. А. Острогорский указывал, в частности, и на данный фрагмент, полагая, что писать «согласно фантазии» стало характерным лишь на более позднем этапе византийского искусства. Мы не можем согласиться с этим утверждением, однако, не желая вступать в дискуссию о подлинности текста, ограничимся лишь кратким упоминанием.
Ostrogorsky G. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau: M. and H. Marcus, 1929. S. 71–72; *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972. P. 41–42.

[435] Augustinus Hipponensis. De Trinitate VIII, 7–8: Patrologia Latina. Vol. 42. P. 951–952; О Троице: в пятнадцати книгах против ариан. Августин Аврелий / Пер., вст. статья и прим. А. А. Тащиана. Краснодар: Глагол, 2004. С. 190–193.

Ситуация, в которой оказались апостолы и другие святые, во многом оказалась сходной с античными героями: первоисточник не сообщает никакой конкретики и вызывает у последующих авторов желание наделить литературных персонажей осязаемой внешностью. У нас даже есть возможность сравнить описание апостола и героя Троянской войны, написанные одним автором. Иоанн Малала (VI в.) с некоторыми изменениями включает описание ахейцев и троянцев в свою Хронографию[436]: *«Ахилл имел хорошую грудь, светлую кожу, большое массивное тело, вьющиеся волосы, тонкую бороду, был красив, с густыми волосами, с длинным носом, и винноцветными глазами; он был быстрым, мастером в прыжках, хорошо сложенным и великодушным; он был приятно любящий, очаровательный, но жестокий воин»*. В другом месте практически теми же словами он описывает апостола Петра[437]: *«Св. Петр был старик, среднего роста, с редеющими короткими волосами, волосы и борода — полностью серые, с красивой, но желтоватой кожей, имел глаза цвета красного вина, хорошую бороду, длинный нос, брови, которые были вскинуты вверх; он был разумным, скор на гнев, изменчив, робок; он говорил через Святого Духа и был чудотворец».* В данном случае речь наверняка идет о воспроизведении уже существующих изображений, но таким же образом могла передаваться и предшествующая им устная традиция.

То же самое происходит и в изобразительном искусстве. Раннехристианским художникам не хватало той информации, что была в их распоряжении. Им хотелось придать своим персонажам более осязаемый облик. И для этого они обращались к существующим приемам конструирования как бы индивидуальной внешности, выступающей аналогом литературного описания. Неслучайно, что в их изображениях особенно

---

[436] Joannes Malalas. Chronographia V, 15: Patrologia Graeca. Vol. 97. P. 191–192; Иоанн Малала. Хронография. Книги I–VI / Отв. ред. Н. Н. Болгов. Белгород: БелГУ, 2016. С. 103–104.

[437] Joannes Malalas. Chronographia X, 35: Patrologia Graeca. Vol. 97. P. 387–388; Иоанн Малала. Хронография. Книги VII–XII / Отв. ред. Н. Н. Болгов. Белгород: БелГУ, 2016. С. 54.

отчетливо выделяются именно те свойства, которые легко выразить словами — человек такого-то возраста, с такой-то прической, таким-то нравом, имеющим конкретное физиогномическое проявление.

В некоторых случаях придуманная для святых внешность подменяла собой реальность и начинала восприниматься как оригинал. В качестве примера здесь можно привести изображения некоторых апостолов — тех немногих из них, за которыми закрепилась узнаваемая внешность. В основу образов Петра, Павла и Андрея легли разные варианты философского образа, сформированные в античной традиции в большом множестве. Длиннобородый Павел с высоким лбом, испещренным напряженными морщинами, напоминает портреты Хрисиппа (Рис. 171.2). Петр обнаруживает сходство с некоторыми изображениями Демосфена (Рис. 210.8). Андрей с его всклокоченной шевелюрой находит пересечения с образами философов-киников (Рис. 209.7)[438]. Хотя для каждого можно подобрать свои прототипы, конкретная аллюзия как будто не играла роли. Отсылки к определенным учениям, некогда получившие отражение в портретах, давно слились и превратились в формальные вариации.

Трудно сказать, какими именно путями за этими персонажами закрепился тот или иной облик[439]. Вероятно, какую-то роль в этом процессе сыграло и появление прославленных изображений. Такое объяснение кажется, например, наиболее убедительным в случае Андрея: его культ в рассматриваемое время был гораздо более скромен по сравнению с Петром и Павлом, чьи образы постоянно воспроизводились с самого раннего времени (Рис. 199–200). Однако Андрей оказался среди тех трех, чьи мощи были перенесены в Храм свв. Апостолов в Константинополе. Можно предположить, что именно в этом памятнике в силу неизвестных нам обстоятельств святой

[438] Ср., например, портреты Хрисиппа из Галереи Уффици (inv. 1914 n. 398) или Британского музея (inv. 1824,0201.2); Демосфена из Берлинского античного собрания (Sk 302); «философа/варвара» из Музея истории искусств в Вене (I 113).
[439] *Ендольцева Е. Ю.* Соль земли; *Она же.* Становление иконографии святых апостолов Иоанна и Иакова Заведеевых. С. 148–165;

приобрел свой узнаваемый облик, который далее повторялся уже со значением портретного.

Характерно, что в этом отношении святые снова оказались в равном положении с историческими персонажами. Изображение последних зачастую вызывало точно такие же трудности, особенно когда речь шла о посмертных образах. Внешность людей, которых требовалось изобразить, не была известна, при этом желание сделать их портреты убедительными и индивидуальными сохранялось.

Особую проблему представлял собой жанр «коллективного» портрета, сохранявший в раннехристианскую эпоху большую значимость. Хотя практика почитать конкретного святого приобретала в этот период все более заметные формы, параллельно с ней существовала не менее распространенная традиция чтить святых группами. Принцип их объединения мог быть различным: во-первых, это устоявшиеся «исторические» категории, такие как апостолы или пророки; во-вторых, святые, объединенные на основании общей истории, общего рода деятельности или какого-то еще объединяющего признака; в-третьих, механически объединенные мученики, мощи которых практически случайно оказались в одном месте. Такую привязанность к коллективу можно сопоставить с практикой почитания святых — здесь можно вспомнить литании, перечисляющие имена святых как бы списком, в котором причастность к категории святости главенствует над индивидуальными историями отдельных персонажей.

Проблема группового портрета была известна и вне христианского контекста. Особую близость к нашей проблематике здесь вновь обнаруживают философы. Их почитание тоже приобрело коллективные формы: как правило, мыслителей изображали вместе, как некую совокупность интеллектуальных проявлений, пантеон мудрости, в котором каждый дополнял друг друга, определяя одну из ее граней. Именно в таком формате скульптурные и живописные группы философов тиражировались для римских вилл, хозяева которых отмечали таким образом свою причастность к миру учености.

Эта традиция не исчезла и в последующую эпоху — изображения мудрецов прошлого оставались важной категорией позднеантичного портрета (Рис. 188–190)[440].

При этом в рамках коллективного портрета лишь немногие философы становились узнаваемыми. Большинство из них не имело устоявшегося облика. В составе общности мыслителей существенным было то, чтобы они узнавались как философы и воспринимались как группа отдельных личностей. Зачастую для этого хватало лишь немного варьировать прически и формулы мыслительного напряжения, отражавшиеся в мимике. Группа отдельных изображений функционировала скорее как сюжетная композиция, а не серия индивидуальных портретов, поэтому и степень индивидуальности в них была настолько высокой, насколько это необходимо, но не более того.

Создателям раннехристианских ансамблей приходилось сталкиваться с такой же трудностью. Изображение нескольких святых, сопоставленных по тому или иному принципу, а также и исторических деятелей, связанных, например, идеей преемственности, заставляло изобретать или вернее приспосабливать уже существующие приемы группового портрета.

Иконографические истоки в изображениях святых

Сущность святого в соединении с античной традицией «легендарного» портрета открывала возможность для того, чтобы использовать портретные приемы в изображениях святых. При этом принцип создания образа, унаследованный от предшествующей традиции и не изменивший своей природы в христианском контексте, предполагал, что в основе всякого изображения лежит тип — некая отсылка к общей категории, составляющая значительную часть содержания портрета. Даже если этот механизм применялся художниками неосознанно, трудно было избежать того, чтобы

[440] *Zanker P.* The Mask of Socrates. P. 203–210; *Fejfer J.* Collecting portraits of Greek men of letters in Antiquity: long term perspectives // Viri antique / Ed. M. Clavería. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. P. 51–63.

зритель не считывал привычные для него культурные коды. Неизбежность этого следует из всей логики античного портрета, которая в еще большей мере прослеживается на позднеантичном материале. Как было показано на примере скульптуры, чертой эпохи стало то, что из изображений стремились убрать лишние детали и нюансы, отставляя и заостряя только «говорящие» понятные аллюзии.

Отсюда возникает вопрос: образы каких категорий легли в основу изображений святых, что стало той базовой моделью, внутри которой оказались возможными дальнейшие уточнения? Отвечая на него, мы должны заметить, что герои «христианского портрета» не вполне однородны. Среди них можно выделить несколько групп. Апостолы и пророки — устоявшиеся общности святых, объединенных сходной ролью или обстоятельствами жизни. Мученики и мученицы — с одной стороны, как бы рядовые среди святых, ключевым свойством которых оказывается сама их святость, их свидетельство. С другой стороны, из мучеников начинают выделяться некоторые профессиональные категории — например, воины или лекари. По-видимому, этот процесс начался не сразу: ранние произведения демонстрируют значительную обобщенность в изображениях святых. Они как будто не успели приобрести свои личные особенности — уподобление мучеников Христу оказывается в этом отношении созвучным, они лишь проявления божественной сущности. На следующем этапе профессиональная принадлежность святых, так или иначе связанная с их земной деятельностью, становится более значимой, а сами их образы приобретают большую конкретность. Безусловно, по сравнению с ансамблями средневизантийского периода раннехристианские памятники лишь намечают эту проблему — речь не идет о полноценном ранжировании мучеников по профессиональному признаку, а лишь о появлении отдельных атрибутов или дифференцирующих признаков. Дальше всего зашел в этом отношении ансамбль Ротонды в Фессалониках: изображения орантов различаются по роду деятельности не только за счет иконографических черт (прежде всего, одежд), но и при помощи

надписей, в которых фиксируется их профессия. Наконец, из среды мучеников со временем выделяются и такие персонажи, вокруг которых складывается отдельный культ, а вслед за ним личное, а не коллективное почитание.

Отдельной категорией оказываются епископы и настоятели монастырей. Их роль пересекается и с темой власти, и с темой учительства. Как «духовные лидеры» они понимались христианской общиной в статусе, близком к сущности святого, ведь они также оказывались посредниками на пути к Богу. В то же время епископы и настоятели были хорошо известны кругу своих зрителей в своем земном качестве. Существовал культ святых епископов, которые почитались прежде всего посмертно, но были и те, кто получал похожее узнавание еще при жизни, еще не обретя статуса святости, некоторые же не получали его и в последствии. Наконец, последняя категория героев «христианского портрета» — это ктиторы. Самое профанное «сословие», ближе всего приближающееся к роли «простых людей», но тоже, на самом деле, выделенное из них хотя бы тем фактом, что они оказались удостоенными изображения, причем изображения в пространстве церкви. Отдельные случаи, такие как коптские монастыри, позволяют рассматривать в том же ряду образы монахов — как будто ничем не примечательные и известные лишь в рамках общины, эти персонажи также обретали в глазах паломников и жителей обители славу причастных к особому духовному опыту.

В изображениях разного рода святых можно проследить все уже не раз названные истоки. В разных категориях сильнее звучат черты разных предшествующих контекстов. Однако показательно, что все они имеют тенденцию сливаться: изображения святых нередко объединяют в себе заимствования сразу из многих сфер, что можно проиллюстрировать даже самым общим случаем, когда мученик предстает в позе оранта (погребальный контекст), он облачен в придворные одеяния (императорская репрезентация и частный портрет) и при этом перенимает черты культового образа.

Особое место среди моделей, легших в основу изображений святых, заняли философы. Этот тип и вне христианского контекста получил самое

широкое применение: мы видели, какое место он занимал в скульптурном портрете. Отдельные христианские герои приблизились к философам особенно близко. Прежде всего, речь идет об апостолах. Образ мудреца, учителя, свидетеля и проводника к божественному познанию идеально ложился на их роль. Помимо этого, можно отметить и отдельную тему Христа как истинного философа, по отношению к которому апостолы оказываются уже не учителями, а учениками. Связь с философами получила заметное отражение в иконографии апостолов. Хорошо известна перенятая ими схема группового портрета, где группа последователей восседает вокруг учителя и основателя вроде Сократа с мудрецами или Гомера с другими мыслителями (Рис. 189.1)[441]. Апостолы получает атрибуты учености (свитки, книги), а также и философский облик, особенно ярко проявившийся в изображении некоторых из них, но в ряде случаев распространявшийся на всех. К той же модели тяготеют образы святых старцев, как правило, почитаемых в статусе епископов и настоятелей. Действительно, философский тип был основным, если не единственным, воплощением старости, за которой с неизбежностью следовал и отпечаток мудрости. В то же время сущность епископа также разделяла многие черты образа мыслителя и учителя, что еще раз связывало две категории изображений воедино.

Прочие святые чаще опирались на «гражданские» типы, в меньшей степени наделенные ясно читаемым содержанием. Момент их избранности отмечался иконографическими отсылками к императорской и частной репрезентации: святые мужи облачались в одежды высокопоставленных чиновников с многочисленными знаками отличия (Рис. 208.2, 210.1, 216.1), святые жены — снабжались драгоценными украшениями (Рис. 209.2, 225.4–6, 226.3–5). Помимо статуса, эти мотивы обретали и новую интерпретацию. Одеяния мучеников становились проявлением темы триумфа, столь значимой

[441] Например, скульптурная группа из Серапеума в Мемфисе (III в. до н.э.), сирийская мозаика с образами Семи мудрецов, собранных вокруг фигуры Сократа (III в., Музей Апамеи). *Сусленков В. Е.* Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве. С. 137–160.

для роли святого; уборы мучениц, унаследованные от матрон и Афродит, наделяли их значением небесных невест[442].

Лица святых при этом оказываются сопоставимыми с произведениями скульптурного портрета. Арсенал выработанных в его рамках типов и разнообразных причесок, причем в их последней, современной редакции, позволял сблизить образы святых с изображениями живых людей и так усилить осязаемость их портретов.

Изображения святых до сер. V в.

Отношение к портретности святых и ктиторов в произведениях раннехристианской живописи не было постоянным. Ансамбли разного времени демонстрируют едва ли не противоположные подходы к изображению этих персонажей. Выделить отдельные стадии в этом процессе и тем более прочертить отчетливые границы между ними оказывается не так просто. Роль святого и ктитора, понятие портрета и иконы, понимание индивидуального и обобщенного, узнаваемого и условного — все эти категории находятся на данном этапе в весьма подвижном состоянии. Связанные с ними художественные, идеологические и даже богословские проблемы тесно переплетаются между собой и с трудом поддаются искусственному разделению. Найденные решения могут приобретать различные формы, которые не всегда легко сопоставить друг с другом. Наконец, намечающиеся тенденции проявляются в разных памятниках с разной интенсивностью, что осложняет задачу поставить ансамбли в стройную хронологическую последовательность.

Между тем мы попытаемся осторожно наметить те направления, которые определяли портрет в христианском контексте на разных этапах позднеантичной эпохи. Так, в ранних произведениях (примерно до сер. V в.) образы ктиторов практически не встречаются. Соответственно, и проблемы

[442] *Лидова М. А.* Образы святых мучениц в ранневизантийском искусстве. С. 243–260.

сопоставления персонажей, обладающих разными статусами, почти не возникает. Изображения святых иногда появляются вместе с умершими, однако условный язык катакомбного искусства или же еще не сформировавшаяся дифференциация, закрепившая бы за святым особый статус, пока не превратили вопрос ранжирования в особую художественную задачу.

По сравнению с более поздней живописью, произведения данного этапа не отличаются заметным вниманием к индивидуальности. Это кажется удивительным, поскольку ранние памятники демонстрируют большую легкость и непринужденность в обращении с классическими моделями, более сложный и нюансированный язык, внимательное отношение к пластическим подробностям формы. Лица святых выглядят живыми и естественными, но при этом их физиогномические черты лишь набросаны, они почти не подвергаются дальнейшей разработке и углублению. Лик святого как будто еще не стал важнейшей частью его фигуры, средоточием образного наполнения: степень подробности в трактовке головы оказывается сопоставимой с драпировками одежд и другими деталями.

Типичным можно назвать и то, что в изображениях святых еще не было выработано внутреннее разделение, отражавшее особенности их статуса или биографические сведения. Их одеяния (как правило, хитон и гиматий бело-голубых оттенков) нейтральны, а лица обобщены. В качестве иллюстрации здесь можно привести, например, изображения свв. Себастьяна, Поликама и Квирина из Крипты Чечилии в Катакомбах Каллиста[443] или свв. Петра, Марцеллина, Горгония и Тибуртия из Катакомб Петра и Марцеллина (Рис.

[443] *Bisconti F.* Il lucernario di S. Cecilia: recenti restauri e nuove acquisizioni nella cripta callistiana di S. Cecilia // Rivista di Archeologia Cristiana. 1997. Vol. 73. P. 307–339; *Idem.* Tracce altomedievali nelle catacombe romane. Presenze funerarie e decorazioni pittoriche: il caso del lucernario di S. Cecilia // Prima e dopo Alboino. Sulle tracce dei Longobardi. Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile–Nola–Santa Maria Capua Vetere, 14–15 giugno 2015) / a cura di C. Ebanista, M. Rotili. San Vitaliano: Guida, 2019. P. 45–56. Иногда фреску датируют V–VI вв.: *Jensen R.* M. Face to Face. P. 176.

191–192)[444], многочисленные композиции с группой апостолов, сидящей вокруг Христа-учителя, в катакомбах Домитиллы и Марка и Марцеллина (Рис. 193)[445] или более редкие сцены, в которых Христос появляется в компании иных анонимных мучеников[446].

Изображения святых не только сходны между собой, но и с трудом различимы с персонажами иных категорий: за редким исключением, статус святости не получает ни иконографического, ни стилистического обособления. Даже нимб и подпись «святой» рядом с именем не сразу становятся привычными атрибутами их изображений[447]. Как правило, они предстают как обезличенные персонажи, «люди вообще». Если в их образах и прочитываются какие-либо отсылки, например, к типу философа, они почти не получают дальнейшего уточнения.

Особенно наглядно описанную ситуацию демонстрируют те произведения, где святые представлены группой — прежде всего, изображения апостолов. Тяга к разнообразию в ряду однотипных фигур кажется естественным проявлением художественного языка этого периода. Однако приемы, которые используются для его достижения, достаточно скупы. Приведем в качестве примера образы апостолов на саркофагах кон. IV в. Вариация двух типов — безбородого юноши с короткими волосами и зрелого мужа с пышной прической и окладистой бородой философа — оказывается достаточным средством для того, чтобы скрасить однообразие их лиц. При этом в одних случаях, как, например, саркофаг Конкордии из Арля

---

444 *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 252; *Grabar A.* Martyrium. Vol. II. P. 14–19; *Mazzei B.* Le pitture della volta nel cubicolo “dei Santi” della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro // La pittura medievale a Roma, 312–1431: corpus e atlante. Vol. I: L’orizzonte tardoantico e le nuove immagini / a cura di M. Andaloro. Milano: Jaka Book, 2006. P. 188–190.

445 *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 126, 148, 155, 177, 193, 225 и др. *Testini P.* Osservazione sull’iconografia del Cristo in trono fra gli Apostoli // Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte. 1963. N.S. Vol. 11/12. P. 230–300; *Заиграйкина С. П.* Художественные особенности мозаик в капеллах Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. С. 61–64.

446 *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 125, 162, 170.

447 *Weigand E.* Der Kalenderfries von Haghios Georgios in Thessalonike // Byzantinische Zeitschrift. 1939. Bd. 39. S. 136–138.

(III-65, Рис. 194)[448], два варианта располагаются относительно друг друга как бы в случайном «естественном» порядке. В других — лаконичность их «портретов» вписывается в строгую композиционную схему и поддерживает таким образом мерную выверенную последовательность. Так, на саркофаге Петрония Проба из Сан Пьетро в Риме (I-678, Рис. 195)[449] в каждой из десяти арок, за исключением центральной с изображениями Христа, Петра и Павла, размещены фигуры двух апостолов — одного с бородой и второго безбородого. Индивидуальность святых и даже идентификация их фигур с конкретным персонажем остаются фактически безразличными скульптору.

Схожую картину мы находим и в произведениях мелкой пластики. Совершенно условны и почти неотличимы друг от друга образы апостолов на Шестигранном реликварии из Пулы, ныне хранящемся в Вене (нач. V в., Рис. 197)[450]. Более утонченное изделие того же времени — пиксида из Музея Боде в Берлине (Рис. 196) — демонстрирует аналогичное отношение к индивидуальности учеников Христа[451]. При всей тонкости резьбы, изощренности поз, разнообразии эмоциональных откликов, лица апостолов сводятся к двум типологическим вариантам — юноши, напоминающего центральный образ Христа, и философа-старца, отсылающего к изображениям Петра и Павла. Медальоны с апостолами и святыми (?) на Брешианской ставротеке (Рис. 198) придерживаются в целом того же принципа[452]. Это

---

[448] *Koch G.* Frühchristliche Sarkophage. Pl. 153.

[449] Схожую схему демонстрируют и другие памятники: саркофаг «Стилихона» из Сант Амброджо в Милане (II-150), Флавия Горгония из Анконы (II-149), саркофаг двенадцати апостолов из Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне (II-390). Также I-208, III-49.

[450] *Buschhausen H.* Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare. Wien: Böhlau, 1971. S. 249–252. No. B20; *Cuscito G.* I reliquiari paleocristiani di Pola: contributo alla storia delle antichità cristiane in Istria // Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria. 1972/1973. Vol. 72/73. P. 91–106; Age of Spirituality. P. 630–631. No. 568; *Noga-Banai G.* The Trophies of the Martyrs: An Art Historical Study of Early Christian Silver Reliquaries. Oxford: Oxford University Press, 2008. Cat. 3.

[451] *Wessel K.* Die große Berliner Pyxis // Rivista di Archeologia Cristiana. 1960. Vol. 36. P. 263–308; *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. No. 161; *St. Clair A.* The iconography of the great Berlin pyxis // Jahrbuch der Berliner Museen. 1978. Bd. 20. S. 5–27.

[452] Delbrück R. Probleme der Lipsanothek in Brescia // Theophania. 1952. Vol. 7. P. 29–96; *Watson C. J. C.* The program of the Brescia casket // Gesta. 1981. Vol. 20. P. 283–298; *Tkacz C.*

небольшое изделие (22 х 24 х 32.7 см), и вряд ли мы стали бы ждать от него глубоких портретных характеристик. Однако чередование двух типов в ряду апостолов кажется довольно симптоматичным.

В то же время на этом этапе мы можем наблюдать, как за некоторыми персонажами начинает закрепляться узнаваемая внешность. Прежде всего, это касается апостолов Петра и Павла, иконография которых воспроизводится и в самых условных изображениях[453]. Даже в описанных выше памятниках их образы выделяются из ряда прочих. В произведениях пластики отдельное обособление получает преимущественно апостол Павел, чертой которого стал высокий лысый лоб, нехарактерный для «нейтральных» типов. Петр лучше идентифицируется в живописных памятниках: ведь его характерным свойством при весьма обычной прическе оказывается седина. В катакомбной живописи (Теофания из катакомб Петра и Марцеллина, Крипта апостолов в катакомбах Феклы, Аркосолий Малых апостолов в катакомбах Домитиллы и др., Рис. 199)[454] изображения двух учеников имеют особенно характерный вид. Почти всегда Петр предстает с короткой и округлой седой бородой; Павел изображается почти полностью лысым с длинной и остроконечной, треугольной бородой темного цвета — в дальнейшем формы его прически несколько смягчатся.

Интересный случай представляет собой пиксида из Боде (Рис. 196). Здесь для образов Петра и Павла использованы конкретные изводы философского типа, приспособленные под известные черты их внешности. Так, моделью для Павла становится Сократ с его широким лицом, высоким

B. The key to the Brescia casket: typology and the early Christian imagination. Paris: University of Notre Dame Press, 2002; *Elsner J.* On hermeneutic dissonance: the Brescia casket // Un viaggio nel nord. Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova / a cura di D. Donetti, H. Gründler, M. Richter. Firenze: Centro Di, 2022. P. 312–316.

[453] *L'Orange H. P.* I ritratti di Plotino ed il tipo di San Paolo nell' arte tardo-antica. P. 475–482; *Sotomayor M.* Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie. S. 199–210; *Bisconti F.* Pietro e Paolo. P. 43–53; *Pillinger R.* Der Apostel Andreas: ein Heiliger von Ost und West im Bild der frühen Kirche (ikonographisch-ikonologische Studie). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1994a; *Ендольцева Е. Ю.* Соль земли.

[454] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 154, 155, 179, 181, 182, 252.

лбом и легкой ухмылкой; изображение Петра отсылает к иконографии киника с длинными косматыми локонами и экспрессивным выражением лица[455]. В других памятниках при общем сходстве изобразительных схем такие аллюзии почти не считываются. Это заставляет рассматривать берлинскую пиксиду как обособленный случай. Если отсылку к известным моделям не предполагалось считывать буквально, можно отметить, что аллюзии к конкретным персонажам появляются здесь именно в образах Петра и Павла, за которыми к этому времени уже закрепилась определенная изобразительная традиция.

Узнаваемые черты апостолов появляются и на саркофагах, и на стеклянных донцах, и на резьбе по кости, и в произведениях живописи (Рис. 200)[456]. Однако на ряде предметов, вероятно, в силу их ранней даты, можно найти изображения Петра и Павла иного вида. Довольно много случаев, где они оба представлены безбородыми[457]. Реже — оба апостола появляются с одинаково длинной бородой, как бы отсылая к философскому типу как таковому[458]. Живописным эквивалентом такой иконографии можно считать мозаику со сценой “Traditio legis” из Санта Констанца (кон. IV в., Рис. 201)[459].

---

[455] *Zanker P.* The Mask of Socrates. P. 304–305.

[456] Например, саркофаг «Св. Марцеллы» из Сен Максимен (III-500, кон. IV в. — нач. V в.); донце сосуда из Метрополитана (inv. 16.174.3, кон. IV в.), из Барджелло (вт. пол. IV в.); фрагмент диптиха с изображением Павла из Лувра (inv. OA 10947, вторая четверть V в.) «Грот св. Павла» в Эфесе (IV-V вв.). *Evans H.* Rappresentazioni dei Santi Pietro e Paolo nell’arte paleocristiana // Petros Eni — Pietro è qui. Roma: Edindustria, 2006. P. 207–208; *Croci C.* Reused from Banquet to Grave. Fig. 7, 9; Ivoires médiévaux: Ve–XVe siècle: catalogue / Musée du Louvre, Département des objets d’arts / Éd. D. Gaborit-Chopin. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003. P. 37–37. No. 3; *Pillinger R.* Neue Entdeckungen in der sogenannten Paulusgrotte von Ephesos // Mitteilungen zur christlichen Archäologie. 2000. Bd. 6. S. 16–29.

[457] Метрополитан: керамическая чаша (inv. 52.25.1, сер. IV в.), донца стеклянных сосудов (inv. 11.91.4, 18.145.2, сер. IV в.); Британский музей (inv. 1863,0727.8, III–V вв.); Баварский Национальный музей в Мюнхене (inv. G 2020, вт. пол. IV в.). Age of Spirituality. P. 569–572, No. 506, 507, 510; *Vopel H.* Die altchristlichen Goldgläser. No. 344, 375, 415; *Howells D. T. A.* Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. P. 71–88; *Rückert R.* Die Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums München. München: Hirmer, 1982. S. 39. Kat. 2.

[458] Британский музей inv. 1863,0727.4, IV в. *Vopel H.* Die altchristlichen Goldgläser. No. 333; *Howells D. T. A.* Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. P. 71–88.

[459] *Stanley D. J.* The apse mosaics at Santa Costanza // Römische Mitteilungen. 1987. Bd. 94. S. 29–42; *Ibid.* Santa Costanza: history, archaeology, function, patronage and dating // Arte

Узнаваемость их внешности вызывает вопросы из-за нетипично длинной седой бороды и высокого лба у того же апостола. Между тем сходство с донцем из Британского музея (Рис. 200.3) заставляет рассматривать такую пару как особый иконографический извод, впоследствии вышедший из употребления.

В дальнейшем за апостолами закрепляются более конкретные черты. В некотором смысле образы Петра и Павла отчасти как будто сами сформировали друг друга: чтобы сделать наиболее узнаваемыми изображения двух святых, повсеместно оказывающихся рядом, требовалось их максимально противопоставить. Отсюда, возможно, происходят различные контрасты между ними: длинная и остроконечная борода — короткая и округлая борода; высокий лоб — низкий лоб; темные волосы — седые волосы.

Мозаика капеллы Сант Аквилино при базилике Сан Лоренцо в Милане (ок. 400 г., Рис. 202) представляет собой первую галерею апостольских образов в монументальной живописи за пределами катакомб[460]. Композиция сравнительно скромна по масштабу, однако трактовка фигур убеждает в том, что это обстоятельство не вело к упрощению художественного языка. Их пластика и пропорциональный строй, разнообразие и непринужденность поз верны классическим образцам.

Лица апостолов на миланской мозаике выглядят живыми и естественными. Они не сильно отличаются друг от друга. Черты их

---

medievale. 2005. Vol. 1. P. 119–140; *Bisconti F.* Le absidiole del mausoleo di S. Costanza a Roma. Storia dei restauri e nuove riflessioni iconografiche // La mosaïque gréco-romaine. I Actes du colloque international pour l Etude de la mosa que antique et médiévale (Rome, 5-10 novembre 2001) / Éd. H. Morlier. Rome: Ecole française de Rome, 2005. P. 66–78; *Rasch J. J., Arbeiter A.* Das Mausoleum der Constantina in Rom. Mainz am Rhein: von Zabern, 2007.

[460] *Bovini G.* I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura dell'arte ravennate e bizantina. 1970. Vol. 17. P. 61–82; *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; *Заиграйкина С. П.* Художественные особенности мозаик в капеллах Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. С. 59–69; *Foletti I.* Il trionfo della figura: Sant'Aquilino, San Vittore in Ciel d'oro a Milano e la retorica cristiana del V secolo // Medioevo. Natura e figura / a cura di A. C. Quintavalle. Milano: Associazione Italiana Storici dell'Arte Medievale, 2015. P. 129–137; La cappella di Sant'Aquilino in San Lorenzo Maggiore a Milano: storia e restauri / a cura di A. Ranaldi. Milano: Silvana, 2021.

физиогномики очень просты и набросаны как будто небрежно, в своеобразной грубоватой манере. Но в них нет и намеренного единообразия. На нейтральных по пластике лицах резко выделяются черные линии глаз и бровей, красные линии, то там, то здесь, окаймляющие личное, россыпь как будто случайно брошенной оранжевой и желтой смальты. Черты лица мелкие и не слишком подробно разработанные, характерность проявлена здесь через очень небольшой набор средств — чуть поднятая бровь, чуть смещенный взгляд. Апостолы носят разные прически, среди них выделяются разные возрастные типы.

Речь здесь не идет об идеализации: художник не делает никаких усилий, чтобы облагородить облик изображенных; в их образах нет ни намека на особую возвышенность и вдохновенность. По легким отличиям в прическах, наклонам головы, чуть по-разному направленным взглядам мы можем домыслить индивидуальность героев. Нам даже кажется, что выражения их лиц весьма разнообразны — каждый реагирует немного по-своему. Однако мы не воспринимаем миланскую мозаику как галерею портретов. Только более поздние ансамбли приводят нас к мысли взглянуть на нее таким образом. Лица здесь не более содержательны, чем драпировки одежд. Действительно: перед нами сюжетная композиция, чьи особенности определены рамками другого жанра. В фигурах апостолов ровно столько индивидуальности, сколько ее может быть у группы разных людей. Но ни индивидуальность, ни эмоция не проявляют личность святых, а только обозначают их отклик на изображенную ситуацию.

В проходе, ведущем в капеллу, были представлены родоначальники колен Израилевых (Рис. 202.4–5). Из них сохранилось трое — Симеон с золотым посохом в руках и Завулон, подписанные соответствующими именами DE TRIBV SYMEON и DE TRIBV [ZABV]LON, а также

предположительно Иуда[461]; расположенные выше образы апостолов и мучеников до наших дней не дошли. Каждая фигура помещена в отдельную раму и представлена почти фронтально. Лица праотцев не кажутся небрежными, они трактованы не без внимания к пластике и индивидуальности, не лишены эмоций – отметим здесь ошарашенный взгляд «Иуды». Между тем эффект, который производят эти образы, мало отличается от рассмотренной выше мозаики. Мы видим лишь намек на индивидуальность, а не приглашение обратиться к ней с особым вниманием. Подробность в трактовке лиц соразмерна окружающим мотивам, и это мешает разглядеть за ними характер.

Подход к портрету в Сант Аквилино можно сравнить с изображениями «ктиторов» из базилики в Аквилее (пер. пол. IV в.). Медальоны с их образами появляются в составе напольной мозаики Южного зала — в соответствии с расхожей традицией отмечать именем или реже изображением тех, кто или от чьего имени внесли лепту в строительство церкви. Малозаметные в масштабах ансамбля, для нашего ряда эти портреты очень даже монументальные. Несмотря на различия в дате и статусе изображенных, манера аквилейских мозаик сопоставима с более поздними ансамблями. Их лица составлены из простых бесхитростных мотивов. В них не больше деталей, чем в катакомбном портрете — вспомним, к примеру, мозаики с кладбища св. Кириака. В чем-то они несуразны и простоваты, однако именно это и делает портреты живыми.

Схожее впечатление, подобное мозаикам Сант Аквилино, производят образы апостолов из Мавзолея Галлы Плацидии (вторая четверть V в., Рис. 203)[462]. В тимпанах четырех верхних арок они представлены по двое со

[461] Принятая идентификация была предложена И. Шустером на основании композиции с двумя женскими фигурками в правом верхнем углу. Schuster I. Sant’Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. P. 47–49, 72–73.

[462] *Deichmann F. W.* Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Bd. II: Kommentar. Tl. 1. Wiesbaden: Steiner, 1974. S. 63–64; *Iannucci A. M.* Per una storiografia dei restauri ravennati: il mausoleo di Galla Placidia // Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina. 1995. Vol. 41. P. 63–76; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 74–84; *Kremser P.* Galla Placidia und der heilige Laurentius: zur Funktion des sog.

свитками в руках. В фигурах восточного тимпана хорошо узнаются иконографические черты Павла и Петра, в руке которого вместо свитка оказывается ключ. Это позволяет идентифицировать и прочих персонажей как апостолов, несмотря на отсутствие каких-либо еще указаний на их личность. Мозаики ансамбля отражают некоторый сдвиг в передаче пластических мотивов, ставших более плоскостными, застылыми и определенными. Однако взаимоотношения между фигурой и лицом в целом остаются прежними. Лицам апостолов придано некоторое типологическое разнообразие и сравнительно нюансированная пластическая разработка, при этом отдельные физиогномические черты лишены какого-либо уточнения. Их лапидарность, особенно заметная на контрасте с другими деталями, но при этом живость и стремление запечатлеть то или иное эмоциональное состояние, создают эффект небрежности и некоторой экспрессивности, граничащей с гротеском.

Чуть иным представляется образ св. Лаврентия (Рис. 203.2), появляющийся в южном тимпане мавзолея. В отличие от пылких, эмоционально окрашенных лиц апостолов, он демонстрирует большую сдержанность и спокойствие, нейтральность и отстраненность, сближающие святого с образом Доброго Пастыря в противоположном тимпане. Редкие для этого времени атрибуты святости, как золотой нимб, происходят в данном случае от типичного для эпохи уподобления мученика Христу, благодаря чему святые могли перенимать у Спасителя такие детали как крестчатый нимб, крест на плече и прочее — к примеру, как на донце сосуда с образом св. Лаврентия из музея Метрополитан (V в., Рис. 204.1)[463]. Лик святого на мозаике оказывается нейтральным и в отношении физиогномической разработки. Его единоличное изображение не становится поводом для создания более

Mausoleums der Gallia Placidia in Ravenna // Contextus: Festschrift für Sabine Schrenk / Hrsg. von S. de Blaauw, E. Enss, P. Linscheid. Münster: Aschendorff, 2020. S. 390–404.

[463] Inv. 18.145.3. *Vopel H.* Die altchristlichen Goldgläser. No. 404; Age of Spirituality. P. 572–573. No. 511; *Howells D.* T. A. Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. Ср. также ампулу с образами Петра и Павла из клада с Целийского холма (Ватикан, MV. 60862), а также более позднее изображение Св. Януария из катакомб Сан Дженнаро в Неаполе (вт. пол. V в. — нач. VI вв.).

подробного в своей индивидуальности образа. Потенциально конкретное в его лице заменяется условным. Даже сама пластика — самая детализированная составляющая — несмотря на разнообразие оттенков, позволяет воспринимать лик бледным и однотонным, как неуточненную «пустую» форму. Мы уже отмечали такую нейтральность, сближающую образ святого с ликом Христа, в некоторых произведениях пластики. Приведем еще один подобный пример — ватиканский реликварий, известный как Capsella Africana (вторая четверть V в., Рис. 204.3–4)[464]. Вместе с чертами отождествления мученика с Христом (из подножия святого истекают райские реки) мы находим здесь схожее безразличие к индивидуальности — лицо святого сводится к обобщенно-идеализированной схеме.

В том же ряду произведений пер. пол. V в., на наш взгляд, стоит рассматривать и мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (Рис. 205)[465]. Как и в Мавзолее Галлы Плацидии, мы находим в верхних частях ансамбля восемь парных фигур, предположительно идентифицируемых как апостолы. Из четырех сохранных фигур лица трех персонажей основаны на одной и той же модели — типе юноши, мало способствующем индивидуальной дифференциации. У них почти одинаковые короткие прически и округлые, почти детские лица. Они подчеркнуто объемные,

---

[464] *Buschhausen H.* Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare. No. B15; *Noga-Banai G.* Capsella Africana: Made in Campania // Boreas. 2003. Vol. 26. P. 83–98.

[465] Мозаики баптистерия имеют спорную датировку. Письменные источники более позднего времени упоминают в связи с возведением крещален в Неаполе имена епископов Севера (362–408), Сотера (465–486/492), Винсента (554–578), однако ни одно из свидетельств не допускает уверенного соотнесения с ансамблем. Стиль мозаик позволяет датировать памятник разными этапами V в. В литературе заметно преобладает мнение о датировке ансамбля нач. — пер. пол. V в. Однако существует и другая позиция (А. Муньос, С. П. Заиграйкина), связывающая создание ансамбля с деятельностью Сотера. *Muñoz A.* I musaici del battistero di S. Giovanni in fonte a Napoli // L’ arte. 1908. Vol. 11. P. 433–442; *Ferri G.* I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Todi: Tau Editrice, 2013; *Заиграйкина С. П.* Мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). С. 263–275; *Brandt O.* Tra Napoli, Cimitile e Nocera Superiore: nuovi dati sull’orizzonte architettonico e cronologico del battistero di S. Giovanni in Fonte // Territorio, insediamenti e necropoli fra tarda antichitá e alto medioevo. Napoli: Rogiosi, 2016. P. 271–284; *Croci Ch.* “Oriente o Roma”? Napoli: la pluralità stilistica dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte (400 ca) tra “modes” e pratiche di cantiere // Convivium. 2017. Vol. 4.2. P. 14–31.

изобильно многоцветные, с активной ролью теней, но по-прежнему с обобщенными физиогномическими чертами. Как и в других ансамблях, в неаполитанских мозаиках мы находим определенное усиление экспрессивных качеств, в том числе приводящих к трансформации в изображении лиц. Главной точкой приложения становятся глаза: именно их преувеличенный размер, толстые обводки, большие зрачки изменяют впечатление от образов, но не способствуют портретному восприятию. Изображение четвертого апостола с короткой бородой, как и фигура Петра из сцены “Traditio legis”, дают возможность предположить, что в ансамбле было задействовано большее число типажей, что должно было ослабить ощущение единообразности. В то же время и они разделяют ту же степень неакцентированности в рисунке физиогномических деталей и даже в трактовке причесок. Аналогичные нейтральные черты, как и тот же тип юноши, обнаруживаются в крупномасштабном лике ангела, символе евангелиста Матфея в одном из угловых тромпов баптистерия.

Из ряда ранних памятников резко выделяются мозаики Санта Пуденциана (нач. V в., Рис. 206)[466]. Сохранные образы апостолов отличаются большим вниманием к разработке лиц, прежде всего отразившемся на богатстве и тщательности в передаче пластики. Они больше не воспринимаются второстепенными по отношению к фигурам. Подробность трактовки заставляет считывать образы как индивидуальные и в то же время наполненные различными оттенками эмоциональных переживаний. Изображения не лишены стилизованности и гиперболизации в рисунке отдельных деталей — прежде всего, это касается укрупненных глаз, иногда приобретающих абстрактное противоестественное звучание, особенно в профильных образах Петра и Павла. По сравнению с рассмотренными выше

[466] *Bovini G.* I mosaici della chiesa di S. Pudenziana a Roma // Corsi di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina. 1971. Vol. 18. P. 95–113; *Tiberia V.* Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma. Il restauro. Roma: Ediart, 2003; *Braconi M.* Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana: la storia, i restauri, le interpretazioni. Todi: Tau Editrice, 2016; *Antonucci M.* La basilica di Santa Pudenziana. Roma: Rettoria basilica di Santa Pudenziana, 2018.

произведениями физиогномические черты апостолов с меньшей уверенностью можно назвать условными. Однако и здесь мы можем отметить тяготение к упрощенным формам — чистым линиям округлых бровей, нейтральному рисунку носа. Трактовка отдельных черт, а также их пропорциональное соотношение оказывается приблизительно одинаковым во всех образах.

Ощущение естественности и мнимой конкретности в сочетании с введением отдельных стилизованных мотивов сближает изображения со скульптурным портретом феодосиевского времени. С одной стороны, отчетливость мимических формул, зафиксированная в рисунке морщин, а также особая меланхоличная созерцательность, соединенная с детальной передачей физиогномических мотивов, напоминает группу портретов, которая включает в себя бюсты из Токата, Бодрума и Фессалоник (LSA-2282, 447, 90, Рис. 144.1–2, 147), «Старшего эсквилинского тогатуса» из Капитолийских музеев (LSA-1068, Рис. 125.1–3). С другой стороны, включение во целом правильный и естественный облик упрощенных и стилизованных, как бы абстрактных форм, заставляет вспомнить, например, головы из Мюнхена (LSA-906), Терм Диоклетиана (LSA-907), Капитолийских музеев (LSA-951) (Рис. 157).

Интересно, что, несмотря на заметные усилия индивидуализировать образы, а также пересечения с произведениями скульптуры, мозаика из Санта Пуденциана не воспринимается как произведение коллективного портрета. Подробность в трактовке лиц достигла уровня детализации прочих мотивов, однако не превысила ее. Образы апостолов не кажутся обособленными: они прочитываются в контексте сюжетной композиции, а не как самостоятельные произведения.

Изображения святых вт. пол. V в. — VI в.: приемы «портретности»

Памятники следующего этапа середины — вт. пол. V в. и далее, напротив, начинают выражать подчеркнуто портретное впечатление. Любопытно, что решающим фактором здесь оказывается не только

усилившееся внимание к передаче черт лица, которое демонстрировали мозаики из Санта Пуденциана, но и изменение изобразительного фона. Ключевые произведения этой группы не являются сюжетными композициями — это серии отдельных образов, объединенных общей ситуацией, но все же выступающих в роли обособленных фигур. Такой формат в большей степени способствует прочтению изображений как портретов. Далее некоторой схематизации подвергается трактовка фигур. Изображения становятся площе и жестче, регулярнее, они отстраняются от живоподобия, при этом более отчетливо выступает в них внутренняя выразительность, более интенсивным делается контакт со зрителем. Важнейшим достижением искусства V в. оказывается перенесение содержательной наполненности с пластически-пространственных категорий на лицо. С умалением внимания к фигуре и пространству оно превращается в центральный элемент изображения. Характерно и то, что образы святых лишаются разнообразия в своих эмоциональных проявлениях. Это качество становится более устойчивым и унифицированным. Живое и подвижное скрадывается — и различие в трактовке черт лица из ситуативной реакции превращается в выражение внутреннего состояния[467]. Новых импульсов в этих образах почти не появляется, однако перенесение на второй план всего второстепенного порождает ощущение, что в этих ансамблях святые как бы целенаправленно наделяются конкретной внешностью и через нее конкретной самостоятельной личностью.

Различные ансамбли демонстрируют разные способы придать изображенным персонажам ощущение индивидуальности. Одни выражают ее через подробность физиогномических характеристик, нюансированную трактовку лица, тонкие приемы, позволяющие сделать похожие образы немножко разными и в этом неопределенном «чуть-чуть» особенно портретными. Другие — напротив, сосредотачиваются на хорошо

[467] *Образцова К. Б.* Мозаики Ротонды в Фессалонике: проблема стиля в раннехристианском искусстве // Византийский временник. 2019. Т. 103. С. 183–193.

определенных свойствах различения. В идеале таковыми становились общепринятые иконографические схемы, однако за неимением последних художникам приходилось прибегать к условным чертам, которые подавались при этом как хорошо известные и устоявшиеся.

Одной из самых портретных серий святых в раннехристианском искусстве стали мозаики Баптистерия Православных в Равенне (сер. V в., Рис. 207)[468]. Процессия апостолов разбивается на ряд отдельных фигур, каждая из которых одновременно находится в сценической ситуации и в то же время предстает как самостоятельный образ, заключенный в собственную раму из золоченых растительных канделябров. Это позволяет сохранить живость поворотов и направленность взглядов, но при этом создать ощущение погруженности в себя каждой взятой в отдельности фигуры. Характерно, что при заданном циклическом движении положение зрачков у большинства остается фронтальным, что вновь вырывает их из сценического контекста и способствует изолированному восприятию.

По сравнению с более ранними ансамблями лики из Баптистерия Православных кажутся утратившими заметную долю естественности и натуралистичности. Неестественными кажутся чрезмерно плоские, очерченные тонкой линией глаза, условную трактовку приобрели губы — у всех апостолов они одинаковые, как бы сложенные «бантиком». Можно

---

[468] Идея ранних исследователей (А. В. Биванк, С. Беттини) о том, что мозаики купола относятся к первому строительному этапу позднего IV в. и предшествуют нижним частям ансамбля, которые могут быть отнесены к ремонту V в., не нашла последователей. Сегодня датировка мозаик временем епископа Неона (451–473), основанная на свидетельстве Агнелла Равеннского, как и одновременность различных частей ансамбля, практически не подвергается сомнению. Подробнее об этом: *Kostof S.* The Orthodox Baptistery of Ravenna. New Haven: Yale University Press, 1965.
Byvanck A. W. De Mozaieken te Ravenna en het Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis // Mededelingen van het Nederlands historisch Instituut te Rome. 1928. Vol. 8. P. 61–82; *Bettini S.* Il Battistero della Cattedrale // Felix Ravenna. 1950. Vol. 1/3. P. 41–59; *Deichmann F. W.* Ravenna. Bd. I: Geschichte und Monumente. S. 130–151; Bd. II: Kommentar. Tl. 1. S. 17–47; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 88–100; *Foletti I.* Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du Lavement des pieds dans la liturgie baptismale // Fons Vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (IIe–Vie siècle) / Éd. I. Foletti, S. Romano. Rome: Viella, 2009. P. 121–156.

отметить большую упорядоченность в кладке смальты. Пластика лица не столько ослабляется, сколько в ней проявляются антиклассические элементы. Главным инструментом разрушения объема, как и в трактовке фигур, выступает свет. Роль цветных вкраплений, которые были отдельными точками в Сант Аквилино и Мавзолее Галлы Плацидии, усиливается. Красная, оранжевая и желтая смальта, уложенная рядами и сгустками, обнаруживает себя на всей поверхности лица. Пропорциональные отношения между чертами лица оказываются нарушенными. Глаза не слишком укрупнены, однако они стремятся расположиться на плоскости, что разрушает привычную композицию. Крупные плоскостные элементы в верхней части лица уравновешиваются сведенным в точку узелком губ в нижней. Подобные пропорциональные сбивки вместе с обобщением формальных характеристик в чертах лица мы находили в скульптурных образах вт. пол. V в. — например, в римской группе, представленном портретом из Виллы Торлония (LSA-958, Рис. 167), который демонстрирует особое сходство с образом св. Андрея из Баптистерия Православных. Иными словами, определенное преображение затрагивает и головы апостолов. По степени детализированности они уступают мозаикам из Санта Пуденциана, однако общая ситуация заставляет воспринимать их как более портретные.

Образы Баптистерия, на первый взгляд, разнообразны и по физиогномике, и по выражению лица. При более детальном рассмотрении становится заметно, что они легко группируются по типам. Число последних превосходит ранние памятники, построенные на чередовании юного и зрелого образа. Однако нельзя не заметить детальное сходство между многими парами апостолов — Иакова Зеведеева и Иакова Алфеева, Симона и Иоанна, Фомы и Филиппа, Матфея и Иуды (207.4–5, 8). Расположение святых при этом в общих чертах соответствует общепринятому порядку, заданному списками апостолов

в Евангелиях и Деяниях[469], что позволяет разместить схожие типажи таким образом, чтобы они не оказывались рядом.

Трактовка ликов не отличается выдающейся дифференциацией. Как и прежде, наибольшее внимание в ней уделяется подробностям пластики, которая еще сильнее отрывается от естественной светотеневой передачи. Лишаясь задачи выражать объем, она становится еще одним средством, призванным усиливать ощущение конкретики. Прежде имевшая отношение к норме подробность пластических отношений превращается в уточненную форму, противопоставленную нейтральной и как бы не охарактеризованной. При очень условном рисунке физиогномических подробностей, за счет легкого варьирования пропорций, ракурсов, колористического решения художникам удается добиться разнообразия, влекущего за собой ощущение индивидуальности. Помощью для достижения этого эффекта оказывается и то, что лица апостолов выступают как неправильные, не до конца идеализированные и упорядоченные гримасы, что позволяет создать большее число вариантов в пределах простой схемы и парадоксальным образом усиливает впечатление портретности.

Хотя по сравнению с ансамблями типа Сант Аквилино изображения демонстрируют большее внимание к трактовке ликов, рисунок физиогномических деталей оказывается здесь столь же условным. Миндалевидные глаза, брови-ниточки, сложенные бантиком губы, слабо акцентированные подробности причесок сами по себе не вызывают ощущение глубокого портретного образа. Лица апостолов оказываются сопоставимыми с изображениями на консульских диптихах, в которых та же степень детальности прочитывается как обобщенность и условность, призванная выразить анти-портретное состояние, изображение персонификации, но не личности. Именно второстепенные детали ансамбля — формат и сама многосоставность композиции позволяет видеть проявления

[469] Мф. 10:2–4, Мк. 3:16–19, Лк. 6:12–19, Деян. 1:13.

индивидуальности в чертах, которые в других обстоятельствах воспринимались как условные.

В Баптистерии Православных появляется и другая серия фигур — пророки (?), представленные в пазухах сводов в нижнем регистре ансамбля (Рис. 207.9–11). Многообразие типов и относительная детализация вновь оказываются недостаточными условиями для функционирования образов как портретов. Они производят впечатление второстепенных фигур: различимость их лиц оказывается сходной различимости героев нарративной композиции. Их хочется принять за нейтральных аллегорических персонажей, а не конкретных людей. Несмотря на обособленный формат, изображения вновь выступают в первую очередь как сюжетные, а не портретные.

Одним из важнейших ансамблей для понимания эволюции образа святого в раннехристианском искусстве являются мозаики Ротонды в Фессалониках (Рис. 208). Основываясь на особенностях стиля, мы склоняемся к датировке ансамбля второй половиной V в.[470] Святые в позах орантов на

[470] Ротонда в Фессалониках не имеет точной даты. Варианты датировки разнятся в пределах всего раннехристианского периода: пер. пол. IV в. (Х. Бакирцис и П. Мастора); кон. IV — нач. V в. (Х. Торп, С. Чурчич); вторая четверть V в. (А. Менцос); сер. — вт. пол. V в. (У. Кляйнбауэр); нач. VI в. (Э. Вайганд; Ж.-М. Спизер). Мы придерживаемся датировки вт. пол. V в., основанной, прежде всего, на стиле мозаик и поддержанной результатами радиоуглеродного анализа. *Weigand E.* Der Kalenderfries von Haghios Georgios in Thessalonike. S. 116–145; *Kleinbauer E.* The Orants in the Mosaic Decoration of the Rotunda at Thessaloniki: Martyr Saints or Donors? // Cahiers archéologiques. 1982. Vol. 30. P. 25–45; *Θεοχαρίδου Κ.* Η Ροτόντα της Θεσσαλονίκης. Νέα στοιχεία και αποσαφηνίσεις με αφορμή τις αναστηλωτικές εργασίες // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. 1991–1992. Τ. 16. Σ. 57–76; *Κορόζη Μ., Φακορέλλης Γ., Μανιάτης Γ.* Μελέτη και Χρονολόγηση με Άνθρακα-14 Ασβεστοκονιαμάτων Εντοίχιων Ψηφιδωτών // Αρχαιομετρικές Μελέτες για την Ελληνική Προϊστορία και Αρχαιότητα. 2001. Τ. 1. Σ. 317–326; *Mentzos A.* Reflections on the interpretation and dating of the Rotunda of Thessaloniki // Εγνατία. 2001–2002. Τ. 6. Σ. 57–82; *Spieser J.-M.* Remarques sur les mosaïques de la Rotonde de Thessalonique // VIIIth Conference of the International Committee for the Conservation of the Mosaics: Wall and Floor Mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation (Thessaloniki, 29.10–3.11.2002) / Ed. by Ch. Bakirtzis. Thessaloniki: European Centre of Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2005. P. 437–446; *Bakirtzis Ch.* The Rotunda of Thessaloniki: the Mausoleum of Constantine the Great, the Church of the Archangels. Athens: Hellenic Organization of Cultural Resources, 2021; *Torp H.* Mosaikkene i Sankt Georg-Rotunden i Thessaloniki. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1963; *Kiilerich B.* Picturing Ideal Beauty: The Saints in the Rotunda at Thessaloniki // Antiquite Tardive. 2007. Vol. 15. P. 321–336; *Eadem.* The Rotunda in Thessaloniki and its mosaics. Athens: Kapon, 2017; *Образцова К. Б.* Оранты Ротонды в Фессалониках: между идеальным и индивидуальным // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей.

фоне сложноустроенной изобильной деталями архитектуры занимают отдельный ярус, в наилучшем виде дошедший до наших дней. Рядом с каждым персонажем появляется надпись, в которой указано имя, месяц поминовения, а также род деятельности святого. Существуют разные мнения о том, как следует идентифицировать изображенных. Однако можно с уверенностью сказать, что в отличие от большинства рассмотренных ваше ансамблей, это не апостолы. Имена большинства из них (Леонтий, Филимон; Порфирий и Онисифор; врачи К[осьма] и Дамиан; Роман и Евкарпион; Анания, А…; Василиск и Приск; Филипп, Ферин и Кирилл) не слишком известны. Порядок их расположения нельзя объяснить ни календарным, ни каким-либо еще принципом. Рода деятельности орантов весьма разнообразны, однако по своему облачению персонажи разделяются лишь на два типа — на воинов и «гражданских», к которым относятся как священство, так и миряне. Воины облачены в хламиду; не воины вне зависимости от рода их занятий одеты в единообразные широкие одежды по типу фелони.

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении данных образов, — это большое разнообразие изобразительных схем. Здесь представлены святые разных возрастов, разных социальных положений, большое внимание уделено разнообразию их причесок. Выбор моделей при этом не кажется случайным. Для священнослужителей и врачей, традиционно принадлежащих к категории интеллектуалов, избран философский тип. Их объединяет длинная борода, сближающая святых со скульптурными и живописными образами мыслителей (Рис. 171, 188–190), а также и многочисленными произведениями частного портрета. Можно сравнить, например, образ неизвестного святого (от его имени сохранилась только заглавная буква А) и стамбульскую голову LSA-376 (Рис. 208.5c, 154); портрет Анании и бюст из Афин LSA-142 (Рис. 208.5d, 176.1–2); Дамиана — и бюст из Токата LSA-2282 (Рис. 208.7b, 144.1); Филиппа

Вып. 9 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2019. С. 220–232; *Она же.* Мозаики Ротонды в Фессалонике. С. 183–193.

— и голову из Спарты LSA-2297 (Рис. 208.7a, 178.2)[471]. Возникает впечатление, что в изображениях святых-«философов» проявляется и определенная иерархия. Именно в образах епископов концентрация мотивов, отсылающих к мудрости, оказывается наибольшей — это и седина, и особенно пышная и длинная борода, и высокий лысый лоб, как у Филиппа, вновь вызывающий в памяти портреты Сократа.

Прочие святые, за исключением Филимона, воины, по типологии более всего напоминают официальные портреты частных лиц. Уже их одеяния, парадные туники и хламиды, оснащенные многочисленными знаками отличия, сближают фигуры с изображениями на консульских диптихах (например, диптих Констанция III из Хальберштадта) или скульптурными произведениями вроде статуи «Младший магистрат» из Стамбула (LSA-170, Рис. 175.1–3). Основа для ликов святых, особенно для фронтальных образов Леонтия, Ферина, «Молодого воина» с западной панели, Филимона и Евкарпиона, также оказывается сопоставимой со скульптурными портретами. В них узнается характерный тип с пышной прической в виде венца кудрей или локонов и едва заметной щетиной, получивший широкое распространение со вт. пол. V в. и ассоциируемый обычно со статуей Флавия Палмата из Афродисиады (LSA-198, Рис. 172). Прицельное сравнение с образами Ротонды выдерживают и некоторые отдельные портреты: например, Ферин (Рис. 208.3) и «Младший магистрат» (LSA-170), Леонтий — и голова кудрявого юноши из Афродисиады (LSA-173) (Рис. 208.6c, 173.1).

Четверо юных святых (Порфирий, Онисифор, Василиск и Приск, Рис. 208.1, 208.6) опираются на тип юношества. При этом модель Приска находит многочисленные аналогии среди произведений портрета (например, LSA-163, 553, 1069, Рис. 103, 144.3–4, 125.2–4). Изображения остальных святых с пышной шапкой длинных волос, к тому же в сочетании с трехчетвертным

[471] В качестве аналогий мы приводим здесь разновременные произведения скульптурного портрета: речь в данном случае идет прежде всего о типологическом, а не стилистическом сходстве.

разворотом, более тяготеют к формулам божественного и героического происхождения — они напоминают образы Сола и Орфея и восходят к портретам Александра Македонского.

За этой вариативностью проявляется единство образного строя. Вместо множества эмоциональных проявлений, которые мы отмечали в более ранних памятниках, здесь мы находим большую унификацию. Как и в изображенной в Ротонде архитектуре, в основе формального богатства элементов лежит уравновешенная композиция, обладающая отчетливой структурностью. Как архитектура кажется разнообразной из-за вариаций подобных элементов, так и в ликах приемы чуть-чуть варьируются, сохраняя единое ядро. Лики святых сводятся к абстрактной геометрической схеме, которая наиболее явно читается в изображении Леонтия на юго-восточной панели (Рис. 208.6c). Структура подчеркнута тонкими линиями красной смальты — горизонталь губ, вертикаль носа, два ровных полукружия бровей — мы видим здесь те же композиционные акценты, что и в расположенной за святым архитектуре. Это условный, лишенный портретности образ, идеализация, доведенная до абстракции.

В той или иной степени, описанная схема проступает во всех изображениях святых. Это роднит их с произведениями скульптурного портрета вт. пол. V в. — VI вв. Тяготение к плоскостности и упорядоченности, сочленение физиогномических черт, основанное на абстрактных принципах, отчетливость и определенность форм, акцент на укрупненных глазах и общая застылость, сковывающая как будто естественные и индивидуальные характеристики оказывается общим свойством для изображения всякого человека.

Характерно, что при всем этом лики орантов кажутся очень живыми и живоподобными. Они демонстрируют широкий репертуар художественных средств, ложащихся в основу образного строя. Так, лики Порфирия и Онисифора построены на совершенно линейных началах, но куда более утонченных, чем в случае Леонтия. Пластика их лиц почти лишена

дифференциации, она очень нейтральная, но в данном случае это может восприниматься не как следствие упрощения, но как впечатление юношеской свежести, гладкой кожи. Черты святых зрелого возраста, Анании, Дамиана, Ферина или Воина с западной панели, скорее характерны, чем нейтральны и идеализированы. Отдельными моментами эти изображения производят впечатление рукотворных образов — штрихи кажутся случайно брошенными или наоборот проведенными с нажимом, линии мягкими, как будто они созданы движением кисти, а не выложены смальтой. Во взаимодействии элементов лица участвует и пластика, особенно рельеф лба. Упорядоченная кладка смальты здесь нарушается, чтобы выявить неотчетливо выраженные цветом морщины. Одни лики построены на многоцветии, другие, как образ Филиппа, на скупости колорита. В одних используется очень ограниченный набор художественных средств, другие гораздо более многосложные. Если в одних ликах, как у Косьмы и Дамиана, чрезвычайно важным оказывается контур и линия, то другие, как образы Филимона и Приска, построены на мягких тональных переходах. Все в их облике построено на полутонах, каждая линия распадается на оттенки, они производят почти акварельный эффект. В лике Филимона почти не используются характерные для мозаик Ротонды приемы: над глазами святого нет чередующихся цветных линий, мозаика не выкладывается в виде «шашечек», обозначающих затененные участки.

Приемы, использованные в построении ликов, оказываются созвучными выдающимся произведениям римской живописи. Колористические акценты — вкрапления красной и желтой смальты — не кажутся здесь случайными отблесками света, как в более ранних ансамблях, скорее они напоминают структурные элементы. Аналогичную лепку формы с помощью колористических контрастов демонстрируют некоторые памятники фаюмского портрета, причем в его наиболее изощренном «эллинизирующем» варианте. Сравним, например, портрет мужчины из ГМИИ им. Пушкина

(сер. II в.)[472] с образом Ферина (Рис. 208.3–4): при некотором упрощении, вызванным хронологическими изменениями, а также более условным материалом мозаики, пластическое решение двух изображений во многом оказывается подобным, причем не только на уровне общего впечатления, но и на уровне приемов: линии красной охры, отмечающих верхние веки и затененные грани носа; высветления в виде вертикальной полосы на носу и сегментов круга на скулах; трактовка глаз с ярко очерченным верхним веком и мягким прилеганием нижнего; отдающие зеленоватым оттенком притенения в пространстве между бровей, в уголках глаз, на подбородке; теплые желтоватые оттенки в разных частях лица.

Ключевым фактором для образов Ротонды оказывается сочетание конкретности личностных характеристик и общий идеализирующий строй, приводящий полифонию индивидуальных различий в единство. Лики мучеников одновременно и очень подобны друг другу, и демонстрируют чрезвычайное образное богатство и разнообразие. Их различие не акцентировано — это не принципиально разные по своему характеру персонажи, но вариации в рамках единого образного строя. Вместе с упрощением в трактовке фигур, выделяющих лик как центральный компонент изображения, а также композиционными приемами, позволяющими прочитывать каждую фигуру как самостоятельное самоценное произведение, эти свойства становятся теми условиями, которые заставляют видеть в образах Ротонды полноценную галерею портретов.

Другие ансамбли, в которых эффект портретности представляется наиболее сильным — это Архиепископская капелла (кон. V в. — нач. VI в.,

[472] Инв. I.1.а 5777. *Павлов В. В.* Египетский портрет I–IV веков. М.: Искусство, 1967. С. 59–60, Ил. 60.

Рис. 209)[473] и церковь Сан Витале в Равенне (546–547 гг., Рис. 210)[474]. В обоих случаях галереи портретных образов — пока что речь пойдет только о святых — имеют формат медальонов. Этот способ представления неслучайно стал традиционным для портретного жанра: форма круглой рамы, концентрирующее внимание на лице изображенного, уже сама по себе способствует восприятию всякого образа как портрета и заставляет искать проявления индивидуального даже в условной фигуре. Такой формат был приспособлен к изображениям святых и ранее — отдельные примеры встречались нам в катакомбной живописи, упоминания о них встречаются в письменных источниках[475]; среди ранних произведений за пределами погребального искусства можно назвать амвон из Никополя с образом неизвестного святого (Рис. 212)[476]. Имеющийся в нашем распоряжении материал не позволяет определить, когда формат медальона соединился с прочими устремлениями в сторону портретности в изображениях христианских персонажей — произведения VI в. как будто представляют весьма зрелую фазу этого явления.

Особенностью названных ансамблей становится то, что в медальонах на арочных сводах представлены изображения апостолов. В отличие от святых

---

[473] *Deichmann F. W.* Ravenna. Bd. I: Geschichte und Monumente. S. 201–206; Bd. II: Kommentar. Tl. 1. S. 198–199; *Iannucci A. M.* Restauri storici di Sant'Andrea nell'Episcopio: segni e disegni // Ravenna, studi e ricerche. 2000. Vol. 7. P. 255–266; *Mackie G. V.* Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function, and Patronage. Toronto: Iniversity of Toronto, 2003. P. 104–115; *Moretti S.* Un avamposto antiariano: la Cappella privata dei vescovi di Ravenna // Rex Theodericus. Il medaglione d'oro di Morro d'Alba / a cura di C. Barsanti, A. Paribeni, S. Pedone. Roma; Morro d'Alba: Libreria Archeologica, 2008. P. 145–156; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 188–196.

[474] *Deichmann F. W.* Gründung und Datierung von San Vitale zu Ravenna // Arte del primo millennio / a cura di E. Arslan. Torino: Viglongo, 1953. P. 111–117; *Idem.* Ravenna. Bd. I: Geschichte und Monumente. S. 226–249; Bd. II: Kommentar. Tl. 2. S. 47–206; *Farioli Campanati R.* Osservazioni stilistiche sulle "imagines clipeatae" in S. Vitale di Ravenna // Felix Ravenna. 1966. Vol. 43. P. 119–137; La Basilica di San Vitale a Ravenna / a cura di P. Angiolini Martinelli, P. Robino. Modena: Panini, 1997; *Pasi S.* Ravenna, San Vitale: il corteo di Giustiniano e Teodora e i mosaici del presbiterio e dell'abside. Modena: Panini, 2006; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 242–251.

[475] *Grabar A.* Martyrium. Vol. II. P. 113–115.

[476] *Ξυγγόπουλος Α.* Αι δύο ψηφιδωταί προσωπογραφίαι τής Νικοπόλεως // Αρχαιολογικόν Δελτίον. 1967. Τ. 22. Σ. 15–20.

Ротонды в Фессалониках, эти персонажи не равны между собой: за некоторыми из них (прежде всего, Петром, Павлом и Андреем) к этому времени закрепилась узнаваемая иконография. Вслед за отдельными чертами, указывающими на личность того или иного апостола, в их изображениях проявляется особая осязательность — уверенность в трактовке отдельных физиогномических мотивов, даже если они не входят в число характерных черт. Образы «главных» апостолов задают высокую планку портретности, тянущую за собой и изображения прочих персонажей, иконография которых на данном этапе еще не сформировалась (а на самом деле не сложилась и далее).

Образы Петра, Павла и Андрея в Архиепископской капелле (Рис. 209.4–6) и Сан Витале (Рис. 210.5–7) кажутся подчеркнуто индивидуальными. Прежде всего, они опираются на заметно отличающиеся друг от друга типы, которые не встречаются в изображениях прочих апостолов. В таком ряду их свойства прочитываются как личные проявления внешности — хотя модели, на которых основаны образы не претерпели значительных изменений, их характеристики в первую очередь воспринимаются как черты индивидуального, а не типического. В то же время изображения выделяются фоне других персонажей ансамбля: в их лицах заметно особенное внимание к передаче нюансов и физиогномических подробностей. Такой подход, противопоставляющий персонажей разных категорий, наилучшим образом может быть проиллюстрирован композицией в апсиде Сан Витале (Рис. 210.1, 3–4). В ней мы находим два типа ликов: с одной стороны, единообразные в своей идеализированной условности, округлые лица Христа и ангелов с крупными глазами, гладкой кожей, нейтральными по рисунку физиогномическими чертами; с другой — изображения свв. Виталия и Экклезия. Несмотря на стилистическое единство, фактура их лиц несколько усложнена, большее внимание уделено прическе, черты лица трактованы чуть более естественно. В качестве приема «оживления» портретного образа использованы более сложный и хара́ктерный рисунок бровей, более

детализированный рельеф лица. Святой и исторический деятель оказываются уравнены в своем изобразительном модусе и противопоставлены персонажам, олицетворяющим небесные силы. Серия апостольских образов также попадает в категорию «исторических деятелей»: их лица трактованы с подчеркнутой подробностью, которую разделяют лишь избранные персонажи ансамбля.

В отличие от многих рассмотренных выше произведений, изображения выделяются особо охарактеризованными физиогномическими свойствами. В них различаются не только прически, но форма лиц — вытянутая голова у Павла, овал у Петра, щит у Андрея; с особой тщательностью передан рисунок морщин — вновь разный у каждого из трех апостолов. В подробно переданном рельефе лиц выступают индивидуальные проявления, как, например, в образе Петра из Сан Витале. Рисунок бровей и носа — ключевые детали для приложения портретных усилий — стремится отойти от нейтральной формы и приобрести свое собственное звучание. Этот момент вновь особенно ярко проявил себя в мозаиках Сан Витале: для каждого из «главных» апостолов здесь найдена своя форма — более тонкие брови, как у Андрея, или пышные, гладкие или кустистые в образах Павла и Петра; нос с горбинкой, как у Петра, или с опущенным книзу кончиком, как у Павла. В чуть в меньшей степени сказанное применимо к мозаикам в Архиепископской капелле: черты лиц здесь в большей степени подобны друг другу, однако заостренное различие между типажами апостолов и вызванное этим ощущение несхожести в близких по рисунку изображениях заставляет прочитывать образы как обособленные и даже яркие в своей индивидуальности.

Изображения прочих апостолов из Архиепископской капеллы менее разнообразны (Рис. 209.8–10). Большинство из них опираются на один и тот же самый нейтральный тип: лицо как щит, короткие волосы, обрамляющие лоб, короткая борода. Эта модель стала основной для римского скульптурного портрета вт. пол. V в. (LSA-957, 958, 1101, также, как LSA-320, представлена за пределами Италии, Рис. 165.1, 167–168, 169.2). В этом смысле можно отметить, что упрощение физиогномического рисунка стало общей

тенденцией, как для образов святых, так и для традиционных изображений портретного жанра. Иные варианты появляются только в образе Матфея — нетипично представленного самым молодым из апостолов; Фомы и Иуды, объединенных усредненной моделью философского облика с длинной бородой, различимой лишь по цвету. Выстроенные в типологические ряды изображения апостолов действительно начинают с большей силой проявлять общие для них свойства. Однако в рамках ансамбля они не производят впечатление одинаковых: перемешанные между собой подобные образы перестают казаться таковыми и воспринимаются как сравнительно индивидуальные.

Арки с медальонами апостолов дополнены в капелле двумя другими сериями — святых и святых жен. Среди них представлены Косьма и Дамиан, Поликарп (их образы реставрированы), Кассиан, Хрисанф и Хрисогон; Евфимия, Евгения, Цецилия, Дария, Перпетуя и Фелицитата. В сохранившихся изображениях мучеников мы обнаруживаем те же черты, что были свойственны апостольским образам. Лики почти монотонны по цвету, но свободны в отношении линии, легкой по рисунку и как будто разнящейся по «нажиму», словно речь идет о произведениях, написанных кистью. Они производят впечатление как будто не до конца застывшей субстанции, в которой свободно перетекают всполохи оранжевого цвета, тонкие линии глаз и бровей. Экспрессия на уровне художественных приемов вместе с укрупненными глазами наделяет эти образы особой заостренной выразительностью и одухотворенностью. В целом однообразные по своему типу «портреты» достигают эффекта индивидуальности за счет варьирования физиогномических мотивов. Причем интересно, что все они трактуются не слишком подробно — мы вновь находим в них нейтральные формы бровей, носа, глаз; прически даже не оставляют места для вариаций в рисунке морщин. Чуть разнящимися, по сути, оказываются даже не формы, а пропорции между ними. Хотя вся индивидуальность сводится к разнице в ракурсах и пропорциях, характеры апостолов прочитываются как разные — одни кажутся

более задумчивыми, другие более напряженными, третьи серьезны и сосредоточены.

Изображения святых жен (Рис. 209.2) отличаются большим единообразием, что в целом характерно для женской репрезентации. За вычетом Фелицитаты, все они облачены в роскошные одеяния — золотые ткани, венцы и накидки, испещренные жемчугом и драгоценными камнями, которые, по всей видимости, отсылают к императорским регалиям[477]. На этом фоне особенно выделенным оказывается образ Фелицитаты, изображенной в простом темном мафории. Ее обособленность, вероятно, была связана с земной деятельностью мученицы, бывшей рабыней Перпетуи, чей образ появляется в соседнем медальоне. Хотя мужские фигуры ансамбля демонстрируют, что приемы варьирования тонких нюансов в рамках одного типа были известны и применялись для создания более индивидуализированного впечатления, изображения святых жен практически лишены подобной детализации. Женские, как и юношеские, модели действительно предоставляют меньшее число образных различий и допускают весьма ограниченное варьирование отдельных физиогномических мотивов. Однако в результате общее в изображении святых жен оказывается важнее индивидуального.

Мозаики Сан Витале (Рис. 210.9–12) демонстрируют иное решение задачи соединить конкретные и индивидуализированные образы «главных» апостолов с остальными персонажами, в ряду которых вместе с учениками Христа появляются изображения свв. Гервасия и Протасия. Во-первых, в отличие от Архиепископской капеллы, в ансамбле задействовано большое число типов. Отметим, что за большинством святых по-прежнему не было закреплено устоявшейся иконографии: выбор моделей и сам факт их многочисленности отражает интенции мастеров, связанных с конкретным ансамблем. Это решение не было неосознанным продолжением

[477] *Лидова М. А.* Образы святых мучениц в ранневизантийском искусстве. С. 243–260.

распространенной традиции: более вероятно, что оно имело под собой художественные или, возможно, даже богословские концепции.

Так, среди медальонов Сан Витале можно выделить группу молодых апостолов — Иоанна, Иакова, Фому (Рис. 210.11a–c); к ним же стоит отнести и изображения святых Гервасия и Протасия. В них мы вновь обнаруживаем хорошо известный по скульптуре юношеский тип, примером которого может послужить статуя «Младшего эсквилинского тогатуса» из Капитолийских музеев (LSA-1069, Рис. 125.2, 125.4), благодаря особенностям ракурса особенно близко приближающаяся к образу Иоанна. Свойствами типа являются округлая форма лица; короткая прическа, отсутствующая или едва заметная короткая щетина, тонкой полоской огибающая линию подбородка; тонкие черты лица — аккуратный нос, изящные линии бровей. Укрупненные глаза становятся практически единственным мотивом, который претерпел здесь какие-то изменения. За отправную точку для появления такого типа, по-видимому, был взят образ Иоанна, чья молодость, сравнительно регулярно находившая отражение в раннехристианских ансамблях, постепенно превращалась в индивидуальную характеристику апостола. Другие персонажи этой группы не обнаруживают подобной устойчивости. Это касается и мучеников — в частности, известный образ Протасия из Сан Витторе ин Чьел д’Оро (Рис. 220.5) изображает святого в виде седого старца.

Вторую типологическую группу, представленную Филиппом, Варфоломеем и Иудой (Рис. 210.11d–f), объединяет философская модель: зрелый возраст, длинная борода, акцентированный рисунок морщин как воплощение мыслительного усилия. Несмотря на пересечения между фигурами апостола и философа, под этой моделью мог иметься в виду и ставший привычным более «профанный» извод, получивший распространение в частном портрете (ср., например, голову из Стамбула LSA-376, Рис. 154). Третий вариант, представляющий зрелого мужчину с короткой бородой, как в образах Симона или Иакова Алфеева (Рис. 210.11g–h), также находит аналогии в скульптурном портрете. Прическа Иакова с хохолком по центру

лба и активной ролью асимметрично посаженных бровей напоминают бюст из Бодрума (LSA-447, Рис. 147.3). Образ Симона — можно сравнить с головой из Остии (LSA-1101, Рис. 169.2).

Помимо разнообразных типологических основ, слегка варьируются и физиогномические черты — форма бровей, рисунок морщин, пластические акценты на рельефе лица. При общем подобии даже образы молодых апостолов слегка разнятся между собой. Важным средством придать им разнообразие становится ракурс, различное направление взгляда, а также использование в каждом портрете собственных, неунифицированных художественных приемов — в одном месте ярче звучат линейные качества, в другом — многоцветие пластических переливов или звонкие цветовые контрасты. При этом показательно, что хара́ктерность таких деталей сдержана: по своей интенсивности она уступает аналогичным мотивам в образах «главных» апостолов. В них всегда остается определенная доля нейтральности и недосказанности, меньшая доля уверенности, что приписанные святому свойства действительно являются присущими ему чертами.

Интересный случай представляет собой образ Матфея (Рис. 210.12). Его тип не находит параллелей с другими апостолами, разве что за исключением Петра — у них почти одинаковая прическа и редкие для данного ансамбля седые волосы. В остальном два образа скорее различны: Матфея выделяет широкое лицо анфас, подчеркнутая пластичность и даже бугорчатость рельефа, обособляющая его изображение из ряда медальонов. Вместе с тем наиболее близкое сходство портрет обнаруживает с образом одного из апостолов из Баптистерия Православных. В силу некоторой упрощенности художественного языка, присущего более раннему ансамблю по сравнению с мозаиками Сан Витале, это изображение выступает на фоне соседних фигур как самое портретное, ведь трактовке его черт придано особое внимание и детализация. Однако в мозаиках Баптистерия под таким подчеркнуто портретным образом имеется в виду другой апостол — Варфоломей (Рис.

210.13). Два изображения явно связаны: они близки и по типу, и по художественным акцентам в его трактовке. При этом и расположение двух ансамблей не слишком разнесено друг от друга, так что едва ли возможно говорить об ошибке при переносе мозаичной программы. Можно предположить, что седина постепенно становилась иконографической чертой Матфея, и потому в программе более позднего по времени ансамбля была сделана своего рода поправка — конкретность образа была соединена с персонажем, с которым стали ассоциировать изображенные в нем черты.

К произведениям этой группы можно отнести еще два ансамбля VI в. — серию медальонов с изображениями апостолов и евангелистов из церкви Панагии Канакарии в Литранкоми на Кипре (пер. пол. VI в., Рис. 211)[478] и церковь свв. Косьмы и Дамиана в Риме (526–530 гг., Рис. 213)[479]. Первый памятник по своему художественному строю приближается к живописи вт. пол. V в. — нач. VI вв.: мозаикам Осиос Давид в Фессалониках, образу св. Виктора из Сан Витторе ин Чьел д'Оро, портрету епископа Кводвультдеуса из катакомб Сан Дженнаро в Неаполе, амвону из Никополя (Рис. 212, 220.1, 234.1). Подход к индивидуальности святых в нем может быть сопоставлен скорее с медальонами из Архиепископской капеллы, чем из Сан Витале. За вычетом апостолов, имеющих особую личную иконографию, наиболее сохранным из которых является образ Андрея, изображения не отличаются

[478] *Смирнов Я. И.* Христианские мозаики Кипра // Византийский временник. 1897. Т. 4. С. 1–93; *Galassi G.* Musaici di Cipro e musaici di Ravenna // Felix Ravenna. 1954. Vol. 15. P. 5–37; *Megaw A. H. S.* The church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus: its mosaics and frescoes. Washington: Dumbarton Oaks, 1977; *Korol D.* Die spätantik-christlichen Wand- und Gewölbemosaiken Zyperns (5.–7. Jh.) und ihre neuere Geschichte // Zypern. Insel im Brennpunkt der Kulturen / Hrsg. von S. Rogge. Münster: Waxmann, 2000. S. 193–197; *Shilling B. L.* Apse Mosaics of the Virgin Mary in Early Byzantine Cyprus / PhD. thesis, Johns Hopkins University. Baltimore, 2013.

[479] *Budriesi R.* La basilica dei SS. Cosma e Damiano a Roma. Bologna: Pàtron, 1968; *Apollonj Ghetti B. M.* Nuove considerazioni sulla basilica romana dei SS. Cosma e Damiano // Rivista di archeologia cristiana. 1974. Vol. 50. P. 7–54; *Tiberia V.* Il mosaico restaurato. L'arco della basilica dei Ss. Cosma e Damiano a Roma. Roma: Gangemi, 1998; *Foletti I.* Maranatha: space, liturgy, and image in the Basilica of Saints Cosmas and Damian on the Roman Forum // The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage / Ed. by I. Foletti, M. Gianandrea. Roma: Viella, 2017. P. 161–179.

разнообразием типажей. Физиогномические подробности также трактованы довольно сдержано: правильные и тонкие по пропорциям, они лишены ярких характерных деталей и в целом нейтральны по рисунку. Основным приемом, позволяющим достичь ощущения индивидуальности в лицах святых становится трактовка их пластики. Тонкие градации колористических сочетаний оказываются не слишком результативны для придания образам объема, однако их нюансированность придает лицам ощущение индивидуальности; различимость пластических решений в изображениях разных персонажей нивелирует подобие их физиогномических черт и выступает как средство конкретизации. Можно отметить и то, что пропорциональные отношения в образах апостолов остаются более-менее органичными, лишенными какой-либо гиперболизации. Эта естественность облика усиливает восприятие мозаичных ликов как портретов.

Образы святых из церкви Косьмы и Дамиана оказываются ближе к подходу, который мы наблюдали в мозаиках Сан Витале. Стоит отметить, что большая часть изображенных здесь персонажей имели устоявшуюся иконографию — это апостолы Петр и Павел, а также св. Федор, узнаваемые черты которого, кудрявые волосы и длинная остроконечная борода, по-видимому, сформировалась ко времени создания ансамбля. Двое оставшихся святых, Косьма и Дамиан, также сравнительно часто появляются в раннехристианских ансамблях. Правда, их внешность не стала столь же определенной, что, хотя бы отчасти, можно объяснить существованием нескольких пар одноименных мучеников. Некоторые изображения святых врачей, как, например, фреска VI в. из Византийского музея в Фессалониках (Рис. 214.1), действительно согласуются с римской мозаикой. Однако существование иных изобразительных моделей, представленных, в том числе, мозаикой Ротонды в Фессалониках (Рис. 208.7b, d) или фреской из монастыря Вади Сарга (VI в., Британский музей, Рис. 214.2), а также стереотипность типов, избранных для изображения святых в римском ансамбле, заставляет

усомниться в том, что за Косьмой и Дамианом действительно закрепился единственно определенный облик[480].

В то же время наличие узнаваемых черт оказалось для данного ансамбля недостаточным условием. Этому способствовало расположение их образов в качестве заглавных персонажей, занимающих центральную апсиду базилики. Однако, судя по близким по времени памятникам, требования к конкретизации образов святых также сыграли свою роль. Хотя мозаики демонстрирует некоторые устремления в сторону стилизации и гиперболизации отдельных мотивов, трудно не заметить избыточную подробность в трактовке их лиц. Изображения уже не нуждаются в различимости, и тем не менее их отличает акцентированная детальность в передаче пластических отношений, влекущая за собой восприятие образов в портретном ключе. Рисунок морщин не просто намечен в качестве свойства типа или атрибута индивидуализированного образа, но разработан в тончайших нюансах, сопряженных с богатством колористических переливов. Укрупненный размер глаз нивелирован тщательностью проработки прочих физиогномических черт, не дающих увидеть в гиперболизированном мотиве чрезмерной экспрессии. Детальность в передаче лиц скоро превратится в атрибут исторических персонажей, как бы противопоставленных обобщенному совершенству святого. В этом смысле ансамбль базилики остается одним из последних и при том ярчайших примеров, где подобной полнотой индивидуальности оказываются наделенными персонажи христианской истории.

В этом отношении родственными римским мозаикам можно назвать некоторые из синайских икон VI в.[481] Прежде всего, это касается образа Петра

---

[480] Византийский музей в Фессалониках: inv. ΒΤ 115; Британский музей, inv. EA73139. *Ξυγγόπουλος Α.* Η παλαιοχριστιανική τοιχογραφία της Ρωμαϊκης αγοράς Θεσσαλονίκης // Βυζαντινά. 1977. Τ. 9. Σ. 409–417; *Strudwick N.* Masterpieces of Ancient Egypt. London: British Museum, 2006; *Harrold J.* Saintly Doctors: The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy: A thesis / Univ. of Warwick. S. l., 2007.

[481] *Айналов Д. В.* Синайские иконы восковой живописи. С. 343–377; *Chatzidakis M.* An Encaustic Icon of Christ at Sinai // Art Bulletin. 1967. Vol. 49/3. P. 197–208; *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons from the Sixth to the Tenth Century. Princeton: Princeton University Press, 1976; *Galavaris G.* Early Icons (from the Sixth to the

(Рис. 215), автор которого вновь не останавливается на обозначении привычных черт, уже достаточных для узнавания святого. В его изображении также появляется избыточная подробность, прежде всего получившая отражение в пластике лица. Физиогномические свойства в данном случае остаются более нейтральными по своему рисунку, однако отсутствие рядом с апостолом равноправных образов, также претендующих на индивидуальное прочтение (миниатюрные медальоны явно не вызывают ситуацию соперничества), делает возможным прочитывать его изображение как портретное. Подробность пластического решения и в целом натуралистичный язык живописи, а также и обстоятельства, по большому счету независимые от взятого в отдельности произведения — конкретика иконографической модели и формат иконы с единоличным образом святого, работают на усиление данного впечатления. Даже те характеристики, которые могли умалить возникновение подобного эффекта, как, например, нимб, в совокупности противодействующих сил лишь выделяют портретный образ.

Икона с изображением Богоматери с Младенцем, святых воинов и ангелов (Рис. 216.1), с большой вероятностью происходящая из той же мастерской, что и «Апостол Петр», при общем сходстве отмечает собой иную ситуацию. Лики свв. Федора и Димитрия выделяются своей индивидуальностью за счет контраста с прочими изображениями. Во-первых, противопоставление обнаруживается в условности и плоскостности их фигур, заостряющих пластическую подробность ликов. Во-вторых, рядом со святыми воинами появляются заведомо более идеализированные персонажи — ангелы и Богоматерь. При этом уточненными выступают иконографические черты свв. Федора и Димитрия — привычные для них прически, выступающие

Eleventh Century) // Sinai: The Treasures of the Monastery of St Catherine / Ed. by K. Manafis. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. P. 91–101; *Лидов А. М.* Византийские иконы Синая. М.: Христианский восток, 1999. С. 38–42; *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. С. 322–341; *Mathews T. F.* Early Icons of the Holy Monastery of St. Catherine at Mount Sinai // Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai / Ed. by R. S. Nelson, K. Collins, K. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006. P. 39–55; *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons. P. 32–38, 46–49.

в данном случае как узнаваемые атрибуты их внешности. Немаловажно и то, что физиогномические модели двух святых различаются: один из них предстает как юноша с гладким безбородым лицом, другой — как человек зрелого возраста, для изображения которого свойственно дальнейшее уточнение физиогномических характеристик. Свойства каждого из типов в соответствии с тенденциями своей эпохи усилены, что еще раз увеличивает разницу между ними. Между тем все эти обстоятельства не останавливают автора иконы от того, чтобы наделить образы святых тщательно переданной пластикой, что вновь сближает их изображения с выдающимися примерами «христианского портрета» в монументальной живописи.

Из произведений раннехристианской станковой живописи к этому ряду не удается причислить большое число примеров. Особое внимание можно уделить разве что происходящей из Фаюма панели с изображением св. Марка, ныне хранящейся в Париже (кон. VI в., Рис. 216.2)[482]. По своим художественным особенностям образ оказывается значительно проще синайских памятников, однако среди аналогичных произведений, которые будут рассмотрены далее, именно он вызывает наибольшее портретное впечатление. Изображение Марка отличается от появлявшихся ранее образов: хотя его идентификация подтверждается надписью, он представлен не только как евангелист, но как епископ — местная традиция приписывала ему основание Александрийской Церкви[483]. Ключевым фактором здесь становится то, что тип, легший в основу образа, воспринимается нам как некое отхождение от нейтрального. Подобная схема с округлым абрисом, полными щеками, массивной нижней частью лица мало характерна для изображения святых. Эти свойства прочитываются как отражения реальной внешности: хотя мы не знаем, как именно выглядел св. Марк, черты его изображения скорее напоминают образы ктиторов более позднего времени, как, например,

[482] Кабинет медалей, Париж, inv. Froehner.1129a. *Parlasca K.* Mumienporträts und verwandte Denkmäler. S. 210. Taf. 53.1; Age of Spirituality. P. 553. No. 498; *Rassart-Debergh M.* De l'îcone païenne à l'îcone chrétienne. P. 39–70; *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 232–234.
[483] *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 232–234.

в мозаиках базилики св. Димитрия в Фессалониках (Рис. 248.7–9), чем привычные по другим ансамблям характеристики святого. Иными словами, портретному впечатлению способствует здесь не само изображение, весьма условное по стилю и едва ли обладающее какими-либо второстепенными подробностями, и не изобразительный контекст, в данном случае в принципе отсутствующий, а наше представление о том, как было принято изображать святого. Следует отметить, что имеющаяся в нашем распоряжении картина весьма фрагментарна. Вероятно, более полный перечень раннехристианских ансамблей мог бы изменить впечатление от данной панели. Однако за неимением последнего мы ограничимся лишь указанием на те условия, которые могли поспособствовать описанному впечатлению.

К той же категории образов, наделяющих изображения святых избыточной подробностью в передаче внешности, следует отнести и некоторые произведения пластики. Ярчайшее из них — это знаменитый трон Максимиана (ок. 547 г., Рис. 217)[484], на фронтальной панели которого появляются фигуры четырех евангелистов, фланкирующие образ Иоанна Предтечи. Резьба кафедры в целом демонстрирует стремление к многословию, не оставляющему ни один из элементов изображения условным и обобщенным. Образы святых в этом контексте вполне могли допустить некое упрощение, которое можно было бы принять за идеализацию. Однако и в их лицах мы находим большое тяготение к конкретности, выделяющее этих персонажей на фоне всех прочих, фигурирующих в многочленных сюжетных композициях трона. Идентификация евангелистов, может быть, за исключением, юного Иоанна, остается условной. Тем не менее, их образы трактуются так, как будто знание о внешности героев не оставляет сомнения.

[484] *Bovini G.* La cattedra eburnea del Vescovo Massimiano di Ravenna. Ravenna: La Pira, 1990; *Ugolini S.* Le tavolette eburnee della fronte del bancale della Cattedra di Massimiano // Felix Ravenna. 1974. Vol. 107/108. P. 169–191; *Rizzardi C.* Massimiano a Ravenna: la cattedra eburnea del Museo Arcivescovile alla luce di nuove ricerche // Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo orientale (IV–X secolo). Il ruolo dell'autorità ecclesiastica alla luce di nuovi scavi e ricerche atti del convegno internazionale (Bologna, Ravenna, 26–29 novembre 2007). Bologna: Ante Quem, 2009. P. 229–243.

В качестве основы для каждого из евангелистов подобрана своя изобразительная модель — безусловно, ни одна из них не является новой, но в рамках ансамбля все изображенные оказываются разными. Далее особое уточнение приобретают их физиогномические черты: взятые в целом они обнаруживают общие свойства — пластический акцент на поднятой брови, опущенные уголки губ, отчетливо трактованные носогубные складки; в то же время как будто необязательное уточнение этих деталей, как и подробности в передаче причесок, усиливают индивидуализированное восприятие данных образов.

Сходные свойства демонстрирует диптих из Музея Боде (сер. VI в., Рис. 218)[485]. Здесь по сторонам от фигуры Христа мы находим образы Петра и Павла, противопоставленные композиции с Богоматерью и ангелами на второй створке. Испещренная деталями резьба, а также и известность иконографии апостолов, как бы способствуют дополнительной детализации в их лицах. Однако наличие рядом с ними образов, лишенных пластической нюансировки, заставляет воспринимать эти свойства как особенные, присущие лишь избранным персонажам. Стоит отметить, что каждый из представленных здесь типов получает заострение именно в соответствии с уже заложенными в них свойствами — тяготеющие к идеализации лица Богоматери и ангелов подчеркнуто обобщены, а лица апостолов, опирающиеся на философские модели, приобретают дополнительный акцент на пластической изобильности в трактовке физиогномических проявлений. Тем не менее, результатом подобного заострения оказывается противопоставление их характеристик — детальности в передаче причесок и рисунка морщин, с одной стороны, и, с другой, гладкой поверхности кожи и нейтральности черт лица.

В качестве последнего произведения данного направления мы назовем блюдо со сценой Причащения апостолов из Риха (VI в., Дамбартон Оакс,

[485] *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. No. 137; Age of Spirituality. P. 528–530. No. 474.

Рис. 219)[486]. Свойства материала в данном случае в значительной мере ограничивают стремление художника к детализации: лица апостолов неизбежно оказывают куда более грубыми и вынужденно обобщенными по сравнению с произведениями костяной резьбы. Тем более показательным становится то, что в образах изображенных здесь персонажей прочитывается большое желание наделить их, может быть, не узнаваемой, но отличной друг от друга внешностью. Условность допустимых приемов заставляет обращаться к несколько иным способам варьирования, чем в живописи — большую роль приобретают здесь масштаб и ракурс. При этом даже в такой сковывающей возможности автора технике мы обнаруживаем стремление разнообразить палитру типов, придать изображенным персонажам характерный свойства вроде всклокоченных волос Андрея и уточнить отдельные физиогномические детали, как, например, разнообразные по рисунку очертания носов.

Изображения святых вт. пол. V в. — VI в.: тенденции к унификации

Рассмотренные выше памятники, на первый взгляд, отмечают собой определенную тенденцию. Вместе с усилением более условных и обобщенных свойств в трактовке пространства и фигур внимание концентрируется на лицах, в решении которых мы, напротив, находим не встречавшуюся прежде детальность и разработанность. Ансамбли демонстрируют возросшее стремление конкретизировать внешность изображенных персонажей, наделить их собственным, непохожим на другие, обликом. Хотя общее движение стиля в сторону большей плоскостности, определенности, жесткости затрагивает и трактовку ликов, нельзя не заметить усилия

[486] *Toynbee J. M. C., Painter K. S.* Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700 // Archaeologia. 1986. Vol. 108. P. 15–65; *Fourlas B.* Image and Chalcedonian eucharistic doctrine: a re-evaluation of the Riha paten, its decoration and its historical context // Byzantinische Zeitschrift. 2021. Bd. 114/3. S. 1117–1159.

привнести в изображение ощущение индивидуальности даже минимальными художественными средствами.

Сопоставление двух тенденций — в изображениях святых и скульптурном портрете — наталкивает на мысль о том, что христианские персонажи в какой-то момент оказались более значимым полем для приложения портретных усилий, чем герои публичной скульптуры. Это впечатление обусловлено тем, что на оба явления мы смотрим как бы в исторической перспективе, сравнивая позднеантичный портрет с произведениями более ранней эпохи, а образы святых — с более поздними памятниками, в которых портретные характеристики потеряли свою интенсивность. Для раннехристианского зрителя, по-видимому, это противопоставление не было настолько же явным. Неслучайно, что для конструирования образов святых повсеместно использовались современные типы, бывшие в ходу в частном портрете, что по-своему уравнивало христианских персонажей со здравствующими представителями общества, в том числе зрителями рассматриваемых ансамблей.

Между тем ряд памятников того же периода, демонстрируя в целом аналогичные устремления, воспринимаются нами как менее портретные. Прочертить отчетливую границу между двумя группами довольно трудно, и вряд ли в этом было бы много смысла. Чуть изменив акценты в описании образов, мы могли бы разглядеть в них те же характеристики, что и в произведениях предыдущего раздела: как не раз отмечалось ранее, на восприятие изображений в портретном ключе оказывает влияние множество факторов.

Наиболее ранний ансамбль в этом ряду — капелла Сан Витторе ин Чьел д’Оро при базилике Сант Амброджо в Милане (вт. пол. — кон. V в., Рис. 220)[487]. В скуфье купола расположен образ св. Виктора; на стенах появляются

[487] Большинство исследователей соглашаются с тем, что ансамбль следует относить ко вт. пол. V в. или ближе к рубежу V–VI вв. В ранних публикациях преобладало мнение о том, что ансамбль возник в конце IV в. — начале V в. при жизни или вскоре после смерти Амвросия (А. Ратти, Д. В. Айналов, также Дж. Мэки).

шесть ростовых фигур — епископы Амвросий и Матерн и две пары мучеников — Гервасий и Протасий, Феликс и Навор. В отличие от Ротонды в Фессалониках, наиболее яркий встречавшийся нам ансамбль такого типа, программа капеллы и выбор изображенных персонажей куда более понятны. Все они связаны с Миланом — это местные епископы и местночтимые мученики, причем прославление последних составило и славу первых. С именем Матерна связывается перенесение в Милан мощей Виктора, Феликса и Навора. В новом месте их пребывания, в базилике Навориана, было устроено погребение и самого епископа. С именем Амвросия — обретение мощей Гервасия и Протасия, а также в целом прославление всех представленных мучеников как покровителей города[488]. Ко времени создания мозаик они приблизились по своему статусу к собственным небесным покровителям, по отношению к которым сами епископы выступали покровителями на земле.

Изображения почти не выдают разницу между двумя категориями образов. Различия между ними обозначены одеждами: епископы облачены в цветные фелони и туники с широкими рукавами, на их ногах закрытая обувь; мученики одеты в более нейтральные хитон и гиматий, на их ногах сандалии. Однако на трактовке лиц противопоставление не сказывается. Большую изолированность демонстрирует центральный образ св. Виктора. В то же

Ratti A. Il più antico ritratto di S. Ambrogio // Ambrosiana — Scritti vari publicati nel XV centinaio della morte di S. Ambrogio. Milano: Cogliati, 1897. P. 5–74; *Raspe M.* “Un naturale ritratto di Santo Ambrogio”: Carlo Borromeo und das Mosaikportrait in S. Vittore in Ciel d’Oro zu Mailand // Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag / Hrsg. von M. Jordan-Ruwe, U. Real. Münster: Wasmuth, 1994. S. 203–215; *Mackie G.* Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel D’Oro // Gesta. 1995. Vol. 34/2. P. 91–101; *Заиграйкина С. П.* Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д’оро в Милане. Особенности иконографической программы // Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. М.: Северный Паломник, 2008. С. 163–182; *Она же.* Художественные особенности мозаик в капеллах Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. С. 88–113; *Foletti I.* Physiognomic representations as a rhetorical instrument. P. 61–83; *Idem.* Il trionfo della figura. P. 129–137.

[488] *Заиграйкина С. П.* Художественные особенности мозаик в капеллах Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. С. 102; *Foletti I.* Oggetti, reliquie e migranti: la basilica Ambrosiana e il culto dei suoi santi (386–972). Roma: Viella, 2018.

время сравнение ликов Гервасия и Виктора дает понять, что и на уровне интонации, отмечающей собой особую кротость и сосредоточенность, и на уровне приемов различия между ними не столь радикальны: они сводятся к степени цветности, интенсифицированной в заглавном изображении, и в более отчетливой обводке глаз; в то время как схема расположения смальты и рисунок черт лица остаются практически идентичными.

Упрощенное решение в трактовке фигур и изолированное расположение образов могло бы способствовать портретному восприятию. Однако пластика ликов в ансамбле, за вычетом св. Виктора, предельно редуцирована: черты лица обозначают преувеличенные по размеру и подчеркнуто темные и толстые линии; особенную акцентировку получают большие овальные глаза, отдаленно напоминающие трактовку глаз у апостолов из Сан Джованни ин Фонте. Сами типы также оставляют ощущение очень нейтральных, как бы базовых: они не становятся тем импульсом, на котором строится дальнейшая индивидуализация изображений. Смена прически не ведет за собой появление нового типа; сама прическа намечается лишь в общих чертах, без дальнейших подробностей и детализации — лица же остаются более-менее идентичными.

Любопытно, что скупость художественных средств также способствует усилению портретного впечатления, по крайней мере, у современного зрителя. Образ Амвросия Медиоланского (Рис. 220.2) много раз выделялся исследователями как особо индивидуализированный[489]. Он превратился в своего рода загадку — какие обстоятельства могли поспособствовать появлению настолько конкретного портрета в ряду настолько условных? Высказывались идеи, что внешний облик епископа мог быть почерпнут из более раннего изображения. На наш взгляд, лик Амвросия совершенно

[489] *Ratti A.* Il più antico ritratto di S. Ambrogio. P. 5–74; *Battisti E.* Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano // Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi. Vol. I. Roma: De Luca, 1961. P. 101–129; *Bertelli C.* Ritratto di S.Ambrogio. P. 89; *Raspe M.* "Un naturale ritratto di Santo Ambrogio". S. 203–215; *Mackie G.* Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel. P. 91–101; *Заиграйкина С. П.* Художественные особенности мозаик в капеллах Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. С. 42–45; *Foletti I.* Physiognomic representations as a rhetorical instrument. P. 61–83.

лишен какой-либо уточненной портретности, он проявляет такие свойства только в том случае, если рассматривать его изолированно от остальных фигур. Образ епископа не выделяется ни инаковостью типа, ни детализацией пластики, ни специфичностью физиогномического рисунка. По сути, единственным фактом, изменяющим впечатление от данного изображения, оказывается легкий наклон головы — а также наша готовность увидеть в знакомом персонаже проявления личностного начала.

Касательно образа св. Виктора также выдвигались предположения, что отличительные черты его изображения следует объяснять большей информированностью художников о внешности святого, хотя бы и в опосредованном виде. По нашему мнению, здесь мы находим средства обозначить лишь большую степень портретности как таковую, но не сами более конкретные характеристики, которые могли быть вызваны наличием дополнительного образа. В этом отношении мы склонны объяснить стремление наделить центральный образ святого большей подробностью скорее иерархическими задачами, а не внешними обстоятельствами. Изображение св. Виктора в качестве главного мученика капеллы как будто способствует тому, чтобы именно он оказался в ряду представленных ниже образов наиболее индивидуализированным. Это качество становится выражением некоторого статуса: персонаж, удостоенной памяти о реальной или придуманной для него внешности, стоит в иерархии выше, чем те, об индивидуальных подробностях облика которых можно заботиться в меньшей степени. В рамках данного ансамбля образ св. Виктора не кажется портретным, однако это свойство могло бы измениться в том случае, если бы изображение святого не было бы единственным.

Двойственное впечатление вызывают апостолы из Арианского баптистерия в Равенне (493–526 гг., Рис. 221)[490]. Их лики остаются основным

[490] Мозаики баптистерия производят впечатление стилистической неоднородности. Фигуры и особенно лица Петра, Павла и стоящего за ним молодого апостола выбиваются из основного ряда, выделяясь на его фоне большей резкостью и экспрессивностью. По мнению Дж. Бовини, несоответствие следует объяснять руками разных мастеров.

полем образного наполнения. Собранные уверенным и равномерным контуром в лаконичную по силуэту каменную глыбу, они не менее объемны и тяжеловесны, чем тела. Ощущение энергичности и даже некоторой страстности в лицах святых вместе застылостью их трактовки производят эффект достоинства и благородства. Хотя в большинстве фигур трудно узнать конкретных апостолов — даже сравнение с аналогичной процессией в Баптистерии Православных не придает уверенности в их идентификации, — в какой-то мере их индивидуальность интересовала художника. Апостолы представлены разными возрастными типами, они носят разные прически: не слишком разнообразные по форме, но и не редуцированные в своей трактовке. Куда большей подробностью, чем в Сан Витторе, отличается передача пластики. Лики святых отнюдь не превращены в условные знаки: их рельеф вылеплен мягкими тональными переходами, а формы создают впечатление тяжеловесного, но вполне живого округлого лица.

Между тем конкретность и определенность в данном случае не способствует усилению индивидуального прочтения, хотя последнее, по-видимому, все же подразумевалось. Его появлению противодействуют единообразие в рисунке физиогномических черт и однородность мотивов, которые используется для их передачи, близость пропорциональных отношений в разных лицах. Подробность пластического решения также подчеркивает в каждом из образов скорее общие качества, а не черты, которые можно было бы принять за индивидуальные. Конкретность и определенность

Исследование технических особенностей мозаик не позволяет сделать вывод о том, что части купола разновременные: даже если допустить небольшую хронологическую разницу, трудно установить, какая из манер относится к более ранней, а какая к более поздней фазе (Рис. 221.2).

Bovini G. Note sulla successione delle antiche fasi di lavoro nella decorazione musiva del Battisterio degli Ariani // Felix Ravenna. 1957. Vol. 24. P. 5–24; *Bruno T.* Il Battistero degli Ariani a Ravenna // Felix Ravenna. 1963. Vol. 87. P. 5–82; *Deichmann F. W.* Ravenna. Bd. II: Kommentar. Tl. 1. S. 251–255; *Cummins Sh.* The Arian Baptistry of Ravenna / PhD. thesis, Indiana University. Ann Arbor, 1994; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 177–187; *Rizzardi C.* La Decorazione Musiva del Battistero degli Ortodossi e degli Ariani a Ravenna. Alcune Considerazioni // Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo) / a cura di C. Rizzardi. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005. P. 915–930.

в трактовке, отсутствующая, к примеру, в ликах Панагии Канакарии (Рис. 211); их правильность и как бы законченность, выступающие контрастом к мозаикам Баптистерия Православных (Рис. 207), заставляет прочитывать одни и те же характеристики в противоположном ключе. Те свойства, что приданы изображениям апостолов для того, что разнообразить ряд или подчеркнуть конкретность и осязаемость их внешности, воспринимаются уже не как портретные черты, а как иконографические атрибуты. Однако и они весьма условны — как и в более ранних памятниках, без подписей едва ли можно понять, кто есть кто.

К тому же ряду можно прибавить изображения пророков из базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне, относимых исследователями к первой фазе мозаичной декорации в ансамбле (493–526 гг., Рис. 222)[491]. Здесь мы вновь сталкиваемся с ситуацией, что образы, обнаруживающие все описанные выше приемы, которые прежде заставляли видеть в изображениях портретные качества, не производят ожидаемого эффекта. Разнообразие типов и даже некоторые попытки сделать разными образы, опирающиеся на одну модель, подробности пластического рельефа, небольшие вариации в пропорциональном строе, ракурсах, направлениях взглядов оказывают весьма малое влияние на финальное впечатление. Несмотря на стремление к эффектам объема, лики пророков выглядят плоскостно. В них много схематичного и безжизненного, лиричного и бессильного, что вступает в определенное несоответствие с выраженным в трактовке фигур желанием казаться мощными и объемными. Выражение их лиц остается единообразным. Хотя в сравнении с некоторыми другими ансамблями, внешность пророков из Сант Аполлинаре Нуово выглядит более уточненной, мы узнаем в ней лишь

[491] *Deichmann F. W.* Mosaici di S. Apollinare Nuovo // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. 1962. Vol. 9. P. 233–239; *Idem.* Ravenna. Bd. I: Geschichte und Monumente. S. 171–200; Bd. II: Kommentar. Tl. 1. S. 136–139; *Gerke F.* Nuove indagini sulla decorazione musiva della chiesa ravennate di S. Apollinare Nuovo // Felix Ravenna. 1972. Vol. 103/104. P. 113–209; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 146–174; Sant'Apollinare Nuovo: un cantiere esemplare / a cura di C. Muscolino. Ravenna: Longo, 2012.

более детализированную схему, а не индивидуальность отдельных персонажей.

Другой случай представляют собой мозаики базилики в монастыре св. Екатерины на Синае (548–565 гг., Рис. 223)[492]. Центральную композицию со сценой Преображения в конхе апсиды окаймляет серия медальонов. В нижней части — с образами ветхозаветных пророков (Даниил, Иеремия, Малахия, Аггей, Аввакум, Иона, Иоиль, Амос, Осия, Михей, Авдий, Наум, Софония, Захария, Исайя, Иезекиль, Давид); в верхней — с образами апостолов, включая Матфия, и евангелистов Луки и Марка, занявших место тех учеников Христа, которые оказались непосредственными участниками евангельского события и героями основной композиции. В угловых медальонах, то есть местах, соединивших персонажей Ветхого и Нового Заветов, появляются изображения игумена Лонгина и дьякона Иоанна, с деятельностью которых принято связывать декорацию церкви.

В отличие от рассмотренных выше памятников, синайские мозаики более просты и почти безыскусны по своим художественным особенностям. Заметным нововведением становятся в них приемы стилизации, интенсивность которой не находит аналогии среди названных предшественников и современников. Особенно яркое проявление она обнаруживает в рисунке голов. В большом количестве образов они имеют форму «восьмерки», составленную из двух полукружий — лба и массивной челюсти, дополнительно усиленной пышной бородой, между которыми чуть ниже глаз появляется более тонкая перемычка. Бросающаяся в глаза стилизация, выделяющая геометрическую определенность формы, с одной

[492] *Усов С. А.* Мозаика в церкви Преображения в монастыре св. Екатерины на Синае // Древности. Труды Московского археологического общества. 1880. Вып. 8. С. 105–122; *Galassi G.* I Mosaici Sinaitici: concordanze e sconcordanze con Ravenna // Felix Ravenna. 1953. Vol. 63. P. 5–32; *Weitzmann K.* The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai // Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai. Princeton: Princeton University Press, 1982. P. 5–18; Sinai: The Treasures of the Monastery of St Catherine / Ed. by K. Manafis. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. P. 61–87; *Nardi R.* Il restauro del mosaico della Trasfigurazione nel monastero di Santa Caterina nel Sinai // Rendiconti / Pontificia Accademia Romana di Archeologia. 2009/2010. Vol. 82. P. 3–17.

стороны, умаляет ощущение естественности и вслед за ним жизненности образов. С другой стороны, на наш взгляд, ее следует прочитывать как попытку подчеркнуть особенности типа, и в этом как бы еще раз выделить портретную основу изображения. Аналогичное явление мы наблюдали в скульптуре, в том числе на примере портретов, апеллирующих к той же философской модели, как образ Евтропия из Вены (LSA-690, Рис. 163). Стилизация и там мешала нам разглядеть в изображении привычную формулу, однако, как кажется, основанием для появления такого рода приемов было не стремление стереть его, но, напротив, предельно подчеркнуть связанные с ним особенности.

Названный тип длиннобородого мужчины, отсылающий к изображениям философов, в синайском ансамбле получил особенно активное применение. В отличие от многих других апостольских серий, почти все новозаветные персонажи, представленные здесь в медальонах, за исключением юного Фомы и, может быть, Иакова Алфеева, опираются именно на него. Интересно, что под эту модель адаптируется и образ св. Андрея: обычно он носит более короткую бороду, а его седые волосы сильно вздыблены. В синайской мозаике черты святого не столь обособлены из общего ряда, однако они сохранены и без труда встроены в иную типологическую систему.

При значительном единстве в отношении базовой модели в изображениях апостолов мы можем отметить заметные усилия, нацеленные на то, чтобы сделать образы непохожими друг на друга. Детали их причесок, форма и цвет бороды, узость или ширина лица оказываются в каждом случае чуть-чуть различными, несмотря на то, что арсенал приемов и в целом степень детализации в синайском ансамбле не отличаются особой изощренностью. Схожую картину демонстрируют и медальоны с ветхозаветными персонажами. Число задействованных типов среди них больше, причем интересно, что характерный вариант с длинной бородой и короткой прической в этом ряду не появляется — он оказывается зарезервированным для

изображений апостолов. Образы пророков также превращаются в размышление на тему философского типа, однако в других его формах. В числе медальонов можно отметить появление персонажей с длинной бородой и длинными седыми волосами, закрывающими плечи (Малахия, Осия), как бы повторяющие образ Христа. Ряд голов отличает пышная прическа по типу венца кудрей, напоминающая памятники скульптуры вроде статуи Флавия Палмата (LSA-198, Рис. 172) и ее многочисленные аналоги в других материалах (молодые лики Даниила и Захарии, зрелые — Иеремии, Иоила, Исайи и пр., также в сочетании с длинной бородой — Амос и Михей). Прочие воспроизводят схему с залысинами или полностью лысым лбом, напоминающую, к примеру, портрет афинского чиновника LSA-142 (Рис. 176.1) (Аггей, Иона, Авдий, Софония). Как и в случае с апостолами, мы находим здесь не только общие типологические различия, но и попытки минимальными средствами наметить вариации и в рамках одной изобразительной схемы.

Рисунок физиогномических черт при этом у всех персонажей ансамбля оказывается более-менее идентичным и сведенным к самым общим условным обозначениям — полукруглые дуги равных по толщине бровей, единый разрез глаз с примыкающим к верхнему веку зрачком, нейтральная форма носа, маленький едва заметный рот. Некоторые образы демонстрируют легкий отход от системы, и уже одно это несколько выделяет их ряда: где-то, как в изображении Андрея появляется иной рисунок бровей и глаз; где-то, как у Варфоломея, дополнительную живость придает направленный в сторону взгляд; где-то, как в лице Симона, лишняя черта, отмечающая морщины, создает ощущение более подробно переданной пластики.

Тем не менее общий уровень конкретизации в синайской мозаике заметно уступает близким по времени ансамблям вроде Сан Витале или церкви Косьмы и Дамиана в Риме. Мы не можем сказать, что индивидуальное совершенно не волновало создателей синайских медальонов. Более того, скупость художественных приемов не становится поводом для того, чтобы

полностью отказаться от стремления наделить образ хотя бы какой-то минимальной особенностью. В то же время усилившаяся абстрактность в трактовке человеческого лица препятствует портретному восприятию ансамбля. Язык синайских мозаик расходится с индивидуализирующими предпосылками в его образах. В результате памятник оказывается ближе к тем произведениям, где тенденции к портретности начинают угасать.

Во многом аналогичное явление, где ограниченность художественных средств вступает в противоречие с еще теплящимся стремлением наделять святых индивидуализированным обликом, на наш взгляд, представляет собой роспись капеллы №6 в монастыре Апы Аполлона в Бауите (VI–VII вв., Рис. 224)[493]. Безусловно, коптская фреска с изображением апостолов, восседающих по сторонам от тронного образа Богоматери, с двумя фигурами настоятелей по сторонам[494], демонстрирует куда более упрощенный вариант по сравнению с выдающимися образцами равеннской и синайской живописи. Однако на фоне других росписей монастыря она отличается несколько большим вниманием к изображению лиц. При этом тенденции к унификации, которые начинают встречаться и в более близких к столичным ансамблях, делают фреску из Бауита вполне сопоставимой с мозаичными произведениями.

Мерный ряд идентичных фронтальных фигур бауитской росписи, как в медальонах синайской базилики, принадлежит к единому типу, отсылающему к философской модели. Главным средством разнообразить ряд апостолов, как в ранних произведениях пластики, становится строгое чередование двух вариантов — в данном случае темнобородых святых зрелого возраста и

---

[493] *Clédat J.* Le monastère et la Nécropole de Baouît. Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1904–1916; *Idem.* Le monastère et la Nécropole de Baouît / Éd. D. Bénazeth, M. Rutchowscaya. Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1999; *Iacobini A.* Visioni dipinte: immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt. Roma: Viella, 2000; *Thomas Th. K.* The honorific mantle as furnishing for the household Memory Theater in Late Antiquity: a case study from the monastery of Apa Apollo at Bawit // Dumbarton Oaks Papers. 2019. Vol. 73. P. 355–387.

[494] *Thomas Th. K.* Mimetic Devotion and Dress in Some Monastic Portraits from the Monastery of Apa Apollo at Bawit // Coptica. 2012. Vol. 11. P. 37–79. Имена настоятелей прочитываются как «святой отец Павел Псиликийский» (?) (ΠΑΥΛ ΕΜΣΙΛΙΚΟΥΣ) и «наш отец Навр...» (NABPXO).

седовласых старцев. Основное внимание уделяется трактовке их причесок, в которых с помощью совсем небольших условно переданных деталей появляется определенная вариативность. Исключение составляет образ св. Андрея, характерная прическа которого приобретает здесь остроумное решение в виде остроконечных поднятых вверх локонов, напоминающих языки пламени. Минимальными средствами, вроде оттенения по контуру и пары более темных штрихов на лбу, передается чуть усиленная пластическая подробность в рельефе лица. Сама форма голов вновь обнаруживает сходство с синайскими мозаиками: более вытянутые по пропорциям, они тяготеют к похожей геометрической стилизации. Рисунок глаз, очерченных тяжелыми толстыми линиями век, бровей, носа, слегка пухлых розоватых губ, как и пропорции между ними, также оказываются одинаковыми во всех изображениях. Эта черта в целом привычна для коптской живописи — именно большая нюансированность в трактовке причесок сближает ансамбль с произведениями иных центров. В то же время перенос внимания на подобные атрибуты, наблюдаемый в раннехристианском искусстве в целом в ущерб детальной проработке физиогномических особенностей, в том числе пластических отношений, в свою очередь уподобляет центральные произведения эпохи, казалось бы, маргинальным памятникам.

Именно такую тенденцию проявляет ряд апостольских фигур над триумфальной аркой в Евфрасиевой базилике в Порече (539–560 гг., Рис. 225)[495]. Однако, к сожалению, мозаики претерпели значительные

[495] *Prelog M.* The Basilica of St. Euphrasius in Poreč. Verona: Buvina-Laurana, 2004; *Bernardi G.* I mosaici della Basilica Eufrasiana di Parenzo: documenti per la storia dei restauri (1862–1916). Rovigno: Fiume, 2006; *Terry A. B., Maguire H.* Dynamic Splendor: The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč. University Park: Pennsylvania State University Press, 2007; *Theocharis Y.* Die Darstellung des kleinen Euphrasius in der Basilika von Poreč: auf der Spur ihrer Bedeutung mit Hilfe der Synkrisis // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. 2008. Bd. 58. S. 209–216; *Warland R.* Der Knabe im Apsismosaik der Basilika Eufrasiana in Poreč und die visuelle Repräsentation frühbyzantinischer Bischöfe // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. 2010. Bd. 60. S. 173–179; *Van den Hoek A.* Female Splendor: the Role of Twelve Women Saints in the Apse of the Euphrasian Basilica of Poreč (Parentium) // Eastern Theological Journal. 2015. Vol. 1/2. P. 265–307; *Этингоф О. Е.* Базилика Евфрасиана в Порече. С. 68–87; *Schweigert Th.* The apse mosaic in the church of San Mauro at Parentium: a Justinianic

реставрационные вмешательства в XIX в. Хотя, в отличие от нижней части композиции, верхняя сохранила оригинальную основу, говорить об образах апостолов весьма затруднительно. Осторожно отметим, что лица святых лишаются индивидуальных подробностей. Они воспринимаются как одинаковые: легкие отклонения от заданного порядка не изменяют положения дел, но кажутся случайными сбоями. Характерно, что для того, чтобы разделить монотонность ряда, в изображении приходится задействовать большее число атрибутов, а также типов, прежде всего возрастных. Однако за заданными моделями не следует даже дифференциации, обусловленной различными типами — это становится еще одним фактором, усиливающим впечатление унифицированности, поскольку привычные способы конкретизации оказываются опущенными.

Другие образы святых, среди которых следует назвать св. Мавра и трех не обозначенных именами мучеников в центральной апсиде, а также апостолов Петра и Павла в апсиде южного нефа, тяготеют к той же степени нейтральности. Говоря в общем, они опираются на ту же самую схему, подменившую собой прежние изобразительные схемы. Округлые лица с большими уплощенными глазами, обобщенным рисунком физиогномических деталей и легким румянцем на щеках, уподобляют их изображения персонажам евангельской истории и небесным силам. В отличие от мозаик Сан Витале, мученики более не уравниваются по степени портретности с образами ктиторов, но противопоставляются им. В то же время их облик обнаруживает сходство с произведениями скульптуры (LSA-593, Рис. 184) и мелкой пластики кон. V в. — нач. VI в. вроде диптихов Ареобинда или Ариадны, в том числе с императорскими портретами «Льва/Анастасия» и «Ариадны/Амаласунты» (LSA-755, 756, 757, 758, 1079), что выявляет в святых нейтральный тип эпохи (Рис. 118–121).

---

interpretation // Hortus artium medievalium. 2017. Bd. 23. Heft 2. S. 693–707; *Лидова М. А.* Образы святых мучениц в ранневизантийском искусстве. С. 243–260.

Более того, слабо отличимыми от мужских становятся и женские образы. Медальоны со святыми женами (Василиса, Евгения, Агнесса, Агата, Евфимия, Фекла, Валерия, Перпетуя и Фелицита, Сусанна, Юстина, Цецилия, Рис. 225.4–6) появляются в софите триумфальной арки. Как и в Архиепископской капелле, они одеты в расшитые драгоценными камнями золотые облачения, а в их прически вплетен длинный ниспадающий на одно плечо белый плат. Разнообразие женских образов, как и в более раннем ансамбле, едва ли уловимо. Новым становится то, что подобной степени унификации достигают изображения всех святых в ансамбле. На фоне такого единства серия медальонов с едва заметными градациями в пропорциях между чертами лица даже неожиданно начинает проявлять большее внутреннее различение, чем другие образы.

Близкие по времени мозаики из Сант Аполлинаре Нуово (561–569 гг., Рис. 226) с изображением процессий мучеников и мучениц проявляют похожие свойства[496]. Равеннский ансамбль особенно наглядно демонстрирует трансформацию, которую претерпел образ святого в раннехристианском искусстве. Сама программа базилики с парным шествием монотонных единообразных и при этом многочисленных фигур в одинаковых золотых или белоснежных одеждах и с венцами в руках способствуют совокупному восприятию изображенных. Движимые в сторону Христа и Богоматери участники процессии почти не взаимодействуют со зрителем, что еще раз усиливает момент нарративности, а не портретного прочтения образов.

---

[496] *Deichmann F. W.* Mosaici di S. Apollinare Nuovo. P. 233–239; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 146–174; *Fiorentini Roncuzzi I.* S. Apollinare Nuovo: i mosaici di Teodorico. Faenza: Faenza, 2000; *Baldini Lippolis I.* La processione dei martiri in s. Apollinare Nuovo a Ravenna // Martiri, santi, patroni — per una archeologia della devozione. Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Università della Calabria, Aula Magna, 15–18 settembre 2010) / a cura di A. Coscarella, P. De Santis. Arcavacata di Rende: Università di Calabria, 2012. P. 383–397; *Vanderheyde C.* Parures luxueuses ou austérité vestimentaire? Le dilemme de la représentation de la sainteté féminine à Byzance // Iconographica. 2020. Vol. 19. P. 21–28; *Лидова М. А.* Образы святых мучениц в ранневизантийском искусстве. С. 243–260; *Marsili G.* Sponsae Christi: Venantius Fortunatus' De Virginitate and the mosaics of St. Apollinare Nuovo basilica in Ravenna // Bizantinistica. 2022. Vol. 22. P. 61–93.

Мозаика становится как бы зримым воплощением списка имен, зачитанного без остановок, без внимания к личной судьбе каждого из названных и иерархического порядка, определяющего отношения между ними. Стефан, Мартин Турский, папы Климент и Сикст, Лаврентий, Ипполит, папа Корнелий, Киприан, Кассиан, Иоанн и Павел, Виталий, Гервасий и Протасий, Урсицин, Навор, Феликс, Аполлинарий, Себастьян, Димитрий, Поликарп, Винченций, Панкратий, Хрисогон, Прот и Гиацинт, Сабин; Евфимия, Пелагея, Агата, Агнесса, Евлалия, Цецилия, Криспина, Валерия, Винченца, Перпетуя и Фелицита, Юстина, Анастасия, Дарья, Эмеренциана, Павлина, Виктория и Анатолия, Кристина, Сабина, Евгения — среди изображенных мучеников представлены римские папы и равеннские епископы, прославленные и малоизвестные святые. Все они оказываются уравненными. Их одеяния не отражают различия статусов, а лица не выражают индивидуальности. Почти безликие в своем единообразии они воспринимаются не как коллективный портрет, серия знаменитых и достославных людей, ценимых каждый за свои собственные деяния, а как группа преображенных, утративших земную историю, членов небесного сообщества.

В отличие от Архиепископской капеллы, мы не обнаруживаем здесь противопоставления между индивидуализированными образами мужских персонажей и обобщенной нейтральностью женских. Хотя в ряду мучеников и появляется чуть большее разнообразие причесок, герои обеих процессий обращают на себя внимание, прежде всего, условностью и усредненностью. Даже черты лиц святых мужей и жен, за вычетом, может быть, крохотных сжатых до точки губ в случае мучениц, в своей простоте едва ли отличимы друг от друга — все они кажутся взаимозаменяемыми. Прежние приемы, позволявшие минимальными средствами придать изображенным собственный характер, такие как легкие вариации в пропорциях, ракурсах, нюансах пластики, оказываются в этих условиях недостаточными. Равенство и единство становятся главным впечатлением от ансамбля.

К описанному ряду можно прибавить несколько росписей кон. V в. — VI в., происходящих из римских катакомб. К этому времени катакомбы почти утратили свое значение как кладбища, однако в них продолжали возникать композиции, связанные с почитанием мучеников. К этому времени относят, в частности, изображения свв. Милия и Пумения, Марцеллина, Поллиона и Петра из катакомб Понциана (Рис. 227.1) и более позднюю композицию из тех же катакомб с образами свв. Абдона и Сеннена, Милия и Винцента; сцену с коронованием четырех мучеников из катакомб Дженерозы, имена которых предположительно прочитываются как Беатриса, Симплиций, Фаустин и Руфиниан (Рис. 227.2–3); композицию с передачей ключей св. Петру, свидетелями которой оказываются свв. Феликс, Адавкт, Стефан и Мерита, из катакомб Коммодиллы[497]. Уступая по качеству живописи, композиции демонстрируют некоторые пересечения с мозаиками наземных ансамблей. Так, в отличие от ранних росписей, святые получают в них специальные указания на статус — нимбы, а также приставку “scs” (sanctus), предваряющую их имена. Более конкретными становятся одеяния — в том числе, как и в мозаиках церквей, мученики обретают придворные хламиды со знаками отличия, а мученицы — драгоценные уборы. Портретные качества образов едва ли позволяют сравнить их с наиболее выдающимися в этом отношении ансамблями, однако отдельные попытки по мере сил индивидуализировать изображения встречаются и здесь. Так, образы свв. Марцеллина, Поллиона и Петра демонстрируют усилия варьировать физиогномические мотивы в рамках одного типа. Серия святых из катакомб Коммодиллы и более поздняя композиция из катакомб Понциана различает мучеников за счет причесок и внешних атрибутов. Фигуры свв. Беатрисы, Симплиция, Фаустина и

[497] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 255, 258, 262, 263, 264; *Deckers J. G., Mietke G., Weiland A.* Die Katakombe “Commodilla”. Repertorium der Malereien. Bd. 1. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1994. S. 48–104; *Minasi M.* L’affresco di Cristo tra Santi della catacomba di Generosa alla Magliana. Revisione critica e nuove ipotesi interpretative // Rivista di Archeologia Cristiana. 2005. Vol. 81. P. 53–98; *Spera L.* Traditio legis et clavium // Nuovo dizionario patristico e di antichità cristiane / a cura di A. di Berardino. Vol. 3: P–Z. Genova: Marietti, 2008. P. 5428–5437.

Руфиниана обнаруживают стремления детализировать пластическое начало и варьировать пропорциональные отношения между чертами лиц изображенных мучеников.

Несмотря на тенденции к обобщению, образы святых сохраняют убедительность благодаря опоре на старые типы и в целом «классический» художественный язык, формы которого, хотя и демонстрируют большие стремления в сторону абстрактной упорядоченности и определенности, мало искажают взятые за основу образцы. Лица продолжают казаться естественными, лишенными заметной трансформации. Они избавляются только от ненужных подробностей. Как и в скульптуре, живописные образы получают вид чистых типов. Изредка, как в Порече, они приобретают особое, как будто новое звучание, хотя и оно не оказывается специфическим свойством святого. Вместе с этим нарастает внимание к конкретности внешних атрибутов. Акцент на прическе, головном уборе, одеяниях, каких-либо дополнительных предметах начинают превосходить артикуляцию самого лица. Это становится особенно заметным в изображениях святых, за которыми закрепляется собственная иконография.

К такому варианту образов можно отнести некоторые произведения иконописи — «Сергия и Вакха» из Киева[498] (Рис. 228) или небольшую синайскую панель, створку триптиха с изображением св. Федора[499]

---

[498] *Айналов Д. В.* Синайские иконы восковой живописи. С. 361–377; *Kitzinger E.* On Some Icons of the Seventh Century // Late Classical and Medieval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr. Princeton: Princeton University Press, 1955. P. 132–150; *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. P. 28–30; *Быкова Г. С.* Реставрация энкаустической иконы «Сергий и Вакх» VI–VII вв. из Киевского музея восточного и западного искусства // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. 1977. Вып. 2(32). С. 124–134; *Лихачева В. Д.* Традиции античного искусства в ранневизантийской станковой живописи: Иконы «Богоматерь с Младенцем» и «Сергий и Вакх» из собрания Киевского музея // Византийские очерки. М.: Наука, 1977. С. 236–244; *Быкова Г. С., Этингоф О. Е.* Две энкаустические иконы из музея западного и восточного искусства в Киеве // Музей 2. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1981. С. 38–43; *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. С. 322–341, 549–553.

[499] *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. P. 36–37, 44; *Brenk B.* Apses, Icons and “Image Propaganda” before Iconoclasm. P. 114–115; *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons. P. 46.

(Рис. 230.3). В обоих случаях на фоне предшествующей традиции образы святых кажутся более обобщенными и воспринимаются идеализированными за счет того, что мы не находим в них никаких деталей, напоминающей о конкретности земного облика.

Парные изображения свв. Сергия и Вакха в этом отношении особенно показательны: поставленные рядом они оказываются практически идентичными. В то же время они воспроизводят узнаваемый тип молодого лица с пышный прической в виде венца кудрей, встречавшийся нам, например, в серии синайских медальонов. С образом Даниила (Рис. 223.2) их роднят и внешние детали, и трактовка черт лица, размеченного в условной манере. По сравнению с более ранними памятниками, воспроизводящими ту же модель, лица теряют характерную округлость и становятся более плоскими и чуть заостренными книзу, посаженными на тонкую шею, однако в них нет явных искажений. В таком контексте образы предстают не огрубленными и стилизованными, но очищенными от лишних деталей типами. На контрасте с нерасчлененной плоскостью лиц и широких нимбов фокус внимания неизбежно переносится на иконографические свойства — кудри волос и золоченые гривны на шеях, отмечающие воинское звание мучеников. Узнаваемый образ, демонстрирующий ту же индифферентность к трактовке лица, но не вызывающий впечатление упрощения, мы находим, например, на серебряной ампуле сирийского происхождения из Музея Уолтерса (кон. VI в.) или серебряной чаше сер. VII в. из Британского музея[500] (Рис. 229). При этом, лишенные гривен, Сергий и Вакх утрачивают обособленность своего облика. Они становятся неотличимыми, например, от изображений св. Мины (в том числе на пиксиде VI в. из Британского музея, панели из Кастелло Сфорцеско,

[500] Музей Уолтерса: inv. 57.639; Британский музей: inv. 1899,0425.2. Age of Spirituality. P. 548–549, 602–603. No. 493, 536.

Рис. 230.2)[501], опирающихся на идентичный тип, который также не получает никакого дальнейшего уточнения.

Образ св. Федора обнаруживает те же свойства: разница лишь в том, что в его основе лежит другая физиогномическая формула, от которой, за вычетом прически, сохраняется только вытянутая форма лица. В таком виде — с короткими кудрявыми волосами и остроконечной бородой — святой появлялся на мозаиках свв. Косьмы и Дамиана в Риме (Рис. 213.7). Акцентирование пластики в римской мозаике способствуют ощущению большей детальности, однако в обоих случаях физиогномические черты нейтральны по рисунку. Прибавим к этому фрагмент ткани VI–VII вв. из Музея Фогга[502] (Рис. 230.1): в целом типическое изображение св. Федора получает здесь дальнейшую интерпретацию. Утратив детальность физиогномики, лицо святого превратилось в абстрактное изобразительное поле, главным элементом которого стали цветные полосы бровей, век и глаз, будто освободившиеся от прежних изобразительных задач.

Единообразие лиц становится характерным явлением для произведений торевтики VI–VII вв. Упомянем здесь реликварий из Градо (нач. VI в., Рис. 231) с изображениями свв. Кантия, Кантиана, Кантианиллы, Квирина и Латина[503], в ряду которых особенно выделяется центральный женский образ. Роскошью головного убора и ожерелья, переданных с большой тщательностью, и обобщенностью самого лица он напоминает серии медальонов со святыми женами в ансамблях Равенны и Пореча. Схожие черты демонстрируют образы апостолов на вазе из Эмесы (последняя четверть VI в. — нач. VII в., Лувр), кубке из Бет Мисона (VI–VII вв., Кливленд) (Рис. 232) —

[501] Британский музей: inv. 1879,1220.1; Кастелло Сфорцеско: Avori 1. *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. No. 181, 242; Age of Spirituality. P. 575–576, 578. No. 514, 517.
[502] Inv. 1939.112.1. *Zaloscer H.* Die Kunst im christlichen Ägypten. Vienna: Schroll, 1974. S. 166; Age of Spirituality. P. 549–550, No. 494.
[503] *Buschhausen H.* Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare. No. B18; *Noga-Banai G.* The Trophies of the Martyrs. P. 95–95. Cat. 11; *Kalinowski A.* Frühchristliche Reliquiare im Kontext von Kultstrategien, Heilserwartung und sozialer Selbstdarstellung. Wiesbaden: Reichert, 2011. S. 29–30, 119–123.

их лица вновь оказываются неотличимыми от ангельских ликов[504]. Наиболее наглядно обозначенный принцип иллюстрирует пиксида со сценой Умножения хлебов из Метрополитана (VI в., Рис. 233)[505]: все апостолы, за вычетом Петра и Павла, предстают здесь в виде совершенно идентичных фигур с кудрявыми прическами и предельно условными лицами, никак не намекающими на индивидуальность персонажей.

Изображения исторических деятелей V–VI вв.

В портретах исторических деятелей в пространстве церкви мы наблюдаем схожее стремление к индивидуализации, что и в образах святых. Говорить об усилении этого качества с течением времени трудно: изображений данного типа IV в. мы не знаем. При этом довольно ощутимой оказывается разница с произведениями более традиционных форм — с изображениями умерших в погребальном контексте или с жанром официального скульптурного портрета. И там, и там к сер. V в. мы наблюдали тенденцию к умалению подробностей в передаче лица, усилению типических качеств и, прежде всего, предпочтение более жесткого обобщающего языка, влекущего за собой ощущение абстрактности и безжизненности. Проявляя в общем-то те же свойства, живописные портреты исторических деятелей, особенно в ансамблях VI в., производят другое впечатление: зачастую в них отмечают едва ли не веристические черты, они кажутся живоподобными, созданными, если не с натуры, то с какого-то отражающего реальность образца.

---

[504] Лувр: inv. Bj 1895; Кливленд: inv. 50.378. *Angiolini Martinelli P.* La produzione argentea dei secoli IV–VII d.C. rinvenuta in Siria // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. 1974. Vol. 21. P. 7–30; Age of Spirituality. P. 608–609, 615–617, No. 544. 552; *Metzger C. A.* Nouvelles observations sur le "vase d'Emese" et la "plaque de Saint Symeon" // Ecclesiastical Silver Plate in Sixth Century Byzantium. Papers of the symposium held May 16–18, 1986 at the Walters Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Washington, D.C. / Ed. by S. A. Boyd, M. Mundell Mango. Washington: Dumbarton Oaks, 1992. P. 107–110.

[505] Inv. 17.190.34a, b. *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. No. 166; Age of Spirituality. P. 613–614, No. 549.

Стоит также отметить, что на данном этапе образы современников по степени индивидуализации оказываются сопоставимыми со многими изображениями мучеников. Обе категории при этом могут быть противопоставлены образам Христа и ангелов, не обладающими каким-либо «земным» обликом или же преобразившими его. В какой-то момент пути исторических деятелей и мучеников начинаются расходиться: современники выделяются в особую категорию образов. В то же время с самого начала среди их изображений появляются близкие фигурам святых не конкретностью, а, напротив, обобщенностью лиц. Такое колебание окажется созвучным неопределенной роли этих персонажей, занимающих высшие ступени земной иерархии, но только приближающиеся к низшим ступеням небесной.

Один из ранних ансамблей с изображением исторических деятелей — это мозаики и фрески так называемой «Крипты епископов» из катакомб Сан Дженнаро в Неаполе (вт. пол. V в. — нач. VI в., Рис. 234)[506]. Отчасти памятник пересекается с проблематикой погребальной репрезентации. Однако появляющиеся здесь образы резко выделяются на фоне прочей катакомбной живописи качеством исполнения и глубиной портретной характеристики. Другие свидетельства также позволяют думать, что ансамбль крипты оказывается ближе к пространству культа и должен быть рассмотрен вместе с церковными постройками.

Помещение с четырьмя мозаичными и четырьмя фресковыми (сохранились лишь фрагментарно) изображениями в аркосолиях, где были

[506] *Fasola U. M.* Le tombe privilegiate dei vescovi e dei duchi di Napoli nelle catacombe di San Gennaro // L'inhumation privilégiée du IVe au VIIIe siècle en Occident. Actes du colloque (Créteil, 16–18 mars 1984) / Éd. Y. Duval, J. Ch. Picad. Paris: de Boccard, 1986. P. 205–217; *Bisconti F.* Napoli — Catacombe di S. Gennaro, Cripta dei Vescovi: restauri ultimi // Rivista di archeologia cristiana. 2015. Vol. 91. P. 7–33; *Mazzoleni D.* Note e osservazioni sulle iscrizioni del complesso monumentale di San Gennaro // San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305–2005): atti del Convegno internazionale (Napoli, 21–23 settembre 2005) / A cura di G. Luongo. Vol. 1. Napoli: Editoriale Comunicazioni Sociali, 2007. P. 147–164; *D'Ovidio S.* Devotion and Memory: Episcopal Portraits in the Catacombs of San Gennaro in Naples // The Face of the Dead and the Early Christian World / Ed. by I. Foletti. Roma: Viella, 2013. P. 85–106; *Schibille N., Ebanista C., Neri E., Mohamed-Ramzi A., Bisconti F.* Something old, something new: the late antique mosaics from the catacomb of San Gennaro // Journal of Archaeological Science: Reports. 2018. Vol. 20. P. 411–422.

погребены священнослужители, находилось рядом с залом, получившим наименование «Базилики епископов». Как следует из надписи, во время устройства погребения в нач. VI в., некоторые вмешательства затронули и пространство крипты[507]. Из этого обстоятельства вытекают две интерпретации. Согласно первой, мозаики предшествуют ремонту, они не единовременны и хронологически связаны с датой смерти каждого епископа, начиная от Кводвультдеуса Карфагенского (умер в Неаполе ок. 451 г., Рис. 234.1) и Иоанна I (умер в 432 г., Рис. 234.2)[508]. Согласно второй, ансамбль крипты имеет цельную программу, возникшую при ремонте времени епископа Иоанна II — галерея портретов, являющая собой воплощение преемственности христианской Церкви. Дополнительным свидетельством в пользу второй интерпретации стало обнаружение надписи “S[an]c[tu]s Johannes”, отмечавшей тот факт, что ко времени создания мозаики епископ получил статус святости. Иными словами, пространство крипты было не просто частным захоронением, а общественным пространством, предполагающим прославление изображенных в качестве святых.

Изображения епископов заметно различаются между собой, несмотря на общность статуса и возрастного типа. Трактовке их лиц, выложенных из мелкой смальты, уделено большое внимание: с помощью градации тонких оттенков выявлена пластика; обозначенные линейными средствами тонкие черты лица кажутся естественными, лишенными гиперболизирующей стилизации. Это позволяет прочитывать их как индивидуальные, хотя в действительности в них много условности.

Особого внимания заслуживает образ Кводвультдеуса, отождествленный с африканским епископом благодаря необычно смуглому оттенку карнации. Оттенок кожи действительно довольно темный: он едва

[507] “Martyris obscuru parvo prius ore sepulcru/ dilatans digno cumulavit honore Iohs/ intus ut ete[…]is pateant altaria sacris”. *Mazzoleni D.* Note e osservazioni sulle iscrizioni del complesso monumentale di San Gennaro. P. 162–163.

[508] Идентификация епископов была предложена У. М. Фазолой. *Fasola U. M.* Le raffigurazioni di defunti e le scene bibliche negli affreschi delle Catacombe di S. Gennaro. P. 763–776.

выделяется на золотом фоне медальона и практически неотличим от цвета бороды и волос (последние, правда, седые…). Выдающуюся характерность портрету придает абрис худого иссушенного лица с узким подбородком и заостренными скулами. Миндалевидные глаза с высокими и тонкими арками чуть изломанных бровей, тонкий нос и поджатые губы создают утонченный и благородный образ. В то же время характеристики физиогномики в лице представляются весьма обобщенными, их формы просты и абстрактны по рисунку. Неслучайно, образ епископа оказывается близким к изображениям святых: его можно сравнить с отдельными орантами из Ротонды в Фессалониках или ликом ангела из апсиды Осиос Давид, обнаруживающих схожую хрупкость и линейность в трактовке лица, те же поджатые губы и изломанные линии бровей. При этом аналогичные приемы индивидуализации в портрете мы находим, например, в образе папы Пелагия II из Сан Лоренцо фуори ле мура в Риме (Рис.238.1).

Два других образа в клипеусах кажутся чуть более сдержанными. Тип старца с короткими седыми волосами напоминает, особенно в случае Иоанна I, апостола Петра. Эта модель дополняется парой характерных деталей, создающих впечатление индивидуальной физиогномики — как, например, специфично широкие скулы и густые брови в образе неизвестного епископа. За счет тонкости проработки и неакцентированной стилизации, а также несхожести образов в рамках одного ансамбля мозаики Крипты епископов производят убедительное портретное впечатление.

Если «Крипта епископов» действительно является цельным ансамблем, совместившим в себе изображения людей разных эпох, мы можем отнести ее к произведениям «исторического портрета». Как будет показано далее, предметом подобных программ особенно часто становится тема местной истории, в данном случае неаполитанской. Важнейший пример — галерея пап из базилики Сан Паоло фуори ле мура в Риме (сер. — вт. пол. V в., Рис. 235)[509].

[509] *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herder, 1916. S. 379–385; *Viscontini M.* I mosaici i dipinti

Считается, что аналогичная серия украшала базилику Сан Пьетро, а позже появилась также в Сан Джованни ин Латерано. Замысел галереи медальонов с изображением полного перечня римских понтификов приписывается папе Льву I (442–443), с именем которого связывают ремонт церковного здания конца IV в. — начала V в. Оригинальная серия портретов включала в себя 47 изображений и воплощала собой всю историю папства от истоков, в виде образа св. Петра, до современности, в виде реставратора базилики Льва I Великого. До наших дней сохранилось 40 медальонов: от Петра до Иннокентия I (401–417) с двумя утраченными образами — предположительно Дионисия и Анастасия. В процессе демонтажа после пожара 1823 года последовательность портретов была нарушена; существующая идентификация принадлежит Й. Вильперту, восстановившему порядок медальонов по акварельным копиям 1634 года (Barb. Lat. 4407). Портреты пап из Сан Паоло фуори ле мура претерпели ряд средневековых поновлений и грубых реставраций Нового времени, что чрезвычайно затрудняет анализ их стилистических особенностей. Медальоны хорошо разделяются на две стилистические группы: это обстоятельство пытались объяснить хронологическими различиями и разными этапами реставрационных вмешательств[510]. Однако на сегодняшний день общепринятым стало мнение,

murali esistenti e perduti di San Paolo fuori le mura // La pittura medievale a Roma, 312–1431. P. 367–409; *Foletti I.* Physiognomic representations as a rhetorical instrument. P. 61–83; *Camerlenghi N.* St. Paul's outside the Walls: a Roman basilica, from antiquity to the modern era. Cambridge: Cambridge University Press, 2018; *Noga-Banai G.* Strategien der Rahmung und Serialisierung in Architektur und Kunst im frühchristlichen Rom // Rahmen und frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne / Hrsg. von D. Wagner, F. Conrad. Berlin; Boston: de Gruyter, 2018. S. 79–93; *Hobelleitner D. F.* Papstreihen als visualisierte Vergangenheit // Visualisieren — Ordnen — Aktualisieren: Geschichtskonzepte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Bild / Hrsg. von W. Augustyn, A. Worm. Passau: Dietmar Klinger, 2020. S. 115–138.

[510] Так, первые 22 образа (от Петра до Корнелия) отличаются большой пластичностью в трактовке объемов, укрупненными чертами лица, более естественным обликом, тогда как для изображений пап от Луция до Иннокентия I (33–42) характерны линеарность, еще большая степень условности и стилизованности; их головы меньше по размеру, а фигуры лишены телесности. Пластичность первой группы связывали с поновлениями 1740–1758 годов, а условный язык второй группы — со средневековыми записями времени папы Формоза (891–896). Гипотеза о реставрации IX в. была опровергнута Э. Китцингером. Отмечая постепенность перехода от одной стилистической группы к другой, исследователь

что временной разрыв между двумя группами портретов не был значительным, а датировка ансамбля укладывается в рамки середины V в. — начала VI в.

В отличие от святых, оценка портретной характеристики в изображениях исторических деятелей остается ключевой темой в истории изучения. Показательно, что мнения исследователей при этом оказываются едва ли не противоположными. Так, М. Андолоро видела в данных изображениях важное звено, знаменующее переход от портрета к иконе. Ф. Бисконти обращал внимание на единообразие и принципиальную обезличенность папских портретов. Тогда как И. Фолетти отмечал в них черты индивидуализации: портретный облик был призван убеждать в своей исторической реальности и таким образом легитимизировать власть их преемников.

Образы пап, насколько возможно судить по фрескам удручающей сохранности, действительно не отличаются большим разнообразием. В основе большинства из них лежит единый тип седоволосого старца с короткой бородой, напоминающий первый образ ряда — изображение св. Петра. Учитывая замысел ансамбля, единство типа оказывается осознанным решением. Между тем возможно отметить определенное стремление разнообразить изображения понтификов даже в таких условиях. К числу приемов, позволяющих разбить монотонность ряда, можно отнести вариативность позы — анфас или трехчетвертной разворот, небольшие различия в прическах, разнонаправленный взгляд, а также и едва уловимое разнообразие в трактовке черт лица.

Так, можно выделить несколько групп портретов, различающихся по абрису головы. Вытянутый овал с тяжелой челюстью отличает некоторые

предположил, что последние портреты были созданы позднее — судя по аналогии с некоторыми образами из Санта Мария Антиква, в конце VII в. Обнаружение мозаичного фрагмента с головой Петра из Сан Паоло, сопоставленного с фресковыми изображениями в работе М. Андалоро, стало аргументом в пользу единовременности ансамбля. *Kitzinger E.* Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. München: Warth, 1934.

образы первой группы — Клета, Климента, Анаклета (3–5), Александра (7), Сотера (13), Фабиана (21). Ряд изображений — такие, как Урбан (18), Евтихиан (28), Мильтиад (33) — имеют в своей основе круглый абрис лица. Некоторые портреты выделяются широким лбом и узким подбородком — к ним можно отнести изображения Гигина (10), Марка (35), Иннокентия (42). Наиболее многочисленная группа, представленная преимущественно образами из второй половины серии, имеет правильный овал лица — например, портреты Понциана (19), Марцелла (31), Сильвестра (34), а также Луция (23) и Марцеллина (30) с их характерным направленным в сторону взглядом. При этом на уровне физиогномических подробностей изображения понтификов практически идентичны. Рассмотрим, к примеру, образы последней группы (19, 23, 30, 31, 34). Черты их лиц не отличаются ни характером рисунка, ни пропорциональными отношениями: дуги бровей, разрез глаз, линия носа, тонкие поджатые губы однообразны во всех случаях.

Иными словами, нельзя сказать, что в изображениях пап из Сан Паоло имеются какие-либо портретные устремления, призванные придать индивидуальную характеристику каждому отдельно взятому понтифику. Галерея образов действуют здесь как единое целое, внутри которого единство оказывается важнее частных различий, что кажется закономерным, если принять за основное содержание ансамбля идею преемственности и непрерывности папского титула вместо прославления отдельного понтифика за его личные заслуги. При этом нельзя не отметить и тяготение серии папских портретов к вариативности, призванной разнообразить ряд однотипных образов и не дать им окончательно превратиться в условные знаки, имперсональные иллюстрации к именам понтификов.

Еще одним примером исторического портрета в раннехристианской живописи служат мозаики Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне (сер. VI в., Рис. 236)[511]. В простенках окон под апсидой здесь расположено четыре образа

[511] *Deichmann F. W.* Ravenna. Bd. II: Kommentar. Tl. 1. S. 233–273; *Iannucci A. M.* I vescovi Ecclesius Severus Ursus Ursicinus, le scene dei privilegi e dei sacrifici in S. Apollinare in Classe:

равеннских епископов с подписанными именами — Север (308–348), Урс (399–426), Экклезий (522–532) и Урсицин (533–536). Над ними возвышается фигура св. Аполлинария, первого епископа Равенны. Так, в мозаиках Сант Аполлинаре ин Классе мы обнаруживаем сходную тему преемственности, что и во фресках Сан Паоло. Церковь посвящена епископу-основателю, точке отсчета и образцу для подражания для ряда последующих священнослужителей, каким для римских пап из Сан Паоло являлся св. Петр. Однако, в отличие от римского ансамбля, вместо полного перечня епископов мы находим изображения лишь нескольких наиболее значимых персонажей. Север на момент строительства базилики стал одним из наиболее почитаемых местных святых. Урс был известен как основатель равеннского собора. С именем Урсицина связывали основание базилики Сант Аполлинаре ин Классе. Экклезий считался важнейшей фигурой эпохи; по предположению Ф. В. Дайхманна, он устроил погребение св. Аполлинария, что могло объяснить значимость епископа для ансамбля конкретной базилики. По мнению некоторых исследователей, мотив четверки священнослужителей очевидно отсылает к четырем евангелистам.

В отличие от Сан Паоло фуори ле мура, здесь отсутствует изображение заказчика мозаик. Считается, что замысел программы принадлежал епископу Максимиану (546–556), при котором было закончено строительство и проведено освящение церкви в 549 году, однако его образа в ряду мозаик мы

---

indagine sistematica // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. 1986. Vol. 33. P. 165–193; *Abramowski L.* Die Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare in Classe und die Kirchenpolitik Kaiser Justinians // Zeitschrift für antikes Christentum. 2001. Bd. 5. S. 289–342; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 259–274; *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 168–175; *Jäggi C.* Sant'Apollinare in Classe — ein ravennatisches Gegenstück zu Alt-St. Peter in Rom? // L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge / Éd. N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi. Rome: Viella, 2014. P. 445–465; *Carile M. C.* Piety, Power, or Presence? Strategies of Monumental Visualization of Patronage in Late Antique Ravenna // Religions. 2021. Vol. 12 (2): 98. P. 1–27; *Образцова К. Б.* Тип и прототип. Образы епископов в базилике Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне // Seminarium Bulkinianum V: К 85-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. СПб: Каламос, 2022. С. 111–120; *Leclercq-Ranson L.* Espace, image et épiscopat: la représentation de l'évêque dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe // L'église microcosme: architecture, objets et images au Moyen Âge / Éd. Ph. Plagnieux, A.-O. Poilpré. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2023. P. 87–104.

не находим. В расположении фигур в Сант Аполлинаре ин Классе также прослеживаются иные акценты по сравнению с римским ансамблем. Вместо хронологического порядка, внутри которого все епископы оказываются в равном положении, программа равеннской базилики обладает более иерархической структурой. Так, изображения двух более ранних епископа, Севера и Урса, занимают центральные простенки апсиды. Решающим фактором в данном случае стало то, что именно они обладают статусом святости. Север и Урс одеты в золотые паллиумы и выделены роскошным обрамлением — колоннами, украшенными драгоценными камнями, и золотыми конхами с ниспадающими венцами. Изображения Экклезия и Урсицина, более поздних по хронологии и не почитаемых в качестве святых, расположены по сторонам. На них коричневые одеяния, а архитектурное оформление, хоть и сходно по структуре, отличается большей сдержанностью.

На первый взгляд, образы равеннских епископов выделяются по сравнению с папскими изображениями большей подробностью в трактовке лиц. Особую роль в создании этого впечатления играет образ Экклезия (Рис. 236.1). За счет большего внимания к индивидуальным чертам в его лице и контраста с другими изображениями ряда его образ воспринимается практически как портретный. Лицо священнослужителя до определенной степени обладает специфическими очертаниями вместо обобщенного силуэта, сведенного к простейшим геометрическим формам. Оно имеет естественный облик в общей разработке объема, что особенно заметно в трактовке впалых щек епископа, а также в рисунке и пропорционировании отдельных черт — носа усложненной формы, утонченного рисунка морщин и глаз, придающих священнослужителю несколько меланхолическое выражение. Особого внимания заслуживают брови Экклезия, трактованные в форме отдельных ниточек, изломанных под причудливыми неестественными углами. В то же время лицо епископа легко раскладывается на отдельные элементы, которые можно узнать в других современных изображениях. Так, в лике св. Петра из Сан Витале (Рис. 210.7), при общей несовпадающей с епископским портретом

образной характеристике, мы находим и сходную степень подробности в разработке пластики, и специфичность отдельных черт лица — крупный нос с горбинкой, резкий изгиб густых всклокоченных бровей, крупные уши, а также и сходные решения в трактовке поджатых губ, подбородка, миндалевидных глаз.

Образы более ранних епископов отличаются от изображения Экклезия. Преимущественно из-за разницы в прическах портреты Урса и Севера (Рис. 236.2, 236.4) не производят впечатления одинаковых, однако в них практически отсутствуют какие-либо приемы «портретизации». Черты лиц священнослужителей стремятся к простой форме, лишенной специфической характеристики — пологие дугообразные брови, прямой узкий нос, не слишком выявленная пластика щек. В конечном счете, образы Урса и Севера представляют собой лишь небольшие вариации одного типа, восходящего к лику св. Аполлинария в апсиде базилики (Рис. 236.3). Помимо общей схемы, изображение святого и епископов складывается из элементов тех же форм и пропорций — схожей формы глаз с тяжелыми верхними веками, бровей, губ, рисунка волос и бороды. Иными словами, образ святого используется как основа для конструирования индивидуального облика исторического персонажа — подобно тому, как сам святой служил образцом для своих последователей.

Итак, в ансамбле мозаик Сант Аполинаре ин Классе мы обнаруживаем два подхода к построению индивидуальности — вариация на тему заданного типа с использованием «нейтральной» физиогномики и выстраивание образа из набора отдельных индивидуализированных элементов. Большая степень портретности не является в данном случае атрибутом статуса — при обилии деталей, подчеркивающих высокое положение почитаемых епископов, их лица, напротив, трактуются как более условные. В то же время конкретика и индивидуализация оказываются качествами, присущими персонажам недавней истории.

Целый ряд различных по природе портретных образов демонстрируют мозаичные панели в пресбитерии церкви Сан Витале в Равенне (Рис. 237)[512]. Ктиторские композиции с изображением императорской четы, Юстиниана и Феодоры, в окружении свиты, как считается, следуют за традицией, начало которой было положено Галлой Плацидией в базилике Сан Джованни Эванджелиста в Равенне. Утраченные ныне мозаики, как следует из описаний, включали в себя сцены чудесного спасения во время шторма, когда императрица дала обет построить эту церковь, а также образы представителей императорской династии вместе с епископом Петром Хрисологом[513]. Панели в Сан Витале демонстрируют аналогичное сочетание — рядом с императором представлен человек в епископской одежде, тунике, казуле и золотом паллиуме, и с украшенным драгоценными камнями крестом.

Несмотря на сопроводительную надпись «Максимиан», идентификация изображенного здесь епископа остается неясной. Дело в том, что исследователи выделяют в мозаиках Сан Витале две группы изображений, различимых как на уровне стилистических особенностей, так и на уровне

---

[512] *Rodenwaldt G.* Bemerkungen zu den Kaisermosaiken in San Vitale // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1944–1945. Bd. 59–60. S. 88–100; *Grabar A.* Quel est le sens de l'offrande de Justinien et de Théodora sur les musaïques de Saint-Vidal? // Felix Ravenna. 1960. Vol. 30. P. 63–77; *Foschi S.* S. Vitale in Ravenna: censura e "Damnatio Memoriae" // Ravenna, studi e ricerche. 1995. Vol. 2. P. 57–84; *Andreescu-Treadgold I., Treadgold W.* Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale // The Art Bulletin. 1997. Vol. 79. № 4. P. 708–723; *Abramowski L.* Die Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare in Classe und die Kirchenpolitik Kaiser Justinians. S. 289–342; *Morelli G.* La tela del regno: personaggi vecchi e nuovi al fianco di Giustiniano e Teodora in San Vitale. Ravenna: Montanari, 2009; *Stichel R. H. W.* 'Privatporträts' in den Kaisermosaiken von San Vitale in Ravenna // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. S. 137–146; *James L.* Global or local art? The mosaic panels of Justinian and Theodora in S. Vitale, Ravenna // Global Byzantium. Papers from the Fiftieth Spring Symposium of Byzantine Studies / Ed. by L. Brubaker, R. Darley, D. Reynolds. London; New York: Routledge, 2023. P. 123–137.

[513] *Scevola L.* La Basilica di S. Giovanni Evangelista a Ravenna // Felix Ravenna. 1963. Vol. 87. P. 5–107; *Deichmann F. W.* Ravenna. Bd. I: Geschichte und Monumente. S. 152–157; Bd. II: Kommentar. Tl. 1. S. 93–124; *Amici A.* Imperatori Divi nella decorazione musiva della chiesa di San Giovanni Evangelista // Ravenna, studi e ricerche. 2000. Vol. 7/1. P. 13–55; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 62–70; *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 177–184; *Fiori C.* San Giovanni Evangelista a Ravenna: storia di una chiesa, di mosaici perduti e di mosaici ritrovati. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2014

технических характеристик. В частности, лики первой группы (Рис. 237.5) выложены из стеклянной смальты, тогда как для образов второй группы (Рис. 237.6) использовались каменные тессеры. Помимо ветхозаветных сцен на стенах пресбитерия, к мозаикам второй группы относят две головы сановников на панели с Юстинианом — епископа и еще одного персонажа, расположенного между священнослужителем и императором. По мнению И. Андрееску-Тредголд, точка зрения которой преобладает в литературе, две техники относятся к разными хронологическим этапам создания мозаики — до 545 года и 546–549 год. Считается, что мозаика была изменена после назначения Максимиана: был переделан образ епископа Виктора и добавлена надпись с именем нового священнослужителя. Позднейшее вмешательство также выдает фигура второго персонажа: у него отсутствуют ноги, а в промежутках между другими персонажами, где должно располагаться его тело, виден золотой фон[514]. В то же время существует позиция, согласно которой мозаичная панель была выполнена единовременно, и образ Максимиана был здесь изначально. В таком случае технические различия исследователи пытаются объяснить прежде всего художественными задачами[515].

Наиболее пристальное внимание в истории изучения мозаичных панелей Сан Витале получил вопрос об идентификации представителей придворной и церковной знати, сопровождающих императорскую чету. Предпосылкой к такому отношению послужило особое портретное впечатление, которое производят некоторые из изображенных здесь персонажей. С точки зрения трактовки лиц представленные образы можно

[514] *Andreescu-Treadgold I., Treadgold W.* Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale. P. 715–716; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 242–251; *Abramowski L.* Die Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare in classe und die Kirchenpolitik Kaiser Justinians. S. 289–342.

[515] *Deichmann F. W.* Ravenna. Bd. II: Kommentar. Tl. 2. S. 195; *Rizzardi C.* Paradigmi ideologici ed estetici nei mosaici ravennati di età giustinianea // Felix Ravenna. 1988. Vol. 135/136. P. 59–60; *Stichel R. H. W.* ‘Privatporträts’ in den Kaisermosaiken von San Vitale in Ravenna. S. 137–146.

разделить на несколько категорий. Во-первых, это изображения Юстиниана и Феодоры (Рис. 237.3–4). Во-вторых, лишенные выраженной индивидуальности второстепенные персонажи, такие как группы воинов и придворных дам, а также дьяконы по левую руку от епископа Максимиана. Наконец, к третьей категории возможно отнести оставшихся придворных, лица которых как будто бы отличаются большей степенью физиогномической подробности.

Исследователи по-разному оценивали портретные качества, присущие этим образам: одни определяли их как типические, другие — напротив, отмечали в лицах сановников индивидуальные, едва ли не психологические черты. Из высказанных в литературе наблюдений, на наш взгляд, особого внимания заслуживает мысль Э. МакКлэнен о степени портретности как показателе статуса. В работе, посвященной репрезентации византийской императрицы, исследовательница отметила связь между положением изображенного персонажа в обществе и трактовкой его лица и пришла к выводу, что черты конкретики в таких случаях следует воспринимать не как отражение реальной внешности, а как способ иерархического выделения человека[516].

Несмотря на отсутствие каких-либо указаний на личность конкретных персонажей, их повсеместно трактовали как изображения значимых исторических фигур, связанных с Равенной. Наиболее распространенная интерпретация предполагала особенный акцент на семье Велизария. Согласно этой версии, полководец, изображенный по правую руку от императора, был представлен в компании своего зятя Анастасия, тогда как на противоположной панели, рядом с императрицей, находились изображения его жены Антонины и дочери Иоаннины. Различные идентификации предлагались для мужчины, стоящего между епископом и императором — фигуру связывали с Юлианом Аргентарием, спонсировавшим строительство церкви, или с представителями

[516] *McClanan A.* Empress, Image, State: Imperial Women in the Early Medieval World / PhD. thesis, Harvard University. Cambridge, 1998. P. 12.

военной знати, такими как Нарсес или Иоанн, племянник Валериана[517]. Другие исследователи выстраивали интерпретацию вокруг фигуры другого полководца — Германа и его семейства, включавшего жену Матасунту, сына Юстина и дочь Юстину с супругом Иоанном[518].

Взятые в отдельности, большинство образов Сан Витале могут быть трактованы как портреты. В отличие от более ранних произведений погребальной живописи или публичной скульптуры, сведенных к знаку или характеризующихся тяготением к абстрактным стилизованным формам, эти изображения выделяются специфичностью физиогномических черт. Абрис лиц, рисунок морщин и бровей имеют индивидуальный характер — в том смысле, что они отличаются от условной нейтральной формы и обеспечивают вариативность образов внутри ансамбля. Кроме того, лица изображенных персонажей сохраняют естественные пропорциональные отношения, умаляя ощущение стилизации и сконструированности. При более детальном рассмотрении в лицах императорской свиты становится ощутимым зависимость физиогномических черт от возрастных типов. Сравним, например, головы двух воинов в хламидах, «Велизария» и «Анастасия», и двух дьяконов с панели с Юстинианом. За вычетом показателей возраста, таких как округлое лицо молодого воина или изрезанное морщинами лицо пожилого диакона, в них прослеживается единая основа — в частности, сходные по рисунку нос и губы. Образ «Велизария» по-видимому следует за императорским портретом — их роднит общий силуэт, характер взгляда, рисунок чуть изогнутых бровей.

---

[517] *Deichmann F. W.* Ravenna. Bd. II: Kommentar. Tl. 2. S. 185; *Piccinini P.* // Storia di Ravenna. Vol. 2.2: Dall'Età bizantina all'Età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte / a cura di A. Carile. Venezia: Marsilio, 1992. P. 31–78; *Andreescu-Treadgold I., Treadgold W.* Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale. P. 708–723; *McClanan A*. Representations of Early Byzantine Empresses; *Pasi S.* Ravenna, San Vitale; *Kniffitz L.* // L' imperium e l'oblatio nei mosaici di Ravenna e Costantinopoli / a cura di L. Kniffitz. Ravenna, Museo d'Arte della Città, 2009. P. 55–60; *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. P. 238–243.

[518] *Cosentino S.* Simbologia e colore nei palatini del mosaico giustinianeo di San Vitale // Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli / a cura di S. Pasi. Bologna: Ante Quem, 2005. P. 109–123; *Stichel R. H. W.* 'Privatporträts' in den Kaisermosaiken von San Vitale in Ravenna. S. 137–146.

Отдельного внимания заслуживают две фигуры по левую руку от Юстиниана. Хронологическое различие и разница в материале не имеют в данном случае принципиального значения, однако нельзя не отметить подчеркнуто портретное впечатление, которое производят именно эти два образа. От «Велизария» и «Анастасия» они отличаются менее живописным решением пластики лица, но графические средства еще более ярко подчеркивают конкретность их внешности. Физиогномические черты воспринимаются здесь именно как индивидуальные проявления, а не просто наложенные на обобщенный тип портретные приемы. Особой конкретикой примечательны и их прически, и абрисы лиц — худого и скуластого в одном случае и полного в другом. Обращают на себя внимание тонкие прядки бровей Максимиана и специфическая форма глаз с припухшими нависающими веками у его спутника. Если придерживаться мнения о двух хронологических этапах мозаичной панели, показательным оказывается и сам факт вставки нового лица в связи со сменой представленного здесь епископа. Выходит, что фиксация внешности человека оставалась определенной ценностью. По этой причине для «переназначения» изображения было недостаточно изменить сопроводительную надпись, но также требовалось и изменить облик человека.

Еще одним фактором, усиливающим, на наш взгляд, портретное впечатление от мозаик Сан Витале, стал контекст — сосуществование и сопоставление различных подходов в трактовке лиц у разных персонажей. Иными словами, образы сановников кажутся портретными не сами по себе — в силу выделенного положения и большей проработанности физиогномических черт. Не в последнюю очередь их выделяет несхожесть с безличными вариациями черт лица в изображении воинов, а также с идеализированным образом Юстиниана, в облике которого ясно прослеживается усредненная императорская иконография.

Последнее обстоятельство требует особого объяснения. Мы прочитываем образ Юстиниана как условный, поскольку знаем, что он соответствует общей схеме изображения правителя. Мы видели подобные

примеры в скульптурном портрете (LSA-453, 584, 591, 588, Рис. 113–115), и они заставили нас убедиться, что черты, отсылающие в них к индивидуальным свойствам, являются обобщенными характеристиками взятого за основу возрастного типа. Ожидание идеализации в императорском портрете только усиливает подобное прочтение. Образ Юстиниана действительно выступает в ряду конкретного ансамбля как нейтральный: относительно него другие изображения либо приобретают дополнительные уточнения (как персонажи по левую руку), либо демонстрируют большую степень уподобления (как персонаж по правую руку). При этом при изолированном рассмотрении на первый план в портрете Юстиниана выступают иные качества — специфическая форма подбородка, прихотливый рисунок рта с мягкими припухлостями вокруг. Эти свойства, отнюдь не уникальные даже для весьма условных портретов V–VI вв., работают на усиление индивидуализированного эффекта.

Образ Экклезия (Рис. 210.4) в апсиде, а также наличие второго изображения равеннского епископа в соседнем ансамбле Сант Аполлинаре ин Классе (Рис. 236.1) дают нам редкую возможность сравнить индивидуальные черты одного и того же человека в разных портретах. Мы находим в них ряд общих черт иконографического характера, такие как одинаковая прическа, щетина, карие глаза миндалевидной формы, прямой узкий нос, крупные уши, однако между изображениями довольно много различий. Прежде всего, заметно отличается форма лица: вместо зауженного к подбородку силуэта на мозаике из Сант Аполлинаре абрис головы епископа из Сан Витале тяготеет к правильному овалу. По сравнению с иссушенным лицом со впалыми щеками оно более мясистое и полнокровное. Активное участие в индивидуализации образа из Сант Аполлинаре играют прочерченные в несколько рядов морщины под глазами, складки на лбу и щеках — едва намеченные в случае Сан Витале. Даже несмотря на формальные поводы к усложнению рисунка морщин, такие как, например, изогнутые брови, мало что нарушает неподвижную поверхность лица. Брови в обоих случаях имеют индивидуальную прорисовку,

различную в двух памятниках. В Сан Витале они также имеют изогнутую форму, но трактованы при помощи единой линии, что делает их силуэт более ясным и активным. Глаза Экклезия из Сан Витале крупнее по размеру, а их очертания чуть более плавные и менее заостренные в уголках. Отличается и форма губ: в одном случае они поджаты и сложены бантиком, в другом тяготеют к ровной горизонтальной линии. В образе из Сан Витале губы подчеркнуты короткими морщинками, параллельными носогубным складкам. В Сант Аполлинаре морщины в области рта разнонаправленны, что создает более естественное впечатление.

Описанные расхождения действительно можно списать на разницу в стиле и особенности манеры художника. Главной задачей в фиксации внешности епископа было сохранение иконографических черт, которые приобрели в двух ансамблях различную окраску. Между тем в силу многочисленных отличий два портрета производят разное впечатление. За вычетом нюансов, делающих образ индивидуальным, общим между двумя портретами остается лишь тип, общность которого в позднеантичном искусстве могла выходить далеко за рамки изображений одного человека.

В то же время, как отмечалось ранее, среди персонажей апсиды портрет Экклезия находит соответствие с изображением св. Виталия, что представляется важным свойством данного этапа в раннехристианском искусстве. Среди близких по времени ансамблей мы находим подобные тенденции, например, в синайских мозаиках. Изображения игумена Лонгина и дьякона Иоанна (Рис. 223.3–4) в контексте сложившейся программы выступают как ктиторские образы, хотя эта функция и оспаривается исследователями[519]. Выделенные из ряда святых квадратными нимбами, они

[519] *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 138–146.
Надпись под мозаикой упоминает только имя Лонгина, а также сообщает о пресвитере Феодоре, чье изображение в ансамбле не появляется.
†Ἐν ὀνόματι π(ατ)ρ(ὸ)ς κ(αὶ) ὑ(ιο)ῦ κ(αὶ) ἁγίου πν(εύματο)ς. γέγονεν τὸ πᾶν ἔργου τοῦτο ὑπὲρ σωτηρίας τῶν καρποφορησάντ(ων), ἐπὶ Λογγίνου τοῦ ὁσιωτ(άτου) πρεσβ(υτέρου) κ(αὶ) ἡγουμ(ένου) †/† Σπου δῆ Θεο δώρου πρεσβ(υτέρου) κ(αὶ) δευτ(εραρίου), ἰνδ(ικτιῶνος) δϊ †

также производят впечатление портретов: черты их лиц естественны, пластика, особенно в случае Лонгина, передана тонко и подробно, формы голов за счёт усложнённого силуэта воспринимаются как индивидуальные. В абрисах лиц при этом присутствует и доля стилизации, свойственная прочим изображениям ансамбля. При желании найти различия с серией святых мы могли бы выделить как будто бы чуть большую подробность в трактовке пластики, а также как будто более естественное решение в изображении глаз (в частности, голубые глаза Лонгина не встречаются в других образах). Однако эти нюансы находятся на грани различимости. Едва ли мы бы выделили их, не зная изобразительного контекста. Портретные свойства, иными словами, не являются здесь атрибутами исключительно исторических персонажей. Мы не находим в синайской мозаике акцента на различии между святыми и ктиторами, а образы некоторых из святых — например, апостолов Симона и Иакова — кажутся едва ли не более конкретными, чем портреты игумена и дьякона. К тому же ряду стоит прибавить изображения настоятелей из росписи в Бауите (Рис. 224). Персонажи, стоящие по углам композиции, за вычетом поясняющих надписей, никак не выделяются из ряда апостолов. Они не нарушают даже порядок чередования двух типов — старца и человека зрелого возраста. По всем характеристикам они уравниваются с остальными фигурами ряда.

Изменение такого принципа мы находим в мозаиках Сан Лоренцо фуори ли мура в Риме[520] (Рис. 238) и Евфрасианской базилики в Порече (Рис. 225.7).

«Во имя Отца, Сына, и Святаго Духа, состоялось сие художественное дело о спасении плодоносящих при Лонгине преподобнейшем пресвитере и игумене. Художество Феодора пресвитера 24 года Индикта 14».
Ševčenko I. The Early Period of the Sinai Monastery in Light of its Inscriptions // Dumbarton Oaks Papers. 1966. Vol. 20. P. 255–264; Успенский П. Второе путешествие архимандрита Порфирия Успенского в Синайский монастырь в 1850 году. СПб.: Тип. Морского кадетского корпуса, 1856. С. 263.

[520] *Cundari C., Bagordo G. M., La Mantia M., Lanfranchi F.* San Lorenzo fuori le Mura. Roma: Aracne, 2012; *Mondini D.* San Lorenzo fuori le mura: storia del complesso monumentale nel Medioevo. Roma: Viella, 2016; *Bordi G.* Basilica di San Lorenzo fuori le mura. Il mosaico dell'arco absidale (576–590). Un'introduzione // Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991–2004 / a cura di M. Andaloro, C. D'Angelo. Roma: Gangemi editore international, 2017. P. 103–105.

Если в случае Сан Витале противопоставление затрагивало образы исторических деятелей и изображения Христа и ангелов, но не мучеников, то в данных ансамблях последние переходят в категорию «святых», и их уподобление ктиторам исчезает. Те же свойства, которые выделяли образ св. Виталия и Экклезия, а именно внимание к физиогномическим особенностям, как будто призванным выявить исторических персонажей как класс, теперь становятся исключительной характеристикой современников, но не мучеников.

Как кажется, сама разница между двумя категориями оказывается здесь важнее конкретных свойств. Так, в образе папы Пелагия II из Сан Лоренцо мы находим многочисленные детали, противопоставленные нейтральным формам в ликах святых. Конкретика иконографии в таком противопоставлении перестает усиливать портретное начало в их образах: на контрасте с чертами Пелагия они кажутся «игрушечными» иконографическими атрибутами, лик папы в этом ряду как будто передвигает планку реалистичности на более высокий уровень. Художественные средства, использованные в его облике, при этом достаточно скупы. Главным источником портретного впечатления становится изощренный силуэт худого костистого лица, а также некоторая асимметрия, оживляющая облик ктитора. Формы подбородка, носа, глаз, бровей Пелагия заострены. Условные при изолированном рассмотрении они оказываются способными создать ощущение образа не только индивидуального, но и обладающего своеобразной личностной характеристикой.

Еще более заметное сопоставление мы находим в апсиде базилики в Порече, где появляются два изображения ктиторов — епископа Евфрасия и архидиакона Клавдия. Все персонажи небесной иерархии имеют сходные физиогномические черты, также напоминающие и мозаику из Сан Витале — бледное, лишенное рельефности круглое лицо, огромные круглые глаза, крупный нос и поджатые пухлые губы. Физиогномические подробности в данном случае оказываются избыточными для обозначения различия между

святыми и ктиторами. Отдельные элементы, из которых складываются лица священнослужителей, предельно просты: формы бровей, носа, губ не имеют выраженной характерности, а потому воспринимаются как нейтральные и обобщенные, они не выходят за рамки типических свойств. Между тем чуть большей утонченности абриса и разработанности пластики, чуть более естественных пропорций черт лица, нехитрого рисунка морщин и, прежде всего, отличного цвета карнации хватает для того, чтобы выделить Евфрасия и Клавдия из ряда святых.

Схожую ситуацию мы можем наблюдать в росписи «Базилички» в катакомбах Коммодиллы (пер. пол. VI в. или VII в., Рис. 239)[521]. Она представляет собой особый пример портрета, находящегося одновременно в погребальном и культовом пространстве[522]. Женщина по имени Туртура выступает здесь не просто как умершая, а как ктитор, с деятельностью которого связывают устройство катакомбной церкви рядом с местом почитания свв. Феликса и Адавкта. Портрет Туртуры включается в композицию с тронным образом Богоматери с Младенцем в центре и святыми по сторонам. Фигурка умершей меньше по масштабу, она расположена с краю, перед св. Феликсом, который покровительственным жестом поддерживает женщину за плечи. Покровенными руками умершая, облаченная в строгий вдовий наряд, протягивает Богоматери две свечи. Лицо Туртуры несколько выделяется на фоне ликов святых, за счет чего в ее образе возникает эффект портретности. Однако при более детальном рассмотрении становится ясно, что конкретика ее физиогномики сводится лишь к возрастной характеристике. Так, черты лица Туртуры — разрез глаз, нос, губы —

[521] *Wilpert J.* Di tre pitture recentemente scoperte nella basilica dei santi Felice e Adautto nel cimitero di Commodilla // Nuovo bullettino di archeologia cristiana. 1904. Vol. 10. P. 161–170; *Minasi M.* Le vicende conservative dell'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla // Rivista di archeologia cristiana. 1997. Vol. 73. P. 65–94; *Karambinis M*. L' affresco di Turtura nella catacomba di Commodilla: dal culto delle reliquie al culto delle icone; un esempio di opere devozionali nell'arte romana dell'alto medioevo // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. 2009. Vol. 6. P. 143–165.

[522] *Zimmermann N.* Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild. S. 69–89.

в точности повторяют лик Богоматери. Различие проявляется лишь в чуть более смуглом оттенке кожи (аналогичным образом показана разница в возрасте между Феликсом и Адавктом), наличии носогубных складок и чуть более худом выхолощенном лице, контрастирующем с правильным овалом лица Богоматери.

Если в случае базилики в Порече масштаб фигур не был умален, что позволяет воспринимать дополнительную индивидуализацию именно как особые свойства исторических деятелей, выделяющие, но не принижающие их статус, на примере других ансамблей могут быть продемонстрированы и противоположные характеристики. Здесь можно вспомнить, например, цикл мозаик в северном нефе базилики св. Димитрия в Фессалониках, относимых исследователями к допожарному этапу декорации V в.[523] (Рис. 248.1–2). В отличие от более поздних композиций на предалтарных столбах, различение между «историческими деятелями» и святыми свидетельствует в данном случае скорее о выделении активной роли мученика, по отношению к которому просители оказываются лишь комплиментарными персонажами. Они умалены по масштабу, представлены в нейтральных одеяниях; их портретная характеристика ограничена типологическими свойствами.

Несопоставимость фигурок просителей с более поздними образами, почти уравненными со святыми, заставляет искать объяснение подобному феномену в роли изображенных. Выступая в качестве ктиторов, исторические деятели демонстрировали и свою причастность к святости, может быть, выраженную в форме покровительства со стороны святого, но все же выделяющую их из массы других людей. Ранние изображения вроде мозаик нефа в базилике св. Димитрия в большей степени отмечали силу самого мученика, оставляя собственное изображение лишенным отдельного внимания. Вероятно, разница между двумя типами образов может быть

[523] *Cormack R. S.* The Mosaic Decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A Re-examination in the Light of the Drawings of W. S. George // Annual of the British School at Athens. 1969. Vol. 64. P. 17–52.

объяснена не хронологическими изменениями, но статусным различением: принадлежность к властным кругам могла обеспечивать и особое восприятие изображений, скорее сближающих, чем противопоставляющих их персонажам небесной иерархии.

Отдельную проблему представляют собой изображения отцов и братьев монашеской общины в Бауите (Рис. 240–243, 244.2–3)[524]. Во многом контекст, в рамках которого развивалась живопись монастыря, стоит особняком по сравнению с основной линией «столичного» искусства. В этом отношении можно отметить и географическую изолированность обители, и обособленность художественного языка, выработанного на египетской почве — по сравнению с ним даже самые предельные варианты центральных направлений, тяготеющих к условности, плоскостности, абстрактности, остаются наследниками эллинистического иллюзионизма. Особенными представляются и сама обстановка монастыря, не исключающая контакты с внешним миром, но все же во многом замкнутая внутри общины; и сложившаяся здесь иерархия, описывающая отношения между отцами, братьями, святыми, монахами и паломниками; а также сама традиция живописного убранства келий и монастырских капелл, других примеров которой мы почти не знаем. В то же время многое в росписях Бауита оказывается созвучным магистральным явлениям раннехристианского искусства. Несмотря на скромный художественный уровень, этот памятник, а далее и сопряженный с ним круг коптских икон, открывают отдельный пласт вопросов, связанный с пониманием портрета в позднеантичном мире, и потому не могут быть исключены из нашего обзора.

Оригинальное назначение келий или капелл Бауита остается неизвестным. Существует мнение, что они имели погребальную функцию,

[524] *Wipszycka E*. Moines et communautés monastiques en Égypte (IVe–VIIIe siècles). Warsaw: Warsaw University, 2009. P. 143–150; *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 156–165; *Thomas Th. K.* Mimetic Devotion and Dress in Some Monastic Portraits from the Monastery of Apa Apollo at Bawit. P. 37–79; *Eadem.* The honorific mantle as furnishing for the household Memory Theater in Late Antiquity. P. 355–387.

однако лишь немногие из них прямо обозначают подобное содержание — один из таких примеров представляет собой капелла № 26[525], надпись в которой отсылает к памяти отца Сильвана (Рис. 242). Другая распространенная интерпретация связывает капеллы с особыми формами частного почитания, распространенными в монастыре — помещения могли служить кельями, но в то же время и вместилищами культового действа: источники сообщают, что в монастырях Египта практиковалась «частная» литургия, которую могли служить как раз в подобных пространствах[526]. В них не всегда обнаруживаются полноценные престолы, но часто встречаются ниши с росписями, иконография которых отсылает к алтарному убранству.

Многочисленные образы представителей местной общины в программе капелл становятся характерной особенностью бауитских фресок. Безусловно, в силу большого числа изображений и обособленности их контекста, эти росписи требуют отдельного рассмотрения. Перечисление всех представленных здесь персонажей увело бы нас в сторону, поэтому мы ограничимся лишь общими наблюдениями, тем более, что данные ансамбли не отличаются большим разнообразием с точки зрения портретного жанра. Несмотря на изобилие потенциально портретных образов, способы их изображения во многом унифицированы.

Помимо преобладания представителей монастырской общины, зачастую занимающих все стены капеллы, в числе местных иконографических особенностей можно отметить и некоторые другие формулы — в частности, ряд святых воинов на конях (№ 17, 26, 56, Рис. 240.5, 242.2) или схему восседающей на скамье троицы местночтимых настоятелей Аполлона, Анупа и Фиба, часто образующих ядро композиции (например, в капеллах № 3, 7, 35, 51, Рис. 242.3). Вокруг них, как в иных случаях вокруг образа Богоматери (№ 3, 7, Рис. 240.6), выстраиваются ростовые фигуры отцов и братьев монастыря.

---

[525] Здесь и далее нумерация капелл дана по *Clédat J.* Le monastère et la Nécropole de Baouît. Мнения о погребальном назначении также придерживался Х. Торп. *Torp H.* Some Aspects of Early Coptic Monastic Architecture // Byzantion. 1955–1957. Vol. 25–27. P. 513–538.

[526] *Brenk B.* Apses, Icons and “Image Propaganda” before Iconoclasm. P. 118–121.

Нередко их изображения занимают внутреннее пространство арки или отрезок стены, окаймляющий арку — этот формат способствует появлению определенной иерархической градации между персонажами. Фигуры, втиснутые в арочное пространство, могут ранжироваться по масштабу, причем так, что наиболее скромное положении приобретают члены общины, занимающие нижние ступени иерархии — как, например, брат Мина Младший в капелле № 3 или братья из капеллы № 51, один из которых, по имени Ио, представлен с квадратным нимбом (Рис. 242.3). В других случаях, однако, то же положение могут занимать и более высокие чины — отцы и настоятели (западная стена капеллы № 17, Рис. 240.1–2). Хотя отдельные композиции заставляют вспомнить иерархический принцип, который прежде мы встречали в базилике св. Димитрия в Фессалониках, прочие росписи капелл Бауита скорее заставляют думать, что разница масштабов появлялась здесь по необходимости. Если возможность была, все фигуры ряда вне зависимости от статуса изображались почти единообразно, причем среди них появлялись как различные ступени земной иерархии, так и святые: например, в капелле № 28, где едиными по масштабу предстают настоятель Памун, отцы Сикерий и Виктор, а также свв. Косьма и Дамиан (Рис. 243). В этом отношении стоит отметить, что некоторые из членов общины имели статус святых. В разных случаях они могли появляться в капеллах в ряду мучеников, как, например, Фивамон (если речь не идет о двух разных тезоименных персонажах, в капелле № 17 он встречается как в ряду конных святых, так и в ряду монахов, Рис. 240.5); или в группе монашеских образов, как, например, Аполлон и Ануп, обладающих собственной особой иконографией (в капеллах № 3, 28).

Портретная характеристика всех образов Бауита, на первый взгляд, кажется умаленной — особенно в сравнении с рассмотренными выше «столичными» ансамблями. Между тем в рамках условного художественного языка нельзя не отметить и стремление конкретизировать изображения. Некоторые образы Бауита действительно производят впечатление портретных — яркий пример могут составить, в частности, фигуры из капеллы № 17 —

штукатур Филей и Апа Георгий, выступающие в роли свидетелей у сцены из жития Св. Пахомия (Рис. 240.7). Их образы при этом не выделяются степенью подробности в передаче портретного — инаковость, особенно в случае Георгия, базируется на общей схеме. Сам факт того, что тип длинноволосого мужчины с бородой оказывается редким для данного контекста, выделяет образ из основной массы фигур, что заставляет прочитывать в нем не общие, но частные детали. Однако, большинство ансамблей не позволяют выделить на основании портретных признаков ни конкретных персонажей, ни особую категорию изображенных. Мы не находим различий ни между изображениями настоятелей, отцов и братьев, как различных ступеней земной иерархии, так и между образами последних и святых — все они по большому счету оказываются уравненными между собой, а разница становится заметной скорее при сопоставлении различных ансамблей, а не в целом, в самом статусе этих персонажей. Назовем здесь для примера сохранившиеся образы пророков из капеллы № 12 — столь же условные, как и основная масса росписей, рассмотренные изолированно, они производят впечатление особо портретных, харáктерных лиц (Рис. 241.2). Однако при сопоставлении с иными фигурами, все они скорее заставляют обратить внимание на единообразие, а не различимость.

В этом контексте, на наш взгляд, необходимо рассматривать и прославленные коптские иконы — «Апа Авраам» из Берлина или «Христос и Апа Мина» из Лувра[527] (Рис. 244.1, 245.1). В силу формата, обособляющего наше восприятие, они вновь заставляют смотреть на в общем-то совершенно типические образы как самостоятельные и потому портретные.

[527] *Krause M.* Apa Abraham von Hermonthis. Ein Oberägyptischer Bishof um 600 / PhD dissertation, Humboldt-Universität. Berlin, 1956; *Zaloscer H.* Die Kunst im christlichen Ägypten. S. 147; *Rassart-Debergh M.* De l'îcone païenne à l'îcone chrétienne. P. 61–62; *Rutschowscaya M.-H.* Le Christ et l'abbé Mena. Paris: Musée du Louvre, 1998; *Zibawi M.* Images de l'Égypte chrétienne: Iconologie copte. Paris: Picard, 2003. P. 98–100; *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 228–232; *Fluck C.* The Portrait of Apa Abraham of Hermonthis // Christianity and Monasticism in Upper Egypt. Vol. 2: Nag Hammadi — Esna / Ed. by G. Gabra, H. N. Takla. Cairo; New York: American University in Cairo, 2010. P. 211–223; *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons. P. 43–46.

Изолированность фигур в очередной раз приглашает нас спроецировать на условное изображение черты некого, хоть и неизвестного нам, узнаваемого облика. В то же время сопоставление этих произведений с синайскими иконами выделяет в них иные качества — условность, стилизацию, абстрактный художественный язык. Контекст икон заставляет прочитывать эти свойства как характеристики святости: хотя в обоих случаях изображены не мученики, но настоятели, изображения изобилуют характеристиками сакральности — здесь следует назвать и наличие нимбов, и, как в случае с Миной, тот факт, что фигура настоятеля во всех отношениях оказывается уровненной с образом Спасителя. В этих обстоятельствах абстрактность в изображении их лиц как будто усиливает уподобление божественным образам. Между тем более широкий контекст коптского искусства заставляет видеть в них черты, присущие всем категориям персонажей (Рис. 244.2–3) — и в этом смысле нейтральные. Коптское искусство не выработало изобразительных эквивалентов статусных различий, что в свою очередь облегчало столь типичную для этого региона перетекаемость между разными состояниями, в частности отделяющих роль настоятеля от роли святого.

Ни Апа Мина, ни Апа Авраам, епископ Ермонта, судя по всему, не почитались как официально признанные святые. Назначение панелей тоже, по всей видимости, отличалось от привычных для нас задач иконы. Исследователи полагают, что такие изображения могли создаваться прижизненно. Церковнослужители выступали на них в роли представителей власти и, подобно скульптурным изваяниям правителей, их образы могли выставляться в общественных местах[528]. Согласно другому мнению, такие панели, напоминающие иконы, писались посмертно[529]. Члены общины могли заказывать их в память и благодарность своему духовному учителю (что еще раз сближает эти образы с традиционной портретной практикой), но в то же время посредством изображения они как бы продвигали почитаемого

[528] *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 228–232.
[529] *Brenk B.* Apses, Icons and “Image Propaganda” before Iconoclasm. P. 118–121.

настоятеля вверх по небесной иерархии и способствовали узнаванию последнего как святого. В этом смысле иконографические черты, присущие святым, а также абстрактность художественного языка, как будто выражающая особый надмирный характер образов, кажутся соответствующими отмеченной задаче и созвучными пограничной роли настоятеля как учителя и проводника к божественному.

Однако те же свойства демонстрируют и изображения более низких ступеней монашеской братии из Бауита, из которых наиболее знамениты образ писца Георгия из Ньюарка (Рис. 245.3) и две панели из Оша[530]. Считается, что портреты монахов размещались на вытянутых досках, которые могли вмуровываться в стены капеллы. Их назначение, вероятно, было, прежде всего, поминальным, однако в рамках ансамбля и эти персонажи приобретали смысл посредников и примеров для подражания. Во всех названных случаях монахи представлены с нимбами, а сама схема их изображения напоминает серии медальонов со святыми. Портретные характеристики этих образов в целом идентичны прочим произведениям коптского искусства. Их схематичность едва ли можно считать сознательным приемом, подчеркивающим духовный статус. Здесь можно еще раз вспомнить панель с изображением св. Марка из Фаюма (Рис. 216.2): при общей условности манеры на фоне монашеских портретов его лицо кажется даже более конкретизированным. Впрочем, на наш взгляд, это следует объяснять скорее художественными различиями, а не противопоставлением персонажей, обладающих различным статусом. Назовем для примера простые и грубоватые панели с изображением св. Виктора из Флоренции (Рис. 245.2), св. Феодора из Каира, апостола Павла из музея Бенаки или маленький синайский образ св. Федора. По-видимому, все они предполагали определенную

[530] Ньюарк: inv. 83.42; Ош: inv. 985.228, 985.229. *Auth S. H.* Brother George the Scribe: An Early Christian Panel Painting from Egypt in Context // Eastern Christian Art. 2005. Vol. 2. P. 19–36; *Marsengill K.* Portraits and Icons. P. 313–316; *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons. P. 38–41.

индивидуализацию, конечный результат которой, однако, оказывался в тесной зависимости от художественных возможностей.

Изображения святых и исторических деятелей VII в.

Рассматривая мозаичные ансамбли VI в., мы отметили возникновение двух тенденций, которые на этом этапе проявляли себя лишь от случая к случаю. Во-первых, это нарастание обобщенных качеств в изображении святых, лица которых стали похожими друг на друга и оказались уподобленными образам небесных сил. Во-вторых, сохранение противоположных характеристик в изображении исторических деятелей — причем контраст между двумя категориями, как было показано на примере мозаик из Пореча, оставался заметным даже при упрощении художественных приемов. В мозаиках VII в. тенденции приобретают еще более отчетливый вид. Прежде не всегда разделимые образы святых и современников все сильнее противопоставляются. Различие между ними уже не удается списать на наше восприятие, подстегнутое знанием, что среди изображенных представлены разные по статусу персонажи. Возникает впечатление, что категория индивидуального была переосмыслена. Из характеристики, отмечающей особое внимание к личности героя и выделяющей его из массы прочих, она приобрела сниженное значение. Индивидуальное как будто стало свойством земного и преходящего рода, противопоставленное сакральной незыблемости абстрактных черт.

Помимо контраста со святыми, в трех ансамблях VII в. мы вновь сталкиваемся с проблемой исторического портрета, объединяющего в едином изображении персонажей различных эпох и вынужденного конструировать осязаемый облик героев прошлого. Типичной схемой становится двойной ктиторский портрет, где один из изображенных, как считается, являлся современником и инициатором появления мозаики, а второй отмечал значимую веху в истории конкретной церкви.

Так, двое священнослужителей появляются в апсидах церквей Сант Аньезе фуори ле мура в Риме[531] и в капелле Сан Венанцио при Латеранском баптистерии (Рис. 246–247)[532]. Если имя одного из пары ктиторов — папы Гонория (625–638) в первом случае и Иоанна IV (640–642) во втором — письменные источники упоминают как непосредственных заказчиков строительства, то идентификация второго персонажа оказывается спорной. С одной стороны, это может быть преемник первого ктитора, при котором строительство было завершено, а, с другой, его предшественник. Согласно такому прочтению, в Сан Венанцио, сопоставленными оказываются два разновременных персонажа — папа Гиларий (461–468) и папа Иоанн IV, каждый из которых принял деятельное участие в строительстве при Латеранском баптистерии.

Третий памятник, предположительно относящийся к этой группе, находится за пределами Рима. Речь здесь идет о мозаичных панелях с изображением ктиторов на предалтарных столбах базилики св. Димитрия в Фессалониках (Рис. 248)[533]. Святой представлен вместе

---

[531] *Gianandrea M.* Il "doppio papa" nelle decorazioni absidali del Medioevo romano // Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet. Paris: Picard, 2012. P. 663–669; *Ferraù G.* Sant'Agnese fuori le mura: il complesso monumentale sulla via Nomentana. Castiglione di Sicilia: Il Convivio, 2020; *Vanderheyde C.* Parures luxueuses ou austérité vestimentaire? Le dilemme de la représentation de la sainteté féminine à Byzance // Iconographica. 2020. Vol. 19. P. 21–28; *Kinney D.* Communication in a visual mode: papal apse mosaics // The papacy and communication in the central Middle Ages / Ed. by I. Fonnesberg-Schmidt, W. Kynan-Wilson, G. Oppitz-Trotman, E. L. Christensen. London; New York: Routledge, 2021. P. 60–81; *Croci Ch.* L'abside di Sant'Agnese fuori le mura: uno sguardo tra passato e futuro // Una finestra su Roma altomedievale: pitture e mosaici / a cura di Ch. Croci, M. Gianandrea, I. Quadri, S. Romano. Roma: Viella, 2022. P. 129–153.

[532] *Themelly A.* Il mosaico di San Venanzio in Laterano (640–649): arte romana e influssi dall'oriente bizantino negli anni della crisi monotelita // Romanobarbarica. 1999. Vol. 16. P. 317–345; *Claussen P. C.* S. Giovanni in Laterano. Stuttgart: Steiner, 2008; *Gianandrea M.* Il "doppio papa" nelle decorazioni absidali del Medioevo romano. P. 663–669; *Лидова М. А.* Мозаичная декорация оратория св. Венанция при Латеранском баптистерии в Риме. С. 61–76.

[533] *Успенский Ф. И.* О вновь открытых мозаиках в церкви Св. Димитрия в Солуни // Известия Русского Археологического Института в Константинополе. 1909. Т. 14. С. 1–61; *Μέντζος Α.* Τα ψηφιδωτά της ανοικοδόμησης του ναού του Αγίου Δημητρίου στον 7ο αιώνα μ.Χ. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2010; *Fourlas B.* Κτίστας θεωρεῖς. Wer ist der zivile Würdenträger auf dem Stiftermosaik in der Demetrios-Kirche in Thessaloniki? // Βυζαντινά Σύμμεικτα. 2010. No. 20. Σ. 195–244; *Idem.* Zwei Bischöfe, ein Diakon und ein Presbyter: Überlegungen zu einem Mosaikpaneel des 7. Jhs. in der Demetrios-Basilika in Thessaloniki //

со священнослужителем и неким гражданским чиновником на одной грани (Рис. 248.3) и дьяконом на другой (Рис. 248.9). По поводу датировки панелей существуют определенные разногласия, однако исследователи сходятся во мнении, что мозаики относятся ко второму, послепожарному этапу убранства церкви, время которого укладывается в рамки VII в. Вопрос идентификации персонажей также во многом остается нерешенным[534]: не останавливаясь на нем, мы приведем ставшие традиционными имена ктиторов — «Леонтий», епарх Иллирика, с чьим именем было связано строительство первоначальной базилики (Рис. 248.8); и епископ «Иоанн», принимавший участие в восстановлении церкви после пожара (Рис. 248.7).

Примечательной особенностью мозаичных композиций на предалтарных столбах базилики является впечатление портретности, которое производят на зрителя образы ктиторов. Изображенные в полный

Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. S. 147–190; *Образцова К. Б.* Ктиторские композиции в базилике Святого Димитрия в Фессалониках. Судьба портрета в ранневизантийском искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2020. С. 755–771.

[534] С первых публикаций в ктиторской панели видели исторический портрет, соединивший в себе персонажей разных эпох. Имя Леонтия как основателя церкви упоминается в «Мученичестве Димитрия». Выбор епископа был обусловлен временем пожара и датировкой второго этапа строительства церкви. До сопоставления «Чудес Димитрия» с историческими событиями претендентов на роль ктитора называли епископов Евсевия и Иоанна I; когда за дату пожара был принят 620 г. — епископов Иоанна II и Павла. Также высказывалась идея, что перестройка церкви произошла в 690-е гг., а на мозаике — вместе с одноимённым святым на соседней грани столба — изображён епископ Сергий. Представленного на восточной панели дьякона также относят к деятелям VII в. и связывают со временем восстановления базилики, однако имени его установить не удаётся. Предполагают, что с этим персонажем может быть соотнесён фрагмент из второго сборника «Чудес Димитрия», где святой является дьякону во сне, заверяя, что базилика будет восстановлена.

Вопрос усложняет сопоставление со второй, ныне утраченной композицией, которая входила в цикл ранних мозаик северного нефа (Рис. 248.4). В двух медальонах представлены двое персонажей, напоминающих епископа и диакона, а сопроводительная надпись упоминает имя Льва или Леонтия. Отсюда происходит интерпретация Б. Фурласа, что фигура Леонтия изображает современника мозаик, а не деятеля прошлого. Еще одно мнение высказал Г. Веленис, предложивший на роль строителей храма двух деятелей V в. — папу Льва I (440–461) или императора Льва I (451–474).

рост, они оказываются сомасштабными и потому равноценными образам святых. Эта особенность ощущается в случае фессалонийского ансамбля особенно остро из-за контраста с мозаиками допожарного этапа (Рис. 248.1–2), в которых изображения святых и поклоняющихся им людей значительно различаются на уровне масштаба. На предалтарных мозаиках изображения ктиторов и святых также воспринимаются по-разному, однако главное различие приходится здесь именно на трактовку лиц.

За исключением св. Федора, все святые из предалтарной группы мозаик имеют единый тип безбородого юноши (Рис. 248.5–6). Хотя их прически, пропорциональные отношения и отдельные черты лица варьируются, образы конструируются по одинаковому принципу максимальной нейтрализации. Очищенные от всяких подробностей, лики святых оказываются лишенными заостренной выразительности и даже в самых общих чертах не стремятся раскрыть характер героя. В их трактовке нет ни приемов, призванных указать на конкретные особенности внешности, ни попыток как-либо исказить черты лица ради придания изображению того или иного оттенка образной характеристики. Лица ктиторов трактованы совершенно иначе. Они заметно отличаются друг от друга и по типам, и по художественным приемам; однако по сравнению с образами святых для всех них характерна куда большая степень подробности в разработке личнóго. Во многом именно этот контраст и заставляет воспринимать изображения ктиторов как портреты, хотя в основе их также лежат не конкретная внешность человека, а универсальные схемы.

Образ «епископа Иоанна» обращает на себя внимание определенной стилизованностью. Вытянутый овал лица и круглая борода сведены в единое целое с помощью темного контура; естественный абрис превращен в подчеркнуто геометризированную форму, наполненную пластической массой. Длинный нос, большие уши и особенно плавный изгиб опущенных книзу бровей кажутся проявлениями конкретного и индивидуального, но в то же время эти черты воспринимаются как утрированные и стилизованные. При этом трактовка портрета «Иоанна» строится на сложной, весьма

нюансированной пластике. Эффект подчеркнуто объемного, почти мясистого лица епископа достигается с помощью тонких тональных переходов, выложенных тессерами серовато-розово-коричневых оттенков.

Изображение «епарха Леонтия» строится не на пластике, а на суховатой графике, скрадывающей колористические нюансы. Вместо сглаженности и плавности «Иоанна», черты лица «Леонтия» заострены, вместо тональных переходов — однотонные линии морщин. В абрисе нет отчетливой стилизации — напротив, подчеркивается естественный рисунок костистого лица. Силуэт, отличный от ровного овала, более хара́ктерные и густые брови вместо тонких ниточек, как в ликах святых, и акцентированная графика морщин — вот тот скупой набор черт, который придает облику «Леонтия» более конкретный и в силу контраста портретный характер.

Из трех образов ктиторов изображение дьякона на восточной стороне столба кажется наиболее типизированным. Подобно «Иоанну» рисунок его лица стилизован, но вместо стягивания силуэта в монолитную геометрическую форму лик построен на круглящихся линиях лысого лба, скул и пышной округлой седой бороды. Пластика лица дьякона также вылепливается с помощью тонких тональных переходов — в данном случае желтоватых, а не серо-коричневых оттенков, но морщины на лбу и нос обозначены однотонными линиями охристого цвета. Наиболее хара́ктерным элементом в образе дьякона оказываются изломанные волнообразные брови.

Образы ктиторов из базилики св. Димитрия являют собой один из последних примеров портретного жанра в ранневизантийском искусстве. Очевидное стремление подчеркнуть конкретность, подробно разработанная пластика и нюансированность лиц ктиторов контрастирует с условной трактовкой их одежд и заметно отличается от всех других ликов базилики. В то же время в художественном решении портретов используется ряд приемов, стилизующих и сглаживающих личностное начало; тогда как черты конкретизации обусловлены в первую очередь типам, а не стремлением к мимесису. Подобный подход к изображению, на наш взгляд, находит

аналогию в одном из направлений более раннего скульптурного портрета, где черты внешности не нивелируются с помощью абстрагирующих приемов, но, напротив, акцентируются как индивидуальные. Так, например, наиболее близкими аналогиями к изображению «епископа Иоанна» нам представляется два скульптурных портрета феодосиевского времени из Британского музея и музея Токата (LSA-679, 2282, Рис. 144.1).

Отметим, однако, что единообразие в фигурах святых в базилике св. Димитрия обусловлено отчасти типом юношества. На примерах скульптурного портрета мы обращали внимание на процесс, в рамках которого лицо изображенного утрачивало уточняющие характеристики, наложенные на опорную модель, и начинало представлять собой чистый тип. При этом закрепленные за ним свойства приобретали особую акцентировку. Схема мужчины зрелых лет, к тому же впитавшая в себя образ философа, предполагала усиление подробности в трактовке физиогномических черт — углубление морщин, гиперболизацию в передаче напряженного взгляда, акцент на возрастных приметах. За типом юноши следовала большая идеализация, подчеркивающая гладкость кожи, точность округлого абриса, утонченность черт лица.

Римские ансамбли демонстрируют подобные тенденции с меньшей интенсивностью. Так, в случае капеллы Сан Венанцио (Рис. 247) мы находим стремление отразить особенности внешности или, как минимум, снабдить изображение условными индивидуальными чертами только в одном из ктиторских портретов, в изображении епископа с книгой. Пластика лица трактована чуть более объемно, полные щеки и завивающийся локон на лбу привносят в его образ некоторые частные подробности. Второй папский «портрет» предельно условен, он сводится даже не к типу, а некой схеме человеческого лица. При этом в общем ряду ктиторы среди святых (Мавра, Септимия, Антиохиана и Гаиана, Павлиниана, Телия, Астерия и Анастасия) не выделяются. У всех них немного разные черты, разные выражения, однако очень условный язык уравнивает и снижает их образы.

Апсида Сан Венанцио не производит впечатления галереи портретных изображений; святые и ктиторы скорее воспринимаются как персонажи сюжетной композиции, в которой вариативность типов оказывается более существенной, чем полнота образа. Ключевым фактором становятся здесь общее усиление условности в художественном языке. Фигуры святых все же стремятся выглядеть разными за счет варьирования причесок и возрастных моделей, однако возможности грубоватого и схематичного стиля весьма ограничены — и особенности внешности воспринимаются здесь как знаковые атрибуты, а не проявления индивидуального. Такой подход можно увидеть далее в сцене передачи привилегии Константином IV архиепископу Репарату, появившейся во вт. пол. VII в. в ансамбле Сант Аполлинаре ин Классе. Несмотря на заострение отдельных потенциально индивидуальных деталей в трактовке лиц, как в образе епископа, общая условность языка не позволяет (по крайней мере, на фоне более ранних фигур равеннских священнослужителей) увидеть в изображении портретные свойства.

Похожий принцип можно найти в произведениях торевтики: например, в так называемой Capsella Vaticana или в кадильнице с образами апостолов из Британского музея, оба нач. — пер. пол. VII в.[535] (Рис. 249–250). Дополнительные детали в образах святых, прежде всего уточняющие рисунок морщин, получают гиперболизированные резкие очертания. В своей грубоватой тщательности они кажутся искаженными и неестественными. Усиление «индивидуальных» деталей в них отнюдь не способствует портретному впечатлению.

Вероятно, сопоставление двух категорий образов составляло и основу декорации в апсиде Сант Аньезе (Рис. 247). К такому прочтению подталкивает сам лик св. Агнессы: два папских портрета были переложены в XIX в., что делает невозможным рассуждение о степени индивидуального. Образ святой

[535] Ватикан: Inv. 61039. *Buschhausen H.* Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare. No. B16; *Noga-Banai G.* The Trophies of the Martyrs. Cat. 15. Британский музей: inv. 1899,0425.3. Age of Spirituality. P. 625–626. No. 562.

лишен всякой моделировки и сведен к нескольким «штрихам», отмечающим черты лица, что заставляет любую чуть более подробно трактованную фигуру по контрасту с ним восприниматься как портрет. В плоском абстрактном изображении мученицы не остается ничего конкретного и материального. Оно не пытается выдать себя за осязаемый облик живого, пусть и преображенного человека, но остается знаком. Образ св. Агнессы, как и много раз повторенное изображение св. Димитрия в базилике в Фессалониках, заставляет вспомнить троп из современной агиографической литературы, где святой является верующим в облике собственной иконы[536]. Изображения мучеников в обоих ансамблей также производят впечатление многократно воспроизведенного образа. С каждым повторением все ярче в нем звучит не конкретика человеческого облика, но изобразительная схема, тем более, что и общие устремления художественного процесса тяготели к условному языку и воспроизведению только тех черт, которые сохранили свое значение.

Разработанность портретной характеристики в изображениях исторических деятелей может разниться. Для создания портретного впечатления живописный публичный портрет обращался к типовым образам и типовым формулам конкретизации, представляющими собой специфические черты лица, уточненные по сравнению с нейтральными формами. Физиогномические подробности могли отличаться подробностью трактовки и даже приобретать утрированно индивидуализированный характер. Они могли сочетаться с абстрагирующими приемами и подвергаться разнообразным тактикам стилизации. В других случаях индивидуальные проявления могли сводиться к знаку или простейшей вариации в рамках заданного типа, которая позволяла разнообразить ряд единообразных изображений. В ряде ансамблей слабая степень разработанности непосредственных портретных характеристик могла компенсироваться контрастом с соседними изображениями, трактовка

[536] *Dagron G.* Holy Images and Likeness. P. 23–33.

личного в которых отличалась меньшей степенью индивидуализации и строилась на усредненных, нейтральных по своему характеру физиогномических особенностях.

Однако само стремление обозначить с помощью доступных художественных средств индивидуальные черты в изображении исторического персонажа является, на наш взгляд, весьма устойчивом на протяжении всего рассмотренного периода V–VII вв. На разных этапах проявление данной тенденции имело различную интенсивность. Так, например, наиболее отчетливо эффект портретности обнаруживается в произведениях VI в. — в некоторых образах Сан Витале и Сант Аполлинаре ин Классе, Сан Лоренцо фуори ле мура. Живопись VII в. отличает как количественный, так и качественный спад в трактовке портретных характеристик. За исключением базилики св. Димитрия в Фессалониках, дошедшие до нас ансамбли демонстрируют слабый интерес к разработке физиогномики и выявлению индивидуальных проявлений в чертах лица изображенных. Между тем обозначенные хронологические закономерности оказываются неспособными очертить общую картину живописного публичного портрета рассматриваемого периода. Вернее будет сказать, что интенсивность портретной характеристики могла варьироваться как в пределах одного хронологического этапа — что демонстрирует, в частности, различие подходов в мозаиках Сан Дженнаро и росписях Сан Паоло, в мозаиках Сан Витале и базилики в Порече — а до некоторой степени и внутри одного ансамбля, о чем могут свидетельствовать епископские панели из базилики Сант Аполлинаре ин Классе.

В то же время переосмысление приобретают и изображения святых. Условность в их образах начинает пониматься как черта обожествленной природы. Отсутствие индивидуального превращается в манифестацию, знаменующую собой отказ от земного существования. То, что образы становятся похожими друг на друга, отмечает единение всех тех, кто оказался

причисленным к категории святости. Свойства иконности начинают узнаваться и в текстах, где через неподвижность и неизменность, идеализированную неопределенность, описываются люди, как бы утратившие связь с реальным миром ради мира сверхреального[537].

Так, Феодорит Кирский писал о Евсевии: «*Прожив у этого боголюбивого мужа целую неделю, мы ни разу не видели перемены в его лице: оно не покрывалось ни радостью, ни угрюмостью, и взор его был постоянно одинаков — не суровый и не смеющийся, ибо глаза его всегда излучали внутреннюю гармонию. Уже одно это ясно показывало покой его души*»[538]; или Афанасий — об Антонии Великом: «*И лицо его имело великую и необычайную приятность. <…> Поскольку душа была безмятежна, то и внешние чувства оставались невозмущаемыми, а потому от душевной радости весело было и лицо, и по движениям телесным можно было ощущать и уразумевать спокойствие души, согласно с написанным: сердцу веселящуся, лице цветет, в печалех же сущу, сетует*»[539].

Может быть, названная закономерность не сразу была осознана и на первых порах отмечала скорее более широкие процессы, связанные с интенсификацией свойств взятого в отдельности типа. Однако в определенный момент индивидуализированный облик, судя по всему, превратился в «родовую» черту исторических персонажей. Стремление по мере возможности подчеркнуть конкретику внешнего облика человека было лишь в малой степени связано с желанием зафиксировать существовавший в реальности образ изображенного. Основной задачей становилось создание эффекта портретности как такового. Иными словами, меморативные и прославляющие функции официального образа влекли за собой сохранение

---

[537] *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons. P. 69–73.

[538] Theodoretus Cyrensis. Historia religiosa IV. 10: Patrologia Graeca. Vol. 82. P. 1347–1348; История боголюбцев с прибавлением «О божественной любви» / Бл. Феодорит Кирский / Вступ. ст. и пер. А. И. Сидорова. М.: Паломник, 1996.

[539] S. Athanasius Alexandrinus. Vita S. Antonii 67: Patrologia Graeca. Vol. 26. P. 939–940; Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, Архиепископа Александрийского. Т. 3. С. 263–264.

некого «портретного модуса», отличавшего этот тип от изображений иного рода.

Личное и универсальное

Изображения святых были распространены на протяжении всего раннехристианского периода, однако на разных этапах степень портретности в них различалась. Ранние памятники, в целом, более склонные к естественности и даже натуралистичности, демонстрируют определенную индифферентность к индивидуальным характеристикам святых. Вероятно, хотя бы отчасти такой подход был связан с тем, что культ святых находился на стадии становления. Хотя именно в этот момент почитание мучеников было сильнейшим образом привязано к осязаемым формам (в частности, в виде непосредственного погребения), во многом они понимались как почти бестелесные свидетельства, почти безымянные проявления божественного на земле.

В то же время отдельные персонажи, например апостолы Петр и Павел, начинают приобретать и накапливать различимые иконографические черты. Если возможность придать конкретику появлялась, от нее не отказывались. Наличие узнаваемых характеристик выделяло одних персонажей и ряда прочих. В их отношении индивидуальность оказывалась проявлением более высокого статуса и большей культовой значимости. Такое положение можно сравнить с образами правителей: при всей идеализации за ними в первую очередь закрепляются те или иные черты индивидуального, само наличие которых противопоставляет их безликой массе. Портретность представителей власти, иными словами, определяется не историческими, а, напротив, культовыми свойствами.

Функция посредника и заступника, а также местный характер почитания способствовали личностному восприятию святого. Одновременным процессом стало постепенное разрастание культа мучеников. С усилением их роли им потребовался и более осязаемый, конкретный и человечный облик.

В этом можно отметить продолжение описанной выше логики: индивидуальное становится проявлением значительности персонажа. Возникает больший интерес к земной деятельности святых, их роду занятий, возрасту, внешности. Вслед за этим появляется тенденция придумать для каждого из них собственный облик и как бы особую личность. Наиболее полно прочтение образа святого как исторического персонажа отразилось в живописи второй половины V–VI вв. Хотя общие устремления портрета этого времени тяготели к нарастающей условности, в образах святых мы, напротив, находим большее по сравнению с предшествующим временем внимание к трактовке лика. При этом для создания иллюзии портретности использовались те же типические черты, создающие впечатление индивидуальных, что и в «настоящем» портрете. Усиление и даже гиперболизация последних становится общим свойством как в живописи, так и в скульптуре, вне зависимости от того, что в разных случаях героями портрета выступали совершенно разные по статусу персонажи. И там, и там мы наблюдали заострение характеристик, призванных усилить образное наполнение, хоть и в ущерб естественности, будто утратившей свой художественный потенциал.

В то же время в других ансамблях VI в. и далее VII в. личностное начало в изображениях святых могло опускаться. Отчасти оно просто приобретало иные формы, которые мы, однако, не прочитываем как портретные — индивидуальность по-прежнему оставалась значимой, но выражением ее стала не подробность физиогномической характеристики, а более условные знаки. Даже если они имеют отношение к индивидуальности, вместе с типизированной трактовкой лица они воспринимаются как внешние атрибуты. Устоявшаяся иконография сама справляется с задачей наделить изображение узнаваемостью, и в этом она начинает мешать ощущению портретности. Похожий процесс можно наблюдать и в скульптурном портрете: нюансы стираются, а свойства типа наоборот получают гиперболизированную трактовку.

Вместе с тем усиление абстрактных, «иконных» свойств в образах святых также оказывается заметной тенденцией. Как и в скульптуре, на первый план выступает их принадлежность к общей категории, а таковой является статус святости. Иными словами, черты святого вообще становятся важнее черт конкретного святого. Универсальность превращается в выражение особого духовного состояния, представляющего собой как бы новую реальность и новую реалистичность. Частные проявления прекрасного слились в образ обобщенного совершенства. Это оказалось созвучным тем характеристикам святости, которые задолго до сложения нового подхода в живописи встречались в литературных описаниях.

Можно подумать, что культовый потенциал портретности, нашедший благодатную почву в изображении святых, снова стал опасен и был как будто бы ограничен. С другой стороны, в то же время мы наблюдаем и иной процесс, противоречащий такому прочтению. В результате названной трансформации в поздних произведениях намечается контраст между различными категориями персонажей, прежде едва разделимыми — здравствующие современники оказываются противопоставленными миру небесного. Предпосылками для этого стали различные тенденции: и усиление типологических основ, лежащих в основании портретов, и замена индивидуального облика святого воспроизведением его изображения, каждый раз накапливающего условность своих характеристик, и появление представлений о том, что две категории образов различны по своей природе или месту в иерархии, поэтому и их изображения должны различаться. Так или иначе, наметившееся размежевание привело к тому, что индивидуальное стало родовым признаком исторических персонажей. При этом стремление подчеркнуть конкретику внешности лишь в малой степени было связано с желанием зафиксировать существовавший в реальности облик. Основной задачей становилось создание «портретного модуса», эффекта портретности как такового. Индивидуальное во многом начало пересекаться с несовершенным и приобрело из культового сниженное «земное» значение.

Необходимо добавить, что функционирование образа как портрета зависит от большого числа обстоятельств, не всегда связанных со свойствами самого изображения. В процессе наделения образа портретным качеством зритель играет едва ли не большую роль, чем художник. Ускользаемость этой характеристики напоминает ситуацию с оценкой культовой роли образа. Изображения раннехристианской эпохи, может, и не были официально признанными объектами культа, но в силу того, кто и как на них был изображен, во взаимодействии со зрителем они легко приобретали иконные свойства. Также и античный портрет: его культовое измерение, за вычетом отдельных случаев, не проговаривалось прямо — добавлял его зритель и традиция обхождения с изображениями. Аналогичный подход позволяет увидеть портретность в любом антропоморфном (или даже не антропоморфном) образе: доля фантазии и механизм проекции позволяет разглядеть его даже в самом условном изображении, даже если автор совершенно не заботился о придании ему портретных свойств.

Прочитывание образа как портрета становится особенно легким, если изображение хоть в какой-то мере приглашает к этому. Таким приглашением может стать как подробность физиогномической характеристики, так и наличие имени или конкретность внешних атрибутов. Для нас привычнее связывать с портретом детализированную нюансированную трактовку, натуралистичность художественного языка. Для раннехристианского зрителя, судя по всему, эти критерии имели меньшую значимость. Неслучайно, что и веризм в портрете зачастую нес содержательную, а не формальную нагрузку.

Отдельная роль принадлежит контексту — ситуации, в которой мы ожидаем увидеть портретный образ. Современный зритель по понятным причинам более склонен прочитать портретные свойства в изображении исторического деятеля, нежели святого — особенно, если этот персонаж хорошо известен. Степень подробности в изображениях при этом может быть одинаковой. Красноречивым примером здесь может послужить образ

Амвросия Медиоланского из Сан Витторе ин Чьел д'Оро — это предельно условное изображение, поражающее многих своей индивидуальностью, не раз становилось поводом для обсуждения портретности в раннехристианском искусстве. В то же время другие куда более сложные по своей физиогномической разработке изображения, например, в более позднем византийском искусстве, как портреты мы не воспринимаем. Иными словами, мы видим портретность там, где нам указали ее видеть, и в этом наше восприятие не сильно отличается от древних.

Пересечения между изображениями святых и исторических деятелей также влияют на интерпретацию обеих категорий. Рассматривая образы мучеников в общем ряду, мы склонны замечать в них портретные свойства — ведь они обнаруживают сходства и современниками, от изображений которых мы ждем конкретики и живоподобия. Одновременно и образы исторических деятелей в таком контексте приобретают характеристики, роднящие их со святыми. Вслед за этим мы узнаем и в самих фигурах епископов, монахов и ктиторов свойства, отмечающие пограничное положение этих персонажей, во многом родственное членам небесной иерархии. Это обстоятельство оказывается едва ли не более действенным, чем непосредственные художественные приемы. Можно допустить, что раннехристианские зрители и авторы испытывали ту же неопределенность в восприятии и воссоздании портретного облика. Свойства абстрактного и индивидуального по своей природе оставались условными относительными чертами, всегда готовыми вместить в себя заданные смыслы — образ безличной сакральности или же святости, подготовленной и предопределенной обстоятельствами личной судьбы. Сложность выбора между двумя интерпретациями, по-видимому, отражала и то не до конца определенное состояние, в котором пребывали персонажи раннехристианского культа — не всегда официально узнаваемые святые, не всегда хорошо известные личности, заслужившие славу прижизненно или посмертно, чтимые как люди или почитаемые как вышедшие за пределы людской природы.

Заключение

При всех условностях, к помощи которых мы вынуждены прибегать, используя понятие портрета, нельзя не отметить, что раннехристианская эпоха стала заключительной фазой античной портретной традиции. Уже в рамках рассматриваемого периода портретный жанр начинает сходить на нет, а в последующее время и вовсе практически исчезает. Исчезает практика изображать умершего на месте погребения. Выходит из употребления публичная скульптура. Ктиторские изображения становятся более условными: превращаются в знак, отмечающий факт присутствия и факт деяния. Образы святых теряют личностное начало и в большей степени отражают универсальные качества святости, саму принадлежность к рангу святых; место портретной характеристики, способствующей их различению между собой, занимают в них знаковые атрибуты.

На раннехристианском этапе портретный жанр еще сохранял свое присутствие в целом ряде контекстов и форм, в целом спектре масштабов и материалов. При этом за четыре века позднеантичное искусство претерпевало значительные изменения, что отразилось в многочисленных метаморфозах и вариациях в репрезентации человека.

Тема упадка при этом даже сегодня нередко звучит в работах о позднеантичном портрете. Особенно ярко она проявляется в тех случаях, когда исследование ограничивается старыми формами репрезентации — скульптурным и погребальным портретом. Добавив к этому ряду изображения святых, мы попытались показать, что с отмиранием отдельных разновидностей портрета прежняя традиция не исчезла, а, напротив, легко перестроилась под новые задачи. Более того, в христианском контексте она осталась живой: сохранила многообразие вариантов в изображении человека и возможность выбора между ними.

В области скульптурного и погребального портрета мы попытались соединить ширину охвата с анализом художественных особенностей. Две эти

составляющие, как правило, оставались разнесены в предшествующих исследованиях: ранние публикации ограничивались рассмотрением избранных памятников, более современные, прежде всего, ставили перед собой задачу классифицировать и систематизировать обширный материал. Сфера «христианского портрета» и вовсе не становилась предметом специального изучения. Произведения раннехристианского искусства в этом отношении во многом оторвались от собственного культурного фона. Желание добавить недостающее звено в наше понимание раннехристианской образности стало главной причиной для создания настоящей работы.

Исходя из сказанного выше, можно сформулировать осторожное определение того, что мы понимаем под портретом применительно к искусству позднеантичной эпохи: это изображение живого, некогда жившего или считавшегося таковым человека, предполагающее отсылку к конкретной личности.

Многие факторы, как обособленность формата, степень индивидуальности, сходство с прототипом, подробность трактовки, впечатление психологизма, наличие имени, контраст с другими изображениями, способствуют тому, что мы прочитываем изображение как портретное. Судя по всему, это воздействие осознавали и в качестве отдельных приемов могли использовать позднеантичные художники. Однако у нас нет критериев, которые позволили бы однозначно отделить портрет от других категорий изображений. Между тем позднеантичное искусство и не стремилось к отчетливым границам между жанрами.

При анализе позднеантичного портрета также следует различать понятия модели (типической основы), манеры (художественного языка) и модуса (иногда возникающего выбора между индивидуализированным и обобщенным образом).

Рассмотренный период оказался заключен между двумя крайностями — временем расцвета и временем упадка, исчезновением портрета как обособленного жанра. Однако процесс перехода нельзя описать как

планомерное вытеснение индивидуального начала. Такому прочтению препятствует сама хронологическая последовательность памятников. При возрастающих тенденциях к условности и обобщенности более ранние произведения, как, например, образы умерших на стенах катакомб III–IV в. или изображения святых до сер. V в., нередко уступали более поздним по степени разработанности портретной характеристики. Не удается свести изменения и к переменам в отношении к личности человека, в частности, к переосмыслению его роли в обществе в связи с христианским мировоззрением. Многие из рассмотренных образов святых, особенно сер. V–VI вв., производили куда более сильное портретное впечатление, чем произведения «настоящего портрета», изображающие конкретных здравствующих исторических деятелей в традиционных формах официальной скульптуры.

Мы можем говорить о существовании нескольких равноправных вариантов изображения человека на протяжении всего раннехристианского периода. Подробность физиогномической разработки могла подчеркиваться или опускаться в зависимости от задач изображения. Сама категория портретности по-разному проявлялась в разных контекстах и ситуациях. Закономерно, контекстуальные различия зачастую оказываются более существенными, чем хронологические изменения. В этом смысле показательно, например, тяготение к условности и знаковости в погребальной репрезентации III–IV вв. при наличии одновременных скульптурных портретов с ярко выраженными чертами индивидуализации. Аналогичный контраст демонстрируют произведения VI в., такие как подчеркнуто конкретизированные ктиторские портреты и консульские диптихи с их обезличенным образом должности, независимым от облика отдельного человека.

Однако различные модусы портретности могут быть выявлены и внутри единой категории изображенных. Так, в произведениях скульптуры IV в. мы отмечали контраст между частными и императорскими портретами.

Отсутствие физиогномических подробностей воспринималось в этом контексте как форма идеализации и, соответственно, культового начала в образе правителя. При этом иные, хотя и более редкие произведения скульптурного портрета, как, например, Барлеттский колосс, показали, что императорская репрезентация имела и другую, противоположную форму. Тот же подход демонстрируют образы святых, репрезентация которых могла разниться даже в близких по времени ансамблях: от индивидуализированного прочтения вроде Св. Виталия из Сан Витале до условного и обезличенного вроде святых из базилики в Порече. Иными словами, определяющее значение для выбора модуса имела даже не общая категория изображенного, но конкретные «риторические» задачи.

Впрочем, принадлежность к той или иной общности также имела «портретные» проявления. В ряде случаев подробность физиогномической разработки, акцентированные приметы возраста и прочие детали, создающие впечатление конкретности, были связаны не со стремлением запечатлеть внешность человека со всей тщательностью, но оказывались неотрывными свойствами типа. Прежде всего, это коснулось типа философа, получившего широчайшее распространение практически во всех формах позднеантичного портрета. Образ приобретенной с годами мудрости, носящий на себе отпечаток мыслительных усилий и забот, оказался удобен как для политических и церковных деятелей, так и для святых.

Старые смыслы, закрепленные за теми или иными характеристиками, со временем могли отмирать, постепенно они обретали новые интерпретации. Так, в контексте скульптурного портрета IV–V вв. политическое содержание «веристической» линии сменилось более широкой ассоциацией с римской традицией, связанным с ней набором установок и ценностей. Противоположная манера, с одной стороны, позволяла подчеркнуть греческий вкус, переданный через классическую традицию. С другой, те же ассоциации сделали ее удобным способом отразить возвышенное идеальное и абстрактное состояние, вознесенное над обыденной реальностью. Этот модус оказался

особенно созвучным образам святых и императоров, но прежде всего в тех случаях, когда в основе их лиц лежали юношеские типы. Образ философа в общем-то тоже подходил под описанную характеристику, однако такое сочетание встречается реже: приписываемые ему «индивидуальные» свойства вступали в противоречие с немногословностью и идеальностью «классицизирующей» манеры.

Судя по всему, черты, которые мы принимаем за портретные, не имели того же значения для позднеантичного зрителя. Все проявления индивидуального в них в первую очередь имели характер отсылки, отмечающей принадлежность к типу, модусу, той или иной формуле пафоса. За ними не стояло стремления ни зафиксировать внешность человека, ни запечатлеть его внутреннее состояние, ни отразить личность. Неудивительно, что физиогномические черты в портретах имеют характер схемы и повторяются от изображения к изображению: они относятся не к человеку, а к типу, который его описывает. Ни теперь, ни прежде передача индивидуального не являлась задачей портрета. По этой причине мы не можем говорить и об утрате интереса к индивидуальному в раннехристианское время.

При большом количестве точек соприкосновения рассмотренные в отдельности явления содержат в себе немало специфических проблем и по-разному выражают отношение к индивидуальности.

Изобилие раннехристианских погребальных образов III–V вв. явно показывает, что потребность изобразить умершего и передать какие-то сведения о нем была, и проявляется она даже в самых лаконичных знаковых изображениях. При этом главный акцент в образах умерших приходится на внешние атрибуты, конкретизирующие личность. Популярными формами репрезентации становятся сюжетные композиции или иные указания на тему профессиональной или семейной деятельности. Эта черта не только демонстрирует продолжение римской традиции, связываемой с кругом либертинов, но и отмечает отношение к человеку как к определенной функции.

Подробностям внешности в погребальном искусстве уделяется совсем небольшое внимание: несмотря на стилистическое развитие, которое образы претерпевали на протяжении нескольких веков, степень разработанности портретных качеств оставалась в них практически неизменной и сводилась к выбору соответствующего типа. Важнейшей особенностью оказывается отсутствие жанровой специфики: портрет не получает обособления среди других элементов ансамбля. Изображения умерших неотличимы от других персонажей, в том числе святых. В отношении трактовки лица и акцента на внешней атрибутике они оказываются сопоставимы с имперсональными образами, имеющими декоративное или аллегорическое значение. Это сходство может быть трактовано, в том числе, как продолжение традиции «мифологического» портрета в раннехристианском искусстве.

Ближе всего к кругу погребальных образов подходят не официальные скульптурные портреты, а изображения в частном контексте — в пространстве жилого дома. Немногочисленные уцелевшие памятники позволяют сделать вывод о том, что основным способом изобразить хозяев дома служили аллегорические композиции. Если речь не шла о чистом «мифологическом» портрете, портреты домина и домины трактовались как персонификации — неудивительно, что две категории образов опять же неразличимы между собой. Фиксация внешности играла минимальную роль в таком портрете, главными были внешние атрибуты, отсылающие к той или иной ролевой модели, которой придерживался изображенный. Для мужчины таким был образ героя или, что особенно характерно для погребальной сферы, — философа. Для женщины — образ Венеры, соединившийся в катакомбном искусстве с темой музы и воплощением благочестия.

В отличие от погребального искусства, скульптурный портрет IV–VI вв., имевший преимущественно публичное значение, демонстрирует больший спектр вариантов — в нем заметны хронологические и региональные особенности, задействовано большее число типов, манер и модусов. Многообразие вариантов, выработанных в рамках портретной традиции

прошлого, давало возможность выбора — из них подбирался наиболее подходящий случаю. Причем такой подход касался не только формальных решений, но и самого материала. Аналогичным образом из множества доступных фрагментов выбирались те, что подходили для вторичного использования.

В скульптурном портрете также узнаются изобразительные схемы, которые определяли погребальную репрезентацию. Мы находим здесь те же мотивы героического и лирического пафоса, женской добродетели, различные варианты философского образа. Однако, как правило, все они более глубоко проникают в портретную ткань — обретают вид не атрибута, а физиогномической формулы.

Внутри рассматриваемой эпохи можно выделить несколько фаз, для которых были характерны свои типологические и стилистические предпочтения. Так, в портрете IV в. доминирует образ воина, проявлением которого стали, в том числе, такие мотивы, как короткие волосы и короткая щетина. Вместе с иконографическими характеристиками, роднящими скульптуру с портретом времени «солдатских императоров», были заимствованы и некоторые мимические формулы, отсылающие к героическому гневному началу. Иными словами, детали, определяющие индивидуализированное впечатление частного портрета в противовес императорскому, вновь были обусловлены не отношением к личности, а свойствами типа. Наиболее заметной стилистической характеристикой этого времени стало тяготение к большей упорядоченности физиогномических формул, пока весьма осторожной схематизации, которая открыла путь к дальнейшему упрощению.

Для портрета времени Феодосия основным типом вновь становится образ философа, указаниями на который могут служить длинная борода, длинные волосы, высокий лоб, задумчивый взгляд, определенные формулы мимического напряжения. В стиле доминирует ориентация на искусство времени Антонинов, придавшая портретам деликатность и мягкость

трактовки. Впечатление живости и естественности определило убедительность портретов этого периода: за ними мы склонны не замечать дальнейшее тяготение к схематизации и обобщению формы. Однако, отходя в сторону от классицизирующей основы, портрет феодосиевской эпохи сам разоблачает себя и обнажает свое абстрактное обесчеловеченное нутро.

В дальнейшем развитии скульптурного портрета V–VI вв. можно отметить усиление эмоциональной составляющей, пришедшей на смену нейтральности и бесстрастности феодосиевского времени. Заострение приобретают те элементы, которые придают образу яркую эмоциональную окраску — широко распахнутые глаза, вскинутые брови, гиперболизированные формулы мимической экспрессии. Одновременно с этим основа портрета утрачивает свою нюансированность. Она становится пустым полем, на фоне которого оставшиеся физиогномические мотивы, едва ли обращавшие на себя внимание в других обстоятельствах, приобретают особую интенсивность. Потерявший связь не только с естественным образом человека, но и с единством собственных частей, портрет получает свойства гримасы. Характерно также, что на этом этапе более ясными становятся региональные отличия, при этом старые «универсальные» формулы теряют отчетливость и узнаваемость.

В качестве тенденции, которая описывала бы развитие позднеантичного скульптурного портрета в целом, можно назвать стремление заострить те черты, которые прочитывались как свойства типа, умалить для большей ясности все прочие, не имеющие или утратившие смысловое наполнение нюансы. Этот процесс можно сравнить со сложением портретной иконографии: при копировании образа акцент неизбежно падал на ключевые характеризующие свойства, которые постепенно обретали автономность от самого лица.

Похожим образом писал о статуях Василий Великий: «*Ты, наверное, заметил, что всякая статуя выражает характерные черты. Статуя воина выражает храбрость; бронзовая фигура, которой придана форма женщины,*

передает женственность; или же статуя выражает что-то иное, насколько искусство способно через подражание воспроизводить характерные черты нрава»[540].

Закономерным следствием этого процесса стало все большее и большее размежевание между типами. В качестве крайних точек подобного спектра можно представить, например, такие хрестоматийные памятники, как портрет «Аркадия» с площади Беязид и образ «Карманьолы». Модели, тяготеющие к идеализации, в частности юношеские и женские, стали еще более нейтральными и идеализированными. Те, что имели предпосылки к экспрессии, получили более напористое экспрессивное звучание. Прежде стоявшие рядом как оттенки одного и того же образного наполнения, портреты разных типов превратились в диаметрально противоположные варианты. Зачастую разрыв между типами усугублял также расхождение частного и императорского портрета.

Подчеркивание наиболее значимых, «говорящих» характеристик делало образ более понятным и однозначным. Более узнаваемыми должны были стать и сами формулы, которые прежде терялись в изощренных пластических подробностях. Однако это скорее упрощает наше понимание портретов предшествующей эпохи, чем позднеантичного времени. Избыточное тяготение к иконографической ясности и консервативное воспроизведение старых формул привело к обратному, вероятно, побочному эффекту. Стремление интенсифицировать воздействие образа посредством усиления отдельных мотивов, часто взятых в отдельности, а не в совокупности, и зачастую воспроизводимых в отрыве от их оригинальных задач, становилось причиной деформаций и перехода к экспрессии безобразного.

Изображения святых были распространены на протяжении всего раннехристианского периода, однако на разных этапах степень индивидуальности в них различалась. Так, образы IV в. — раннего V в. не

[540] Вторая беседа о человеке святого Василия Великого, архиепископа Кесарийского, 14 // Журнал Московской Патриархии. 1972. № 3. С. 38.

производят впечатления портретов. За редким исключением, святые мало различаются между собой как в отношении физиогномических подробностей, так и во внешних атрибутах: внутри общности мучеников еще не выделились более частные категории. Мы не можем говорить о сопоставлении образов святых и ктиторов на этом этапе, так как последние в искусстве этого периода практически не представлены. Однако можно вспомнить о сопоставимой по времени катакомбной живописи, где святые едва ли выделялись из ряда умерших.

В искусстве вт. пол. V в. — VI в. характерным становится прочтение образа святого как исторического персонажа. Хотя общие устремления портрета этого времени тяготели к нарастающей условности, в образах святых мы, напротив, находим большее по сравнению с предшествующим временем внимание к трактовке лика. Серийные изображения особенно наглядно демонстрируют стремление наделить каждого человека осязаемым обликом, сделать его непохожим на остальных. Для этого использовались те же типы и приемы, что и в «настоящем» портрете. В соответствии с традицией «легендарного портрета», достаточно широкий репертуар типических формул позволял создать убедительное впечатление индивидуальности. Разные ансамбли этого этапа отличаются по степени физиогномического разнообразия и яркости портретного впечатления. В более обобщенном варианте наблюдается большее тяготение к чистому типу, не получающему дальнейшего уточнения — как и в скульптуре, мы можем говорить о тенденции к усилению характеристик типа. Однако различие между «более портретными» и «менее портретными» ансамблями весьма условно. На наш взгляд, оно обусловлено возможностями художественного языка, а не концептуальными расхождениями.

В монументальной живописи вт. пол. V в. — VI в. также начинают появляться образы исторических деятелей. В большинстве случаев они почти не отличаются от святых по степени индивидуализации. Напротив, они

уподобляются друг другу, оказываясь противопоставленными персонажам более высоких ступеней небесной иерархии.

На позднем этапе VI–VII вв. характеристики типов получают дальнейшее заострение. Это приводит к противопоставлению между образами ктиторов и святых. Первые выделяются индивидуализированным обликом, переданным через физиогномические особенности и подробности. В то же время личностное начало в изображениях святых умалялось, обеспечивая контраст их образов с историческими персонажами. Пограничная роль святых и ктиторов, фигуры которых появлялись в пространстве церкви, допускала различные прочтения. И те, и другие могли пониматься и как исторические деятели, удостоенные благодарственного портрета, и как персонажи, принадлежащие или приближенные к небесной иерархии. К концу раннехристианской эпохи их роли приобрели визуальное разделение. На наш взгляд, художественное решение не столько следовало за сложившейся концептуализацией, сколько определяло ее или, по крайней мере, влияло на ее формирование.

Мы не можем согласиться с мнением, что описанные изменения были определены христианским прочтением образа и трансформацией портрета в икону. Понимание культовости имеет такую же ускользающую природу, как впечатление портретности. Судя по всему, доиконоборческие образы не были официально признанными культовыми изображениями, подразумевавшими некий определенный способ взаимодействия. Зритель мог наделять, а мог и не наделять их иконными свойствами — так же как зритель античного портрета мог осознавать или не осознавать его культовое измерение. Потенциал, заложенный, по нашему мнению, во всяком портретном образе стал важным основанием для возникновения иконы. Однако абстрактность и обобщенность стиля были лишь одним из вариантов, в которых могло проявиться культовое начало.

Имеющиеся данные не позволяют говорить о том, какие отношения связывали изображения человека с существовавшим в реальности прототипом. Отдельные факты могут свидетельствовать о том, что фиксация подлинного облика действительно была одной из задач портрета. Здесь можно вспомнить оставленные необработанными головы на саркофагах, модификации скульптурных голов во вторичном использовании или замена лица епископа на императорской панели Сан Витале — при полном безразличии к внешности человека было бы достаточно изменить имя. Однако, на наш взгляд, и для этих случаев можно найти другое объяснение. Каким бы условным ни было изображение, портрет устанавливал прочную связь между образом и человеком. Чтобы низвергнуть человека, нужно было избавиться от его изображения. Аналогичную почти магическую природу в духе разверзания очей мог иметь и противоположный акт, в которым конкретный образ назначался отражением конкретного изображенного.

Более существенным, на наш взгляд, было несколько парадоксальное отношение к «портретности» как к безличному качеству. Веристическая манера и прежде стремилась запечатлеть не столько подробности конкретной внешности, сколько сам факт индивидуальности, понимание ее как ценности. Можно сказать, что похожий же смысл имел и портрет вообще: само создание обособленного тела, поставленного в однозначную связь с отдельной личностью, подчеркивало значимость изображенного. Даже в условных формах образ воплощал собой ценность индивидуальности, а право на узнаваемость имели лишь самые достойные. Так, прежде других такое право получали правители: их изображения редко обходятся без идеализации, сопряженной с культовым прочтением их фигуры; в то же время именно они, в отличие от всех прочих, становились узнаваемыми — их индивидуальное стало проявлением культового. Аналогичную картину, на наш взгляд, демонстрируют образы философов и других персонажей «легендарного» портрета. Стремление наделить этих людей осязаемой внешностью происходило не столько из их историчности, сколько из культовости. Такое

прочтение можно допустить и для изображений святых в их наиболее индивидуализированном варианте. По сравнению с более поздними образами они действительно производят впечатление портретов прославившихся современников, а не персонажей небесной иерархии. Однако усиление «портретной» характеристики в них развивалось одновременно со становлением почитания: сложение культа не препятствовало, а способствовало индивидуализации.

В процессе трансформаций, которые претерпел портрет в рассматриваемую эпоху, смысл индивидуального, как кажется, изменился. Ктиторские изображения VI–VII вв. производят наиболее явное портретное впечатление среди образов последнего этапа раннехристианского искусства. Как и прежде, их индивидуальность имеет родовую природу. Внимание к физиогномическим особенностям было призвано прежде всего выявить исторических персонажей как класс, нежели запечатлеть внешний облик того или иного человека. Однако теперь именно эта сниженная по сравнению со святыми категория персонажей становится главной точкой приложения портретных усилий. Индивидуальное начинает пониматься как проявление земного, тогда как обобщенные обезличенные формы становятся приметой возвышенного культового образа.

В основе позднеантичного, как и в целом римского портрета лежал типологический подход. Иными словами, образ портретируемого строился не вокруг фиксации его внешности, а отталкивался от обобщенного физиогномического типа, на который и приходилось основное содержание портрета. С помощью особых приемов конкретизации эта основа могла получать дальнейшее уточнение. Прежде всего, это псевдо-индивидуальные физиогномические черты — усложненный абрис лица и пластическая разработка его элементов, специфичность в рисунке морщин, форме бровей и носа. Подобная трактовка черт лица, наложенных на общий живоподобный

образ «человека вообще», позволяла создать для взятого в отдельности изображения впечатление индивидуализированной портретности.

Сами по себе приметы возраста или шире индивидуальности были заложены или, напротив, опущены уже в типологических основах, что изначально наделяло разные изобразительные модели различным портретным потенциалом. Однако степень разработанности физиогномических характеристик могла разниться и в рамках одного типа. Позднеантичное искусство в этом отношении демонстрирует довольно широкий спектр вариантов — от подробных детализированных портретов до образов, физиогномическая разработка которых ограничивается самыми общими свойствами.

При более детальном рассмотрении становится ясно, что отдельные элементы таких образов имеют формульный характер и с легкостью переносятся в изображения разных персонажей. Иными словами, специфичность черт лица не отражает индивидуальные проявления внешности, но отмечает «портретный модус» в изображении человека. Это свойство портретного жанра, основанного на индивидуализации, а не на подобии, уравнивает в своей сущности изображения «исторических» и «неисторических» персонажей, образы живых и мертвых, тиражируемые и единичные произведения. Более того, с помощью нескольких типов или с помощью варьирования нескольких физиогномических формул внутри одной схемы удавалось создать впечатление конкретности у целых серий стоящих рядом образов, одновременно похожих, но отличных друг от друга.

Зависимость индивидуальности от свойств типа делает это качество до определенной степени автономным от художественного языка. Сконструированный характер лица может скрываться, усиливая эффект портретности, а может, напротив, подчеркиваться, ослабляя тем самым ощущение естественного облика и обнажая стремление выявить конкретность изображенного персонажа. Индивидуализация может сочетаться с чертами стилизации и обобщения или принимать гротескные формы, влекущие

за собой антинатуралистическое впечатление. Указанием на «портретный модус» могли служить детали, совершенно условные по своей трактовке.

Другое дело, что эти указания не всегда способствуют возникновению портретного впечатления у современного зрителя. Мы, напротив, склонны смешивать осязаемость и убедительность образа как такового с его индивидуальностью. Подробность трактовки часто воспринимается нами как внимание к внешности и личности человека, а условность языка — как безразличие к ним.

Нельзя не отметить, что большую роль в восприятии портрета играют обстоятельства, выходящие за рамки непосредственного изображения лица. На впечатление влияет то, насколько хорошо нам известен изображенный, подписано ли его имя, оформлен ли его образ как портрет. Особенно важным оказывается то, какие образы представлены в непосредственной близости к нему. В таких обстоятельствах даже небольшое отличие от прочих персонажей в трактовке лица обособляет изображение и позволяет спроецировать на него портретные качества. Впечатление индивидуальности сохраняется таким образом при самой минимальной физиогномической разработке. По-видимому, раннехристианские художники знали и использовали этот эффект. Наиболее отчетливо он проявил себя в поздних ктиторских портретах, конкретика и осязаемость которых основывалась на разрыве между изображениями живых людей и святых.

Сопоставление разных контекстов и форм, которые мог обретать портрет, позволило нам не только составить более полное и многомерное представление об этом жанре в раннехристианскую эпоху, но и обнаружить большую относительность наших наблюдений. Впечатление портретности и индивидуальности оказалось зависимым не только от образов, физически расположенных рядом, но и от выбранного нами угла зрения.

Положения, выносимые на защиту

1. Для позднеантичной эпохи под портретом следует понимать изображение живого, некогда жившего или считавшегося таковым человека, предполагающее отсылку к конкретной личности.

2. Обособленность формата, степень индивидуальности, сходство с прототипом, подробность трактовки, впечатление психологизма, наличие имени, контраст с другими изображениями и прочее заставляют современного зрителя считывать изображение как портрет, даже если оно не было задумано таковым. Сами по себе названные черты не являются необходимыми критериями для позднеантичного портрета, однако позднеантичные художники могли использовать некоторые из них как приемы.

3. При анализе позднеантичного портрета следует различать понятия манеры, модели и модуса. Под манерой мы понимаем художественный язык, способствующий и препятствующей сложению портретного образа. Под моделью — типическую основу, предполагающую определенную связь между формой и содержанием (воин, философ, гражданин, юноша, Венера, муза). Под модусом мы пониманием иногда возникающий выбор между индивидуализированным и обобщенным образом, не зависящий от художественного языка и зачастую имеющий вид вариации в рамках одной и той же манеры.

4. В позднеантичном портрете сосуществовали равноправные варианты: степень «портретности» определялась конкретными риторическими задачами, а не хронологическими изменениями; единой динамики для разных категорий изображений не было.

5. Для создания портретного образа позднеантичное искусство использует условные типы. Они могут дополняться «индивидуальными» физиогномическими формулами, также являющимися свойствами типа. В этом отношении позднеантичный портрет продолжает предшествующую традицию, опирающуюся на типологический подход. Мы не можем говорить об угасании интереса к передаче индивидуального, поскольку и прежде эта задача не являлась первостепенной и уступала по своему значению характеристикам типа.

6. Фиксация внешности была важна на «магическом уровне» — это определило культовый потенциал античного портрета и далее христианской иконы. Само по себе «индивидуальное» оставалось таким же универсальным безличным и потенциально культовым качеством, как абстрактное. При этом на поздних этапах развития раннехристианского искусства «индивидуальное» было осмыслено как сниженное, а за абстрактным закрепились сакральные коннотации.

Библиография

Список источников

1. Аммиан Марцеллин. Римская история / пер. Ю. А. Кулаковского, А. И. Сонни. — СПб.: Алетейя, 1994. — 570 с.
2. Апокрифические «Деяния Иоанна». Часть I / проблемы текстологии, пер. с греческого и комм. А. Ю. Виноградова // Библия и христианская древность. — 2020. — № 1 (5). — С. 65–96.
3. Вторая беседа о человеке святого Василия Великого, архиепископа Кесарийского // Журнал Московской Патриархии. — 1972. — № 3. — С. 33–40.
4. Евсевий Кесарийский. Церковная история / ввод. ст., коммент. И. В. Кривушина. — СПб.: Изд. Олега Абышко, 2013. — 544 с.
5. Житие Андрея Юродивого / Пер. Е. В. Желтовой. — СПб.: Алетейя, 2001. — 284 с.
6. Иоанн Малала. Хронография. Книги I–VI / Отв. ред. Н. Н. Болгов. — Белгород: БелГУ, 2016. — 156 с.
7. Иоанн Малала. Хронография. Книги VII–XII / Отв. ред. Н. Н. Болгов. — Белгород: БелГУ, 2016. — 100 с.
8. История боголюбцев с прибавлением «О божественной любви» / Бл. Феодорит Кирский / Вступ. ст. и пер. А. И. Сидорова. — М.: Паломник, 1996. — 446 с.
9. Легенды Царьграда / Пер. А. Ю. Виноградова. — М.: АСТ, 2021. — 304 с.
10. О Троице: в пятнадцати книгах против ариан. Августин Аврелий / Пер., вст. статья и прим. А. А. Тащиана. — Краснодар: Глагол, 2004. — 416 с.
11. Сидоров А. И. Послание Евсевия Кесарийского к Констанции (К вопросу об идейных истоках иконоборчества) // Византийский Временник. — 1991. — Т. 51. — С. 58–73.
12. Сочинения Евсевия Памфила, переведенные с греческого при Санкт-Петербургской духовной академии. Т. 2. — СПб.: Типография Фишера, 1849. — 442 с.
13. Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, Архиепископа Александрийского. Т. 1–4. — [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902–1903. — Т. 1. 1902. 471 с.; Т. 2. 1902. 494 с.; Т. 3. 1903. 524 с.; Т. 4. 1903. 479 с.
14. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Т. 1–12. — СПб.: Санкт-Петербургская Духовная Академия, 1895–1906.

15. Шабага И. Ю. Фемистий. Речь XIX. О человеколюбии императора Феодосия (Перевод с древнегреческого и комментарии И. Ю. Шабага) // Аристей. — 2022. — Т. 26. — С. 106–116.
16. Anthologie Grecque. T. XIII: Anthologie de Planude / Ed. et trad. R. Aubreton, F. Buffière. — Paris: Les Belles Lettres, 1980. — 480 p.
17. Claudian / with an English trans. by M. Platnauer. V. 1–2. — Cambridge: Harvard University Press, 1922. — 432 p.
18. Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai / Ed. by A. Cameron, J. Herrin. — Leiden: Brill, 1984. — 291 p.
19. Corpus Juris civilis / Ed. Th. Mommsen, P. Kruger. Vol. 2: Codex Justinianus. — Berlin: Weidmann, 1892. — 513 p.
20. Daretis Phrygii. De excidio Troiae historia. Дарет Фригийский. История о разрушении Трои. — СПб.: Алетейя, 1997. — 300 с.
21. Himerii sophistae quae reperiri potuerunt videlicet eclogae et Photii Myriobiblo repetitae et declamations / Ed. G. Wernsdorff. — Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 1790. — 1031 p.
22. Letters of St. Paulinus of Nola. Vol. 2: Letters 23–51 / Ed., transl. P. G. Walsh. — New York: Newmann, 1967. — 398 p.
23. Libanii opera / Ed. R. Förster. Vol. 2: Orationes XII–XXV. — Leipzig: Teubner, 1904. — 610 p.
24. Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents. — Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972. — 272 p.
25. Menander Rhetor / Ed. and trans. by D. A. Russell, N. G. Wilson. — Oxford: Clarendon Press, 1981. — 391 p.
26. Orlandi S. Roma. Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano. Vol. VI: Roma. Anfiteatri e strutture annesse con una nuova edizione e commento delle iscrizioni del Colosseo. — Roma: Quasar Di Severino Tognon, 2004. — 634 p.
27. Ostrogorsky G. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. — Breslau: M. and H. Marcus, 1929. — 114 S.
28. Patrologia Graeca / Ed. J.-P. Migne. Paris: Garnier, 1857–1866.
29. Patrologia Latina / Ed. J.-P. Migne. Paris: Garnier, 1844–1879.
30. Q. Aurelii Symmachi quae supersunt / Ed. O. Seek. — Berlin: Weidmann, 1883. — 355 p.
31. Scriptores originum Constantinopolitanarum / Hrsg. von Th. Preger. — Leipzig: Teubner, 1901. — 376 p.
32. Swift L. J., James H. O. Constantius II on Flavius Philippus // The American Journal of Philology. — 1962. — Vol. 83.3. — P. 247–264.
33. Themistii Orationes ex codice mediolanensi / Ed. W. Dindorf. — Leipzig: Cnobloch, 1832. — 756 p.

34. Theodosiani libri XVI cum Constiutionibus Sirmondianis et Leges novellae ad Theodosianum pertinentes / Ed. Th. Mommsen, P. M. Meyer. — Berlin: Weidmann, 1905. — 931 p.
35. XII Panegyrici Latini / Ed. by R. A. B. Mynors. — Oxford: Clarendon Press, 1964. — 299 p.

Список использованной литературы

1. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. — СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1900. — 244 с.
2. Айналов Д. В. Синайские иконы восковой живописи // Византийский временник. — 1902. — Т. 9, вып. 3–4. — С. 343–377.
3. Алпатов М. В. Очерки по истории портрета. — М.; Л.: Искусство, 1937. — 60 с.
4. Атанасов Г. Римската гробница в Дуросторум-Силистра. — Силистра: Рит, 2014. — 32 с.
5. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. К. Пиганович, М. Грацианский. — М., 2002. — 752 с.
6. Бритова Н. Н., Лосева Н. М, Сидорова Н. А. Римский скульптурный портрет. — М.: Искусство, 1975. — 170 с.
7. Быкова Г. С. Реставрация энкаустической иконы «Сергий и Вакх» VI–VII вв. из Киевского музея восточного и западного искусства // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. — 1977. — Вып. 2(32). — С. 124–134.
8. Быкова Г. С., Этингоф О. Е. Две энкаустические иконы из музея западного и восточного искусства в Киеве // Музей 2. Художественные собрания СССР. — М.: Советский художник, 1981. — С. 38–43.
9. Виноградов А. Ю. Заметки о «древностях» Константинополя // Античная древность и средние века. —2022. — Т. 50. — С. 185–204.
10. Вощинина А. И. Римский портрет. Коллекция Государственного Эрмитажа. — Л.: Аврора, 1974. — 214 с.
11. Грабар А. Н. Император в византийском искусстве / Пер. с фр. Ю. Л. Грейдинга; Авт. вступ. ст. Э. С. Смирнова. — М.: Ладомир, 2000. — 328 с.
12. Грюнейзен В. Ф. Египто-эллинистический ритуальный портрет и средневековые портреты Рима с tabula circa verticem // Христианский Восток. — 1912. — №1. — С. 220–236.
13. Димитров Д., Чичикова М. Късноантичната гробница при Силистра. — София: Български художник, 1986. — 118 с.

14. Ендольцева Е. Ю. Соль земли: образы апостолов в позднеантичном мире. — СПб.: Русская Христианская Гуманитарная Академия, 2011. — 259 с.
15. Ендольцева Е. Ю. Становление иконографии святых апостолов Иоанна и Иакова Заведеевых // Богословские труды. —2005. — № 40. — С. 148–165.
16. Заиграйкина С. П. Мозаики V века в Италии. О некоторых особенностях стиля // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2014. — Вып. 2 (14). — С. 9–29.
17. Заиграйкина С. П. Мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // Искусствознание. — 2013. — № 3–4. — С. 263–275.
18. Заиграйкина С. П. Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'оро в Милане. Особенности иконографической программы // Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. — М.: Северный Паломник, 2008. — С. 163–182.
19. Заиграйкина С. П. Художественные особенности мозаик в капеллах Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. Проблемы эволюции стиля в искусстве V века: дисс. … канд. иск. 17.00.04 / Заиграйкина Светлана Павловна — Государственный институт искусствознания. Москва, 2015. — 192 с.
20. Засецкая И. П. О месте изготовления серебряной чаши с изображением Констанция II из Керчи // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. — 1996. — Вып. 4. — С. 225–237.
21. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. I. — СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1914. — 387 с.
22. Кондаков Н. П. Русская икона. Т. III. — Прага: Seminarium Kondakovianum, 1931. — 192 с.
23. Лидов А. М. Византийские иконы Синая. — М.: Христианский восток, 1999. — 148 с.
24. Лидова М. А. Мозаичная декорация оратория св. Венанция при Латеранском баптистерии в Риме // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2023. — Вып. 1. — С. 61–76.
25. Лидова М. А. Образы святых мучениц в ранневизантийском искусстве: особенности формирования и религиозного почитания // Византийский временник. — 2020. — Т. 104. — С. 243–260.
26. Лихачева В. Д. Традиции античного искусства в ранневизантийской станковой живописи: Иконы «Богоматерь с Младенцем» и «Сергий и Вакх» из собрания Киевского музея // Византийские очерки. — М.: Наука, 1977. — С. 236–244.

27. Образцова К. Б. К вопросу о реплике в позднеантичном скульптурном портрете. Тип и его воспроизведение // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2023. — С. 161–175.
28. Образцова К. Б. Ктиторские композиции в базилике Святого Димитрия в Фессалониках. Судьба портрета в ранневизантийском искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2020. — С. 755–771.
29. Образцова К. Б. Мозаики Ротонды в Фессалонике: проблема стиля в раннехристианском искусстве // Византийский временник. — 2019. — Т. 103. — С. 183–193.
30. Образцова К. Б. Оранты Ротонды в Фессалониках: между идеальным и индивидуальным // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2019. — С. 220–232.
31. Образцова К. Б. Погребальный портрет в искусстве раннехристианских катакомб // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. 3/2021. — М., Государственный институт искусствознания, 2021. — С. 24–49.
32. Образцова К. Б. Тип и прототип. Образы епископов в базилике Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне // Seminarium Bulkinianum V: К 85-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. — СПб: Каламос, 2022. — С. 111–120.
33. Образцова К. Б. Экспрессия и деформация в позднеантичном скульптурном портрете // Искусство византийского мира 3: Сборник статей памяти О. С. Поповой / Отв. ред. И. А. Орецкая. — М.: Государственный институт искусствознания, 2024 (в печати).
34. Павлов В. В. Египетский портрет I–IV веков. — М.: Искусство, 1967. — 258 с.
35. Смирнов Я. И. Христианские мозаики Кипра // Византийский временник. — 1897. — Т. 4. — С. 1–93.
36. Сусленков В. Е. Мозаики V–VI веков: героические сцены и новая жизнь языческих сюжетов // Искусство византийского мира 2: Сборник статей памяти О. С. Поповой / Отв. ред. И. А. Орецкая. — М.: Государственный институт искусствознания, 2023. — С. 279–306.
37. Сусленков В. Е. Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III века и логика развития императорского культа // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном

творчестве: Сб. статей в честь Ольги Сигизмундовны Поповой / Под ред. А. В. Захаровой, О. В. Овчаровой, И. А. Орецкой. — М.: Государственный институт искусствознания, 2021. — С. 546–575.
38. Сусленков В. Е. Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2023. — С. 137–160.
39. Трофимова А. А. Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 7. / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. — С. 39–50.
40. Усов С. А. Мозаика в церкви Преображения в монастыре св. Екатерины на Синае // Древности. Труды Московского археологического общества. — 1880. — Вып. 8. — С. 105–122.
41. Успенский П. Второе путешествие архимандрита Порфирия Успенского в Синайский монастырь в 1850 году. — СПб.: Тип. Морского кадетского корпуса, 1856. — 397 с.
42. Успенский Ф. И. О вновь открытых мозаиках в церкви Св. Димитрия в Солуни // Известия Русского Археологического Института в Константинополе. — 1909. — Т. 14. — С. 1–61.
43. Этингоф О. Е. Базилика Евфрасиана в Порече: между Равенной и Константинополем // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. 1/2017. — М., Государственный институт искусствознания, 2017. — С. 68–87.
44. Этингоф О. Е. Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. — М.: Индрик, 2005. — 768 с.

45. A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman antiquities, British museum / Ed. by A. H. Smith. Vol. 2. — London: British museum, 1900. — 264 p.
46. A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome: the sculptures of the Palazzo dei Conservatori / Ed. by J. H. Stuart. — Oxford: Clarendon, 1926. — 407 p.
47. A Corpus of Antioch Mosaics / Ed. by F. Cimok. — Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000. — 320 p.
48. Abramowski L. Die Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare in Classe und die Kirchenpolitik Kaiser Justinians // Zeitschrift für antikes Christentum. —2001. — Bd. 5. — S. 289–342.

49. Alföldi-Rosenbaum E. Bemerkungen zur Porträtbüste einer jungen Dame justinianischer Zeit im Metropolitan Museum // Jahrbuch für Antike und Christentum. —1972. — Bd. 15. — S. 174–178.
50. Alföldi-Rosenbaum E. Portrait Bust of a Young Lady of the Time of Justinian // Metropolitan Museum Journal. — 1968. — Vol. 1. — P. 19–40.
51. Alföldi-Rosenbaum E. Reflections on the Portrait of “Eutropius” from Ephesus // Studi in memoria di Giuseppe Bovini. Vol. 2. — Ravenna: Del Girasole, 1989. — P. 1–12.
52. Amici A. Imperatori Divi nella decorazione musiva della chiesa di San Giovanni Evangelista // Ravenna, studi e ricerche. — 2000. — Vol. 7/1. — P. 13–55.
53. Amodio M., Rocco A. La componente africana nella civiltà napoletana tardoantica. Fonti letterarie ed evidenze archeologiche. Le iscrizioni “a nastro” nel cimitero di Commodilla a Roma. — Roma: Quasar, 2005. — 448 p.
54. Andaloro M. Dal ritratto all’icona // Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo / a cura di M. Adaloro, S. Romano. — Milano: Jaca Book, 2000. — P. 31–67.
55. Anderson B. The disappearing imperial statue: toward a social approach // The afterlife of Greek and Roman sculpture / Ed. by T. Myrup Kristensen, L. Stirling. — Ann Arbor: University of Michigan, 2016. — P. 290–309.
56. Andreescu-Treadgold I., Treadgold W. Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale // The Art Bulletin. — 1997. — Vol. 79. № 4. — P. 708–723.
57. Angiolini Martinelli P. La produzione argentea dei secoli IV–VII d.C. rinvenuta in Siria // Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina. — 1974. — Vol. 21. — P. 7–30.
58. Antički portret u Jugoslaviji: Narodni muzej, Beograd, Muzeji Makedonije, Skopje, Arheološki muzej, Zagreb, Arheološki muzej, Split, Narodni muzej, Ljubljana / ur. J. Jevtović. — Beograd: Narodni muzej, 1987. — 252 s.
59. Antonucci M. La basilica di Santa Pudenziana. — Roma: Rettoria basilica di Santa Pudenziana, 2018. — 52 p.
60. Apollonj Ghetti B. M. Nuove considerazioni sulla basilica romana dei SS. Cosma e Damiano // Rivista di archeologia cristiana. — 1974. — Vol. 50. — P. 7–54.
61. Arata F. P. La statua seduta dell’imperatrice Elena nel Museo Capitolino. Nuove considerazioni conseguenti il recente restauro // Römische Mitteilungen. — 1993. — Bd. 100. — S. 185–200.
62. Arbeiter A. Das Kuppelmosaik von Centcelles: ein Bildprogramm und die Versuche seiner Deutung // Konstantin der Grosse / Hrsg. von A. Demandt, J. Engemann. — Mainz: von Zabern, 2007. — S. 109–125.
63. Atanasov G. Late antique tomb in Durostorum-Silistra and its master // Pontica. — 2007. — Vol. 40. — P. 447–470.

64. Auinger J. Eine spätantike Togabüste aus Balçova // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. — 2003. — Bd. 72. — S. 15–28.
65. Auinger J. Spätantike Porträts in Ephesos. Nochmals zur Statue eines Mannes im Himation // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. — S. 91–102.
66. Auinger J., Aurenhammer M. Ephesische Skulptur am Ende der Antike // Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter. Teil 2, 2 / Hrsg. von F. Daim, J. Drauschke. — Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2010. — S. 663–696.
67. Auinger J., Rathmayr E. Zur spätantiken Ausstattung der Thermen und Nymphäen in Ephesos // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert, 2007. — S. 237–272.
68. Auth S. H. Brother George the Scribe: An Early Christian Panel Painting from Egypt in Context // Eastern Christian Art. — 2005. — Vol. 2. — P. 19–36.
69. Bakirtzis Ch., Mastora P. The Rotunda of Thessaloniki: the Mausoleum of Constantine the Great, the Church of the Archangels. — Athens: Hellenic Organization of Cultural Resources, 2021. — 154 p.
70. Baldini Lippolis I. Ktisis, misura e simbolo dello spazio tardoantico // Dialoghi con Bisanzio. Atti dell VIII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna, 22–25 settebre 2015) / a cura di C. Salvatore, M. E. Pomero, G. Vespignani. Vol. 1. — Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2019. — P. 31–44.
71. Baldini Lippolis I. La processione dei martiri in s. Apollinare Nuovo a Ravenna // Martiri, santi, patroni — per una archeologia della devozione. Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Università della Calabria, Aula Magna, 15–18 settembre 2010) / a cura di A. Coscarella, P. De Santis. — Arcavacata di Rende: Università di Calabria, 2012. — P. 383–397.
72. Balty J.-C., Cazes D. Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane). Vol I.3: Les portraits romains. La Tétrarchie. — Toulouse: Musée Saint-Raymond, 2008. — 151 p.
73. Barbera M. Ipotesi su un ritratto di fanciulla di età severiana da Via Labicana // LANX. — 2010. — Vol. 6. — P. 1–17.
74. Bartman E. Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 242 p.

75. Basset S. Late Antique Honorific Sculpture in Constantinople // Using Images in Late Antiquity / Ed. by S. Birk, T. M. Kristensen, B. Poulsen. — Oxford: Oxbow Books, 2014. — P. 78–95.
76. Battisti E. Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano // Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi. Vol. I. — Roma: De Luca, 1961. — P. 101–129.
77. Bauer F. A. Einige weniger bekannte Platzanlagen im spätantiken Rom // Pratum Romanum, Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag / Hrsg. von L. Colella. — Wiesbaden: Reichert, 1997. — S. 27–54.
78. Bauer F. A. Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos. — Mainz: von Zabern, 1996. — 448 S.
79. Bauer F. A. Statuen hoher Würdenträger im Stadtbild Konstantinopels // Byzantinische Zeitschrift. — 2004. — Bd. 96 (2). — S. 493–513.
80. Bauer F. A. Virtuelle Statuensammlungen // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert, 2007. — S. 79–112.
81. Bažant J. Roman Portraiture: A History of Its History. — Prague: Koniasch Latin Press, 1995. — 209 p.
82. Beckmann S. E. The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne) // American Journal of Archaeology. — 2020. — Vol. 124.1. — P. 133–160.
83. Belting H. Faces. Eine Geschichte des Gesichts. — München: Beck, 2013. — 343 S.
84. Bergmann M. Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike (Palilia, 7). — Wiesbaden: Reichert, 1999. — 176 S.
85. Bergmann M. Die Aussage abstrakter Formen am Porträt des Kaisers Gallien // Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. — Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 1980. — S. 24–27.
86. Bergmann M. Die kaiserzeitlichen Porträts der Villa von Chiragan: Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble? // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert, 2007. — S. 323–340.
87. Bergmann M. Fälschung, Umarbeitung oder eigener Stil. Beobachtungen zu einer 'Konstantinischen' Porträtbüste // Städel-Jahrbuch. — 1985. — Bd. 10. — S. 52–54.
88. Bergmann M. Il ritratto imperiale e il ritratto private // Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra: Palazzo delle Esposizioni,

Roma, 22 dicembre 2000 al 20 aprile 2001. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000. — P. 237–243.
89. Bergmann M. La ritrattistica privata in eta costantiniana: l'abbandono del prototipo imperial // Costantino il Grande: la civilta antica al bivio tra Occidente e Oriente, Catalogo della mostra (Rimini, 13 marzo — 4 settembre 2005) / a cura di A. Donati, G. Gentili. — Milano: Silvana, 2005. — P. 157–165.
90. Bergmann M. Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. Bonn: Habelt, 1977.
91. Bergmann M. Zeittypen im Kaiserporträt? // Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. — 1982. — Bd. 31. — S.143–147.
92. Bergmann M., Kovacs M. Portrait styles // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. — Oxford: Oxford University Press, 2016. — P. 280–294.
93. Bernand A. Les portes du désert: recueil des inscriptions grecques d'Antinooupolis, Tentyris, Koptos, Apollonopolis Parva et Apollonopolis Magna. — Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1984. — 348 p.
94. Bernardi G. I mosaici della Basilica Eufrasiana di Parenzo: documenti per la storia dei restauri (1862–1916). — Rovigno: Fiume, 2006. — 384 p.
95. 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.
96. Bettini S. Il Battistero della Cattedrale // Felix Ravenna. — 1950. — Vol. 1/3. — P. 41–59.
97. Bisconti F. Affreschi estremi. La fine della pittura nelle catacombe romane // Mitteilungen zur christlichen Archäologie. — 2014. — Bd. 20. — S. 37–50.
98. Bisconti F. I volti degli aristocratici nella tarda antichità. Fisionomie e ritratti nelle catacombe romane e napoletane // Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto medioevo. Atti del convegno internazionale di studi Cimitile–Santa Maria Capua Vetere 14–15 giugno 2012 / a cura di C. Ebanista, M. Rotili. — San Vitaliano: Tavolario, 2015. — P. 27–46.
99. Bisconti F. Il Cubicolo degli Apostoli in S. Tecla: Un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale // Il Cubicolo degli Apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla. Cronaca di una scoperta / a cura di B. Mazzei. — Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2010. — P. 185–230.
100. Bisconti F. Il lucernario di S. Cecilia: recenti restauri e nuove acquisizioni nella cripta callistiana di S. Cecilia // Rivista di Archeologia Cristiana. — 1997. — Vol. 73. — P. 307–339.

101. Bisconti F. Le absidiole del mausoleo di S. Costanza a Roma. Storia dei restauri e nuove riflessioni iconografiche // La mosaïque gréco-romaine. I Actes du colloque international pour l Etude de la mosa que antique et médiévale (Rome, 5-10 novembre 2001) / Éd. H. Morlier. — Rome: Ecole française de Rome, 2005. — P. 66–78.
102. Bisconti F. Lo sguardo della fanciulla. Ritratti e fisionomie nella pittura catacombale // Rivista di archeologia cristiana. — 2013. — Vol. 89. — P. 53–84.
103. Bisconti F. Napoli — Catacombe di S. Gennaro, Cripta dei Vescovi: restauri ultimi // Rivista di archeologia cristiana. — 2015. — Vol. 91. — P. 7–33.
104. Bisconti F. Nuovi affreschi dal cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio // Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. — 2000. — Vol. 73. — P. 18–31.
105. Bisconti F. Pietro e Paolo: l'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie // Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli / a cura di A. Domati. — Milano: Electa, 2000. — P. 43–53.
106. Bisconti F. Tracce altomedievali nelle catacombe romane. Presenze funerarie e decorazioni pittoriche: il caso del lucernario di S. Cecilia // Prima e dopo Alboino. Sulle tracce dei Longobardi. Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile–Nola–Santa Maria Capua Vetere, 14–15 giugno 2015) / a cura di C. Ebanista, M. Rotili. — San Vitaliano: Guida, 2019. — P. 45–56.
107. Bisconti F., Giuliani R. Mazzei B. La catacomba di Priscilla: il complesso, i restauri, il museo. — Todi: Tau, 2013. — 121 p.
108. Blanchard-Lemée M. About the mosaics of Sidi Ghrib: Venus, the Gaurus and a poem by Symachus // Mixtures of the French School of Rome. Antiquity. — 1988. — Vol. 100/1. — P. 367–384.
109. Blanck H. Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 1969. — 124 S.
110. Bonacasa Carra R. M. Il ritratto nelle pittura funeraria paleocristiana // Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra: Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 dicembre 2000 al 20 aprile 2001. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000. — P. 317–322.
111. Bonacasa Carra R. M. Ritratto femminile su una lastra incisa da S. Callisto e l'iconografia del defunto nell'arte funeraria paleocristiana // Incisioni figurate della tarda antichità: atti del convegno di studi (Roma, Palazzo Massimo, 22–23 marzo 2012) / a cura di F. Bisconti, M. Braconi. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2013. — P. 115–128.
112. Bordi G. Basilica di San Lorenzo fuori le mura. Il mosaico dell'arco absidale (576–590). Un'introduzione // Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991–2004 / a cura di M. Andaloro, C. D'Angelo. — Roma: Gangemi editore international, 2017. — P. 103–105.

113. Borg B. E. Crisis and Ambition: Tombs and Burial Customs in Third-Century AD Rome (Oxford Studies in Ancient Culture & Representation). — Oxford: Oxford University Press, 2013. — 330 p.
114. Borg B. E., Witschel C. Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jahrhunderts n. Chr. // Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt / Hrsg. von G. Alföldy, S. Panciera. — Stuttgart: Steiner, 2001. — S. 47–120.
115. Boucher S. Bronzes romains figurés du Musée des Beaux Arts de Lyon (Collections des Musées de Lyon, 9). — Lyon: Boccard, 1973. — 209 p.
116. Bovini G. I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura dell'arte ravennate e bizantina. — 1970. — Vol. 17. — P. 61–82.
117. Bovini G. I mosaici della chiesa di S. Pudenziana a Roma // Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. — 1971. — Vol. 18. — P. 95–113.
118. Bovini G. I Ritratti degli Antichi Vescovi Ravennati a noi Pervenuti e Notizia di Altri Due Andati Distrutti nel Sec. XVI // Corso di Cultura Sull'Arte Ravennate e Bizantina. — 1974. — Vol. 21. — P. 63–75.
119. Bovini G. La cattedra eburnea del Vescovo Massimiano di Ravenna. — Ravenna: La Pira, 1990. — 83 p.
120. Bovini G. La cupola del Battistero degli Ariani // Bollettino economico della Camera di Commercio di Ravenna. — 1957. — Vol. 4. — P. 3–7.
121. Bovini G. Le Imagines Episcoporum Ravennae Ricordate nel Pontificalis di Andrea Agnello // Corso di Cultura Sull'Arte Ravennate e Bizantina. — 1974. — Vol. 21. — P. 53–62.
122. Bowersock G. W. The imperial cult: perception and persistence // Bowersock G. W. Selected papers on Late Antiquity. — Bari: Edipuglia, 2000. — P. 43–56.
123. Braconi M. Ancora sulla lastra con ritratto femminile dalla catacomba di San Callisto. Qualche nota su due ignoti "bozzetti" incisi // ἡ ἄμεμπτος, ζήσασα χρηστῶς καὶ σεμνῶς. Scritti per Mariarita Sgarlata / a cura di F. Bisconti, M. Braconi, L. De Maria, M. D. Lo Faro, L. Spera. — Todi: Tau, 2023. — P. 67–83.
124. Braconi M. Il banchetto e la caccia su due mosaici pavimentali di Oderzo fra tradizione iconografica e autorappresentazione // Antichità Altoadriatiche. — 2016. — Vol. 86. — P. 281–303.
125. Braconi M. Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana: la storia, i restauri, le interpretazioni. — Todi: Tau Editrice, 2016. — 329 p.
126. Braconi M. L'arcosolio di Cerula nelle catacombe di San Gennaro a Napoli: prime intuizioni e recenti scoperte // Nicola Ciavolino a vent'anni dalla scomparsa: il presbitero, lo studioso, l'archeologo. Atti del Convegno di studi

(Napoli, 8 maggio 2015). — Napoli: Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale, 2016. — P. 129–146.
127. Bragantini I. Forms of Individual Representation in Roman Funerary Context // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. — S. 13–26.
128. Breckenridge J. D. Again the "Carmagnola" // Gesta. — 1981. — Vol. 20/1. — P. 1–7.
129. Breckenridge J. D. Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture. — Evanston: Northwestern University Press, 1968. — 293 p.
130. Breckenridge J. D. Portraiture // Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 1977 through February 12, 1978 / Ed. by K. Weitzmann. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1979. — P. 2–7.
131. Brenk B. Apses, Icons and "Image Propaganda" before Iconoclasm // An Tard. — 2011. Vol. 19. — P. 109–130.
132. Brenk B. Mit was für Mitteln kann einem physisch Anonymen auctoritas verliehen werden? // East and West: Modes of Communication. Proceedings of the First Plenary Conference at Merida / Ed. by E. Chrysos, I. Wood. — Leiden: Brill, 1999. — P. 143–172.
133. Brown P. The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity. — Chicago: University of Chicago Press, 1981. — 187 p.
134. Brubaker L. Icons before Iconoclasm? // Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto Medioevo. Vol. II. — Spoleto: Presso La sede del Centro, 1998. — P. 1215–1254.
135. Bruno T. Il Battistero degli Ariani a Ravenna // Felix Ravenna. — 1963. — Vol. 87. — P. 5–82.
136. Bruns G. Zwei Bildnisse eines spätrömischen Kaisers // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1932. — Bd. 47. — S. 135–138.
137. Bruun P. M. The Roman Imperial Coinage. Vol. VII: Constantine and Licinius, AD 313–337. — London: Spink, 1966. — 778 p.
138. Budriesi R. La basilica dei SS. Cosma e Damiano a Roma. — Bologna: Pàtron, 1968. — 160 p.
139. Buschhausen H. Die Katakombe an der Via Latina zu Rom // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. — 1980. — Bd. 29. — S. 293–301.

140. Buschhausen H. Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare. — Wien: Böhlau, 1971. — 334 S.
141. Byvanck A. W. De Mozaieken te Ravenna en het Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis // Mededelingen van het Nederlands historisch Instituut te Rome. — 1928. — Vol. 8. — P. 61–82.
142. Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / Ed. by D. Buckton. — London: British Museum Press, 1994. — 240 p.
143. Caillaud A. La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (IIIe–VIe siècles) // La culture des commanditaires. L'oeuvres et l'empreinte. Actes de la journée d'étude (Paris, 15 novembre 2013) / Éd. S. Brodbeck, A.-O. Poilpré. — Paris: Centre de recherche histoire culturelle et sociale de l'art, 2015. — P. 66–121.
144. Caillet J.-P. La pseudo «renaissance théodosienne» dans l'art de l'Antiquité tardive, dans Antiquité tardive. — 2008. — Vol. 16. — P. 209–222.
145. Calza R. Iconografia Romana Imperiale. Da Carausio a Giuliano (287–363 d. C.). — Roma: L'Erma di Bretschneider, 1972. — 435 p.
146. Camerlenghi N. St. Paul's outside the Walls: a Roman basilica, from antiquity to the modern era. — Cambridge: Cambridge University Press, 2018. — 396 p.
147. Cameron A. Porphyrius the Charioteer. — Oxford: Clarendon Press, 1973. — 298 p.
148. Cameron A. The Language of Images. The Rise of Icons and Christian Representation // Studies in Church History. — 1995. — Vol. 28. — P. 1–42.
149. Cameron A. The Origin, Context and Function of Consular Diptychs // The Journal of Roman Studies. — 2013. — Vol. 103. — P. 174–207.
150. Cameron A., Schauer D. The last consul: Basilius and his diptych // Journal of Roman Studies. — 1982. — Vol. 72. — P. 126–145.
151. Carile M. C. Imperial Icons in Late Antiquity and Byzantium. The Iconic Image of the Emperor between Representation and Presence // IKON. — 2016. — Vol. 9. — P. 75–98.
152. Carile M. C. Piety, Power, or Presence? Strategies of Monumental Visualization of Patronage in Late Antique Ravenna // Religions. — 2021. — Vol. 12 (2): 98. — P. 1–27.
153. Casalone C. M. Note sulle pitture dell'ipogeo di Trebio Giusto a Roma // Cahiers archéologiques. — 1962. — Vol. 12. — P. 53–64.
154. Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche / a cura di P. E. Visconti. — Roma: Tipografia Tiberina, 1880. — 232 p.
155. Catalogue des portraits romains. T. II: De l'année de la guerre civile, 68–69 après J.-C., à la fin de l'Empire / Ed. K. de Kersauson. — Paris: Réunion des musées nationaux, 1996. — 582 p.

156. Cazes D. Périple méditerranéen: antiquités d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient au Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse. — Toulouse: Musée Saint-Raymond, 2003. — 220 p.
157. Centcelles. El monumento tardorromano: iconografía y arquitectura / Ed. J. Arce. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 2002. — 122 p.
158. Charakterköpfe. Griechen und Römer im Porträt / Hrsg. von F. Knauss. — München: Hirmer, 2017. — 424 S.
159. Chatzidakis M. An Encaustic Icon of Christ at Sinai // Art Bulletin. — 1967. — Vol. 49/3. — P. 197–208.
160. Cima M. Gli horti Liciniani e le statue dei Magistrati // Restauri nei Musei Capitolini. Le sculture della sala dei Magistrati e gli originali greci della sala dei Monumenti arcaici / a cura di M. Cima. — Verona: Fondazione Cassa di Risparmio, 1995. — P. 53–69.
161. Classical sculpture: catalogue of the Cypriot, Greek, and Roman stone sculpture in the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology / Ed. by I. Bald Romano. — Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2006. — 331 p.
162. Claussen P. C. S. Giovanni in Laterano. — Stuttgart: Steiner, 2008. — 434 S.
163. Clédat J. Le monastère et la Nécropole de Baouît / Éd. D. Bénazeth, M. Rutchowscaya. — Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1999. — 437 p.
164. Clédat J. Le monastère et la Nécropole de Baouît. — Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1904–1916.
165. Coates-Stephens R. The Reuse of Ancient Statuary in Late Antique Rome and the End of the Statue Habit // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert, 2007. — S. 171–188.
166. Coche de la Ferté E. Du portrait a l'icone // L'Oeil. — 1961. — Vol. 77. — P. 24–31.
167. Cormack R. S. The Mosaic Decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A Re-examination in the Light of the Drawings of W. S. George // Annual of the British School at Athens. — 1969. — Vol. 64. — P. 17–52.
168. Corneli C. Dalle imagines maiorum al "ritratto" nelle catacombe di Roma / Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia. — Viterbo, 2010. — 235 p.
169. Corpus Inscriptionum Latinarum / Hrsg. von G. Henzen, G. B. de Rossi, E. Bormann, Ch. Hülsen, M. Bang. Teile 1–8. — Berlin: Reimer, 1876–1885.
170. Cosentino S. Simbologia e colore nei palatini del mosaico giustinianeo di San Vitale // Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli / a cura di S. Pasi. — Bologna: Ante Quem, 2005. — P. 109–123.

171. Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidentale e Oriente. Catalogo della mostra (Rimini, 13 marzo — 4 settembre 2005) / a cura di A. Donati, G. Gentili. — Milano: Silvana, 2005. — 336 p.
172. Croci Ch. “Oriente o Roma”? Napoli: la pluralità stilistica dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte (400 ca) tra “modes” e pratiche di cantiere // Convivium. — 2017. — Vol. 4.2. — P. 14–31.
173. Croci Ch. L’abside di Sant’Agnese fuori le mura: uno sguardo tra passato e futuro // Una finestra su Roma altomedievale: pitture e mosaici / a cura di Ch. Croci, M. Gianandrea, I. Quadri, S. Romano. — Roma: Viella, 2022. — P. 129–153.
174. Croci Ch. Reused from Banquet to Grave: Gold Glass, a “Popular” Medium in Late Antiquity? // Eikón Imago. — 2022. — Vol. 11. — P. 47–55.
175. Cummins Sh. The Arian Baptistry of Ravenna / PhD. thesis, Indiana University. — Ann Arbor, 1994. — 114 p.
176. Cundari C., Bagordo G. M., La Mantia M., Lanfranchi F. San Lorenzo fuori le Mura. —Roma: Aracne, 2012. — 322 p.
177. Cuscito G. I reliquiari paleocristiani di Pola: contributo alla storia delle antichità cristiane in Istria // Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria. — 1972/1973. —Vol. 72/73. — P. 89–126.
178. D’Ovidio S. Devotion and Memory: Episcopal Portraits in the Catacombs of San Gennaro in Naples // The Face of the Dead and the Early Christian World / Ed. by I. Foletti. — Roma: Viella, 2013. — P. 85–106.
179. Dagens C. Autor du pape Libere. L’iconographie de Suzanne et des martyrs romains sur l’arcosolium de Celerina // Melanges d’Archeologie et d’Historie de l’Ecole francaise de Rome. — 1966. — Vol. 78. — P. 327–381.
180. Dagens C. A propos du cubiculum de la “Velatio” // Rivista di Archeologia Cristiana. — 1971. — Vol. 47. — P. 119–129.
181. Dagron G. Holy Images and Likeness // Dumbarton Oaks Papers. — 1991. — Vol. 45. — P. 23–33.
182. Dagron G. L’image de culte et le portrait // Byzance et les images: Cycle de conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992 (Louvre conférences et colloques). — Paris: La Documentation française, 1994. — P. 123–150.
183. Dagron G. Le portrait iconique: entre histoire, littérature et histoire de l’art // Perspective. La revue de l’Institut National d’Histoire de l’Art. Actualité de la recherche en histoire de l’art: dossiers Antiquité/Moyen Âge. — Paris: Institut national d’histoire de l’art, 2009. — P. 5–8.

184. Dal Santo M. J. Text, Image, and the “Visionary Body” in Early Byzantine Hagiography: Incubation and the Rise of the Christian Image Cult // Journal of Late Antiquity. — 2011. — Vol. 4/1. — P. 31–54.
185. Dawud G. Coptic icons // Bulletin de la Société d’Archéologie Copte. — 2009. — Vol. 48. — P. 125–130.
186. De Bruyne L. Arcosolio con pitture recentemente ritrovato ne l cimitero dei Santi Marco en Marcelliano a Roma // Rivista di Archeologia Cristiana. — 1950. — Vol. 26. — P. 195–216.
187. De Marre M. Aelia Arisuth — Mithraic Matron or Popular Patron // Greece, Rome, Byzantium and Africa. Studies presented to Benjamin Hendrickx on his seventy-fifth birthday / Ed. by W. Henderson, E. Zacharopoulou. — Athens: Herodotus, 2016. — P. 215–239.
188. De Rossi G. B. Immagini scelte della beata Vergine Maria tratte dalle catacombe romane. — Roma: Salvucci, 1863. — 22 p.
189. Deckers J. G., Mietke G., Weiland A. Die Katakombe “Commodilla”. Repertorium der Malereien. Bd. 1. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1994. — 128 S.
190. Deckers J. G., Mietke G., Weiland A. Die Katakombe Anonima di via Anapo. Repertorium der Malereien. Bd. 1. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1991. — 120 S.
191. Dehn G. Die Bronzefunde bei Ponte Sisto // Römische Mitteilungen. — 1911. — Bd. 26. — S. 238–259.
192. Deichmann F. W. Gründung und Datierung von San Vitale zu Ravenna // Arte del primo millennio / a cura di E. Arslan. — Torino: Viglongo, 1953. — P. 111–117.
193. Deichmann F. W. Mosaici di S. Apollinare Nuovo // Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina. — 1962. — Vol. 9. — P. 233–239.
194. Deichmann F. W. Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Bd. I–III. — Wiesbaden: Steiner, 1969–1989.
195. Delbrück R. Antike Porphyrwerke. — Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1932. — 245 S.
196. Delbrück R. Carmagnola (Porträt eines byzatinischen Kaisers) // Römische Mitteilungen. — 1914. — Bd. 29. — S. 71–89.
197. Delbrück R. Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. — Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1929. — 295 S.
198. Delbrück R. Porträts byzantinischer Kaiserinnen // Römische Mitteilungen. — 1913. — Bd. 28. — S. 310–352.
199. Delbrück R. Probleme der Lipsanothek in Brescia // Theophania. — 1952. — Vol. 7. — P. 29–96.

200. Delbrück R. Spätantike Kaiserporträts. Von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs. — Leipzig: de Gruyter, 1933. — 252 S.
201. Demougeot E. Le colosse de Barletta // Mélanges de l'École française de Rome. — 1982. Vol. 94. — P. 951–978.
202. Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang: internationale Tagung des Deutschen Archäologischen Instituts im Goethe-Institut Madrid (22–24.11.2010) / Hrsg. von A. Arbeiter, D. Korol. — Tübingen: Wasmuth, 2015. — 404 S.
203. Die Inschriften von Smyrna. Bd. 2: Addenda, Corrigenda und Indices (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien, 24) / Hrsg. von G. Petzl. — Bonn: Habelt, 1990. — 340 S.
204. Die Skulpturen des Vatikanischen Museums / Hrsg. von G. Lippold. Bd. 3.2. — Berlin: de Gruyter, 1956. — 240 Taf.
205. Diefenbach S. Römische Erinnerungsräume. Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. (Millennium-Studien, 11). — Berlin: de Gruyter, 2007. — 646 S.
206. Dorsch K.-D., Seeliger H. R. Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker: Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864–1994. — Münster: Aschendorff, 2000. — 331 S.
207. Downs J. M. The Christian tomb mosaics from Tabarka: Status and identity in a North African Roman town / PhD. thesis, University of Michigan. — Ann Arbor, 2007.
208. Dresken-Weiland J. Bild, Grab und Wort: Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts. — Regensburg: Schnell & Steiner, 2010. — 356 S.
209. Dresken-Weiland J. Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. — 1995. — Vol. 41. — P. 109–130.
210. Dunbabin K. Mosaics of the Greek and Roman World. — New York: Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 414 p.
211. Dunbabin K. The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage. — Oxford: Oxford University Press, 1978. — 303 p.
212. Eastmond A. Between Icon and Idol: The uncertainty of imperial images // Icon and Word: The Power of Images in Byzantium, Studies Presented to Robin Cormack / Ed. by A. Eastmond, L. James. London: Ashgate, 2003. P. 73–86.
213. Eastmond A. Consular Diptychs, Rhetoric and the Languages of Art in Sixth-Century Constantinople // Art History. — 2010. — Vol. 33.5. — P. 742–765.
214. Ebanista C. Napoli tardoantica: vecchi e nuovi approcci per lo studio delle catacombe // La trasformazione del mondo romano e le grandi migrazioni: nuovi

popoli dall'Europa settentrionale e centro–orientale alle coste del Mediterraneo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cimitile — Santa Maria Capua Vetere, 16–17 giugno 2012) / a cura di C. Ebanista, M. Rotili. — Cimitile: Tavolario, 2012. — P. 303–338.
215. Ehler E. Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom / Inaugural-Dissertation, Philipps-Universität Marburg. — Marburg, 2008. — 132 S.
216. Elsner J. On hermeneutic dissonance: the Brescia casket // Un viaggio nel nord. Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova / a cura di D. Donetti, H. Gründler, M. Richter. — Firenze: Centro Di, 2022. — P. 312–316.
217. Elsner J. Visualising Women in Late Antique Rome: The Projecta Casket // Through a Glass Brightly: Festschrift for David Buckton / Ed. by C. Entwhistle. — Oxford: Oxbow Books, 2003. — P. 22–36.
218. Emperors and Emperorship in Late Antiquity / Ed. by M. P. García Ruiz, A. J. Quiroga Puertas. — Leiden; Boston: Brill, 2021. — 248 p.
219. Engelmann H., Knibbe D., Merkelbach R. Die Inschriften von Ephesos. Tl. IV (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien, 14). — Bonn: Habelt, 1980. — 249 S.
220. Ennabli A. Les thermes du Thìase Marin de Sidi Ghrib (Tunisie) // Monuments et mémoires. — 1986. — Vol. 68. — P. 1–57.
221. Ensoli S. I colossi bronzei a Roma in età tardoantica: dal colosso di Nerone al colosso di Costantino // Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra: Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 dicembre 2000 al 20 aprile 2001. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000. — P. 71–90.
222. Erim K. T. Aphrodisias in Caria. The 1972 Campaign of excavations // Türk Arkeoloji Dergisi. — 1974. — Cilt 21/1. — S. 37–57.
223. Erim K. T. Two new early byzantine statues from Aphrodisias // Dumbarton Oaks Papers. — 1967. — Vol. 21. — P. 285–286.
224. Evans H. Rappresentazioni dei Santi Pietro e Paolo nell'arte paleocristiana // Petros Eni — Pietro è qui. — Roma: Edindustria, 2006. — P. 203–224.
225. Evers C. Betrachtungen zur Ikonographie des Maxentius. Zu einer neuen Porträt-Replik im Kestner-Museum Hannover // Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. — 1992. — Bd. 31. — S. 9–22.
226. Evers C. Remarques sur l'iconographie de Constantin. À propos du remploi de portraits des «bons empereurs» // Mélanges de l'École française de Rome. — 1991. — Vol. 103. — P. 785–806.
227. Faedo L. Per una classificazione preliminare die vetri dorati tardoromani // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. — 1978. — Ser. III. Vol. 8/3. — P. 1025–1070.

228. Farioli Campanati R. Osservazioni stilistiche sulle “imagines clipeatae” in S. Vitale di Ravenna // Felix Ravenna. — 1966. — Vol. 43. — P. 119–137.
229. Fasola U. M. Il complesso catacombale di S. Tecla // Rivista di Archeologia Cristiana. — 1964. — Vol. 40. — P. 19–50.
230. Fasola U. M. Le raffigurazioni di defunti e le scene bibliche negli affreschi delle Catacombe di S. Gennaro // Parola e Spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani. — Brescia: Paideia, 1982. — P. 763–776.
231. Fasola U. M. Le tombe privilegiate dei vescovi e dei duchi di Napoli nelle catacombe di San Gennaro // L’inhumation privilégiée du IVe au VIIIe siècle en Occident. Actes du colloque (Créteil, 16–18 mars 1984) / Éd. Y. Duval, J. Ch. Picad. — Paris: de Boccard, 1986. — P. 205–217.
232. Fasola U. M. Topografische Argumente zur Datierung der „Madonna orans“ im Coemeterium Maius // Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. — 1956. — Bd. 51. — S. 137–147.
233. Feissel D., Philippidis-Braat A. Inventaires en vue d’un recueil des inscriptions historiques de Byzance. Vol. 3: Inscriptions du Péloponnèse (à l’exception de Mistra) (Travaux et mémoires, 9). — Paris: de Boccard, 1985. — 486 p.
234. Fejfer J. Collecting portraits of Greek men of letters in Antiquity: long term perspectives // Viri antique / Ed. M. Clavería. — Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. — P. 51–63.
235. Fejfer J. Roman portraits in context. — Berlin: de Gruyter, 2008. — 592 p.
236. Felletti Maj B. M. Contributo alla iconografia del IV secolo d. C.: il ritratto feminile // Critica d’arte. — 1941. — N.S. Vol. 1. — P. 74–90.
237. Ferraù G. Sant’Agnese fuori le mura: il complesso monumentale sulla via Nomentana. — Castiglione di Sicilia: Il Convivio, 2020. — 278 p.
238. Ferri G. I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. — Todi: Tau Editrice, 2013. — 147 p.
239. Ferrua A. Le pitture della nuova catacomba di Via Latina. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1960. — 109 p.
240. Février P.-A. Les peintures de la catacombe de Priscille, deux scènes relatives à la vie intellectuelle // Mélanges d’archéologie et d’histoire. — 1959. — Vol. 71. — P. 301–319.
241. Fildhuth J. Die Kuretenstraße in Ephesos während der Spätantike // Die antike Stadt im Umbruch. Kolloquium in Darmstadt, 19. bis 20. Mai 2006 / Hrsg. von N. Burkhardt, R. H. W. Stichel. — Wiesbaden: Reichert, 2010. — S. 137–153.
242. Fiorentini Roncuzzi I. S. Apollinare Nuovo: i mosaici di Teodorico. — Faenza: Faenza, 2000. — 60 S.

243. Fiori C. San Giovanni Evangelista a Ravenna: storia di una chiesa, di mosaici perduti e di mosaici ritrovati. — Ravenna: Edizioni del Girasole, 2014. — 142 p.
244. Firatli N. A Late Antique Imperial Portrait Recently Discovered at Istanbul // American Journal of Archaeology. — 1951. — Vol. 55. — P. 67–71.
245. Fittschen K. Zur Datierung des Mädchenbildnisses vom Palatin und einiger anderer Kinderporträts der mittleren Kaiserzeit // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1991. — Bd. 106. — S. 297–309.
246. Fluck C. The Portrait of Apa Abraham of Hermonthis // Christianity and Monasticism in Upper Egypt. Vol. 2: Nag Hammadi – Esna / Ed. by G. Gabra, H. N. Takla. — Cairo; New York: American University in Cairo, 2010. — P. 211–223.
247. Foletti I. Il trionfo della figura: Sant'Aquilino, San Vittore in Ciel d'oro a Milano e la retorica cristiana del V secolo // Medioevo. Natura e figura / a cura di A. C. Quintavalle. — Milano: Associazione Italiana Storici dell'Arte Medievale, 2015. — P. 129–137.
248. Foletti I. Maranatha: space, liturgy, and image in the Basilica of Saints Cosmas and Damian on the Roman Forum // The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage / Ed. by I. Foletti, M. Gianandrea. — Roma: Viella, 2017. — P. 161–179.
249. Foletti I. Oggetti, reliquie e migranti: la basilica Ambrosiana e il culto dei suoi santi (386–972). — Roma: Viella, 2018. — 250 p.
250. Foletti I. Physiognomic representations as a rhetorical instrument: "portraits" in San Vittore in Ciel d'Oro, the Galla Placidia "mausoleum" and San Paolo Fuori le Mura // The Face of the Dead and the Early Christian World / Ed. by I. Foletti. — Roma: Viella, 2013. — P. 61–83.
251. Foletti I. Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du Lavement des pieds dans la liturgie baptismale // Fons Vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (IIe–Vie siècle) / Éd. I. Foletti, S. Romano. — Rome: Viella, 2009. — P. 121–156.
252. Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke. Bd. IV: Bildwerke im Kaffeehaus / Hrsg. von P. Bol. — Berlin: Gebr. Mann, 1994. — 506 S.
253. Foschi S. S. Vitale in Ravenna: censura e "Damnatio Memoriae" // Ravenna, studi e ricerche. — 1995. — Vol. 2. — P. 57–84.
254. Foss C. Stephanus, proconsul of Asia, and related statues // Okeanos: Essays Presented to Ihor Sevcenko on his Sixtieth Birthday by his Colleages and Students / Ed. by C. A. Mango, O. Pritsak, U. M. Pasicznyk. — Cambridge: Ukrainian Research Institute; Harvard University, 1984. — P. 196–219.

255. Fourlas B. Image and Chalcedonian eucharistic doctrine: a re-evaluation of the Riha paten, its decoration and its historical context // Byzantinische Zeitschrift. — 2021. — Bd. 114/3. — S. 1117–1159.
256. Fourlas B. Zwei Bischöfe, ein Diakon und ein Presbyter: Überlegungen zu einem Mosaikpaneel des 7. Jhs. in der Demetrios-Basilika in Thessaloniki // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. — S. 147–190.
257. Fourlas B. Κτίστας θεωρεῖς. Wer ist der zivile Würdenträger auf dem Stiftermosaik in der Demetrios-Kirche in Thessaloniki? // Βυζαντινά Σύμμεικτα. — 2010. — No. 20. — Σ. 195–244.
258. Fuchs S. Bildnisse und Denkmäler aus der Ostgotenzeit // Die Antike. — 1943. — Bd. 19. — S. 109–153.
259. Galassi G. I Mosaici Sinaitici: concordanze e sconcordanze con Ravenna // Felix Ravenna. — 1953. — Vol. 63. — P. 5–32.
260. Galassi G. Musaici di Cipro e musaici di Ravenna // Felix Ravenna. 1954. Vol. 15. P. 5–37.
261. Galavaris G. Early Icons (from the Sixth to the Eleventh Century) // Sinai: The Treasures of the Monastery of St Catherine / Ed. by K. Manafis. — Athens: Ekdotike Athenon, 1990. — P. 91–101.
262. Gehn U. Ehrenstatuen in der Spätantike: Chlamydati und Togati. Spätantike — frühes Christentum — Byzanz. — Wiesbaden: Reichert, 2012. — 590 S.
263. Gehn U. Ehrenstatuen in spätantiken Häusern Roms // Patrons and Viewers in Late Antiquity (Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity, 10) / Ed. by S. Birk, B. Poulsen. — Aarhus: Aarhus University Press, 2012. — P. 15–30.
264. Gehn U. Spätantike Ehrenstatuen in Italien — Einige Beispiele aus Rom und Puteoli // Die antike Stadt im Umbruch. Kolloquium in Darmstadt, 19. bis 20. Mai 2006 / Hrsg. von N. Burkhardt, R. H. W. Stichel. — Wiesbaden: Reichert, 2010. — S. 37–56.
265. Gentili G. V. Musaici di Piazza Armerina: le scene di caccia. — Milano: Ricordi, 1962. — 32 S.
266. Gergel R. A. Late Antique Portraiture of the Valentinian, Gratianic, and Theodosian Periods / PhD thesis, University of North Carolina. — Chapel Hill, 1978. — 609 p.
267. Gerke F. Nuove indagini sulla decorazione musiva della chiesa ravennate di S. Apollinare Nuovo // Felix Ravenna. — 1972. — Vol. 103/104. — P. 113–209.

268. Ghedini F. Caccia e banchetto. Un rapporto difficile // Rivista di Archeologia. — 1992. Vol. 16. — P. 72–88.
269. Gianandrea M. Il “doppio papa” nelle decorazioni absidali del Medioevo romano // Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet. — Paris: Picard, 2012. — P. 663–669.
270. Giuliani L. Bildnis und Botschaft: Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. — 335 S.
271. Giuliani R. Il restaurato cubicolo detto degli Apostoli Piccoli nelle catacombe di Domitilla e alcune note a margine della sua iconografia // Rivista di archeologia cristiana. — 2010. — Vol. 86. — P. 53–80.
272. Giuliani R. Il restauro dell’arcosolio di Veneranda nelle catacombe di Domitilla sulla via Ardeatina // Rivista di archeologia Cristiana. — 1994. — Vol. 70. — P. 61–87.
273. Giuliani R. Le catacombe di Priscilla. — Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2016. — 85 p.
274. Giuliano A. Augustus-Constantinus // Bollettino d’arte. — 1991. — Vol. 68/69. — P. 3–10.
275. Gombrich E. H. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. — London; Princeton: Princeton University Press, 1984. — 472 p.
276. Gombrich E. H. The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness // Gombrich E., Hochberg J., Black E. Art, Perception and Reality. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972. — P. 1–46.
277. Grabar A. L’Empereur dans l’Art Byzantin: recherches sur l’art officiel de l’empire d’Orient. — Paris: Les Belles Lettres, 1936. — 296 p.
278. Grabar A. Le portrait en iconographie chrétienne // L’Art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Âge. Vol. 2. — Paris: Paris Collège de France, 1968. — P. 591–605.
279. Grabar A. Le portrait en iconographie paleochrétienne // Revue des sciences religieuses. — 1962. — Vol. 36. — P. 87–109.
280. Grabar A. Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique. Vol. I–II. — Paris: Collége de France, 1943–1946. — Vol. I. 638 p.; Vol. II. 402 p.
281. Grabar A. Portraiture // Christian Iconography: A Study of its Origins. — Princeton: Princeton University Press, 1968. — P. 60–86.
282. Grabar A. Quel est le sens de l’offrande de Justinien et de Théodora sur les musaïques de Saint-Vidal? // Felix Ravenna. — 1960. — Vol. 30. — P. 63–77.

283. Grassigli G. L. Belle come dee. L'immagine della donna nella domus tardoantica // L'image antique et son interprétation / Éd. F.-H. Massa-Pairault. — Rome: École Française de Rome, 2006. — P. 301–339.
284. Grassigli G. L. Splendidus in villam secessus. Vita quotidiana, cerimoniali e autorappresentazione del dominus nell'arte tardoantica. — Napoli: Loffredo, 2011. — 300 p.
285. Griesbach J. Domus und villae der Spätantike: Veränderte „Lebensräume" in Rom und Umgebung // Die antike Stadt im Umbruch. Kolloquium in Darmstadt, 19. bis 20. Mai 2006 / Hrsg. von N. Burkhardt, R. H. W. Stichel. — Wiesbaden: Reichert, 2010. — S. 57–72.
286. Grig L. Making Martyrs in Late Antiquity. — London: Duckworth, 2004. — 224 p.
287. Grigg R. Relativism and Pictorial Realism // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. — 1984. — Vol. 42/ 4. — P. 397–408.
288. Grüneisen W. de. Le Portrait: traditions hellénistiques et influences orientales. — Rome: Modes, 1911. — 110 p.
289. Hannestad N. The Ruler Image of the Fourth Century: Innovation and Tradition // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. — 2001. — Vol. 15. — P. 93–108.
290. Harrold J. Saintly Doctors: The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy / PhD. thesis, University of Warwick. — Warwick, 2007. — 393 p.
291. Heijnen S. J. M. Portraying Change. The Representation of Roman Emperors in Freestanding Sculpture (ca. 50 BC — ca. 400 AD) / PhD thesis, Radboud University. — Nijmegen, 2022. — 465 p.
292. Heintze H. v. Ein spätantikes Mädchenporträt in Bonn. Zur stilitischen Entwicklung des Frauenbildnisses im 4. und 5. Jahrhundert // Jahrbuch für Antike und Christentum. — 1971. — Bd. 14. — S. 61–91.
293. Heintze H. v. Der spätantike Kaiserkopf in Tivoli, Villa d'Este // Römische Mitteilungen. — 1984. — Bd. 91. — S. 399–415.
294. Heintze H. v. Römische Porträt-Plastik aus sieben Jahrhunderten. — Stuttgart: Günther, 1961. — 20 S.
295. Heintze H. v. Statuae quattuor marmoreae pedestres quarum basibus Constantini nomen inscriptum est // Römische Mitteilungen. — 1979. — Bd. 86. — S. 399–437.
296. Hennecke E. Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur: eine Untersuchung über den biblischen Cyklus der Gemälde in den römischen Katakomben. — Leipzig: von Veit & Comp, 1896. — 322 S.
297. Hettner F. Illustrierter Fürer durch das Provinzialmuseum in Trier. — Trier: Lintz, 1903. — 146 S.

298. Hobelleitner D. F. Papstreihen als visualisierte Vergangenheit // Visualisieren — Ordnen — Aktualisieren: Geschichtskonzepte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Bild / Hrsg. von W. Augustyn, A. Worm. — Passau: Dietmar Klinger, 2020. — S. 115–138.
299. Hornig K. Der Koloss von Barletta. Odyssee einer konstantinischen Statue // Skyllis. — 2008. — Bd. 8. — S. 100–123.
300. Horster M. Ehrungen spätantiker Statthalter // Antiquité tardive. — 1998. — Vol. 6. — P. 37–59.
301. Horster M. Provincial governors and senatorial office-holders // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. — Oxford: Oxford University Press, 2016. — P. 239–248.
302. Howells D. T. A. Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. — London: British Museum, 2015. — 206 p.
303. Iacobini A. Arte per i monaci nell'Egitto bizantino: componenti iconiche e componenti narrative negli affreschi di Bāwīt // Medioevo: immagine e racconto. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27–30 settembre 2000) / a cura di A. C. Quintavalle. — Milano: Electa, 2003. — P. 63–76.
304. Iacobini A. Visioni dipinte: immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt. — Roma: Viella, 2000. — 270 p.
305. Iannucci A. M. I vescovi Ecclesius Severus Ursus Ursicinus, le scene dei privilegi e dei sacrifici in S. Apollinare in Classe: indagine sistematica // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. — 1986. — Vol. 33. — P. 165–193.
306. Iannucci A. M. Per una storiografia dei restauri ravennati: il mausoleo di Galla Placidia // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. — 1995. — Vol. 41. — P. 63–76.
307. Iannucci A. M. Restauri storici di Sant'Andrea nell'Episcopio: segni e disegni // Ravenna, studi e ricerche. — 2000. — Vol. 7. — P. 255–266.
308. Inan J., Rosenbaum E. Roman and Early Byzantine Portrait: Sculpture from Asia Minor. — London: Oxford University Press, 1966. — 244 p.
309. Inan J., Rosenbaum E. Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. — Mainz: von Zabern, 1979. — 368 S.
310. Italia Epigrafica Digitale II. Vol. 3.1.1: Roma — Inscriptiones Latinae: CIL, VI 1-9999, Parte I. — Roma: Sapienza Università di Roma, 2020. — 2528 p.
311. Italia Epigrafica Digitale II. Vol. 3.5: Roma — Inscriptiones Latinae: CIL, VI 40000 e seguenti. — Roma: Sapienza Università di Roma, 2020. — 1128 p.
312. Ivoires médiévaux: Ve–XVe siècle: catalogue / Musée du Louvre, Département des objets d'arts / Éd. D. Gaborit-Chopin. — Paris: Réunion des musées nationaux, 2003. — 645 p.

313. Jäggi C. Sant'Apollinare in Classe — ein ravennatisches Gegenstück zu Alt-St. Peter in Rom? // L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge / Éd. N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi. — Rome: Viella, 2014. — P. 445–465.
314. James L. Global or local art? The mosaic panels of Justinian and Theodora in S. Vitale, Ravenna // Global Byzantium. Papers from the Fiftieth Spring Symposium of Byzantine Studies / Ed. by L. Brubaker, R. Darley, D. Reynolds. — London; New York: Routledge, 2023. — P. 123–137.
315. Jensen R. M. Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity // Commemorating the Dead / Ed. by L. Brink, D. Green. — Berlin: de Gruyter, 2008. — P. 107–143.
316. Jensen R. M. Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity. — Minneapolis: Fortress Press, 2005. — 256 p.
317. Johanning G. Stilgeschichte des spätantiken Porträts. — Hamburg: Kovač, 2003. — 187 S.
318. Johnson F. P. The Colossus of Barletta // American Journal of Archaeology. — 1925. — Vol. 29. — P. 20–25.
319. Jordan-Ruwe M. Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen (Asia Minor Studien, 19). — Bonn: Habelt, 1995. — 262 p.
320. Joulin L. Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes. — Paris: Klincksieck, 1901. — 300 p.
321. Jucker H. Verkannte Köpfe // Museum Helveticum. — 1959. — Vol. 16. — S. 275–291.
322. Kähler H. Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina. — Berlin: Gebr. Mann, 1973. — 55 S.
323. Kähler H. Konstantin 313 // Römische Mitteilungen. — 1952. — Bd. 67. — S. 1–30.
324. Kalinowski A. Frühchristliche Reliquiare im Kontext von Kultstrategien, Heilserwartung und sozialer Selbstdarstellung. — Wiesbaden: Reichert, 2011. — 352 S.
325. Karambinis M. L' affresco di Turtura nella catacomba di Commodilla: dal culto delle reliquie al culto delle icone; un esempio di opere devozionali nell'arte romana dell'alto medioevo // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. — 2009. — Vol. 6. — P. 143–165.
326. Kartsonis A. The Responding Icon // Heaven on Earth: Art of the Church in Byzantium / Ed. by L. Safran. — University Park: Pennsylvania State University Press, 1998. — P. 58–80.
327. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. I: Kaiser- und

Prinzenbildnisse / Hrsg. von K. Fittschen, P. Zanker. — Mainz: von Zabern, 1985. — 184 S.
328. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. III: Kaiserinnenund Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts / Hrsg. von K. Fittschen, P. Zanker. — Mainz: von Zabern, 1983. — 212 S.
329. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. II: Die männlichen Privatporträts / Hrsg. von K. Fittschen, P. Zanker. — Berlin; New York: de Gruyter, 2010. — 210 S.
330. Kent J. P. C. The Roman Imperial Coinage. Vol. VIII: The Family of Constantine I, AD 337–364. — London: Spink, 1981. — 605 p.
331. Kent J. P. C. The Roman imperial coinage. Vol. X: The Divided Empire and the Fall of the Western Parts, AD 395–491. — London: Spink, 1994. — 856 p.
332. Kiang D. A Late Antique-Early Byzantine Head // Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. — 1970. — Bd. 28.1. — S. 3–11.
333. Kiilerich B. “Individualized Types” and “Typified Individuals” in Theodosian Portraiture // Acta Hyperborea. — 1992. — Vol. 4. — P. 237–248.
334. Kiilerich B. Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts: Studies in the so-called Theodosian renaissance. — Odense: Odense University Press, 1993. — 385 p.
335. Kiilerich B. Picturing Ideal Beauty: The Saints in the Rotunda at Thessaloniki // Antiquite Tardive. — 2007. — Vol. 15. — P. 321–336.
336. Kiilerich B. Private Portraits in Late Antiquity: Observing the Subject // Roman Sculpture in Asia Minor: Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia, Held on May 24–26, 2007, in Cavallino (Lecce) / Ed. by F. D’Andria, I. Romeo. — Portsmouth: Journal of Roman Archaeology, 2011. — P. 359–370.
337. Kiilerich B. Representing an emperor: style and meaning on the missorium of Theodosius I // El Disco de Teodosio / Ed. M. Almagro-Gorbea, M. Alvarez Martínez, J. M. Blázquez Martínez, S. Rovira. — Madrid: Real Academia de la Historia, 2000. — P. 273–280.
338. Kiilerich B. The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology (Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, 10). — Roma: L’Erma di Bretschneider, 1998. — 194 S.
339. Kiilerich B., Torp. H. The Rotunda in Thessaloniki and its mosaics. — Athens: Kapon, 2017. — 63 S.
340. Kinney D. Communication in a visual mode: papal apse mosaics // The papacy and communication in the central Middle Ages / Ed. by I. Fonnesberg-Schmidt,

W. Kynan-Wilson, G. Oppitz-Trotman, E. L. Christensen. — London; New York: Routledge, 2021. — P. 60–81.
341. Kinney D. Spolia. Damnatio and renovatio memoriae // Memoirs of the American Academy in Rome. — 1997. — Vol. 42. — P. 117–148.
342. Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Main lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd – 7th Century. — Cambridge: Harvard University Press, 1977. — 184 p.
343. Kitzinger E. On Some Icons of the Seventh Century // Late Classical and Medieval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr. — Princeton: Princeton University Press, 1955. — P. 132–150.
344. Kitzinger E. Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. — München: Warth, 1934. — 61 S.
345. Kitzinger E. Some Reflections on Byzantine Portraiture // Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta. — 1963. — Vol. 8/1. — P. 185–193.
346. Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm // Dumbarton Oaks Papers. — 1954. — Vol. 8. — P. 83–150.
347. Kleinbauer E. The Orants in the Mosaic Decoration of the Rotunda at Thessaloniki: Martyr Saints or Donors? // Cahiers archéologiques. — 1982. — Vol. 30. — P. 25–45.
348. Kleiner D. E. E. Roman Sculpture. — New Haven; London: Yale University Press, 1992. — 490 p.
349. Kluge K., Lehmann-Hartleben K. Die antiken Großbronzen. Bd. II: Großbronzen der römischen Kaiserzeit. — Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1927. — Bd. 1. 261 S; Bd. 2. 144 S.
350. Kniffitz L. Il potere sovrano rappresentato nei luoghi di culto in Occidente e in Oriente: dottrina, politica e resa iconografica // L' imperium e l'oblatio nei mosaici di Ravenna e Costantinopoli / a cura di L. Kniffitz. — Ravenna, Museo d'Arte della Città, 2009. — P. 55–60.
351. Knudsen S. E. The Portraits of Constantine the Great: Types and Chronology, AD 306–337 / PhD thesis, University of California. — Santa Barbara, 1988. — 329 p.
352. Koch G. Frühchristliche Sarkophage. — München: Beck, 2000. — 665 S.
353. Koch H. Bronzestatue in Barletta // Antike Denkmäler. — 1913. — Bd. 3.2. — S. 20–27.
354. Kollwitz J. Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. — Berlin: de Gruyter, 1941. — 212 S.
355. Konstantin der Grosse. Austellungskatalog (Trier, 2. Juni — 4. November 2007) / Hrsg. von A. Demandt, J. Engemann. — Mainz: von Zabern, 2007. — 519 S.

356. Korol D. Die spätantik-christlichen Wand- und Gewölbemosaiken Zyperns (5.–7. Jh.) und ihre neuere Geschichte // Zypern. Insel im Brennpunkt der Kulturen / Hrsg. von S. Rogge. — Münster: Waxmann, 2000. — S. 159–201. — S. 193–197.
357. Kostof S. The Orthodox Baptistery of Ravenna. — New Haven: Yale University Press, 1965. — 171 S.
358. Kovacs M. Die Letzten ihrer Art. Archäologische und kulturgeschichtliche Beobachtungen zu Persistenz und Ende des ‚statue habit' in Kleinasien im 6. Jahrhundert n. Chr. // Roman Sculpture in Asia Minor: Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia, Held on May 24–26, 2007, in Cavallino (Lecce) / Ed. by F. D'Andria, I. Romeo. — Portsmouth: Journal of Roman Archaeology, 2011. — P. 403–405.
359. Kovacs M. Die Porträts in der Kuppel von Centcelles im Spiegel der rundplastischen Bildnisse der Spätantike: Überlegungen zu Funktion und Bedeutung // Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang: internationale Tagung des Deutschen Archäologischen Instituts im Goethe-Institut Madrid (22–24.11.2010) / Hrsg. von A. Arbeiter, D. Korol. — Tübingen: Wasmuth, 2015. — S. 251–261.
360. Kovacs M. Die Porträts Konstantins als Modell des spätantiken Kaisertypus: Programm oder Entwicklung? // Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Romae (22–28.9.2013) / a cura di O. Brandt, G. Castiglia. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2016. — P. 849–878.
361. Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt. — Wiesbaden: Reichert, 2014. — 456 S.
362. Kovacs M. ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΔΙΑΔΟΧΗ. Kulturgeschichtliche Überlegungen zu rundplastischen Porträts des 4. Und 5. Jhs. n. Chr. aus Griechenland // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. — S. 35–58.
363. Kranz P. Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf // Archäologischer Anzeiger. — Berlin: de Gruyter, 1979. — S. 76–103.
364. Krause M. Apa Abraham von Hermonthis. Ein Oberägyptischer Bishof um 600 / PhD dissertation, Humboldt-Universität. — Berlin, 1956. — Bd. 1. 137 S.; Bd. 2. 329 S.

365. Kremser P. Galla Placidia und der heilige Laurentius: zur Funktion des sog. Mausoleums der Gallia Placidia in Ravenna // Contextus: Festschrift für Sabine Schrenk / Hrsg. von S. de Blaauw, E. Enss, P. Linscheid. — Münster: Aschendorff, 2020. — S. 390–404.
366. L'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina. Scavi e restauri (Scavi e Restauri della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 5) / a cura di R. Rea. — Città del Vaticano: Pontificia commissione di archeologia sacra, 2004. — 175 p.
367. L'Orange H. P. Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. Teil 3, Bd. 4. — Berlin: Gebr. Mann, 1984. — 171 S.
368. L'Orange H. P. Der subtile Stil. Eine Kunstströmung aus der Zeit um 400 n. Chr. // Antike Kunst. — 1961. — Bd. 4. — S. 68–75.
369. L'Orange H. P. Ein unbekanntes Porträt einer spätantiken Kaiserin // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. — 1962. — Vol. 1. — P. 49–52.
370. L'Orange H. P. Ein unbekanntes Porträt Konstantins des Grossen // Symbolae Osloenses. — 1938. — Bd. 18. — S. 115–123.
371. L'Orange H. P. I ritratti di Plotino ed il tipo di San Paolo nell' arte tardo-antica // Atti del VII Congresso Internazionale Archeologia Classica (Roma e Napoli, 6–13 settembre 1958). Vol. II. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 1961. — P. 475–482.
372. L'Orange H. P. Nuovo contributo alla studio del Palazzo Erculino di Piazza Armerina // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. — 1965. — Vol. 2. — P. 65–104.
373. L'Orange H. P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. — Oslo: Achehoug, 1933. — 157 S.
374. L'Orange H. P. The Antique Origin of Medieval Portraiture // Likeness and Icon: Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art / Ed. by H. P. L'Orange. — Odense: Odense University Press, 1973. — P. 91–102.
375. L'Orange H. P. Zum Alter der Postamentreliefs des Theodosius-Obelisken in Konstantinopel // Likeness and Icon: Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art / Ed. by H. P. L'Orange. — Odense: Odense University Press, 1973. — P. 206–209.
376. La Basilica di San Vitale a Ravenna / a cura di P. Angiolini Martinelli, P. Robino. — Modena: Panini, 1997. — Vol. 1. 364 p.; Vol. 2. 304 p.
377. La pittura medievale a Roma, 312–1431: corpus e atlante. Vol. I: L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini / a cura di M. Andaloro, S. Romano. — Milano: Jaca Book, 2006. — 482 p.
378. La Rocca E., Zanker P. Il ritratto colossale di Costantino dal Foro di Traiano // Res bene gestae: ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva

Margareta Steinby / a cura di A. Leone, D. Palombi, S. Walker. — Roma: Quasar, 2007. — P. 145–168.
379. Ladner G. Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. Bd. I–III. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di archaeologia cristiana, 1941. — 266 S.
380. Lattanzi E. I ritratti dei Cosmeti nel Museo Nazionale di Atene. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 1968. — 87 p.
381. Lavin I. The Ceiling Frescoes in Trier and Illusionism in Constantinian Painting // Dumbarton Oaks Papers. — 1967. — Vol. 21. — P. 97–113.
382. Leclercq-Ranson L. Espace, image et épiscopat: la représentation de l'évêque dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe // L'église microcosme: architecture, objets et images au Moyen Âge / Éd. Ph. Plagnieux, A.-O. Poilpré. — Paris: Éditions de la Sorbonne, 2023. — P. 87–104.
383. Lenaghan J. Cultural heroes // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. — Oxford: Oxford University Press, 2016. — P. 259–266.
384. Lenaghan J. Late-Antique Portrait Statuary in Rome. An Overview // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. — S. 27–34.
385. Lenaghan J. Re-use in fourth-century portrait sculpture // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. — Oxford: Oxford University Press, 2016. — P. 267–279.
386. Leptis Magna. Una città e le sue iscrizioni in epoca tardoromana / a cura di I. Tantillo, F. Bigi. — Cassino: Università degli studi di Cassino, 2010. — 578 p.
387. Liccardo G. Donne e Madonne nelle pitture delle catacombe di Napoli. Catalogo icono- grafico-iconologico // Marianum. — 1993. — Vol. 55. — P. 225–243.
388. Life and death in a multicultural harbour city: Ostia Antica from the Republic through late antiquity / Ed. by A. Karivieri. — Roma: Institutum Romanum Finlandiae, 2020. — 602 p.
389. Liverani P. Il ritratto dipinto in età tardoantica // Figurationen des Porträts / Hrsg. von T. Greub, M. Roussel. — Paderborn: Fink, 2018. — S. 295–327.
390. Liverani P. The Memory of the Bishop in the Early Christian Basilica // Monuments & Memory: Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in honour of Sible de Blaauw / Ed. by M. Verhoeven, L. Bosman, H. van Asperen. — Turnhout: Brepols, 2016. — P. 185–197.

391. Loerke W. Real Presence in Early Christian Art // Monasticism and the Arts / Ed. by T. G. Verdon. — Syracuse: Syracuse University Press, 1984. — P. 29–52.
392. Machado C. Secular and Sacred in Late Roman Portraits // Mythos. — 2021. — Vol. 15.
393. Machado C. Statue habit and statue culture in Late Antique Rome // Journal of Roman Archaeology. — 2021. — Vol. 34.2. — P. 632–666.
394. Mackie G. Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel D'Oro // Gesta. — 1995. — Vol. 34/2. — P. 91–101.
395. Mackie G. V. Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function, and Patronage. — Toronto: Iniversity of Toronto, 2003. — 512 p.
396. Maguire H. Truth and convention in byzantine descriptions of works of art // Maguire H. Rhetoric, nature and magic in Byzantine art. — Aldershot: Ashgate, 1998. — P. 113–140.
397. Manganaro Perrone G. Note storiche e epigrafiche per la villa (praetorium) del Casale di Piazza Armerina // Sicilia Antiqua. — 2005. — Vol. 2. — P. 173–191.
398. Mango C. Antique Statuary and the Byzantine Beholder // Dumbarton Oaks Papers. — 1963. — Vol. 17. — P. 55–75.
399. Mango C. Epigrammes honorifiques, statues et portraits a Byzance // Αφιέρωμα στόν Νίκο Σβορώνο / Επιμ. Β. Κρεμμυδάς, Χ. Μαλτέζου, Ν. Μ. Παναγιωτάκης. Τ. Α'. — Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1986. — Σ. 23–35.
400. Marrou H.-I. La vie intellectuelle au forum de Trajan et au forum d'Auguste // Mélanges de l'École Française de Rome. — 1932. — Vol. 49 (1). — P. 93–110.
401. Marsengill K. Painting Icons from Icons: The Theological Significance of Portraits in Late Antiquity // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. — S. 121–135.
402. Marsengill K. Portraits and Icons in Late Antiquity // Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd–7th Century AD / Ed. by A. Lazaridou. — New York: Onassis Foundation, 2011. — P. 61–66.
403. Marsengill K. Portraits and Icons: Between Reality and Holiness in Byzantium / PhD. thesis, Princeton University. — Princeton, 2010. — 552 p.
404. Marsengill K. Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art (Studies in Byzantine History and Civilization). — Turnhout: Brepols, 2013. — 463 p.

405. Marsili G. Sponsae Christi: Venantius Fortunatus' De Virginitate and the mosaics of St. Apollinare Nuovo basilica in Ravenna // Bizantinistica. — 2022. — Vol. 22. — P. 61–93.
406. Mathews T. F. Early Icons of the Holy Monastery of St. Catherine at Mount Sinai // Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai / Ed. by R. S. Nelson, K. Collins, K. — Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006. — P. 39–55.
407. Mathews T. F. The Clash of God: A Reinterpretation of Early Christian Art. — Princeton: Princeton University Press, 1999. — 256 p.
408. Mathews T. F. The Emperor and the Icon // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. — 2001. — Vol. 15. — P. 163–177.
409. Mathews T. F., Muller N. E. The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons. — Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2016. — 256 p.
410. Mauskopf Deliyannis D. M. Ravenna in Late Antiquity. — Cambridge: Cambridge University Press, 2010. — 460 p.
411. Mazzei B. Il cubicolo "dei fornai" nelle catacombe di Domitilla alla luce dei recenti restauri // Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Roma, 22–28.9.2013). Vol. II / Hrsg. von. O. Brandt, G. Castiglia. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2016. — P. 1927–1942.
412. Mazzei B. Le pitture della volta nel cubicolo "dei Santi" della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro // La pittura medievale a Roma, 312–1431: corpus e atlante. Vol. I: L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini / a cura di M. Andaloro. — Milano: Jaka Book, 2006. — P. 188–190.
413. Mazzoleni D. Note e osservazioni sulle iscrizioni del complesso monumentale di San Gennaro // San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305–2005): atti del Convegno internazionale (Napoli, 21–23 settembre 2005) / A cura di G. Luongo. Vol. 1. — Napoli: Editoriale Comunicazioni Sociali, 2007. — P. 147–164.
414. McClanan A. Empress, Image, State: Imperial Women in the Early Medieval World / PhD. thesis, Harvard University. — Cambridge, 1998. — 459 p.
415. McClanan A. Representations of Early Byzantine Empresses. Image and Empire. — New York: Palgrave Macmillan, 2002. — 299 p.
416. Megaw A. H. S. The church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus: its mosaics and frescoes. — Washington: Dumbarton Oaks, 1977. — 173 p.
417. Meier M. Das Ende des Konsulats im Jahr 541/42 und seine Gründe. Kritische. Anmerkungen zur Vorstellung eines "Zeitalters Justinians" // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. — 2002. — Bd. 138. — S. 277–299.

418. Meischner J. Bildnisse der Spätantike 193–500: Problemfelder; Die Privatporträts. — Berlin: Edition BNB, 2001. — 190 S.
419. Meischner J. Das Missorium des Theodosius in Madrid // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1996. — Bd. 111. — S. 389–432.
420. Meischner J. Das Porträt der Galla Placidia im Museo dell'alto medioevo, Rom // Latomus. — 1991. — Bd. 50. — S. 861–864.
421. Meischner J. Das Porträt der theodosianischen Epoche (380 bis 405 n. Chr.) // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1990. — Bd. 105. — S. 303–324.
422. Meischner J. Das Porträt der theodosianischen Epoche, II (400 bis 460 n. Chr.) // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1991. — Bd. 106. — S. 385–407.
423. Meischner J. Das Porträt der valentinianischen Epoche // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1992. — Bd. 107. — S. 217–234.
424. Meischner J. Die Porträtkunst der ersten und zweiten Tetrarchie bis zur Alleinherrschaft Konstantins: 293 bis 324 n. Chr. // Archäologischer Anzeiger. — Berlin: de Gruyter, 1986. — S. 223–250.
425. Meischner J. Studien zur spätantiken Kaiserikonographien // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1995. — Bd. 110. — S. 431–446.
426. Mentzos A. Reflections on the interpretation and dating of the Rotunda of Thessaloniki // Εγνατία. — 2001–2002. — Τ. 6. — Σ. 57–82.
427. Messerschmidt W. RES PUBLICA und RES PRIVATA. Repräsentation auf spätantiken Fora im Spannungsverhältnis zwischen privaten Ansprüchen und öffentlichen Anforderungen // Die antike Stadt im Umbruch. Kolloquium in Darmstadt, 19. bis 20. Mai 2006 / Hrsg. von N. Burkhardt, R. H. W. Stichel. — Wiesbaden: Reichert, 2010. — S. 29–36.
428. Metzger C. A. Nouvelles observations sur le "vase d'Emese" et la "plaque de Saint Symeon" // Ecclesiastical Silver Plate in Sixth Century Byzantium. Papers of the symposium held May 16–18, 1986 at the Walters Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Washington, D.C. / Ed. by S. A. Boyd, M. Mundell Mango. — Washington: Dumbarton Oaks, 1992. — P. 107–110.
429. Metzler D. Ein Meisterwerk spätantiker Porträtkunst // Archäologischer Anzeiger. — Berlin: de Gruyter, 1969. — S. 195–203.
430. Millet G. Portraits Byzantins // Revue de l'Art Chrétien. — 1911. — Vol. 61. — P. 445–450.
431. Minasi M. L'affresco di Cristo tra Santi della catacomba di Generosa alla Magliana. Revisione critica e nuove ipotesi interpretative // Rivista di Archeologia Cristiana. — 2005. — Vol. 81. — P. 53–98.

432. Minasi M. Le vicende conservative dell'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla // Rivista di archeologia cristiana. — 1997. — Vol. 73. — P. 65–94.
433. Mondini D. San Lorenzo fuori le mura: storia del complesso monumentale nel Medioevo. — Roma: Viella, 2016. — 208 p.
434. Moraw S. Nonnosa und ihre Identitäten: ein spätantikes Fallbeispiel aus der Katakombe San Gennaro in Neapel // Archäologische Informationen. — 2018. — Bd. 41. —S. 155–169.
435. Morelli G. La tela del regno: personaggi vecchi e nuovi al fianco di Giustiniano e Teodora in San Vitale. — Ravenna: Montanari, 2009. — 92 p.
436. Moretti S. Un avamposto antiariano: la Cappella privata dei vescovi di Ravenna // Rex Theodericus. Il medaglione d'oro di Morro d'Alba / a cura di C. Barsanti, A. Paribeni, S. Pedone. — Roma; Morro d'Alba: Libreria Archeologica, 2008. — P. 145–156.
437. Morey C. R. The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of other Gold-Glass Collections. — Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1959. — 82 p.
438. Mujeres imperiales, mujeres reales: Representaciones públicas y representaciones del poder en la Antigüedad tardía y Bizancio / Ed. M. C. Chiriatti, R. V. Marín. — Leiden: Brill; Ferdinand Schöningh, 2021. — 460 p.
439. Müller V. Zwei syrische Bildnisse römischer Zeit (Winckelmannsprogramm, 86). — Berlin: de Gruyter, 1927. — 33 S.
440. Muñoz A. I musaici del battistero di S. Giovanni in fonte a Napoli // L' arte. — 1908. — Vol. 11. — P. 433–442.
441. Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale. Vol. 3: Castello di Baia / a cura di F. Zevi. — Cuma; Naples: Electa Napoli, 2008. — 254 p.
442. Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane / a cura di V. S. M. Scrinari. — Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1972. — 221 p.
443. Napoli M. Statua ritratto di Virio Audenzio Emiliano consolare della Campania // Bollettino d'arte. — 1959. — Vol. 44. — P. 107–113.
444. Nardi R. Il restauro del mosaico della Trasfigurazione nel monastero di Santa Caterina nel Sinai // Rendiconti / Pontificia Accademia Romana di Archeologia. — 2009/2010. — Vol. 82. — P. 3–17.
445. Nestori A. Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (Roma sotterranea Cristiana, 5). —Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1993. — 218 p.
446. Neue Forschungen zur Kuretenstraße von Ephesos. Akten des Symposiums für Hilke Thür vom 13. Dezember 2006 an der Österreichischen Akademie der

Wissenschaften / Hrsg. von S. Ladstätter. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2009. — 315 S.
447. Newby Z. In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi // Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi / Ed. by J. Elsner, J. Huskinson. — Berlin; New York: de Gruyter, 2011. — P. 189–227.
448. Niquet H. Monumenta virtutum titulique: Senatorische Selbstdarstellung im spatantiken Rom in Spiegel der epigraphischen Denkmaler. — Stuttgart: Franz Steiner, 2000. — 350 S.
449. Noga-Banai G. Capsella Africana: Made in Campania // Boreas. — 2003. — Vol. 26. — P. 83–98.
450. Noga-Banai G. Strategien der Rahmung und Serialisierung in Architektur und Kunst im frühchristlichen Rom // Rahmen und frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne / Hrsg. von D. Wagner, F. Conrad. — Berlin; Boston: de Gruyter, 2018. — S. 79–93.
451. Noga-Banai G. The Trophies of the Martyrs: An Art Historical Study of Early Christian Silver Reliquaries. — Oxford: Oxford University Press, 2008. — 186 p.
452. Nollé J. Side im Altertum. Bd. 1: Geschichte und Zeugnisse (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien, 43). — Bonn: Habelt, 1993. — 355 S.
453. Oberleitner W. Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. — 1964–1965. — Bd. 47. — S. 5–35.
454. Oberleitner W. Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos // Jahresheften des Österreichischen archaologischen Institutes. — 1959. — Bd. 44. — S. 83–100.
455. Olovsdotter C. Representing consulship. On the concept and meanings of the consular diptychs // Opuscula Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome. — 2011. — Vol. 4. — P. 99–123.
456. Olovsdotter C. The Consular Image: An Iconological Study of the Consular Diptychs. — Oxford: John and Erica Hedges Ltd, 2005. — 278 p.
457. Özgan R., Stutzinger D. Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia // Istanbuler Mitteilungen. — 1985. — Bd. 35. — S. 237–274.
458. Pappalardo U., Ciardiello R. Die Pracht römischer Mosaiken. Die Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina auf Sizilien. — Darmstadt: von Zabern, 2018. — 208 p.
459. Parisi Presicce C. Konstantin als Jupiter. Die Kolossalstatue des Kaisers aus der Basilika an der via Sacra // Konstantin der Grosse / Hrsg. von A. Demandt, J. Engemann. — Mainz: von Zabern, 2007. — S. 117–131.

460. Parlasca K. Mumienporträts und verwandte Denkmäler. — Wiesbaden: Steiner, 1966. — 294 S.
461. Parodo C. In Africano orbe quasi Roma. Mosaici dei mesi e autorappresentazione dell'aristocrazia romana a Cartagine tra IV e V sec. d.C. // Cartagine. Studi e Ricerche. — 2019. — Vol. 4. — P. 1–23.
462. Pasi S. Ravenna, San Vitale: il corteo di Giustiniano e Teodora e i mosaici del presbiterio e dell'abside. — Modena: Panini, 2006. — 72 p.
463. Paterson A. Late Antique Portraits and Early Christian Icons: The Power of the Painted Gaze. — New York: Routledge, 2022. — 212 p.
464. Pavia C. Guida delle catacombe romane. Dai tituli all'Ipogeo di via Dino Compagni. — Roma: Gangemi, 2000. — 350 p.
465. Pearce J. W. E. The Roman Imperial Coinage. Vol. IX: Valentinian I — Theodosius I, AD 364–395. — London: Spink, 1972. — 334 p.
466. Pensabene P. Piazza Armerina. Villa del Casale e la Sicilia tra tardoantico e medioevo. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 2010. — 284 p.
467. Pergola Ph. Des pistores aux mensores de la catacombe de Domitilla: itinéraire d'une interprétation // Giuseppe Wilpert archeologo cristiano. Atti del Convegno (Roma, 16–19 maggio 2007) / a cura di S. Heid. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana 2009. — P. 389–408.
468. Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium / Ed. by E. Stafford, J. Herrin. — Hampshire: Routledge, 2005. — 398 p.
469. Peschlow U. Eine wiedergewonnene byzantinische Ehrensäule in Istanbul // Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Festschrift für Friedrich Wilhelm Deichmann. Teil 1 / Hrsg. von O. Feld., U. Peschlow. — Bonn: Habelt, 1986. — S. 21–33.
470. Petrie W. M. F. Roman portrait and Memphis. Vol. IV. — London: School of Archaeology in Egypt, 1911. — 25 p.
471. Piccinini P. Immagini d'autorità a Ravenna // Storia di Ravenna. Vol. 2.2: Dall'Età bizantina all'Età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte / a cura di A. Carile. — Venezia: Marsilio, 1992. — P. 31–78.
472. Picozzi V. Ancora sul problema dell'identificazione del Colosso di Barletta // Rivista italiana di numismatica. — 1975. — Vol. 77. — P. 153–160.
473. Picozzi V. Contributi numismatici all'identificazione del Colosso di Barletta // Rivista italiana di numismatica. — 1971. — Vol. 73. — P. 107–126.
474. Pillinger R. Der Apostel Andreas: ein Heiliger von Ost und West im Bild der frühen Kirche (ikonographisch-ikonologische Studie). — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1994. — 40 S.
475. Pillinger R. Neue Entdeckungen in der sogenannten Paulusgrotte von Ephesos // Mitteilungen zur christlichen Archäologie. — 2000. — Bd. 6. — S. 16–29.

476. Pogliani P. I ritratti clipeati a mosaico dal cimitero di Ciriaca presso San Lorenzo fuori le mura e conservati nei Musei Vaticani // La pittura medievale a Roma, 312–1431: corpus e atlante. Vol. I: L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini / a cura di M. Andaloro. — Milano: Jaka Book, 2006. — P. 92–96.
477. Polzer J. The Villa at Piazza Armerina and the Numismatic Evidence // American Journal of Archaeology. — 1973. — Vol. 77, No. 2. — P. 139–150.
478. Porceddu L. La politica delle relique dei papi nell'alto medioevo (IV–VIII secolo) / Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova. — Padova, 2013. — 332 p.
479. Portraits and Masks: Burial Customs in Roman Egypt / Ed. by M. Bierbrier. — London: British Museum, 1997. — 130 p.
480. Portraits de l'Egypte romaine / Éd. M.-F. Aubert, R. Cortopassi. — Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1998. — 186 p.
481. Poulsen F. Römische Porträts in der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen // Römische Mitteilungen. — 1914. — Bd. 29. — S. 38–70.
482. Prag A. J. N. W. Proportion and personality in the Fayum Portraits // British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan. — 2002. — Vol. 3. — P. 55–63.
483. Prelog M. The Basilica of St. Euphrasius in Poreč. — Verona: Buvina-Laurana, 2004. — 100 p.
484. Prusac M. From Face to Face: Recarving of Roman Portraits and the Late-antique Portrait Arts (Monumenta Graeca Et Romana, 18). — Leiden; Boston: Brill, 2011. — 384 p.
485. Prusac M. Re-carving Roman Portraits: Background and Methods // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. — 2006. — Vol. 20. No. 6. — P. 105–130.
486. Purpura G. Il "Colosso" di Barletta ed il Codice di Theodosio II // Atti dell'Academia romanistica constantiniana. IX. Convegno internazionale di Perugia, 2–6 ottobre 1989. — Perugia: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993. — P. 457–480.
487. Radnoti-Alföldi M. Die constantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst. — Mainz: von Zabern, 1963. — 236 S.
488. Raeck W. Doctissimus Imperator. Ein Aspekt des Herrscherideals in der spätantiken Kunst. Mit einem Anhang zur Datierung des Theodosiusmissoriums // Archäologischer Anzeiger. — Berlin: de Gruyter, 1998. — S. 507–522.
489. Raeck W. Publica non despiciens. Ergänzungen zur Interpretation des Dominus-Iulius-Mosaiks aus Karthago // Römische Mitteilungen. — 1987. — Bd. 94. — S. 295–308.

490. Ramieri A. M. Ritratti femminili conservati presso la Pontificia commissione di archeologia sacra // Quaeritur inventus colitur. — 1989. — Vol. 2. — P. 605–624.
491. Rasch J. J., Arbeiter A. Das Mausoleum der Constantina in Rom. — Mainz am Rhein: von Zabern, 2007. — 352 S.
492. Raspe M. “Un naturale ritratto di Santo Ambrogio”: Carlo Borromeo und das Mosaikportrait in S. Vittore in Ciel d’Oro zu Mailand // Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag / Hrsg. von M. Jordan-Ruwe, U. Real. — Münster: Wasmuth, 1994. — S. 203–215.
493. Rassart-Debergh M. De l’îcone païenne à l’îcone chrétienne // Le Monde Copte. — 1990. — Vol. 18. — P. 39–70.
494. Ratti A. Il più antico ritratto di S. Ambrogio // Ambrosiana — Scritti vari publicati nel XV centinaio della morte di S. Ambrogio. — Milano: Cogliati, 1897. — P. 5–74.
495. Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Bd. 1: Rom und Ostia / Hrsg. von F. W. Deichmann. — Wiesbaden: Steiner, 1967. — 441 S.
496. Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Bd. 2: Rom und Ostia Italien, Dalmatien, Museen der Welt / Hrsg. von J. Dresken-Weiland. — Mainz: von Zabern, 1998. — 146 S.
497. Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Bd. 3: Frankreich, Algerien, Tunesien / Hrsg. von B. Christern-Briesenick. — Mainz: von Zabern, 2003. — 303 S.
498. Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos: y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos / Ed. L. Neira. — Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2011. — 260 p.
499. Rizzardi C. Il Battistero degli Ariani alla luce dell’ideologia politico religiosa del tempo // Wentilseo. I Germani sulle sponde del Mare Nostrum / a cura di A. Zironi. — Padova: Unipress, 2001. — P. 101–118.
500. Rizzardi C. Massimiano a Ravenna: la cattedra eburnea del Museo Arcivescovile alla luce di nuove ricerche // Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo orientale (IV–X secolo). Il ruolo dell’autorità ecclesiastica alla luce di nuovi scavi e ricerche atti del convegno internazionale (Bologna, Ravenna, 26–29 novembre 2007). — Bologna: Ante Quem, 2009. — P. 229–243.
501. Rizzardi C. Paradigmi ideologici ed estetici nei mosaici ravennati di età giustinianea // Felix Ravenna. — 1988. — Vol. 135/136. — P. 59–60.
502. Rodenwaldt G. Bemerkungen zu den Kaisermosaiken in San Vitale // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1944–1945. — Bd. 59–60. — S. 88–100.

503. Rodenwaldt G. Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike. Berlin: de Gruyter, 1919.
504. Rohmann J. Die spätantiken Kaiserporträts am Konstantinsbogen in Rom // Römische Mitteilungen. — 1998. — Bd. 105. — S. 259–282.
505. Roman Sculpture in Asia Minor: Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia, Held on May 24–26, 2007, in Cavallino (Lecce) / Ed. by F. D'Andria, I. Romeo. — Portsmouth: Journal of Roman Archaeology, 2011. — 384 p.
506. Romizzi L. A banchetto sul mare: su un'iconografia tardo-antica di Venere // Latomus. — 2009. — Vol. 68. — P. 131–145.
507. Rose M. The Trier Ceiling: Power and Status on Display in Late Antiquity // Greece and Rome. — 2006. — Vol. 53. — P. 92–109.
508. Roueché C. Aphrodisias in Late Antiquity: The Late Roman and Byzantine Inscriptions (Journal of Roman Studies Monograph, 5). — London: Society for the Promotion of Roman Studies, 1989. — 371 p.
509. Rückert R. Die Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums München. — München: Hirmer, 1982. — Bd. 1. 372 S.; Bd. 2. 330 S.
510. Rumpf A. Stilphasen der spätantiken Kunst. — Köln: Verlag für Sozialwissenschaften, 1957. — 99 S.
511. Rutschowscaya M.-H. Fayoum Portraits and their Influence on the First Coptic Icons // Christianity and Monasticism in the Fayoum Oasis. Essays from the 2004 International Symposium of the Saint Mark Foundation and the Saint Shenouda the Archimandrite Coptic Society in Honor of Martin Krause / Ed. by G. Gabra. — Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2005. — P. 247–256.
512. Rutschowscaya M.-H. Le Christ et l'abbé Mena. — Paris: Musée du Louvre, 1998. — 56 p.
513. Sande S. Ein Porträt des 6. Jahrhunderts n. Chr. // Archäologischer Anzeiger. — Berlin: de Gruyter, 1992. — S. 599–607.
514. Sande S. Pagan Pinakes and Christian Icons. Continuity or Parallelism? // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. — 2004. — Vol. 18. — P. 81–100.
515. Sande S. The icon and its origin in Graeco-Roman portraiture // Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium / Ed. by L. Rydén, J. O. Rosenqvist. — Stockholm: Swedish Research Institute in Istanbul, 1993. — P. 75–84.
516. Sande S. Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. — 1975. — Vol. 6. — P. 65–106.

517. Sant'Apollinare Nuovo: un cantiere esemplare / a cura di C. Muscolino. — Ravenna: Longo, 2012. — 160 p.
518. Santagata G. Note sulle pitture del cimitero di S. Tecla // Rivista di Archeologia Cristiana. — 1980. — Vol. 56. — P. 103–132.
519. Saradi–Mendelovici H. Urban Setting // Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd–7th Century AD / Ed. by A. Lazaridou. — New York: Onassis Foundation, 2011. — P. 37–40.
520. Scevola L. La Basilica di S. Giovanni Evangelista a Ravenna // Felix Ravenna. — 1963. — Vol. 87. — P. 5–107.
521. Schade K. Frauen in der Spätantike, Status und Repräsentation: eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst. — Mainz: von Zabern, 2003. — 270 S.
522. Schäfer T. Felicior Augusto, Melior Traiano. Zum Bildnis des Konstantin in New York // Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze / Hrsg. von H. von Steuben. — Möhnesee: Bibliopolis, 1999. — S. 295–302.
523. Schibille N., Ebanista C., Neri E., Mohamed-Ramzi A., Bisconti F. Something old, something new: the late antique mosaics from the catacomb of San Gennaro // Journal of Archaeological Science: Reports. — 2018. — Vol. 20. — P. 411–422.
524. Schlunk H. Die Mosaikkuppel von Centcelles. — Mainz: von Zabern, 1988. — 220 S.
525. Schneider L. Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache. — Wiesbaden: Steiner. 1983. — 289 S.
526. Schoenebeck H. U. v. Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1935. — 128 S.
527. Schultze V. Die Katakomben, die altchristlichen Grabstätten: Ihre Geschichte und ihre Monumente. — Leipzig: von Veit & Comp, 1882. — 324 S.
528. Schumacher W. N. Die Katakombe an der via Dino Compagni und römische Grabkammern // Rivista di archeologia cristiana. — 1974. — Vol. 50. — P. 331–372.
529. Schweigert Th. The apse mosaic in the church of San Mauro at Parentium: a Justinianic interpretation // Hortus artium medievalium. — 2017. — Bd. 23. Heft 2. — S. 693–707.
530. Schweitzer B. Griechische Porträtkunst: Probleme und Forschungsstand (Acta Congressus Madvigiani, 3). — Copenhagen: Munksgaard, 1958.
531. Ševčenko I. A late antique epigram and the so-called Elder Magistrate from Aphrodisias // Synthronon: Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen age. Recueil d'etudes par Andre Grabar et un groupe de ses disciples. — Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968. — P. 29–41.

532. Ševčenko I. Inscription in honor of Empress Eudoxia // Annuals of the Ukrainian Academy. — 1969/1972. — Vol. 12. — P. 207–216.
533. Ševčenko I. The Early Period of the Sinai Monastery in Light of its Inscriptions // Dumbarton Oaks Papers. — 1966. — Vol. 20. — P. 255–264.
534. Severin H. G. Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I // Jahrbuch der Berliner Museen. — 1970. — Bd. 12. — S. 211–252.
535. Severin H. G. Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. — München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie, 1972. — 201 S.
536. Shelton K. The Esquiline Treasure. — London: British Museum, 1981. — 104 p.
537. Shilling B. L. Apse Mosaics of the Virgin Mary in Early Byzantine Cyprus / PhD. thesis, Johns Hopkins University. — Baltimore, 2013. — 422 p.
538. Shore A. F. Portrait Painting from Roman Egypt. — London: British Museum, 1972. — 32 p.
539. Simon E. Das Programm der frühkonstantinischen Decke in Trier. — Ruhpolding: Rutzen, 2007. — 71 S.
540. Şimşek C. Sculpture from Laodikeia (Laodicea ad Lycum) // Roman Sculpture in Asia Minor: Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia, Held on May 24–26, 2007, in Cavallino (Lecce) / Ed. by F. D'Andria, I. Romeo. — Portsmouth: Journal of Roman Archaeology, 2011. — P. 336–345.
541. Slim L. Vénus, la toilette et les roses // Mosaics of Roman Africa. Floor Mosaics from Tunisia / Ed. by M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer, H. Slim, L. Slim. — New York: Braziller, 1996. — P. 147–165.
542. Smith R. R. R. A late Roman portrait and a himation statue from Aphrodisias // 100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions, Wien, 1995. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1999. — S. 713–719.
543. Smith R. R. R. A Portrait Monument for Julian and Theodosius at Aphrodisias // Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie / Hrsg. von C. Reusser. — Bern: Institut für Klassische Archäologie der Universität Bern, 2001. — S. 125–136.
544. Smith R. R. R. Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600 // The Journal of Roman Studies. — 1999. — Vol. 89. — P. 155–189.
545. Smith R. R. R. Late Roman philosopher portraits from Aphrodisias // The Journal of Roman Studies. — 1990. — Vol. 80. — P. 127–155.
546. Smith R. R. R. Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600: Local Context and Historical Meaning // Statuen und Statuensammlungen

in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert, 2007. — S. 203–236.
547. Smith R. R. R. Statue practice in the late Roman empire: numbers, costumes, and style // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. — Oxford: Oxford University Press, 2016. — P. 1–27.
548. Smith R. R. R. The Public Image of Licinius I. Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century // The Journal of Roman Studies. — 1997. — Vol. 87. — P. 170–202.
549. Smith R. R. R. The Statue Monument of Oecumenius: A New Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias // The Journal of Roman Studies. — 2002. — Vol. 92. — P. 134–156.
550. Sotomayor M. Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie // Spätantike und frühes Christentum: Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 1983 / Hrsg. von H. Beck, P. Bol. — Frankfurt am Main: Liebieghaus, 1983. — S. 199–210.
551. Spatharakis I. Byzantine Portraits. Vol. 1: Late Roman Portraits to the Fall of Rome: Constantine I to Romulus Augustulus (306–486). — Leiden: Alexandros Press, 2025. — 360 p.
552. Speck P. Eudoxia-Säule und Pittakia // Ελληνικά: Φιλολογικόν, ιστορικόν και λαογραφικόν περιοδικόν σύγγραμμα. — 1969. — Τ. 22. — Σ. 430–435.
553. Speck P. Wunderheilege und Bilder: Zur Frage des Beginns der Bilderverehung // Ποικίλα Βυζαντινά. Bd. 11. Varia III / Hrsg. von W. Brandes, S. Kotzabass, et. al. — Bonn: Habelt, 1991. — S. 163–247.
554. Spera L. Traditio legis et clavium // Nuovo dizionario patristico e di antichità cristiane / a cura di A. di Berardino. Vol. 3: P–Z. — Genova: Marietti, 2008. — P. 5428–5437.
555. Spieser J.-M. Remarques sur les mosaïques de la Rotonde de Thessalonique // VIIIth Conference of the International Committee for the Conservation of the Mosaics: Wall and Floor Mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation (Thessaloniki, 29.10–3.11.2002) / Ed. by Ch. Bakirtzis. — Thessaloniki: European Centre of Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2005. — P. 437–446.
556. Squarciapino F. Ancora sui ritratti di Valente // Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma. 1949–1950. — Vol. 73. — P. 97–101.
557. Squarciapino F. Un nuovo ritratto di Valente // Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma. 1946–1948. — Vol. 72. — P. 95–101.
558. St. Clair A. The iconography of the great Berlin pyxis // Jahrbuch der Berliner Museen. — 1978. — Bd. 20. — S. 5–27.

559. Staab G. Zu zwei neuen Epigrammen aus Stratonikeia in Karien // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. — 2009. — Bd. 170. — S. 35–42.
560. Stanley D. J. Santa Costanza: history, archaeology, function, patronage and dating // Arte medievale. — 2005. — Vol. 1. — P. 119–140.
561. Stanley D. J. The apse mosaics at Santa Costanza // Römische Mitteilungen. — 1987. — Bd. 94. — S. 29–42.
562. Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert, 2007. — 500 S.
563. Steger B. Piazza Armerina: la villa romaine du Casale en Sicile. — Paris: Picard, 2017. — 253 p.
564. Stewart P. Continuity and Tradition in Late Antique Perceptions of Portrait Statuary // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert, 2007. — S. 27–43.
565. Stewart P. Statues in Roman Society: Representation and Response. — Oxford: Oxford University Press, 2003. — 352 p.
566. Stichel R. H. W. ‘Privatporträts’ in den Kaisermosaiken von San Vitale in Ravenna // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. — S. 137–146.
567. Stichel R. H. W. Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Untersuchungen zum plastischen Kaiserporträt seit Valentinian I (364–375 n. Chr.). — Roma: L’Erma di Bretschneider, 1982. — 129 S.
568. Stichel R. H. W. Zum Bronzekoloß Justinians I. vom Augusteion in Konstantinopel // Griechische und römische Statuetten und Großbronzen. Akten der 9. int. Tagung über die antiken Bronzen, Wien 21–25. April 1986. — Wien: Kunsthistorisches Museum, 1988. — S. 130–136.
569. Strudwick N. Masterpieces of Ancient Egypt. — London: British Museum, 2006. — 352 p.
570. Stucchi S. Un nuovo volto della famiglia imperiale costantiniana: Costanzo Gallo // Bollettino d’arte. — 1951. — Vol. 36. — P. 201–205.
571. Studer-Karlen M. The Depiction of the Dead Person in Early Christian Art (3rd to 6th century) // The Face of the Dead and the Early Christian World / Ed. by I. Foletti. — Roma: Viella, 2013. — P. 149–160.
572. Studer-Karlen M. Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen (Bibliothèque de l’Antiquité Tardive, 21). — Turnhout: Brepols, 2012. — 264 S.

573. Stuiber A. Refrigerium interim: die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst / Theophaneia. Bd. 1. — Bonn: Hanstein, 1957. — 208 S.
574. Suhling F. Taube und Orante: ein Beitrag zum Orantenproblem // Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. — 1931. — Bd. 39. — S. 333–354.
575. Sydow W. v. Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. — Bonn: Habelt, 1969. — 164 S.
576. Terry A. B., Maguire H. Dynamic Splendor: The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč. — University Park: Pennsylvania State University Press, 2007. — 416 p.
577. Testini P. La statua di bronzo o “Colosso” di Barletta // Vetera Christianorum. — 1973. Vol. 10. — P. 127–152.
578. Testini P. Osservazione sull’iconografia del Cristo in trono fra gli Apostoli // Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte. — 1963. — N.S. Vol. 11/12. — P. 230–300.
579. The Road to Byzantium: Luxury Arts of Antiquity [Exhibition Catalogue] / Ed. by F. Althaus, M. Sutcliffe. — London: Fontanka, 2006. — 191 p.
580. The Roman Villa in the Mediterranean Basin: Late Republic to Late Antiquity / Ed. by A. Marzano, G. P. R. Métraux. — Cambridge: Cambridge University Press, 2018. — 634 p.
581. The Sons of Constantine, AD 337-361. In the Shadows of Constantine and Julian / Ed. by N. Baker-Brian, Sh. Tougher. — Cham: Palgrave Macmillan, 2020. — 488 p.
582. Themelly A. Il mosaico di San Venanzio in Laterano (640–649): arte romana e influssi dall’oriente bizantino negli anni della crisi monotelita // Romanobarbarica. — 1999. — Vol. 16. — P. 317–345.
583. Theocharis Y. Die Darstellung des kleinen Euphrasius in der Basilika von Poreč: auf der Spur ihrer Bedeutung mit Hilfe der Synkrisis // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. — 2008. — Bd. 58. — S. 209–216.
584. Thienes E. M. Remembering Trajan in Fourth-Century Rome: Memory and Identity in Spatial, Artistic, and Textual Narratives / PhD thesis. University of Missouri. — Columbia, 2015. — 269 p.
585. Thomas Th. K. Mimetic Devotion and Dress in Some Monastic Portraits from the Monastery of Apa Apollo at Bawit // Coptica. — 2012. — Vol. 11. — P. 37–79.
586. Thomas Th. K. The honorific mantle as furnishing for the household Memory Theater in Late Antiquity: a case study from the monastery of Apa Apollo at Bawit // Dumbarton Oaks Papers. — 2019. — Vol. 73. — P. 355–387.

587. Tiberia V. Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma. Il restauro. — Roma: Ediart, 2003. — 213 p.
588. Tiberia V. Il mosaico restaurato. L'arco della basilica dei Ss. Cosma e Damiano a Roma. — Roma: Gangemi, 1998. — 96 p.
589. Tkacz C. B. The key to the Brescia casket: typology and the early Christian imagination. — Paris: University of Notre Dame Press, 2002. — 273 p.
590. Török L. Transfigurations of Hellenism: Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250–700. — Leiden: Brill, 2005. — 400 p.
591. Torp H. Mosaikkene i Sankt Georg-Rotunden i Thessaloniki. — Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1963. — 87 s.
592. Torp H. Some Aspects of Early Coptic Monastic Architecture // Byzantion. — 1955–1957. — Vol. 25–27. — P. 513–538.
593. Toso S. "Trionfo di Venere": una nuova proposta di classificazione iconografica // Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Roma, 5–7 dicembre 1994) / a cura di F. Guidobaldi. — Bordighera: Quasar, 1995. — P. 293–300.
594. Toynbee J. M. C., Painter K. S. Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700 // Archaeologia. — 1986. — Vol. 108. — P. 15–65.
595. Tozzi M. T. II Tesoro di Projecta // Rivista di Archeologia cristiana. — 1932. — Vol. 9. — P. 279–314.
596. Tronzo W. The Via Latina catacomb: imitation and discontinuity in fourth-century Roman painting. — University Park: Pennsylvania State University Press, 1986. — 160 p.
597. Ugolini S. Le tavolette eburnee della fronte del bancale della Cattedra di Massimiano // Felix Ravenna. — 1974. — Vol. 107/108. — P. 169–191.
598. Van Dael P. C. J. De dode, een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst: een iconografische studie over de afbeelding van de dode in oudchristelijke grafkunst. — Amsterdam: Academische Pers, 1978. — 404 p.
599. Van den Hoek A. Female Splendor: the Role of Twelve Women Saints in the Apse of the Euphrasian Basilica of Poreč (Parentium) // Eastern Theological Journal. — 2015. — Vol 1/2. — P. 265–307.
600. Vanderheyde C. Parures luxueuses ou austérité vestimentaire? Le dilemme de la représentation de la sainteté féminine à Byzance // Iconographica. — 2020. — Vol. 19. — P. 21–28.
601. Vanderheyde C. Parures luxueuses ou austérité vestimentaire? Le dilemme de la représentation de la sainteté féminine à Byzance // Iconographica. — 2020. — Vol. 19. — P. 21–28.
602. Varner E. R. Innovation and Orthodoxy in the Portraiture of Constantine and his Sons // The Sons of Constantine, AD 337-361. In the Shadows of

Constantine and Julian / Ed. by N. Baker-Brian, Sh. Tougher. — Cham: Palgrave Macmillan, 2020. — P. 97–132.
603. Varner E. R. Maxentius, Constantine, and Hadrian: Images and the Expropriation of Imperial Identity // Using Images in Late Antiquity / Ed. by S. Birk, T. M. Kristensen, B. Poulsen. — Oxford: Oxbow Books, 2014. — P. 48–77.
604. Vasić M. M. Fund von Nisch // Römische Mitteilungen. — 1901. — Bd. 16. — S. 47–56.
605. Viscontini M. I mosaici i dipinti murali esistenti e perduti di San Paolo fuori le mura // La pittura medievale a Roma, 312–1431: corpus e atlante. Vol. I: L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini / a cura di M. Andaloro, S. Romano. — Milano: Jaca Book, 2006. — P. 367–409.
606. Volbach W. F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. — Mainz: von Zabern, 1976. — 116 S.
607. Vopel H. Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte. — Freiburg im Breisgau: Mohr, 1889. — 132 S.
608. Walter C. Portraits of Local Bishops: A Note on their Significance // Zbornik radova Vizantološkog instituta. — 1982. — Vol. 21. — P. 1–17.
609. Ward-Perkins B. Statues at the end of antiquity: the evidence of the inscribed bases // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. — Oxford: Oxford University Press, 2016. — P. 28–41.
610. Ward-Perkins B. The end of the statue habit, AD 284–620 // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R. R. R. Smith, B. Ward-Perkins. — Oxford: Oxford University Press, 2016. — P. 295–307.
611. Warland R. Der Knabe im Apsismosaik der Basilika Eufrasiana in Poreč und die visuelle Repräsentation frühbyzantinischer Bischöfe // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. — 2010. — Bd. 60. — S. 173–179.
612. Watson C. J. C. The program of the Brescia casket // Gesta. — 1981. — Vol. 20. — P. 283–298.
613. Weigand E. Der Kalenderfries von Haghios Georgios in Thessalonike // Byzantinische Zeitschrift. — 1939. — Bd. 39. — S. 116–145.
614. Weisweiler J. From equality to asymmetry: honorific statues, imperial power, and senatorial identity in late-antique Rome // Journal of Roman Archaeology. — 2012. — Vol. 25. — P. 319–350.
615. Weitzmann K. The Icon: Holy Images — Sixth to Fourteenth Century. — New York: Braziller, 1978. — 134 p.
616. Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons from the Sixth to the Tenth Century. — Princeton: Princeton University Press, 1976. — 107 p.

617. Weitzmann K. Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai //. — Princeton: Princeton University Press, 1982. — P. 5–18.
618. Werner K. E. Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen. — Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1998. — 359 S.
619. Wessel K. Das Kaiserinnenporträt im Castello Sforzesco zu Mailand // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. —1962. — Bd. 77. — S. 240–255.
620. Wessel K. Die große Berliner Pyxis // Rivista di Archeologia Cristiana. — 1960. — Vol. 36. — P. 263–308.
621. Wilpert J. Di tre pitture recentemente scoperte nella basilica dei santi Felice e Adautto nel cimitero di Commodilla // Nuovo bullettino di archeologia cristiana. — 1904. — Vol. 10. — P. 161–170.
622. Wilpert J. Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus aus dem Ende der Konstantinischen Zeit. — Rom: Armani & Stein, 1912. — 21 S.
623. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. — Freiburg im Breisgau: Herder, 1903. —596 S.
624. Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Bd. 1–4. — Freiburg im Breisgau: Herder, 1916. — 1225 S.
625. Wipszycka E. Moines et communautés monastiques en Égypte (IVe–VIIIe siècles). — Warsaw: Warsaw University, 2009. — 687 p.
626. Witschel C. Statuen auf spätantiken Platzanlagen in Italien und Africa // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike — Funktion und Kontext / Hrsg. von F. A. Bauer and C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert, 2007. — S. 113–169.
627. Wood S. Roman Portrait Sculpture 217–260 A.D.: the Transformation of an Artistic Tradition (Columbia Studies in the Classical Tradition, 12). — Leiden: Brill, 1986. — 150 p.
628. Wrede H. Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig: Untersuchung zur Kunsttradition im 4. Jahrhundert n. Chr. und zur allgemeinen Bedeutung des antiken Hermenmals. — Berlin: de Gruyter, 1972. — 186 S.
629. Wright D. H. The True Face of Constantine the Great // Dumbarton Oaks Papers. — 1987. — Vol. 41. — P. 493–507.
630. Wulff O. Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends. — Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1918. — 360 S.

631. Yasin A. M. Commemorating the Dead — Constructing the Community: Church Space, Funerary Monuments, and Saints' Cults in Late Antiquity / PhD. thesis, University of Chicago. — Chicago, 2002. — 310 p.
632. Yasin A. M. Saints and Church Spaces in the Late Antique Mediterranean: Architecture, Cult, and Community. — Cambridge, Cambridge University Press, 2009. — 338 p.
633. Zaloscer H. Die Kunst im christlichen Ägypten. — Vienna: Schroll, 1974. — 192 S.
634. Zaloscer H. Vom Mumienbildnis zur Ikone. — Wiesbaden: Harrassowitz, 1969. — 85 S.
635. Zanker P. Herrscherbild und Zeitgesicht // Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. — 1982. — Bd. 31. — S. 307–312.
636. Zanker P. Roman Portraits: Stone and Bronze Sculptures in The Metropolitan Museum of Art. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016. — 296 p.
637. Zanker P. The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity / Trans. by A. Shapiro. — Berkeley: University of California Press, 1995. — 426 p.
638. Zanker P., Ewald B. C. Living with Myths: the Imagery of Roman Sarcophagi / transl. by J. Slater. — Oxford: Oxford University Press, 2012. — 428 p.
639. Zibawi M. Images de l'Égypte chrétienne: Iconologie copte. — Paris: Picard, 2003. — 239 p.
640. Zimmermann N. Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei // Jahrbuch für Antike und Christentum. — 2007. — Bd. 50. — S. 154–179.
641. Zimmermann N. Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien 14.–15. Februar 2013 / Hrsg. von Ts. Vasiliki, N. Zimmermann. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020. — S. 69–89.
642. Zimmermann N. Zur Deutung spätantiker Mahlszenen: Totenmahl im Bild // Rituale – Identitätsstiftende Handlungskomplexe. Akten der Tagung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften (Wien, 2–3. November 2009) / Hrsg. von G. Danek. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012. — S. 171–185.
643. Θεοχαρίδου Κ. Η Ροτόντα της Θεσσαλονίκης. Νέα στοιχεία και αποσαφηνίσεις με αφορμή τις αναστηλωτικές εργασίες // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. — 1991–1992. — Τ. 16. — Σ. 57–76.

644. Κορόζη Μ., Φακορέλλης Γ., Μανιάτης Γ. Μελέτη και Χρονολόγηση με Άνθρακα-14 Ασβεστοκονιαμάτων Εντοίχιων Ψηφιδωτών // Αρχαιομετρικές Μελέτες για την Ελληνική Προϊστορία και Αρχαιότητα. — 2001. — Τ. 1. — Σ. 317–326.
645. Μαρκή Ε. Η νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους: μέσα του 3ου έως μέσα του 8 ου αι. μ.Χ. — Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2006. — 320 σ.
646. Μέντζος Α. Τα ψηφιδωτά της ανοικοδόμησης του ναού του Αγίου Δημητρίου στον 7ο αιώνα μ.Χ. — Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2010. — 125 σ.
647. Ξυγγόπουλος Α. Αι δύο ψηφιδωταί προσωπογραφίαι τής Νικοπόλεως // Αρχαιολογικόν Δελτίον. — 1967. — Τ. 22. — Σ. 15–20.
648. Ξυγγόπουλος Α. Η παλαιοχριστιανική τοιχογραφία της Ρωμαϊκης αγοράς Θεσσαλονίκης // Βυζαντινά. — 1977. — Τ. 9. — Σ. 409–417.

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Образцова Ксения Борисовна

ПОРТРЕТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПОЗДНЕАНТИЧНОМ И РАННЕХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ: ПУТИ РАЗВИТИЯ

Специальность 5.10.3 – Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

ТОМ II.

ПРИЛОЖЕНИЕ: АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Научный руководитель —
Кандидат искусствоведения
Захарова А. В.

Москва — 2025

Оглавление

Список иллюстраций..... 2

Иллюстрации к главе I 24

Иллюстрации к главе II..... 88

Иллюстрации к главе III 177

Список иллюстраций[1]

1. Аркосолий Венеранды и Петрониллы (№ 18). Катакомбы Домитиллы, Рим. Вт. пол. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
2. Дионисия, Немезий, Прокопий, Элиодора, Зоя. Кубикул «Пяти святых» (№ 44). Катакомбы Сан Каллисто, Рим. Последняя четверть III в. — IV в. De Rossi G. B. Immagini scelte della beata Vergine Maria tratte dalle catacombe romane.
3. Аркосолий № 43. Катакомбы Сан Каллисто, Рим. Вт. пол. III в. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
4. Гробница «Двух орант». Катакомбы Иорданцев на Виньа Массимо, Рим. Пер. пол. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
5. Аркосолий Зосимы из Кеметериум Маюс. IV в. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
6. Аркосолий Мадонны с Младенцем. Кеметериум Маюс, Рим. Пер. пол. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
7. Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь. Вт. пол. V в. — нач. VI вв. 1) Аркосолий Феотекна, Иларии и Ноннозы. 2) Аркосолий Прокла.
8. Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь. Вт. пол. V в. — нач. VI вв. 1, 2) Аркосолий Черулы. 3) Аркосолий Биталии.
9. Гипогей Требия Юста на Виа Латина. Сер. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
10. Стеклянный медальон из Кельна. III–V вв. Британский музей © British Museum.

[1] Изображения, для которых не указан источник, происходят из открытых ресурсов.

11. Мозаичные надгробия из Табарки. Музей Бардо, Тунис. V в. 2) Мозаичный саркофаг Дардания.
12. Надгробие Бессулы. V в. Музеи Ватикана.
13. Гробница в Силистре (Болгария). Сер. IV в.
14. Св. Януарий с Коминией и Никатиолой. Вт. пол. V в. — нач. VI вв. Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь.
15. Аркосолий Примения и Северы. Катакомбы Сан Себастьяно на Винья Кьяравильо, Рим. Кон. IV в. — нач. V в. La Pittura Medievale a Roma.
16. Донца сосудов с изображением супругов. IV в. Британский музей © British Museum.
17. Аркосолий с изображением умерших. Катакомбы Тразона и Сатурнина, Рим. Пер. пол. IV в. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
18. Локульная плита погребения Северы. Катакомбы Присциллы, Рим. Вт. пол. III в. — пер. пол. IV в. Музеи Ватикана © Musei Vaticani
19. 1) Погребальный рельеф Попиллия и Кальпурнии. I в. Музей Гетти. 2) Погребальный рельеф II–III вв. Археологический музей Аданы © Getty Museum; фото М. Н. Ненаховой.
20. Кубикул Велаты (№ 7). Катакомбы Присциллы, Рим. 270–280-е. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
21. Гипогей Требия Юста на Виа Латина, Рим. Сер. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
22. Саркофаг Людовизи («саркофаг Пронубы»). I-86. Вторая четверть IV в. Музеи Ватикана. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.
23. 1) Аркосолий Малых апостолов. Катакомбы Домитиллы, Рим. Вт. пол. IV в. 2) Кубикул Апостолов. Катакомбы Феклы, Рим. IV в. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms; Bisconti F. Il Cubicolo degli Apostoli in S. Tecla.
24. 1) «Саркофаг Св. Марцеллы». III-500. Кон. IV в. — нач. V в. Базилика св. Марии Магдалины, Сен Максимен. 2) Саркофаг Марка Клавдиана. I-770. Пер. чет. IV в. Палаццо Массимо, Рим. 3) Локульная плита погребения

Виктории. Кон. IV в. — нач. V в. Музеи Ватикана. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых; Ehler E. Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom.

25. Донце сосуда с изображением Перегрины с Петром и Павлом. Сер. IV в. Музей Метрополитан © Metmuseum.
26. 1, 3) Оранта в буколческом пейзаже. Кеметериум Маюс, Рим. Кон. III в. 2, 4) Сусанна и старцы. Кубикул Сусанны (№ 51). Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Вт. пол. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
27. «Гробница Сусанны». V в. Археологический музей, Фессалоники. Фото автора.
28. Моисей в водах Нила. Кубикул С. Гипогей на Дино Компаньи, Рим. Сер. IV в.
29. Кубикул Времен года. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Вт. пол. III в. — пер. пол. IV в.
30. Саркофаг двух братьев. I-45. Вторая четверть IV в. Музеи Ватикана. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.
31. Саркофаг Адельфии. II-20. Вторая четверть IV в. Археологический музей Паоло Орси, Сиракузы.
32. Портреты супругов на саркофагах IV в. 1) Саркофаг Адельфии. II-20. Вторая четверть IV в. Сиракузы. 2) «Саркофаг Стилихона». II-150. Кон. IV в. Сант Амброджо, Милан. 3) Саркофаг III-40. Вторая четверть IV в. Арль. 4) Стригильный псевдосаркофаг I-87. Сер. IV в. Музеи Ватикана. 5) Саркофаг I-44. Вторая четверть IV в. Музеи Ватикана. 6) Саркофаг Лота. I-188. Вторая четверть IV в. Катакомбы Сан Себастьяно, Рим.
33. Гробница Элии Арисут, Триполи. IV в.
34. Портреты Флавия Юлия Юлиана и Марии Сиплиции Рустики с кладбища Св. Кириака, Рим. Сер. IV в. Музеи Ватикана. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

35. Кубикул Лазаря. Катакомбы Присциллы, Рим. Конец IV в. Bisconti F. Affreschi estremi.
36. Катакомбы Иорданцев на Винья Массимо, Рим. Пер. пол. IV в. 1) Локул № 6. 2, 3) Грата. Локул № 5. 4) Саркофаг из Тевтонской коллегии Ватикана. I-842. Кон. IV в. — нач. V в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms; Repertorium der christlich-antiken Sarkophage.
37. Локул жены Януария. Катакомбы Домитиллы, Рим. Кон. III в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
38. 1) Саркофаг Сабина. I-6. Первая четверть IV в. Музеи Ватикана. 2) Саркофаг Марка Клавдиана. I-770. Первая четверть IV в. Палаццо Массимо, Рим. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.
39. Локульные плиты с фигурами орант. Музеи Ватикана. 1, 2) Катакомбы Домитиллы, Рим. 3) Погребение Мартуры, Леи и Эмилианы. Катакомбы Фелициты. Кон. IV в. — первая четверть V в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
40. Локульные плиты с фигурами орант. Ehler E. Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom.
41. Донце сосуда с изображением супругов. IV–V вв. Музей Метрополитан © Metmuseum.
42. Донце сосуда с изображением Северы, Косьмы и Леи. III–V вв. Британский музей © British Museum.
43. Оранты. Вт. пол. III в. 1, 2) Ниша № 8. Катакомбы на Виа Анапо, Рим. 3) Катакомбы Домитиллы, Рим © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
44. Ниша № 14. Катакомбы на Виа Анапо, Рим. Вт. пол. III в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
45. Кубикул двух пиров. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Пер. пол. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.

46. 1) Кубикул Орфея. Катакомбы Домитиллы, Рим. IV в. 2) Аркосолий Трех отроков и Волхвов. Катакомбы Марка и Марцеллина, Рим. Вт. пол. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
47. Кубикул I. Гипогей на Дино Компаньи, Рим. Сер. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
48. Киприан, Юстина, Феоктист (?). «Ораторий» под базиликой Санти Джованни э Паоло, Рим. Кон. IV в.
49. Кубикул O. Гипогей на Дино Компаньи, Рим. Сер. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
50. Аркосолий торговки зеленью (№ 51). Катакомбы Сан Каллисто, Рим. Сер. IV в. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.
51. Торговец зеленью. II в. Некрополь Изола Сакра, Остия.
52. Локульные плитки с изображением бочек. Ehler E. Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom.
53. Кубикул бочаров. Катакомбы Присциллы, Рим. Сер. IV в.
54. Локульные плиты с «профессиональными» сценами. IV в. 1) Сильван, торговец рыбой. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. 2) Констант, погонщик лошадей. Катакомбы Домитиллы, Рим. 3) Максимин, торговец зерном. 4) Евтропий, скульптор. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Ehler E. Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom; Caillaud A. La figure du commanditaire dans l’art funéraire des catacombes de Rome.
55. Локульная плита с хирургическими инструментами из катакомб Претекстата. Музеи Ватикана © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
56. Погребальный рельеф с профессиональными атрибутами. II–III вв. Некрополь Изола Сакра, Остия.
57. Локульные плиты с фоссорами и их инструментами. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra; Ehler E. Figürliche Loculusplatten aus dem frühchristlichen Rom.

58. Кубикул Диогена (№ 12). Катакомбы Домитиллы, Рим. Сер. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
59. Погребальные рельефы. II–III вв. Некрополь Изола Сакра, Остия.
60. Вилла дель Казале в Пьяцца Армерина (Сицилия). Пер. пол. IV в. 1, 2) Портрет хозяина виллы. Коридор со сценами «Большой охоты». 3) Хозяйка виллы со служанками. Термы. 4, 5) Нереиды. Зала Ариона. 6) «Малая охота».
61. Мозаика из дома Лабериев, Удна. IV в. Музей Бардо, Тунис.
62. Мозаика с Мегалопсихеей из Якто. Вт. пол. V в. Археологический музей Хатая, Антакья.
63. Адонис на охоте. Вилла Матерна в Карранке (Испания). Кон. IV в.
64. Мозаика со сценами охоты из Дафны Антиохийской. Нач. VI в. Вустерский музей искусств.
65. Мозаика с «вандалом» из Карфагена. Кон. V в. — VI в. Британский музей © British Museum.
66. Североафриканские мозаики с изображением Венеры. 1) Лептис Минус (Тунис). Нач. IV в. 2) Сетиф (Алжир). Кон. IV в. Slim L. Vénus, la toilette et les roses; Dunbabin K. The Mosaics of Roman North Africa.
67. Мозаики с процессиями даров. 1) Вилла Домина Юлия. Кон. IV в. — V в. Музей Бардо, Тунис. 2) Мозаика из Палаццо Джоя, Римини. Кон. IV в. — нач. V в. Городской музей, Римини.
68. Хозяйка виллы. Вилла Домина Юлия. Кон. IV в. — V в. Музей Бардо, Тунис.
69. Госпожа за туалетом. Вилла в Сиди Гриб. Кон. IV в. — V в. Музей Бардо, Тунис.
70. Ларец Пройекты. Эсквилинский клад. Сер. IV в. Британский музей © British Museum.
71. Мавзолей в Сентсельес (Испания). Вт. пол. IV в. Kovacs M. Die Porträts in der Kuppel von Centcelles im Spiegel der rundplastischen Bildnisse der Spätantike.

72. Гробница в Силистре (Болгария). Сер. IV в. Атанасов Г. Римската гробница в Дуросторум-Силистра.
73. Мозаики с изображением персонификаций. Вт. пол. V в. Археологический музей Хатая, Антакья.
74. 1) Потолок из Трира. Пер. пол. IV в. Музей кафедрального собора, Трир. 2) Саркофаг с изображением философов и женщин за туалетом. III–IV вв. Археологический парк Остия Антика. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.
75. Женские скульптурные портреты. 1) LSA-982. Вт. пол. IV в. Капитолийские музеи. 2) LSA-1297. Пер. пол. IV в. Палаццо Санто Кроче, Рим © Last Statues of Antiquity.
76. Персонификация Ктисис. Пер. пол. VI в. Музей Метрополитан © Metmuseum.
77. Служанки Ирина и Агапа из сцены пира. Аркосолий № 76. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Пер. пол. IV в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
78. Портрет умершей. Ниша № 8. Катакомбы на Виа Анапо, Рим. Вт. пол. III в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra
79. Монеты Константина. 1, 2) Константин-цезарь. Трир, 306. 3) Константин-август. Трир, 310. 4) Трир, 315. 5) Никомедия, 324/325. 6) Золотой медальон. Константинополь, 336/337. Wright D. H. The True Face of Constantine the Great.
80. Монеты сыновей Константина. 1) Констант, Крисп, Константин II. Сирмий, 320. 2) Констант, Константин II, Констанций II. Антиохия, 326. 3) Денарий Септимия Севера. Каракалла и Гета. Рим, 201.
81. Монеты императоров династии Валентиниана и Феодосия. 1) Валентиниан I. Никомедия, 364. 2) Валент. Антиохия, 365. 3) Грациан. Антиохия, 367–375. 4) Феодосий I. Константинополь, 379–383. 5) Аркадий. Константинополь, 388–392. 6) Феодосий II. Равенна, 423.

82. Монеты с изображением императриц. 1) Фауста. Сирмий, 324/325. 2) Елена. Антиохия, 327–329. 3) Элия Флацилла. Сисция, 383/384. 4) Лициния Евдоксия. Равенна, 439. 5) Валентиниан III и Лициния Евдоксия. Рим, 455.
83. 1, 3) Колосс Максенция-Константина. LSA-558. Первая треть IV в. 2, 4) Максенций. Национальный музей, Стокгольм, LSA-897. Нач. IV в. © Last Statues of Antiquity; фото автора.
84. Бронзовый колосс Константина / Констанция II. Капитолийские музеи, LSA-562. Вторая треть IV в.
85. Голова «Константина» из Ниша. Национальный музей, Белград, LSA-557. 324–330-е гг. Фото автора.
86. Статуи Константина и Констанция II с Квиринала. Первая треть IV в. 1, 3, 4) Латеранская базилика, Рим, LSA-556. 2) Кампидольо, Рим, LSA-559. © Last Statues of Antiquity.
87. Статуя Елены. Капитолийские музеи, LSA-965. Первая треть IV в. © Last Statues of Antiquity.
88. Статуя Елены. Галерея Уффици, LSA-966. Первая треть IV в. © Last Statues of Antiquity.
89. Фрагменты бронзовой статуи Валента или Валентиниана I с Понте Систо. Национальный Музей Рима, LSA-580 (голова), 1072 (фигура). 364–367 гг. © Last Statues of Antiquity.
90. Обелиск Феодосия, Константинополь. 390–392 гг.
91. Миссорий Феодосия. 388 г. или 393 г. Королевская академия истории, Мадрид.
92. Бюст Константина. Национальный музей Прадо, LSA-599. Первая треть IV в. © Museo del Prado.
93. Голова Константина. Музей Метрополитан, LSA-554. Первая треть IV в. © Metmuseum; Last Statues of Antiquity.
94. 1) Предполагаемая голова Константина. Национальный музей этрусков, Витербо, LSA-2288. Пер. пол. IV в. 2, 3, 4) Статуи тетрархов. Кон. III в. — нач. IV в. Максенций. Собрание скульптуры, Дрезден, LSA-896;

Констанций Хлор. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-806; Констанций Хлор. Музеи Берлина, LSA-855.

95. Предполагаемые портреты Константина. Пер. пол. IV в. 1) Монастырь св. Нила, Гроттаферрата, LSA-834. 2) Музей Рынок Траяна, Рим, LSA-833. 3) Август. 14–37 гг. Музей Метрополитан. 4) Константин. Арка Константина, Рим. 312–315 гг. © Metmuseum; Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Die Porträts in der Kuppel von Centcelles im Spiegel der rundplastischen Bildnisse der Spätantike.

96. «Валентиниан I / Валент». Галерея Уффици, LSA-582. Вт. пол. IV в. © Galleria degli Uffizi; Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

97. «Валентиниан I / Валент». Вт. пол. IV в. 1) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-578. 2, 3) Капитолийские музеи, LSA-597. Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte; Emperors and Emperorship in Late Antiquity.

98. «Магненций». Археологический музей Сен-Пьер, Вьен, LSA-577. IV в. Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

99. 1) «Константин». Вилла Торлония, Рим, LSA-900. IV в. 2) Портрет тетрарха. Египетский музей, Каир, LSA-836. Кон. III в. — нач. IV в. © Last Statues of Antiquity.

100. «Наследник Константина». Капитолийские музеи, LSA-561. IV в. © Last Statues of Antiquity; фото автора.

101. Портреты молодых императоров. IV в. 1) Палаццо Казали, Рим, LSA-1066. 2) Вилла д’Эсте, Тиволи, LSA-581. © Last Statues of Antiquity.

102. «Наследник Константина». Лувр, LSA-563. IV в. © Louvre.

103. Статуя «Валентиниана II» из Афродисиады. Археологический музей, Стамбул, LSA-163. 388–392 гг. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

104. «Императоры феодосиевской династии». Музеи Берлина, LSA-589, 594. Кон. IV в. — нач. V в. © Last Statues of Antiquity.

105. Портреты молодых императоров. IV в. 1, 2) Музеи Ватикана, LSA-902. 3, 4) Капитолийские музеи, LSA-596. © Last Statues of Antiquity; фото автора.

106. Статуя «Феодосия I». Музей Афродисиады, LSA-196. Кон. IV в. — нач. V в. © Last Statues of Antiquity.

107. Портрет императрицы. Археологический музей Паоло Джовио, Комо, LSA-574. Вт. пол. IV в. — нач. V в. © Last Statues of Antiquity.

108. «Феодора». Музей древнего искусства, Милан, LSA-760. Кон. IV в. — V в.

109. Голова из Батны (Сирия). Музей археологии и антропологии Пенсильванского университета, Филадельфия, LSA-754. Кон. IV в. — нач. V в. © Penn Museum.

110. 1) Портрет юноши из династии Юлией-Клавдиев. 20–40-е гг. Британский музей. 2) Портрет императора. Музеи Берлина, LSA-567. IV в. © British museum; Last Statues of Antiquity.

111. Портрет молодого императора. Музей Метрополитан, LSA-336. Кон. IV в. — нач. V в. © Metmuseum.

112. «Аркадий с площади Беязид». Археологический музей, Стамбул, LSA-337. Нач. V в.

113. «Феодосий II». Лувр, LSA-453. V в. © Louvre; фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

114. 1) «Грациан». Рейнский краеведческий музей, Трир, LSA-584. Кон. IV в. — V в. 2) Диптих Проба. 406 г. Сокровищница собора, Аоста.

115. «Валентиниан III». Лувр, LSA-591. V в. © Louvre.

116. 1) Александр-Гелиос. Римская копия с оригинала III–II вв. до н. э. Капитолийские музеи. 2) Галлиен. Третья четверть III в. Лувр © Louvre.

117. «Галла Плацидия». Музей средневековья, Рим, LSA-406. V в. © Last Statues of Antiquity.

118. «Ариадна/Амаласунта». Лувр, LSA-757. Кон. V в. — нач. VI в. © Louvre.

119. Портреты «Льва/Анастасия» и «Ариадны/Амаласунты». Кон. V в. — нач. VI в. 1) Капитолийские музеи, LSA-756. 2) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-758. 3) Музей Латеранской базилики, Рим, LSA-755. 5) Музей средневековья, Рим, LSA-1079 © Last Statues of Antiquity.

120. Диптихи Ареобинда. 506 г. 1) Лувр. 2) Музей Клюни, Париж.

121. Диптих Ариадны. Нач. VI в. Музей истории искусства, Вена © KHM.

122. Портрет императрицы. Народный музей, Ниш, LSA-759. V–VI вв. © Last Statues of Antiquity.

123. Барлеттский колосс. Барлетта, LSA-441. Вт. пол. V в.

124. 1, 2) Гай Целий Сатурнин Догмаций. Музеи Ватикана, LSA-903. 324–337 гг. 3) Деций Траян. 249–251 гг. Капитолийские музеи.

125. 1, 3) «Старший эсквилинский тогатус». Капитолийские музеи, LSA-1068. 2, 4) «Младший эсквилинский тогатус». Капитолийские музеи, LSA-1069. Кон. IV в. — нач. V в. Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

126. «Старший магистрат» из Афродисиады. Археологический музей, Стамбул, LSA-169. Пер. пол. V в. © Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

127. Вирий Ауденций Эмилиан. Археологический музей Флегрейских полей. Поццуоли, LSA-46. 365–379 гг. © Last Statues of Antiquity.

128. Женские портреты. IV в. 1) Музеи Берлина, LSA-967. 2) Археологический музей, Ним, LSA-969. 3) Диптих «Стилихона». Сокровищница собора, Монца. Кон. IV в. — нач. V в. © Last Statues of Antiquity.

129. Мужские портреты. Национальный археологический музей, Афины, LSA-124, 125. Кон. III в. © Last Statues of Antiquity.

130. Мужские портреты. Кон. III в. — нач. IV в. 1) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-810. 2) Городской музей Катании, LSA-1108 © Last Statues of Antiquity.

131. Мужские портреты. IV в. 1) Национальный музей, Белград, LSA-2394. 2) Вилла Торлония LSA-882. 3) Вилла Альбани, Рим, LSA-2145. 4) Вилла Торлония LSA-2127. 5) Голова из Кирены. Британский музей. 6) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-812 © British museum; Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

132. 1) Мужской портрет. Вилла Торлония, Рим, LSA-904. Пер. пол. IV в. 2) Филипп Араб. ГЭ, Санкт-Петербург. Сер. III в. © Last Statues of Antiquity.

133. Цетег, отец Фурия Меция Гракха. Капитолийские музеи, LSA-879. IV в. © Last Statues of Antiquity.

134. Мужские портреты. IV в. 1) Археологический музей, Измир, LSA-683. 2, 3) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-801, LSA-824 © Last Statues of Antiquity.

135. Женский портрет. Музей Опера-дель-Дуомо, Пиза, LSA-978. IV в. © Last Statues of Antiquity.

136. Женский портрет. Музеи Ватикана, LSA-989. IV в. © Last Statues of Antiquity.

137. Статуя «Мудрой тещи». Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-409. IV в. © Last Statues of Antiquity.

138. «Фауста». Лувр, LSA-573. Пер. пол. IV в. © Louvre, Last Statues of Antiquity.

139. Женские портреты. Кон. III в. — IV в. 1) Арт-рынок (ранее Вилла Дориа Памфили, Рим), LSA-1298. 2) Арт-рынок (утерян), LSA-1300 © Last Statues of Antiquity.

140. Женские портреты. IV в. 1, 2) Капитолийские музеи, LSA-962. 3, 4) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-256 © Last Statues of Antiquity.

141. Женские портреты. IV в. 1, 2) Музей древностей, Турин, LSA-973. 3, 4) Национальный археологический музей, Флоренция, LSA-974 © Last Statues of Antiquity.

142. Женский портрет. Вилла Торлония, Рим, LSA-575. IV в. © Last Statues of Antiquity.

143. Женский портрет. Вилла Торлония, Рим, LSA-972. IV в. © Last Statues of Antiquity.

144. Мужские портреты. Кон. IV в. — нач. V в. 1, 2) Бюст из Себастополиса. Музей Токата, LSA-2282. 3, 4) Портрет юноши. Музей истории искусства, Вена, LSA-553 © KHM; Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

145. 1–6) Скульптура с виллы Шираган. Музей Сен-Раймон, Тулуза. LSA-986, 987, 988. Кон. IV в. — нач. V в. 7) Фаустина Младшая. 140-е гг. Капитолийские музеи. 8) Марк Аврелий. Музей Сен-Раймон, Тулуза. 140-е гг. © Musée Saint-Raymond.

146. Скульптура с виллы Шираган. Музей Сен-Раймон, Тулуза. Кон. IV в. — нач. V в. 1) «Максимиан Геркулий», хозяин виллы. LSA-1071. 2) Асклепий. 3, 4) Рельефная статуя хозяина виллы © Musée Saint-Raymond.

147. Мужские портреты. Пер. пол. V в. 1, 3) Археологический музей, Фессалоники, LSA-90. 3) Бюст из Стратоникеи. Археологический музей, Бодрум, LSA-447. 4) Археологический музей, Коринф, LSA-358 © Last Statues of Antiquity; фото автора.

148. Женские портреты. Пер. пол. V в. 1, 2) Археологический музей, Фессалоники, LSA-91. 2, 4) Бюст из Стратоникеи. Археологический музей, Бодрум, LSA-446. Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte; фото автора.

149. 1, 2) Мужской портрет. Лувр, LSA-1074. Кон. IV в. — V в. 3) Мужской портрет. Ок. 280 гг. Глиптотека, Мюнхен © Louvre; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte; Сусленков В. Е. Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III века и логика развития императорского культа.

150. Статуя Ойкумения. Музей Афродисиады, LSA-150. Кон. IV в. — нач. V в. Smith R. R. R. The Statue Monument of Oecumenius.

151. Мужской портрет из Саламина. Кипрский археологический музей, Никосия, LSA-869. Кон. IV в. — нач. V в. Smith R. R. R. The Statue Monument of Oecumenius.

152. Голова из Селевкии Пиерии. Археологический музей Хатая, Антакья, LSA-369. Кон. IV в. — нач. V в. Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

153. Мужской портрет. Частная коллекция (Дж. Ортис), Женева, LSA-450. Кон. IV в. — V в. © George Ortiz Collection; Last Statues of Antiquity.

154. Мужской портрет. Археологический музей, Стамбул, LSA-376. Кон. IV в. — V в. © Last Statues of Antiquity.

155. Мужской портрет. Национальный музей Рима, LSA-1065. Кон. IV в. — V в. © Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

156. Мужской портрет. Музей Афродисиады, LSA-180. Кон. IV в. — V в. © Last Statues of Antiquity.

157. Мужские портреты. Кон. IV в. — нач. V в. 1) Глиптотека, Мюнхен, LSA-906. 2) Капитолийские музеи, LSA-951. 3, 4) Национальный музей Рима, LSA-907 © Last Statues of Antiquity; Alföldi-Rosenbaum E. Portrait Bust of a Young Lady of the Time of Justinian; фото автора.

158. Женский портрет. Музей Метрополитан, LSA-8. Кон. IV в. — нач. V в. © Metmuseum.

159. Женские портреты. IV–V вв. 1) Частная коллекция (Дж. Ортис), Женева, LSA-449. 2) Капитолийские музеи, LSA-982 © Last Statues of Antiquity.

160. Женский портрет. Музей Сиде, LSA-253. Кон. IV в. — V в. © Last Statues of Antiquity.

161. Мужской портрет из Афродисиады. Художественный музей Парка Пятидесятилетия, Брюссель, LSA-176. Пер. пол. V в.

162. Мужские портреты. Музей Афродисиады, LSA-181, 182. Вт. пол. V в. © Last Statues of Antiquity.

163. Евтропий из Эфеса. Музей истории искусства, Вена, LSA-690. Вт. пол. V в. © KHM; фото М. О. Онуфриенко.

164. Мужские портреты из Эфеса. Вт. пол. V в. 1–3) Музей истории искусства, Вена, LSA-691. 4) Археологический музей Эфеса, Сельчук, LSA-709 © Last Statues of Antiquity; фото М. О. Онуфриенко.

165. Мужские портреты. V в. 1) Голова из Смирны (утеряна), LSA-320. 2) Археологический музей, Измир, LSA-1084 © Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

166. Мужской портрет. Национальный музей Рима, LSA-961. V в. Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

167. Мужской портрет. Вилла Торлония, Рим, LSA-958. Вт. пол. V в. Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

168. Мужской портрет. Музеи Ватикана, LSA-957. Вт. пол. V в. Фото автора; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte

169. Мужские портреты. V в. Археологический парк Остия Антика. 1, 3) LSA-956. 2, 4) LSA-1101 © Last Statues of Antiquity.

170. Женский портрет. Музей Метрополитан, LSA-458. V в. © Metmuseum.

171. 1) Демосфен. Римская копия с оригинала ок. 280 г. до н. э. Национальная Археологический музей, Афины. 2) Хрисипп. I–II в. Галерея Уффици. 3) Цецилий Юкунд. I в. Национальный археологический музей, Неаполь.

172. Статуя Флавия Палмата. Музей Афродисиады, LSA-198. Кон. V в. — нач. VI в. Фото автора; фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

173. Мужские портреты из Афродисиады. Вт. пол. V в. — нач. VI в. 1) Музей Афродисиады, LSA-173. 2) Голова из Лаодикеи. Археологический музей Иераполя, LSA-385. 3, 4) Музей изящных искусств, Бостон, LSA-177 © Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte; фото автора.

174. 1) Диптих Ареобинда. 506 г. Лувр. 2) Диптих Проба. 517 г. Национальная библиотека Франции, Париж. 3) Диптих Анастасия. 517 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон. 4) Диптих Василия. Кон. V в. или сер. VI в. Барджелло, Флоренция.

175. Мужские портреты. Вт. пол. V в. — нач. VI в. 1–3) «Младший магистрат» из Афродисиады. Археологический музей, Стамбул, LSA-170. 4) Археологический музей Эфеса, Сельчук, LSA-697 © Last Statues of Antiquity; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte.

176. 1, 2) Мужской портрет. Национальный археологический музей, Афины, LSA-142. V в. 2) Портрет космета. Национальный археологический музей, Афины. Византия сквозь века: Каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017; Prusac M. The Kosmētai Portraits in Third Century Athens.

177. Мужской портрет. Национальный археологический музей, Афины, LSA-119. V в.

178. Мужские портреты. V в. 1) Академический художественный музей, Бонн, LSA-380. 2) Музей Спарты, LSA-2297 © Last Statues of Antiquity.

179. Голова из Эфеса. Музей истории искусства, Вена, LSA-694. VI в. Фото М. О. Онуфриенко.

180. Мужские портреты из Эфеса. VI в. 1) LSA-696 (утерян). 2) Археологический музей Эфеса, Сельчук, LSA-702 © Last Statues of Antiquity.

181. Статуя Стефана. Археологический музей Эфеса, Сельчук, LSA-698. VI в. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

182. Голова из Антарадуса (Сирия). Лувр, LSA-765. VI в. Фото Н. А. Налимовой.

183. Женский портрет. Музей Метрополитан, LSA-465. VI в. © Metmuseum.

184. Мужской портрет. Лувр, LSA-593. Кон. V в. — нач. VI в. © Louvre; © Last Statues of Antiquity.

185. «Карманьола». Музей Сан Марко, Венеция, LSA-454. VI в.

186. Голова из Эфеса. Музей истории искусства, Вена, LSA-689. VI в. Фото М. О. Онуфриенко.

187. 1) Миссорий Феодосия. 388 г. или 393 г. Королевская академия истории, Мадрид. 2) Миссорий Констанция II из Керчи. 337–361 гг. Государственный Эрмитаж.

188. 1, 2) Портреты философов из Дома с Атриумом. Музей Афродисиады, LSA-206, 207. Кон. IV в. — V в. 3) Портрет жреца. Национальный

археологический музей, Афины, LSA-132. IV–V вв. 4) Портрет философа. Музей Акрополя, Афины, LSA-1083. Кон. IV в. — V в.

189. 1) Семь мудрецов. III в. Музей Апамеи. 2) Маска Силена. I в. Музей истории искусств, Вена. 3) Портрет Сократа. Копия I–II в. с оригинала IV в. до н. э. Лувр © KHM; Louvre

190. Семь мудрецов. Мозаика с виллы Суэйдие в Баальбеке. Кон. III в. Национальный музей, Бейрут.

191. Свв. Себастьян, Поликам, Квирин. Крипта Чечилии. Катакомбы Каллиста, Рим. Вт. пол. IV в. — нач. V в.

192. Теофания. Петр, Марцеллин, Горгоний, и Тибуртий. Вт. пол. IV в. — нач. V в. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим.

193. 1, 2) Христос с апостолами. Катакомбы Домитиллы, Рим. Пер. пол. IV в. 3) Христос в окружении святых. Кеметериум Маюс, Рим. Пер. пол. IV в. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.

194. Саркофаг Конкордия. III-65. Кон. IV в. Музей Античности, Арль.

195. Саркофаг Петрония Проба. I-678. Кон. IV в. Сан Пьетро, Рим.

196. Пиксида с изображением Христа с апостолами. Нач. V в. Музей Боде, Берлин.

197. Шестигранный реликварий. Кон. IV в. — нач. V вв. Музей истории искусств, Вена © KHM.

198. Брешианская ставротека. Вт. пол. IV в. Музей Санта Джулия, Брешия.

199. 1) Кубикул апостолов. Катакомбы Феклы, Рим. IV в. 2) Теофания. Петр и Павел. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Вт. пол. IV в. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.

200. Изображения Петра и Павла на изделиях малых форм. IV 1, 2) Донце сосуда, чаша. IV в. Музей Метрополитан. 3) Донце сосуда. IV в. Британский музей. 4) Рельеф с изображением Павла. Вторая четверть V в. Лувр. © Metmuseum; British museum; Louvre.

201. Traditio legis. Санта Констанца, Рим. Кон. IV в. Фото А. В. Захаровой.

202. Капелла Сант Аквилино, Сан Лоренцо, Милан. Нач. V в. 1–3) Христос с апостолами. 4–5) Родоначальники колен Израилевых. Фото А. В. Захаровой.

203. Мавзолей Галлы Плацидии, Равенна. Вторая четверть V в. 1, 3–6) Апостолы. 2) Св. Лаврентий. Фото А. В. Захаровой.

204. 1) Донце чаши со св. Лаврентием. V в. Музей Метрополитан. 2) Клад с Целийского холма. Первая четверть V в. Музеи Ватикана. 3, 4) Capsella Africana. Вторая чертверть. V в. Музеи Ватикана © Metmuseum, Musei Vaticani.

205. Баптистерий Сан Джованни ин Фонте, Неаполь. Пер. пол. V в. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

206. Санта Пуденциана, Рим. Нач. V в. 1) Мозаика апсиды. 2) Схема реставрационных вмешательств. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

207. Баптистерий Православных, Равенна. Сер. V в. 1) Иоанн, Филипп, Варфоломей. 2) Андрей. 3) Варфоломей, Иуда. 4, 5) Матфей, Иуда. 6, 7) Петр, Павел. 8) Иаков Зеведеев, Иаков Алфеев; Симон, Иоанн; Филипп, Фома. 9–11) Пророки (?). Фото А. В. Захаровой; фото автора.

208. Ротонда в Фессалониках. Вт. пол. V в. 1) Порфирий, Онисифор. 2) Леонтий, Филимон. 3) Ферин. 4) Портрет мужчины из Фаюма. Сер. II в. ГМИИ им. Пушкина. 5) Молодой воин, Филимон, А.., Анания. 6) Порфирий, Онисифор, Леонтий, Приск. 7) Филипп, Дамиан, Кирилл, Косьма. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых; В. Д. Сарабьянова; фото автора.

209. Архиепископская капелла, Равенна. Кон. V – нач. VI вв. 1–3) Медальоны с изображением апостолов, мучеников, святых жен. 4, 5) Петр, Павел. 6) Андрей. 7) Портрет философа («варвара»). II в. Музей истории искусств, Вена. 8, 9) Варфоломей, Филипп. 10) Иаков, Симон, Матфей, Фома, Иуда, Иаков. © KHM; фото А. В. Захаровой; В. Д. Сарабьянова.

210. Сан Витале, Равенна. 546–547 гг. 1, 3–4) Мозаика в апсиде: св. Виталий, Экклезий. 2) Медальоны с апостолами. 5, 6) Павел, Андрей. 7) Петр. 8) Демосфен. I в. Музеи Берлина. 9, 10) Иуда, Филипп. 11) Фома, Иоанн;

Иаков, Иуда; Филипп, Варфоломей; Иаков, Симон. 12) Матфей. 13) Варфоломей. Баптистерий Православных, Равенна. Сер. V в. Фото А. В. Захаровой.

211. Панагия Канакария в Литранкоми, Кипр. Пер. пол. VI в. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых; Dumbarton Oaks.

212. Амвон с изображением святых. V в. Археологический музей, Никополь.

213. Церковь Косьмы и Дамиана, Рим. 526–530 гг. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

214. 1) Косьма и Дамиан. Фреска из базилики на агоре. VI в. Византийский музей, Фессалоники. 2) Косьма и Дамиан. Фреска из монастыря Вади Сарга (Египет). VI в. Британский музей © British museum; фото автора.

215. Икона «Апостол Петр». Вт. пол. VI в. Монастырь Св. Екатерины на Синае.

216. 1) Икона «Богоматерь на троне со свв. Федором и Димитрием». Вт. пол. VI в. Монастырь Св. Екатерины на Синае. 2) Св. Марк. Панель из Фаюма. Кон. VI в. Национальная библиотека Франции, Париж. Marsengill K. Portraits and Icons; Paterson A. Late Antique Portraits and Early Christian Icons.

217. Кафедра Максимиана. Ок. 547 г. Национальный музей, Равенна.

218. Диптих с изображением Христа с апостолами и Богоматери с ангелами. Сер. VI в. Музей Боде, Берлин.

219. Блюдо со сценой Причащения апостолов из Риха. VI в. Музей Дамбартон Оакс © Dumbarton Oaks.

220. Сан Витторе ин Чьел д’Оро, Сант Амброджо, Милан. Вт. пол. — кон. V в. 1) Св. Виктор. 2) Амвросий. 3) Амвросий, Гервасий. 4) Матерн, Навор. 5) Протасий. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

221. Арианский баптистерий, Равенна. 493–526 гг. 1) Мозаики купола. 2) Схема реставрационных вмешательств. Фото А. В. Захаровой; фото автора.

222. Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Мозаики первого этапа: 493–526 гг. 1) Пророки. 2) Схема реставрационных вмешательства. Фото А. В. Захаровой.

223. Монастырь св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. 1) Преображение. 2) Медальоны с пророками. 3, 4) Игумен Лонгин, дьякон Иоанн. 5) Медальоны с апостолами.

224. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. Капелла № 6. VI–VII в. Thomas Th. K. The honorific mantle as furnishing for the household Memory Theater in Late Antiquity.

225. Евфрасиева базилика, Пореч. 539–560 гг. 1, 2) Апостолы. 3) Мозаика апсиды. 4–6) Святые жены: Агнеса, Агата, Евфимия, Фелицита, Фекла. 7, 8) Мозаика апсиды: Евфрасий, Клавдий. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

226. Мученики и мученицы. Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Мозаики второго этапа: 561–569 гг. Фото А. В. Захаровой.

227. 1) Марцеллин, Поллион, Петр. Катакомбы Понциана, Рим. Кон. V в. 2) Христос со свв. Беатрисой, Симплицием, Фаустином и Руфинианом. Катакомбы Дженероза, Рим. Пер. пол. VI в. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms.

228. Икона «Сергий и Вакх». Пер. пол. VII в. Музей искусства имени Богдана и Варвары Ханенко, Киев.

229. Сергий / Вакх. 1) Клад из Хамы. Кон. VI в. Художественный музей Уолтерса, Балтимор. 2) Блюдо. Сер. VII в. Британский музей © Walters Art Museum; British museum.

230. 1) Завеса с изображением св. Федора. VI–VII вв. Художественный музей Фогга, Кембридж. 2) Св. Мина с верблюдами. Костяная пластина. VII-VIII вв. Музей древнего искусства, Милан. 3) Св. Федор. Створка триптиха. VI–VII вв. Монастырь св. Екатерины на Синае © Fogg museum; Princeton Sinai Digital Archive.

231. Реликварий из Градо: Кантий, Кантиан, Кантианилла, Квирин, Латин. Ок. 500 г. Сокровищница собора, Градо.

232. 1, 2, 3) Ваза из Эмесы. Последняя четверть VI в. — нач. VII в. Лувр. 4) Кубок из Бет Мисона. VI–VII вв. Художественный музей Кливленда © Louvre; Cleveland Museum of Art.

233. Пиксида со сценой Умножения хлебов. VI в. Музей Метрополитан © Metmuseum.

234. «Крипта епископов». Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь. Вт. пол. V в. — нач. VI в. D'Ovidio S. Devotion and Memory.

235. Портреты римских пап. Сан Паоло фуори ле мура, Рим. Сер. — вт. пол. V в., нач. VI в.

236. Сант Аполлинаре ин Классе, Равенна. Сер. VI в. 1, 2) Экклезий, св. Урс. 3, 4) Свв. Аполлинарий, Север. Фото А. В. Захаровой.

237. Сан Витале, Равенна. 546–549 гг. 1, 2) Юстиниан и Феодора со свитой. 3, 4) Юстиниан, Феодора. 5, 6) Спутники Юстиниана, Максимиан. Фото А. В. Захаровой.

238. Пелагий II. Сан Лоренцо фуори ле мура, Рим. 578–590 гг.

239. Туртура с Богоматерью, Феликсом и Адавктом. VI в. Катакомбы Коммодиллы, Рим. пер. пол. VI в. или VII в. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.

240. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. Капелла № 17. VI–VII в. Clédat J. Le monastère et la Nécropole de Baouît.

241. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. VI–VII в. 1) Капелла № 7. 2) Даниил. Капелла № 12. Clédat J. Le monastère et la Nécropole de Baouît.

242. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. VI–VII в. 1, 2) Капелла № 26. 3) Аполлон, Ануп, Фиб; апа Исаак, апа Гериак, папа Хамай, брат Ио. Капелла № 51. Clédat J. Le monastère et la Nécropole de Baouît.

243. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. VI–VII в. Капелла № 28. Clédat J. Le monastère et la Nécropole de Baouît.

244. 1) Христос и Мина. Лувр. 2, 3) Монастырь Апы Аполлона в Бауите. VI–VII в. Капелла № 56 © Louvre; Thomas Th. K. The honorific mantle as furnishing for the household Memory Theater in Late Antiquity.

245. 1) Апа Авраам. Нач. VII в. Музей Боде, Берлин. 2) Св. Виктор. V–VI в. Египетский музей, Флоренция. 3) Писец Георгий. Панель из Бауита. VII в. Художественный музей Ньюарка. Marsengill K. Portraits and Icons; Paterson A. Late Antique Portraits and Early Christian Icons.

246. Сант Аньезе, Рим. Пер. пол. VII в. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

247. Капелла Венанция, Латеранский баптистерий, Рим. Пер. пол. VII в. Фото А. В. Захаровой.

248. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. 1, 2) Мозаики допожарного этапа: северный неф; западная стена. V в. 3, 4) Св. Димитрий с ктиторами: юго-восточный столб; северный неф. 5, 6) Свв. Георгий, Димитрий. 7, 8) Епископ «Иоанн», епарх «Леонтий». 9) Св. Димитрий с дьяконом. VII в. Фото А. Ю. и Е. А. Виноградовых.

249. Capsella Vaticana. Пер. пол. VII в. Музеи Ватикана © Musei Vaticani.

250. Кадило с образами Христа, Богоматери и четырех апостолов. Нач. VII в. Британский музей © British museum.

Иллюстрации к главе I

1.1.



1.2.

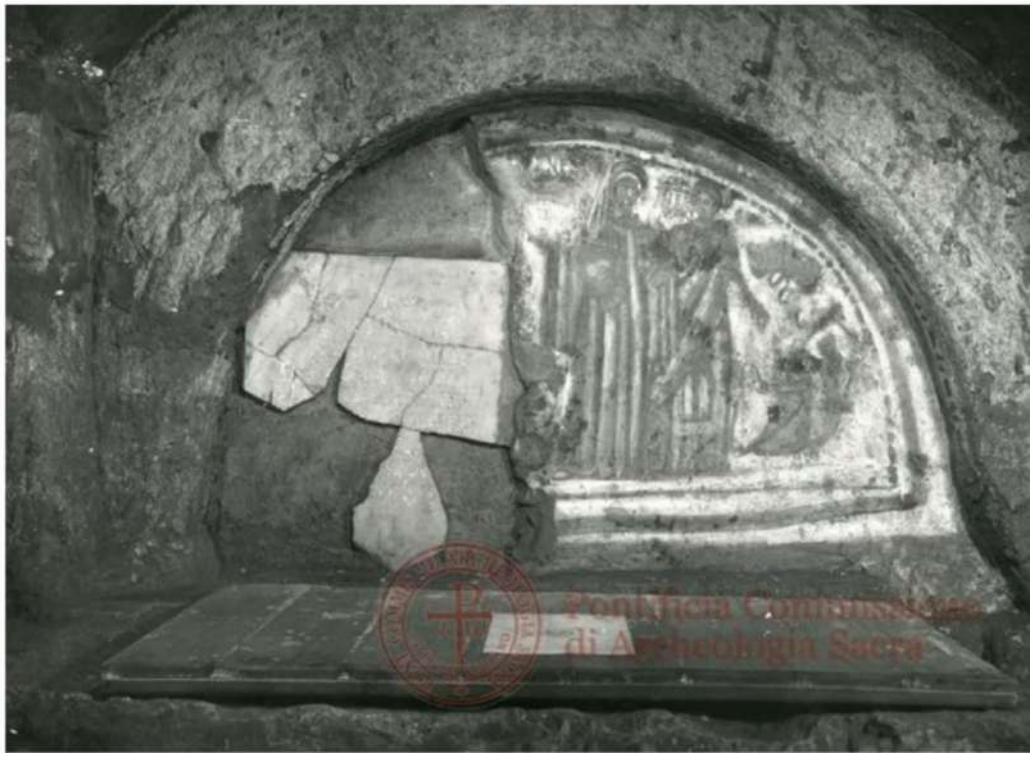
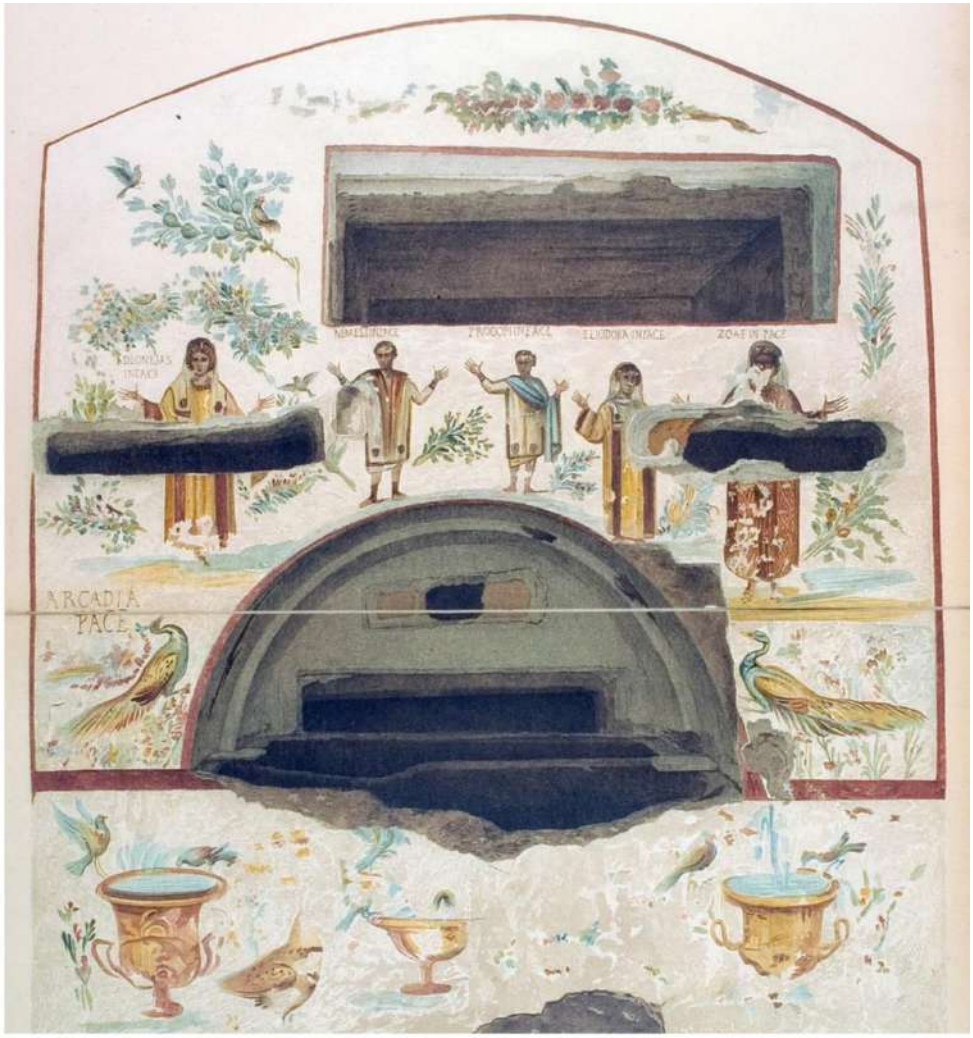


Рис. 1. Аркосолий Венеранды и Петрониллы (№ 18). Катакомбы Домитиллы, Рим. Вт. пол. IV в.

2.1.



2.2.

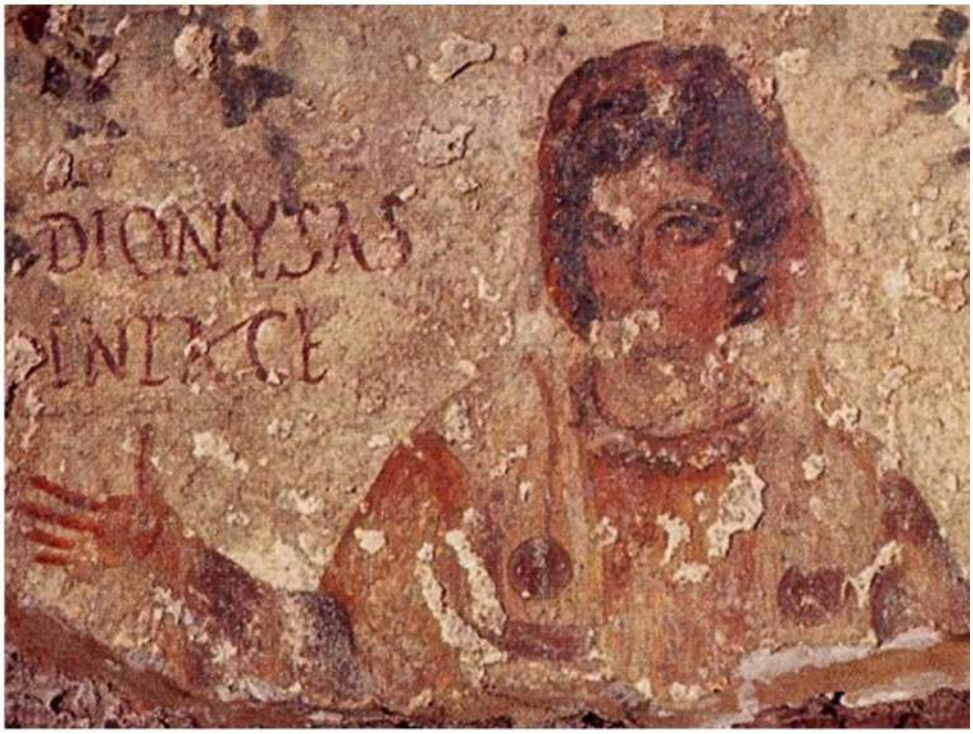


Рис. 2. Дионисия, Немезий, Прокопий, Элиодора, Зоя. Кубикул «Пяти святых» (№ 44). Катакомбы Сан Каллисто, Рим. Последняя четверть III в. — IV в.

2.3.



Рис. 2. Дионисия, Немезий, Прокопий, Элиодора, Зоя. Кубикул «Пяти святых» (№ 44). Катакомбы Сан Каллисто, Рим. Последняя четверть III в. — IV в.

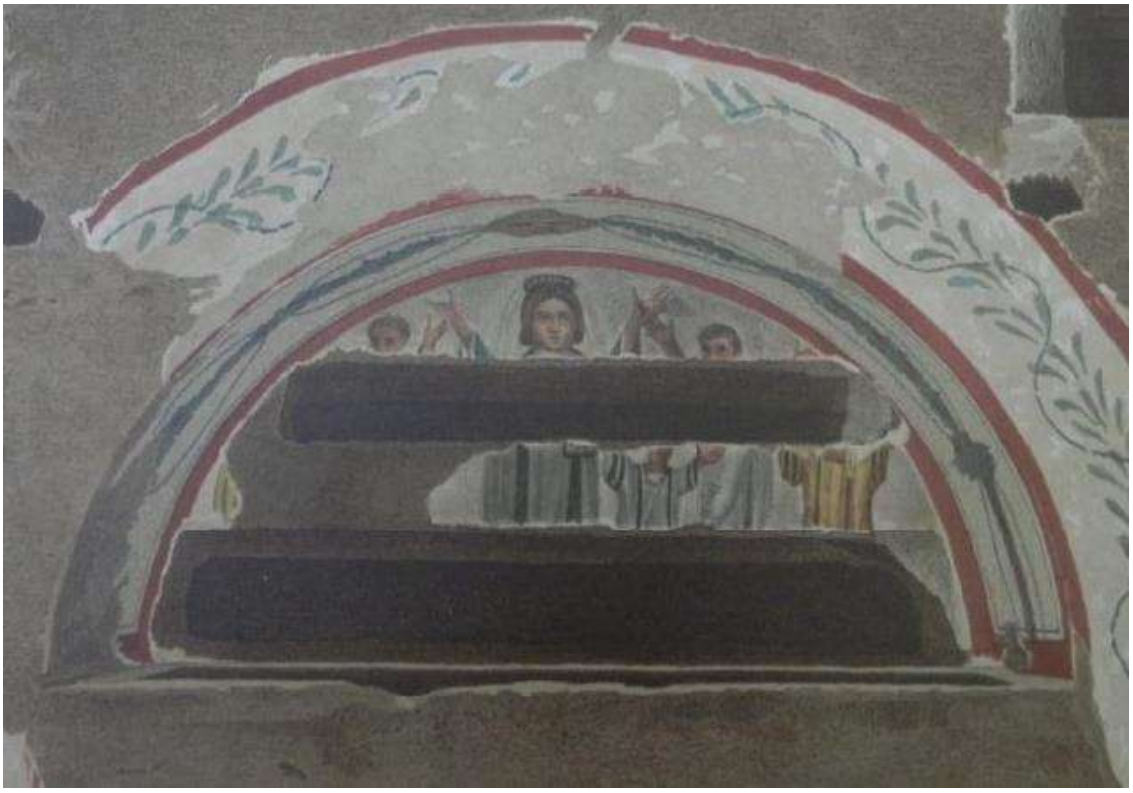
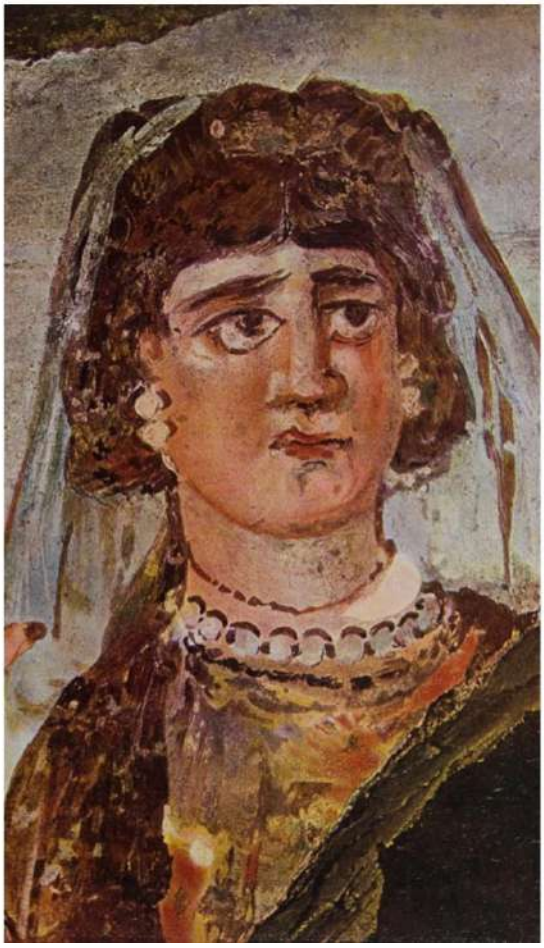


Рис. 3. Аркосолий № 43. Катакомбы Сан Каллисто, Рим. Вт. пол. III в.

4.1.



4.2.

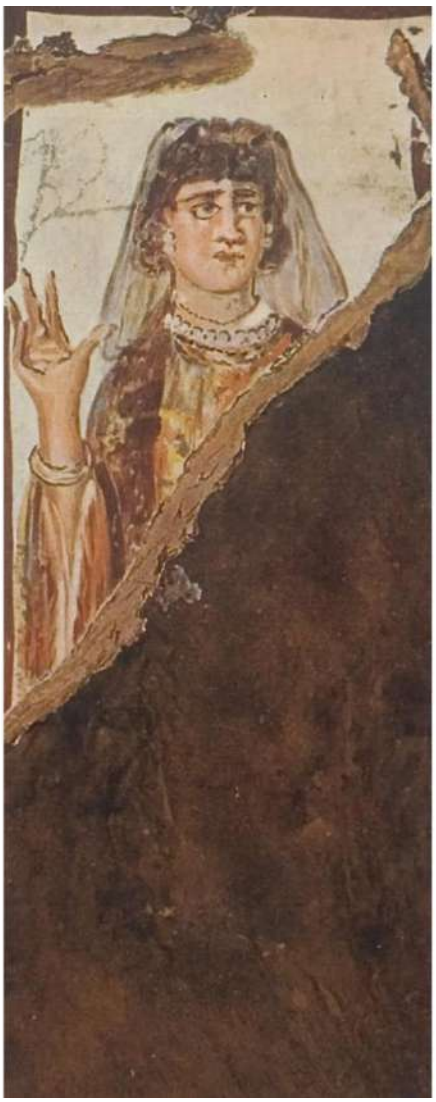


4.3.



Рис. 4. Гробница «Двух орант». Катакомбы Иорданцев на Виньа Массимо, Рим. Пер. пол. IV в.

4.4.



4.5.

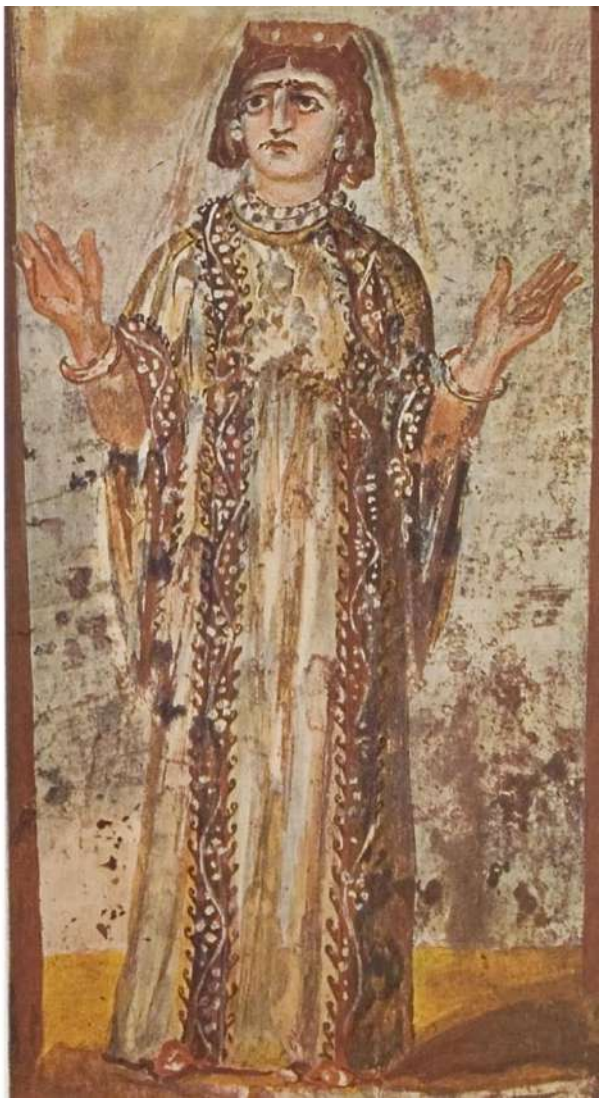
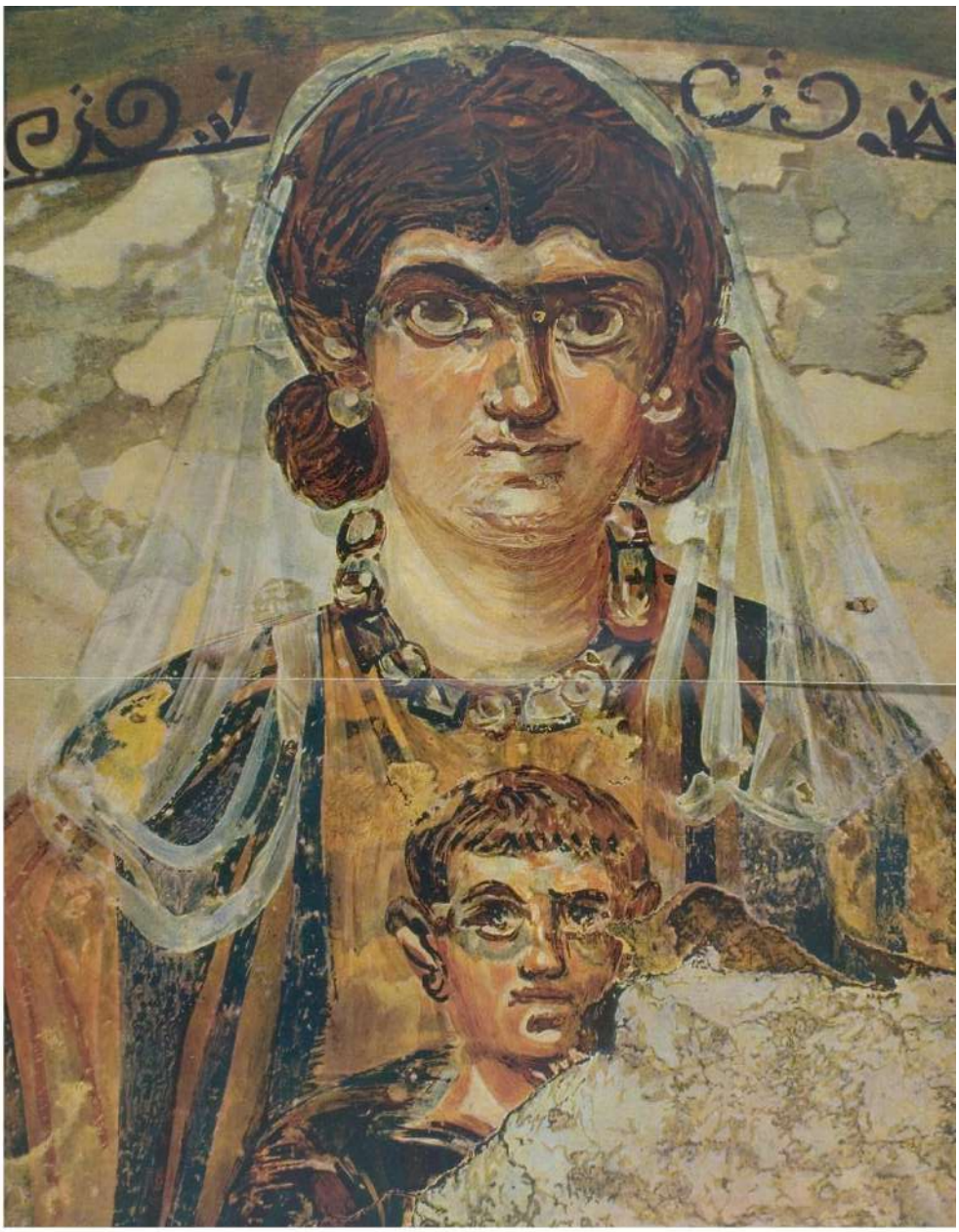


Рис. 4. Гробница «Двух орант». Катакомбы Иорданцев на Виньа Массимо, Рим. Пер. пол. IV в.



Рис. 5. Аркосолий Зосимы из Кеметериум Маюс. IV в.

6.1.



6.2.



Рис. 6. Аркосолий Мадонны с Младенцем. Кеметериум Маюс, Рим. Пер. пол. IV в.

6.3.



6.4.





6.5.



6.6.

Рис. 6. Аркосолий Мадонны с Младенцем. Кеметериум Маюс, Рим. Пер. пол. IV в.

7.1.



7.2.



Рис. 7. Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь. Вт. пол. V в. — нач. VI вв. 1) Аркосолий Феотекна, Иларии и Ноннозы. 2) Аркосолий Прокла.

8.1.



8.2.



8.3.



Рис. 8. Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь. Вт. пол. V в. — нач. VI вв. 1, 2) Аркосолий Черулы. 3) Аркосолий Биталии.



Рис. 9. Гипогей Требия Юста на Виа Латина. Сер. IV в.



Рис. 10. Стеклянный медальон из Кельна. III–V вв. Британский музей.

11.1. 

11.2. 

Рис. 11. Мозаичные надгробия из Табарки. Музей Бардо, Тунис. V в.

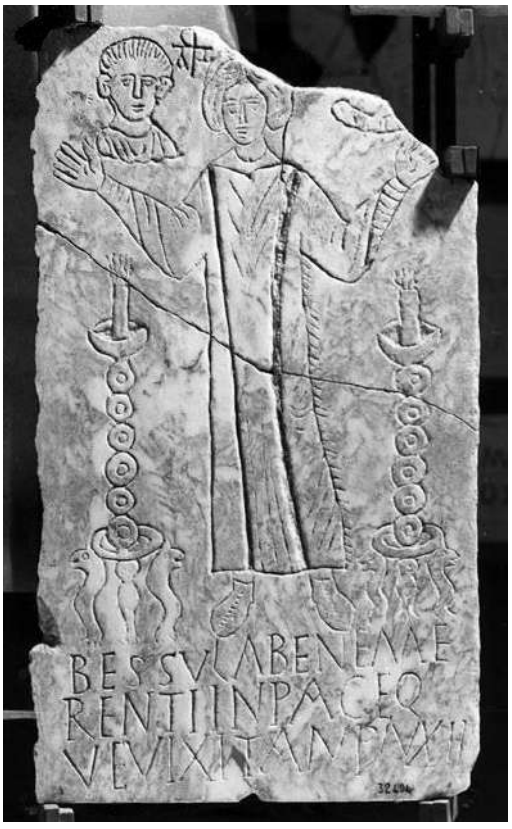


Рис. 12. Надгробие Бессулы. V в. Музеи Ватикана.



Рис. 13. Гробница в Силистре (Болгария). Сер. IV в.



Рис. 14. Св. Януарий с Коминией и Никатиолой. Вт. пол. V в. — нач. VI вв. Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь.



Рис. 15. Аркосолий Примения и Северы. Катакомбы Сан Себастьяно на Винья Кьяравильо, Рим. Кон. IV в. — нач. V в.

16.1.



16.2.



Рис. 16. Донца сосудов с изображением супругов. IV в. Британский музей.



Рис. 17. Аркосолий с изображением умерших. Катакомбы Тразона и Сатурнина, Рим. Пер. пол. IV в.



Рис. 18. Локульная плита погребения Северы. Катакомбы Присциллы, Рим. Вт. пол. III в. — пер. пол. IV в. Музеи Ватикана.

19.1.



19.2.



Рис. 19. 1) Погребальный рельеф Попиллия и Кальпурнии. I в. Музей Гетти. 2) Погребальный рельеф II–III вв. Археологический музей Аданы.

20.1.



20.2.



Рис. 20. Кубикул Велаты (№ 7). Катакомбы Присциллы, Рим. 270–280-е.

20.3.



20.4.

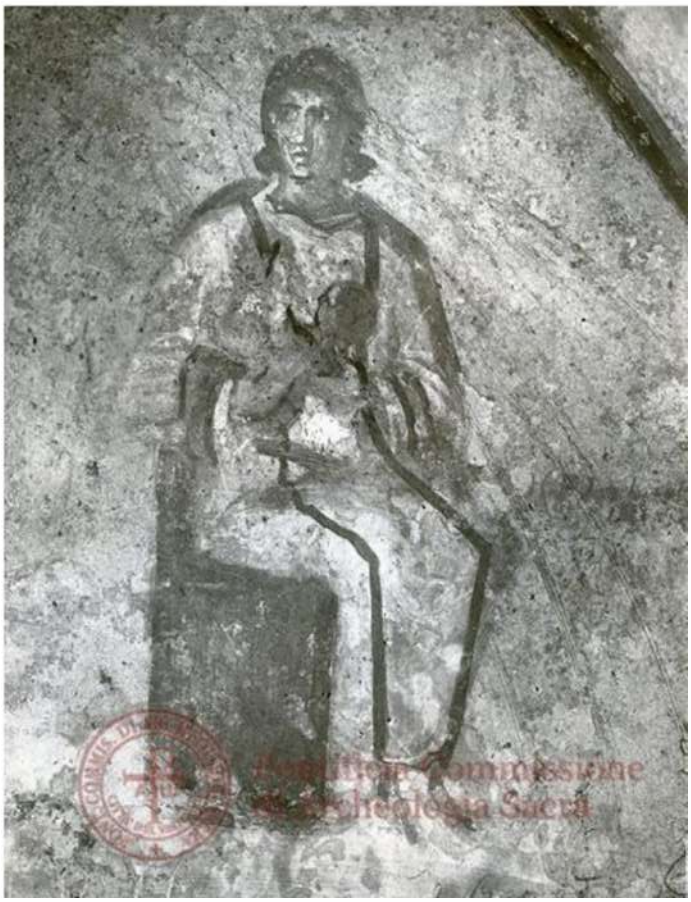
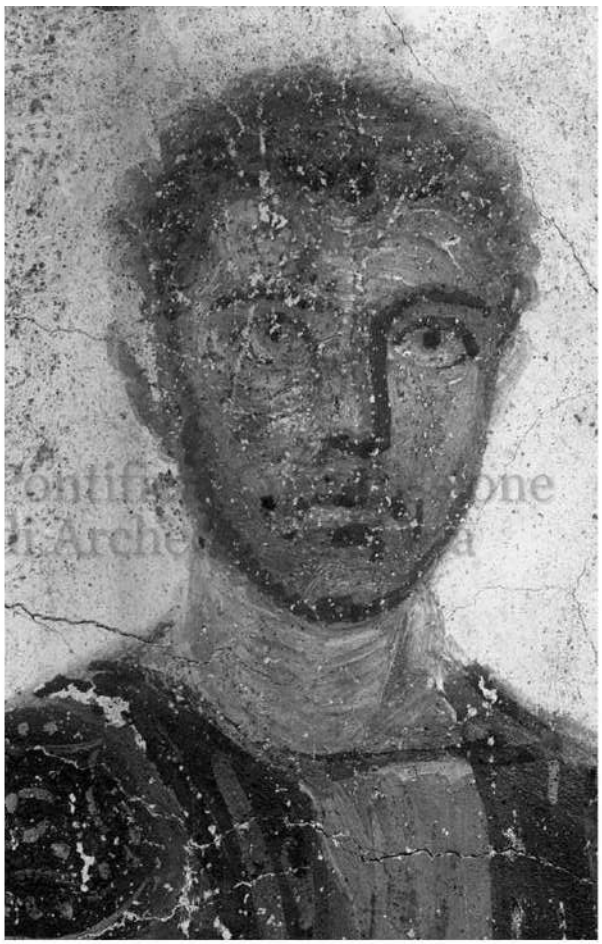
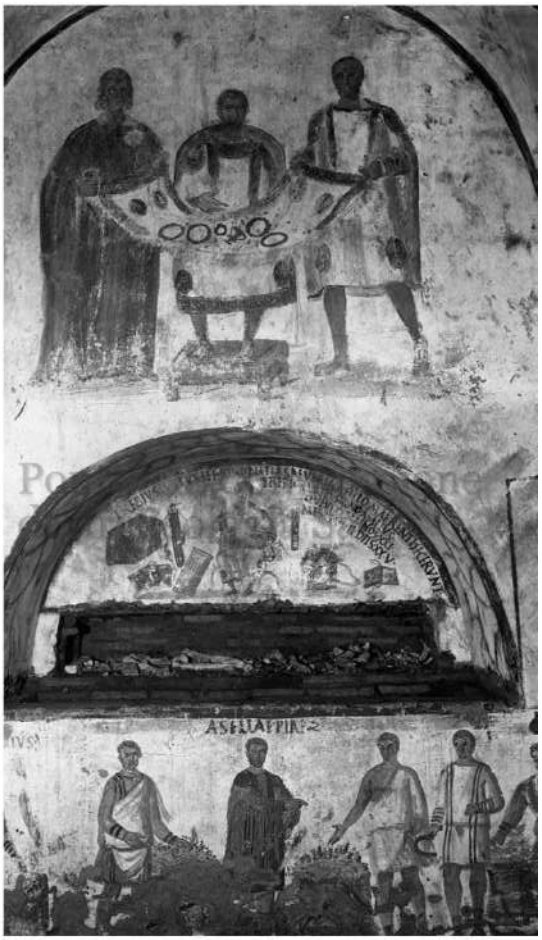


Рис. 20. Кубикул Велаты (№ 7). Катакомбы Присциллы, Рим. 270–280-е.



21.1.



21.2.



21.3.

Рис. 21. Гипогей Требия Юста на Виа Латина, Рим. Сер. IV в.



Рис. 22. Саркофаг Людовизи («саркофаг Пронубы»). I-86. Вторая четверть IV в. Музеи Ватикана.

23.1.



23.2.



Рис. 23. 1) Аркосолий Малых апостолов. Катакомбы Домитиллы, Рим. Вт. пол. IV в. 2) Кубикул Апостолов. Катакомбы Феклы, Рим. IV в.

24.1.



24.2.



24.3.

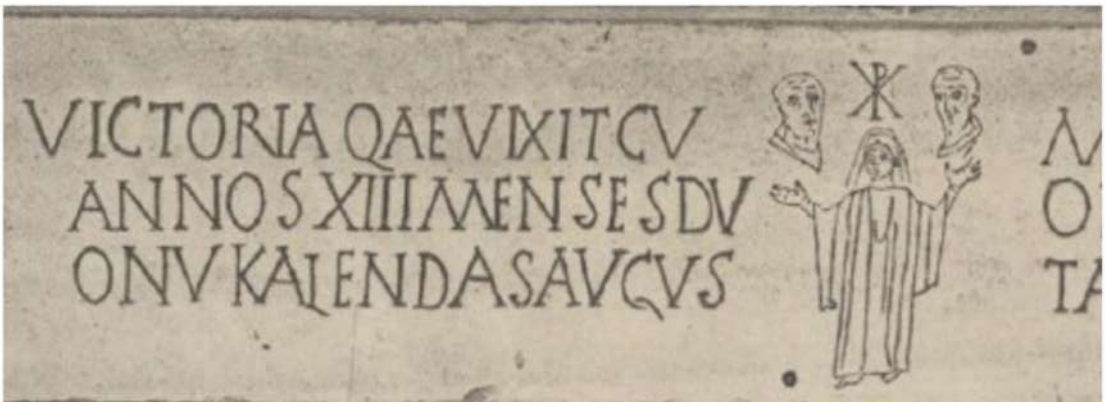


Рис. 24. 1) «Саркофаг Св. Марцеллы». III-500. Кон. IV в. — нач. V в. Базилика св. Марии Магдалины, Сен Максимен. 2) Саркофаг Марка Клавдиана. I-770. Пер. чет. IV в. Палаццо Массимо, Рим. 3) Локульная плита погребения Виктории. Кон. IV в. — нач. V в. Музеи Ватикана.



Рис. 25. Донце сосуда с изображением Перегрины с Петром и Павлом. Сер. IV в. Музей Метрополитан.

26.1.



26.2.



26.3.



26.4.



Рис. 26. 1, 3) Оранта в буколческом пейзаже. Кеметериум Маюс, Рим. Кон. III в. 2, 4) Сусанна и старцы. Кубикул Сусанны (№ 51). Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Вт. пол. IV в.



Рис. 27. «Гробница Сусанны». V в. Археологический музей, Фессалоники.



Рис. 28. Моисей в водах Нила. Кубикул С. Гипогей на Дино Компаньи, Рим. Сер. IV в.



Рис. 29. Кубикул Времен года. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Вт. пол. III в. — пер. пол. IV в.



Рис. 30. Саркофаг двух братьев. I-45. Вторая четверть IV в. Музеи Ватикана.



Рис. 31. Саркофаг Адельфии. II-20. Вторая четверть IV в. Археологический музей Паоло Орси, Сиракузы.

32.1. 

32.2. 

32.3. 

32.4. 

32.5. 

32.6. 

Рис. 32. Портреты супругов на саркофагах IV в. 1) Саркофаг Адельфии. II-20. Вторая четверть IV в. Сиракузы. 2) «Саркофаг Стилихона». II-150. Кон. IV в. Сант Амброджо, Милан. 3) Саркофаг III-40. Вторая четверть IV в. Арль. 4) Стригильный псевдосаркофаг I-87. Сер. IV в. Музеи Ватикана. 5) Саркофаг I-44. Вторая четверть IV в. Музеи Ватикана. 6) Саркофаг Лота. I-188. Вторая четверть IV в. Катакомбы Сан Себастьяно, Рим.



Рис. 33. Гробница Элии Арисут, Триполи. IV в.



34.1.



34.2.

Рис. 34. Портреты Флавия Юлия Юлиана и Марии Сиплиции Рустики с кладбища Св. Кириака, Рим. Сер. IV в. Музеи Ватикана.

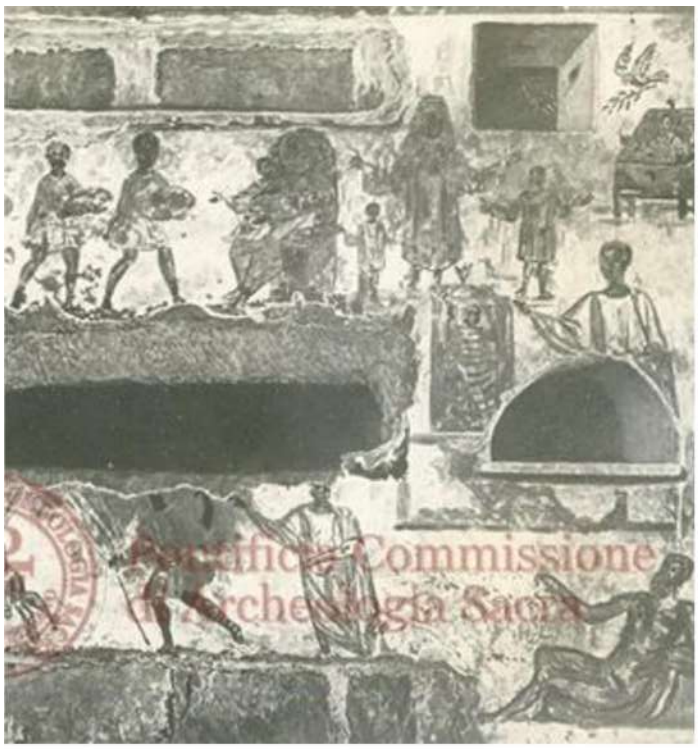
35.1.



35.2.



Рис. 35. Кубикул Лазаря. Катакомбы Присциллы, Рим. Конец IV в.



36.1.



36.2.



36.3.



36.4.

Рис. 36. Катакомбы Иорданцев на Виньа Массимо, Рим. Пер. пол. IV в. 1) Локул № 6. 2, 3) Грата. Локул № 5. 4) Саркофаг из Тевтонской коллегии Ватикана. I-842. Кон. IV в. — нач. V в.

37.1.



37.2.



Рис. 37. Локул жены Януария. Катакомбы Домитиллы, Рим. Кон. III в.

38.1.



38.2.



Рис. 38. 1) Саркофаг Сабина. I-6. Первая четверть IV в. Музеи Ватикана. 2) Саркофаг Марка Клавдиана. I-770. Первая четверть IV в. Палаццо Массимо, Рим.



39.1.



39.2.



39.3.

Рис. 39. Локульные плиты с фигурами орант. Музеи Ватикана. 1, 2) Катакомбы Домитиллы, Рим. 3) Погребение Мартуры, Леи и Эмилианы. Катакомбы Фелициты. Кон. IV в. — первая четверть V в.



Рис. 40. Локульные плиты с фигурами орант.



Рис. 41. Донце сосуда с изображением супругов. IV–V вв. Музей Метрополитан.

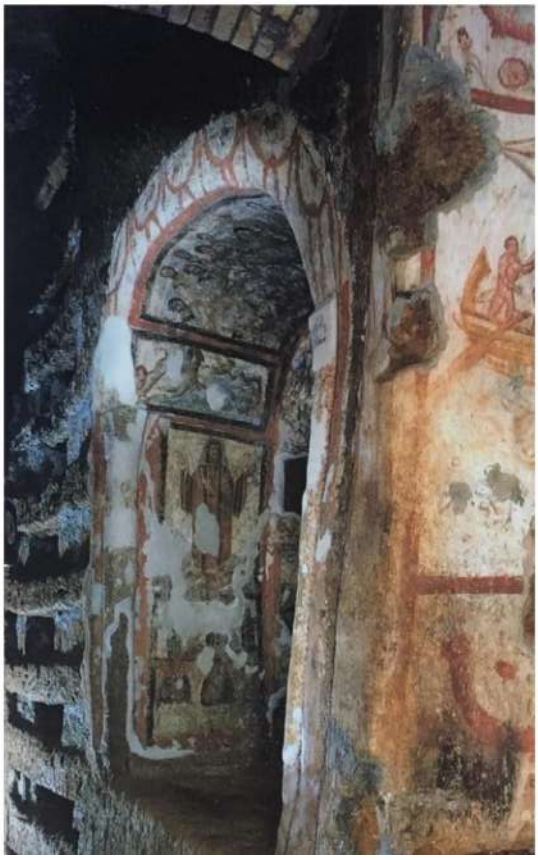


Рис. 42. Донце сосуда с изображением Северы, Косьмы и Леи. III–V вв. Британский музей.

43.1.



43.2.



43.3.



Рис. 43. Оранты. Вт. пол. III в. 1, 2) Ниша № 8. Катакомбы на Виа Анапо, Рим. 3) Катакомбы Домитиллы, Рим.

44.1.



44.2.



Рис. 44. Ниша № 14. Катакомбы на Виа Анапо, Рим. Вт. пол. III в.

45.1.



45.2.



45.3.



Рис. 45. Кубикул двух пиров. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Пер. пол. IV в.

46.1.



46.2.

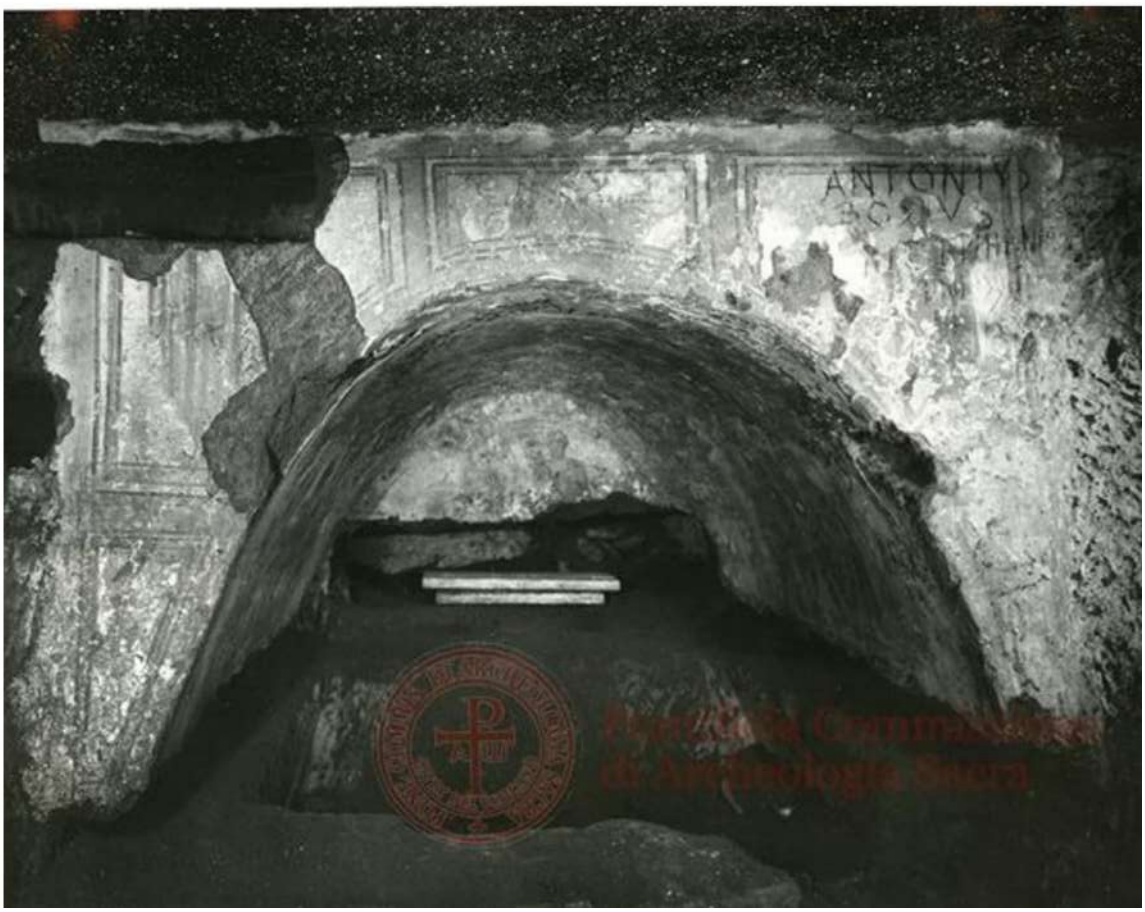


Рис. 46. 1) Кубикул Орфея. Катакомбы Домитиллы, Рим. IV в. 2) Аркосолий Трех отроков и Волхвов. Катакомбы Марка и Марцеллина, Рим. Вт. пол. IV в.

47.1.  47.2. 

Рис. 47. Кубикул I. Гипогей на Дино Компаньи, Рим. Сер. IV в.

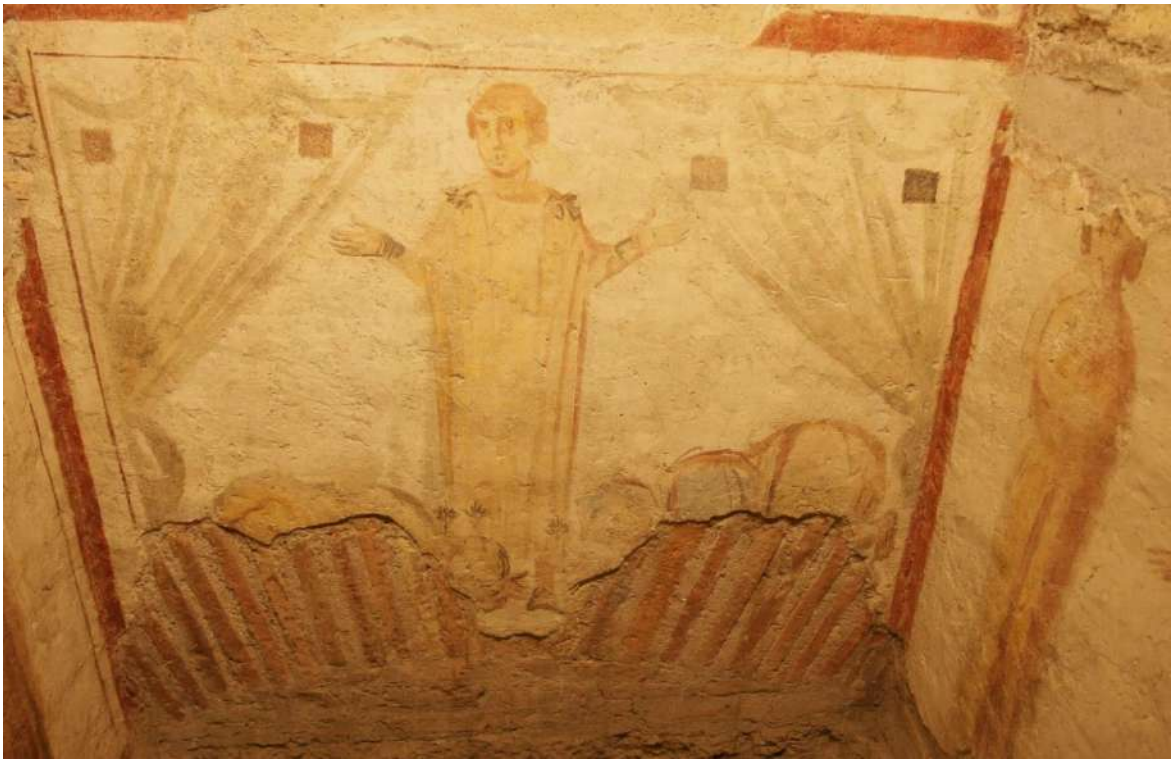


Рис. 48. Киприан, Юстина, Феоктист (?). «Ораторий» под базиликой Санти Джованни э Паоло, Рим. Кон. IV в.



49.1.

Рис. 49. Кубикул О. Гипогей на Дино Компаньи, Рим. Сер. IV в.

49.2.



49.3.



49.4.



Рис. 49. Кубикул О. Гипогей на Дино Компаньи, Рим. Сер. IV в.



Рис. 50. Аркосолий торговки зеленью (№ 51). Катакомбы Сан Каллисто, Рим. Сер. IV в.

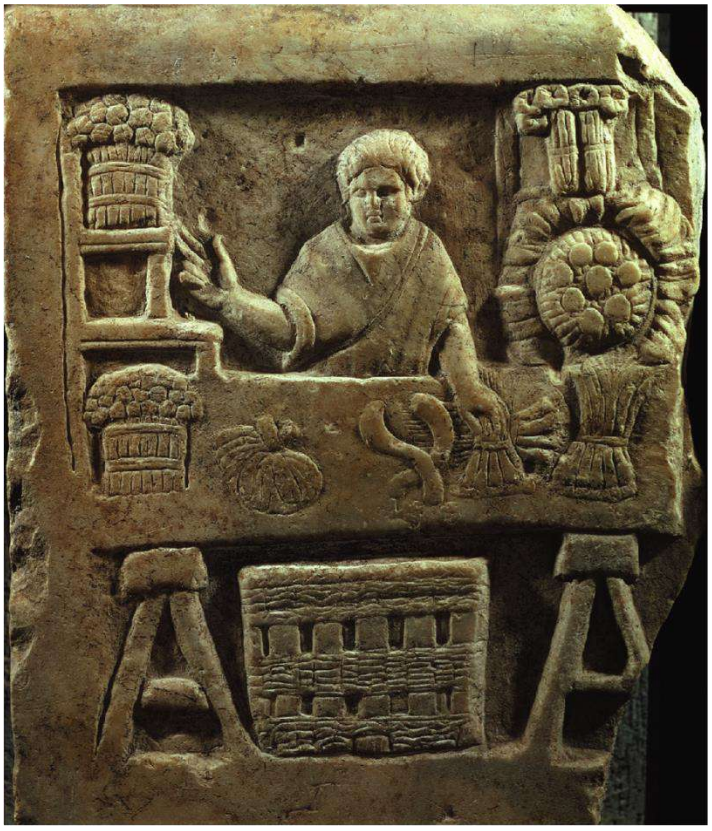


Рис. 51. Торговец зеленью. II в. Некрополь Изола Сакра, Остия.



Рис. 52. Локульные плитки с изображением бочек.

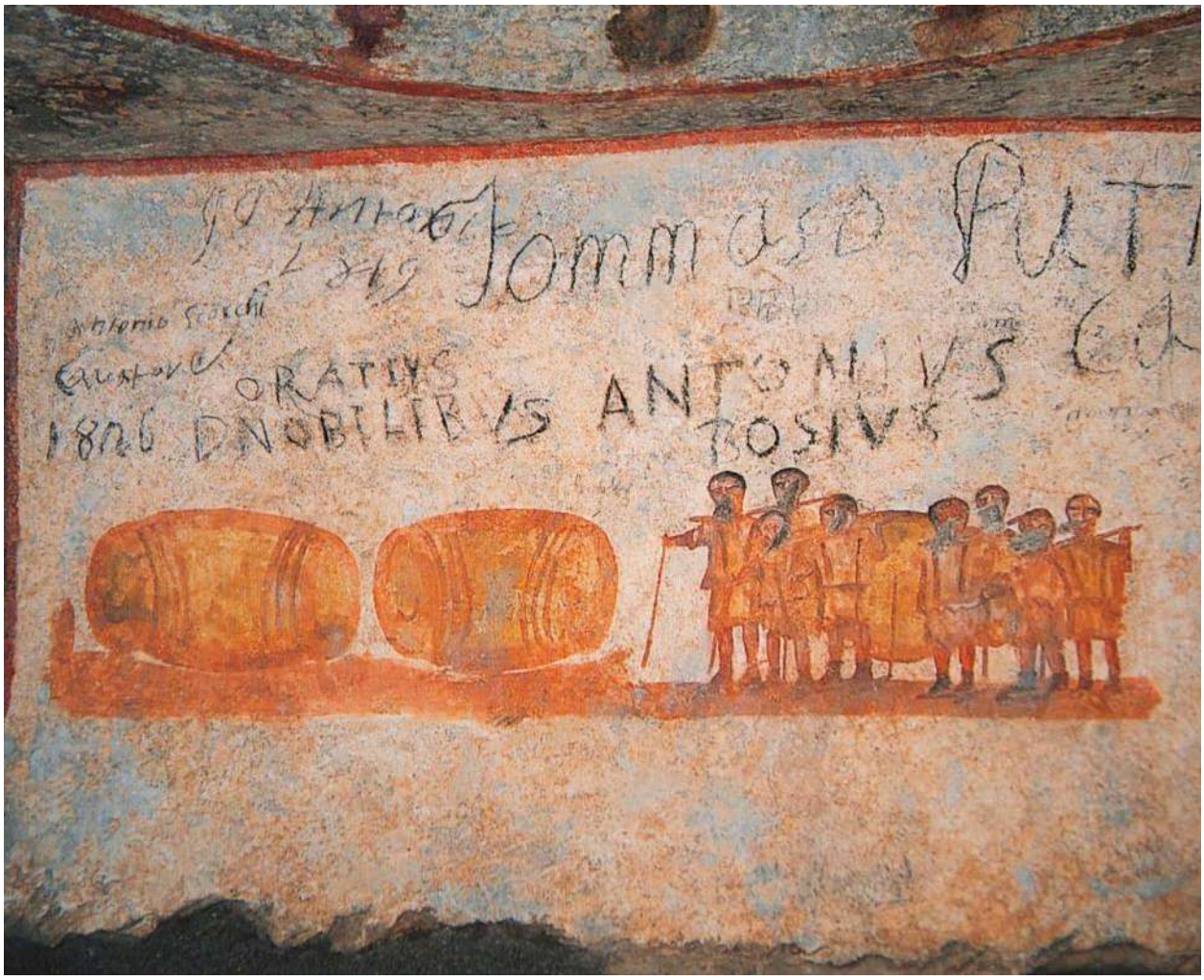
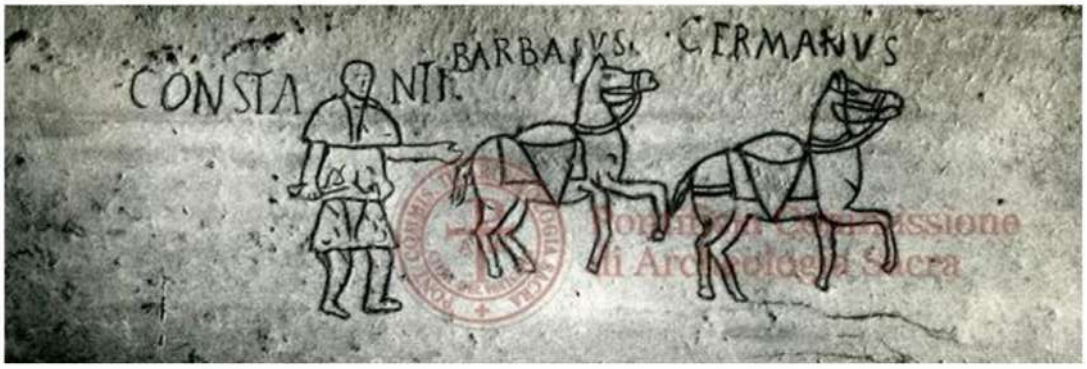


Рис. 53. Кубикул бочаров. Катакомбы Присциллы, Рим. Сер. IV в.

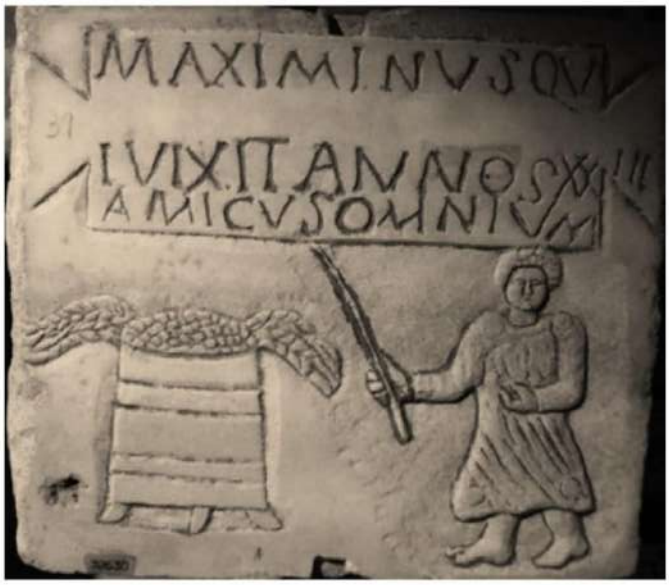
54.1.



54.2.



54.3.



54.4.



Рис. 54. Локульные плиты с «профессиональными» сценами. IV в. 1) Сильван, торговец рыбой. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. 2) Констант, погонщик лошадей. Катакомбы Домитиллы, Рим. 3) Максимин, торговец зерном. 4) Евтропий, скульптор. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим.

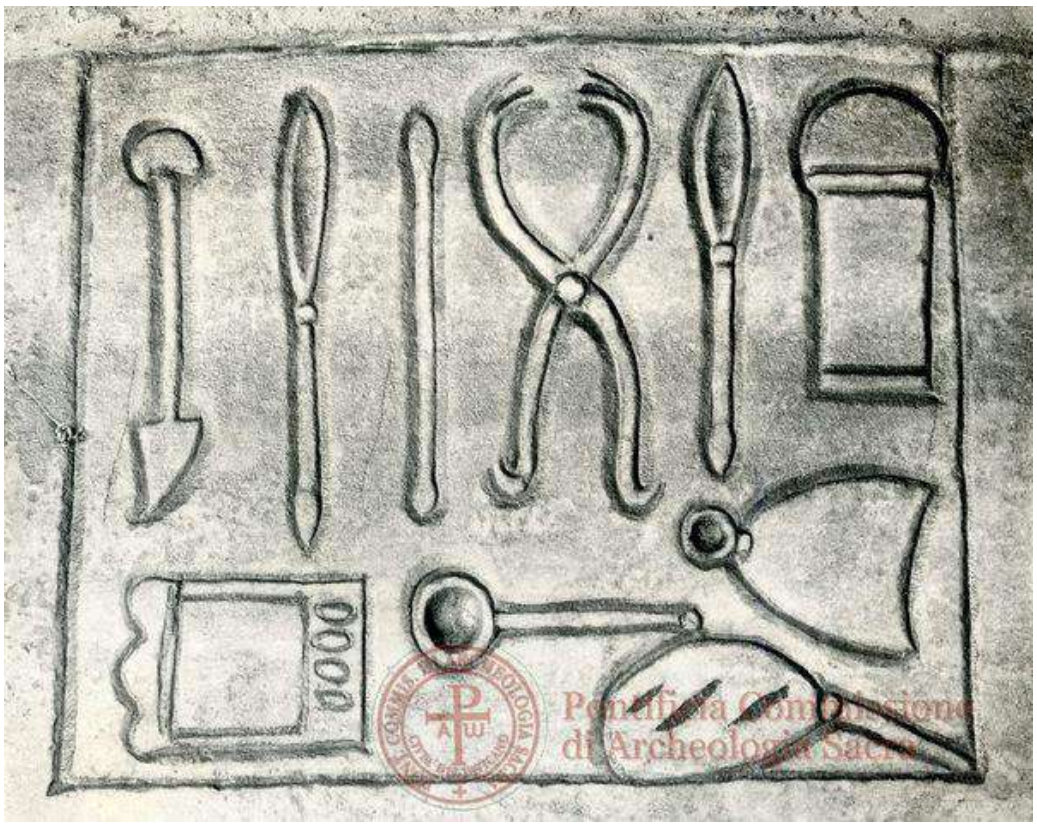


Рис. 55. Локульная плита с хирургическими инструментами из катакомб Претекстата. Музеи Ватикана.



Рис. 56. Погребальный рельеф с профессиональными атрибутами. II–III вв. Некрополь Изола Сакра, Остия.



Рис. 57. Локульные плиты с фоссорами и их инструментами. IV в.



Рис. 58. Кубикул Диогена (№ 12). Катакомбы Домитиллы, Рим. Сер. IV в.

59.1.



59.2.



Рис. 59. Погребальные рельефы. II–III вв. Некрополь Изола Сакра, Остия.

60.1.



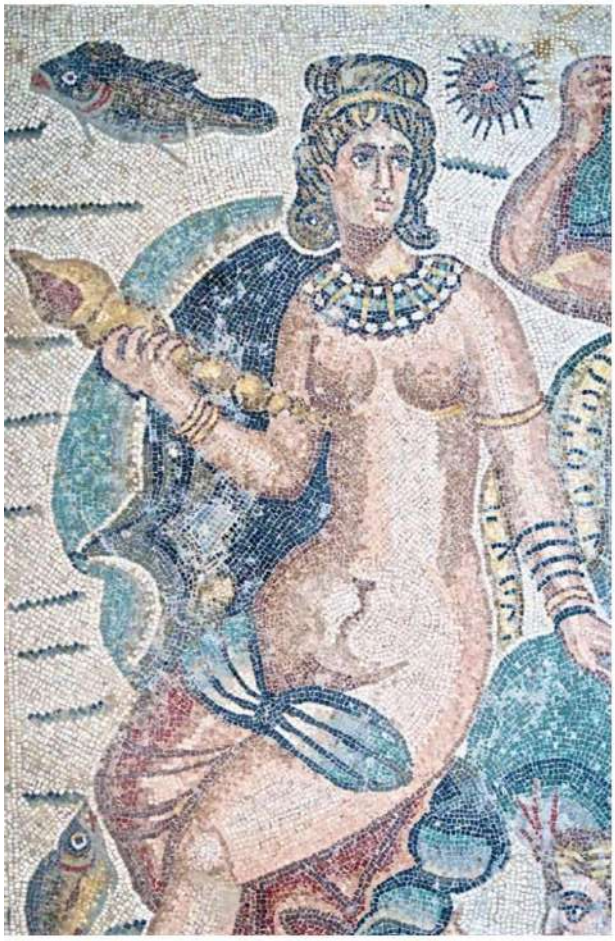
60.2.



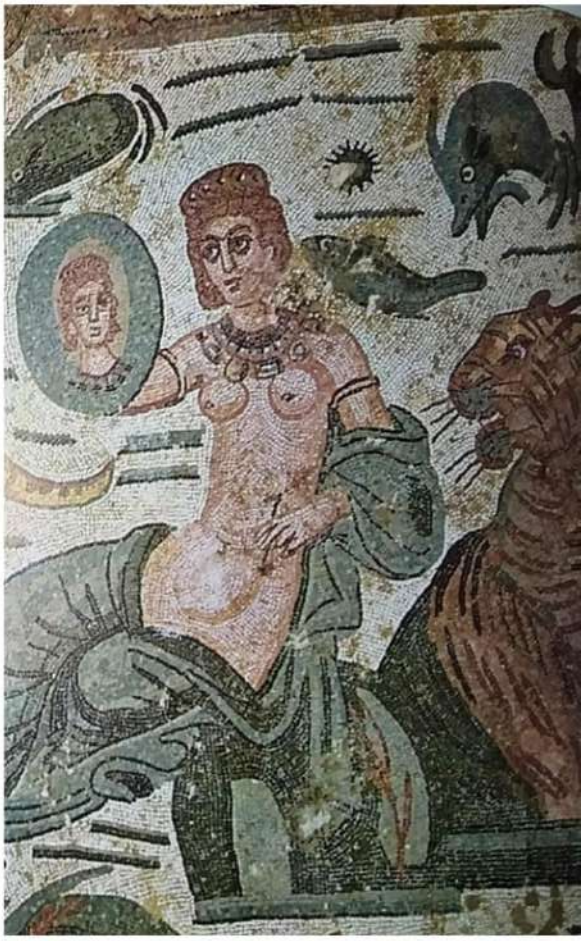
Рис. 60. Вилла дель Казале в Пьяцца Армерина (Сицилия). Пер. пол. IV в. 1, 2) Портрет хозяина виллы. Коридор со сценами «Большой охоты».



60.3.



60.4.



60.5.

Рис. 60. Вилла дель Казале в Пьяцца Армерина (Сицилия). Пер. пол. IV в. 3) Хозяйка виллы со служанками. Термы. 4, 5) Нереиды. Зала Ариона.



60.6.

Рис. 60. Вилла дель Казале в Пьяцца Армерина (Сицилия). Пер. пол. IV в. 6) Малая охота.



Рис. 61. Мозаика из дома Лабериев, Удна. IV в. Музей Бардо, Тунис.



Рис. 62. Мозаика с Мегалопсихеей из Якто. Вт. пол. V в. Археологический музей Хатая, Антакья



Рис. 63. Адонис на охоте. Вилла Матерна в Карранке (Испания). Кон. IV в.

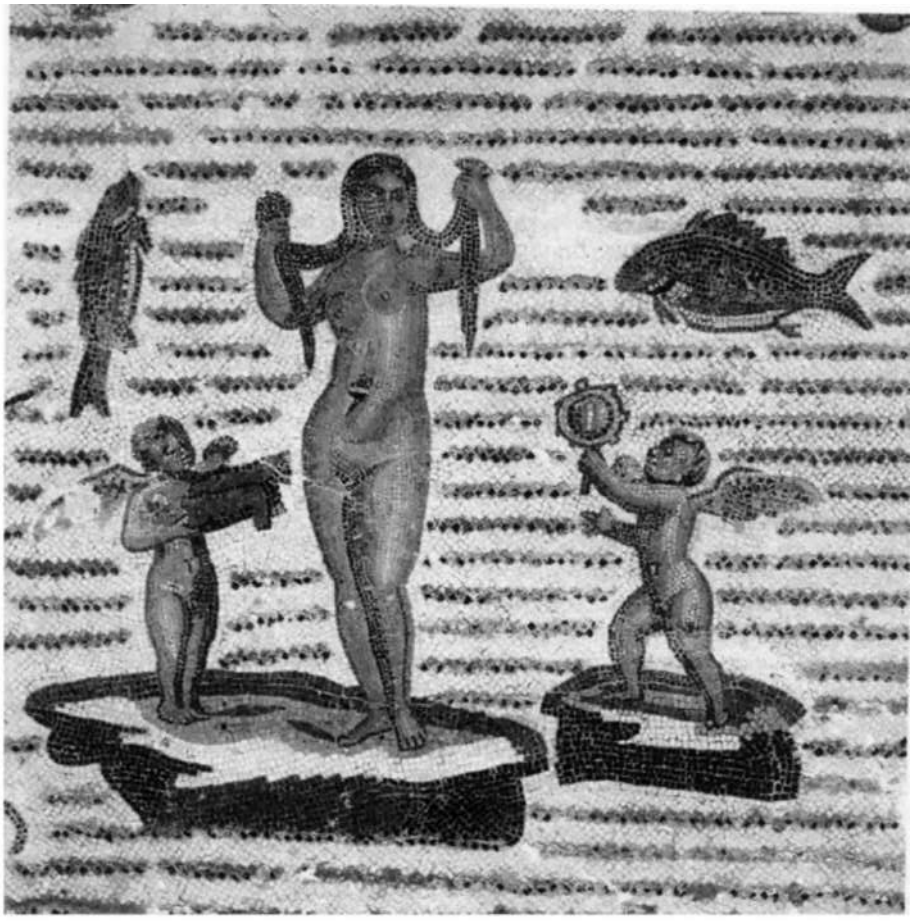


Рис. 64. Мозаика со сценами охоты из Дафны Антиохийской. Нач. VI в. Вустерский музей искусств.



Рис. 65. Мозаика с «вандалом» из Карфагена. Кон. V в. — VI в. Британский музей

66.1.

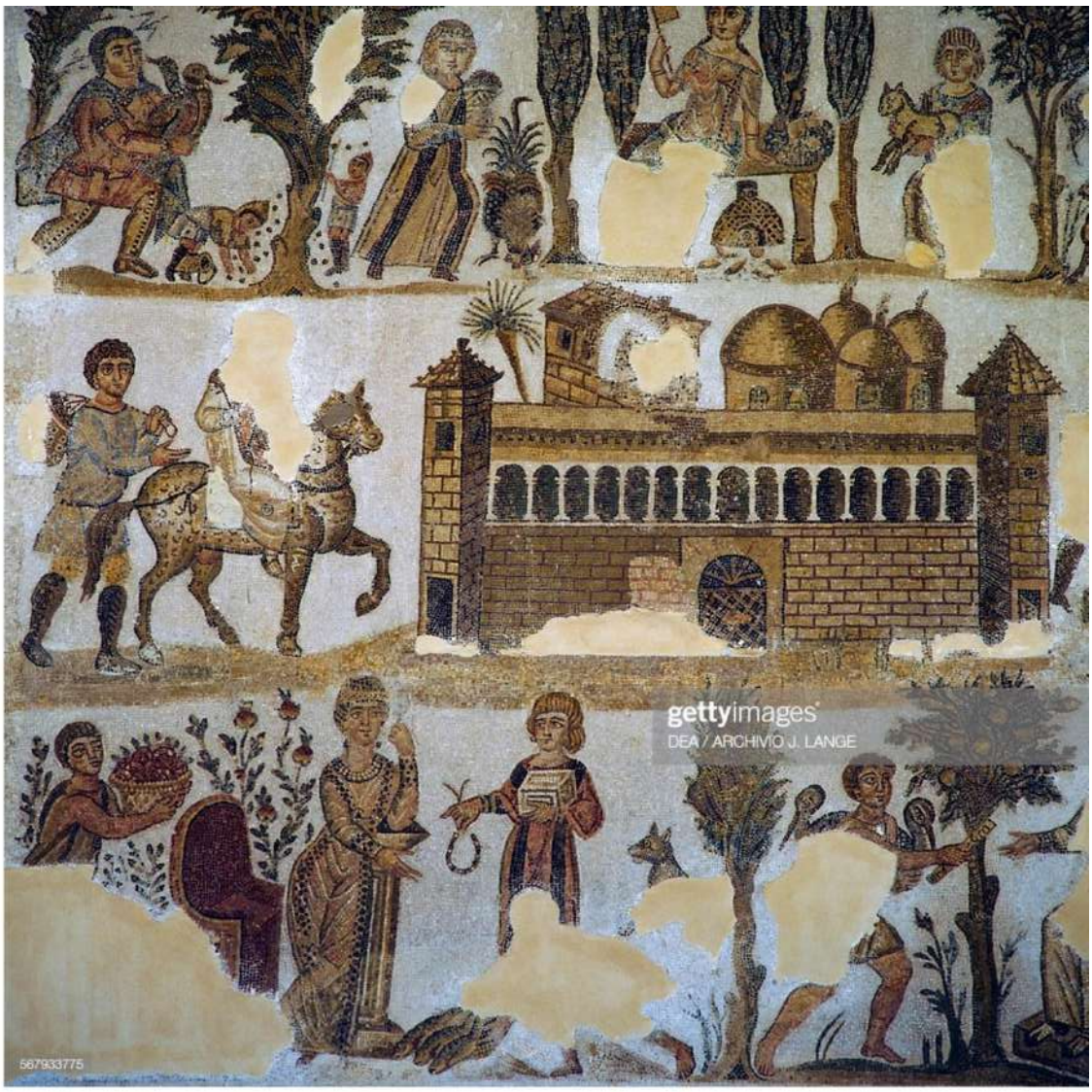


66.2.



Рис. 66. Североафриканские мозаики с изображением Венеры. 1) Лептис Минус (Тунис). Нач. IV в. 2) Сетиф (Алжир). Кон. IV в.

67.1.



67.2.



Рис. 67. Мозаики с процессиями даров. 1) Вилла Домина Юлия. Кон. IV в. — V в. Музей Бардо, Тунис. 2) Мозаика из Палаццо Джоя, Римини. Кон. IV в. — нач. V в. Городской музей, Римини



Рис. 68. Хозяйка виллы. Вилла Домина Юлия. Кон. IV в. — V в. Музей Бардо, Тунис.



Рис. 69. Госпожа за туалетом. Вилла в Сиди Гриб. Кон. IV в. — V в. Музей Бардо, Тунис.

70.1.



70.2.



Рис. 70. Ларец Пройекты. Эсквилинский клад. Сер. IV в. Британский музей.

70.3.



70.4.



Рис. 70. Ларец Пройекты. Эсквилинский клад. Сер. IV в. Британский музей.

71.1.



71.2.



Рис. 71. Мавзолей в Сентсельес (Испания). Вт. пол. IV в.

72.1.



72.2.

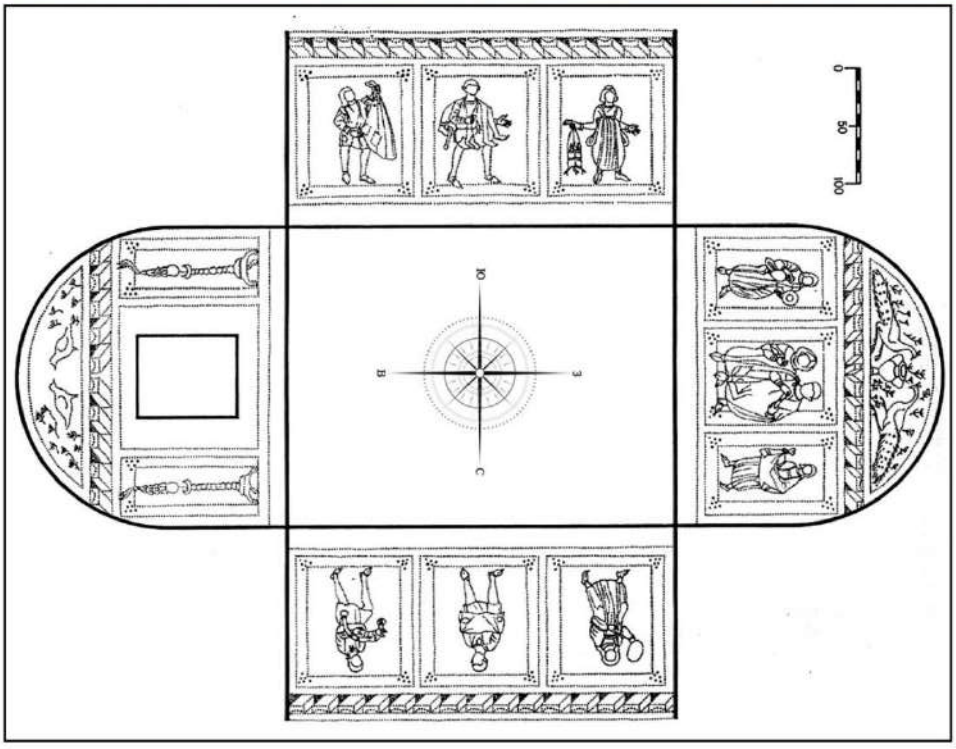


Рис. 72. Гробница в Силистре (Болгария). Сер. IV в.

72.3.



72.4.



Рис. 72. Гробница в Силистре (Болгария). Сер. IV в.

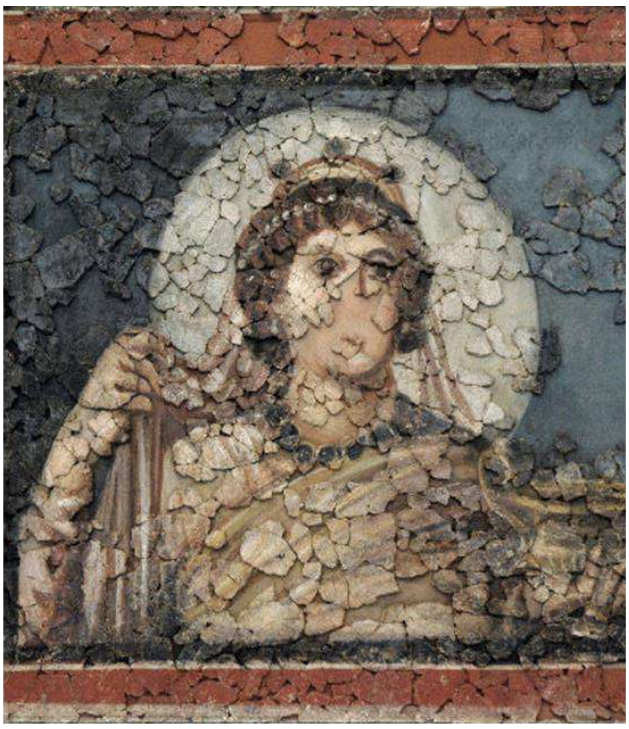


73.1.

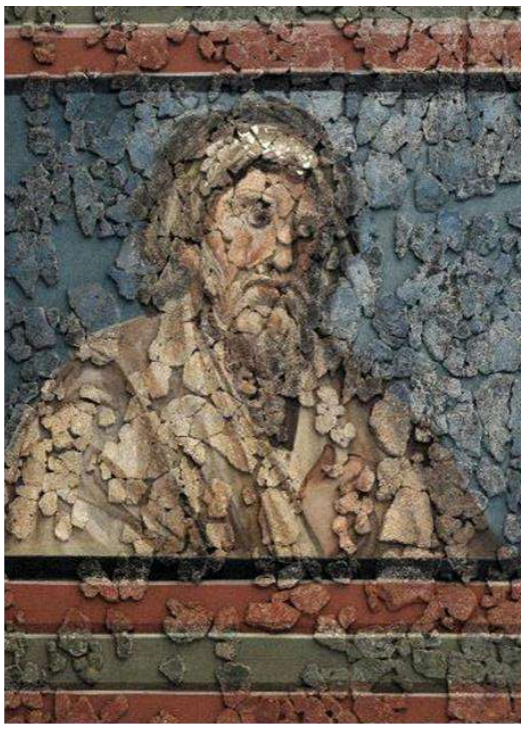


73.2.

Рис. 73. Мозаики с изображением персонификаций. Вт. пол. V в. Археологический музей Хатая, Антакья.



74.1.



74.2.



74.3.

Рис. 74. 1) Потолок из Трира. Пер. пол. IV в. Музей кафедрального собора, Трир. 2) Саркофаг с изображением философов и женщин за туалетом. III–IV вв. Археологический парк Остия Антика.

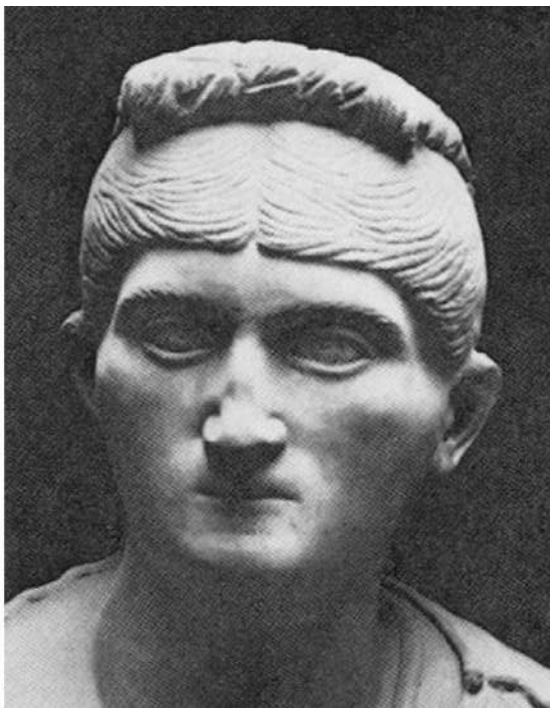
75.1.  75.2. 

Рис. 75. Женские скульптурные портреты. 1) LSA-982. Вт. пол. IV в. Капитолийские музеи. 2) LSA-1297. Пер. пол. IV в. Палаццо Санто Кроче, Рим.



Рис. 76. Персонификация Ктисис. Пер. пол. VI в. Метрополитан.

77.1.  77.2. 

Рис. 77. Служанки Ирина и Агапа из сцены пира. Аркосолий № 76. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Пер. пол. IV в.

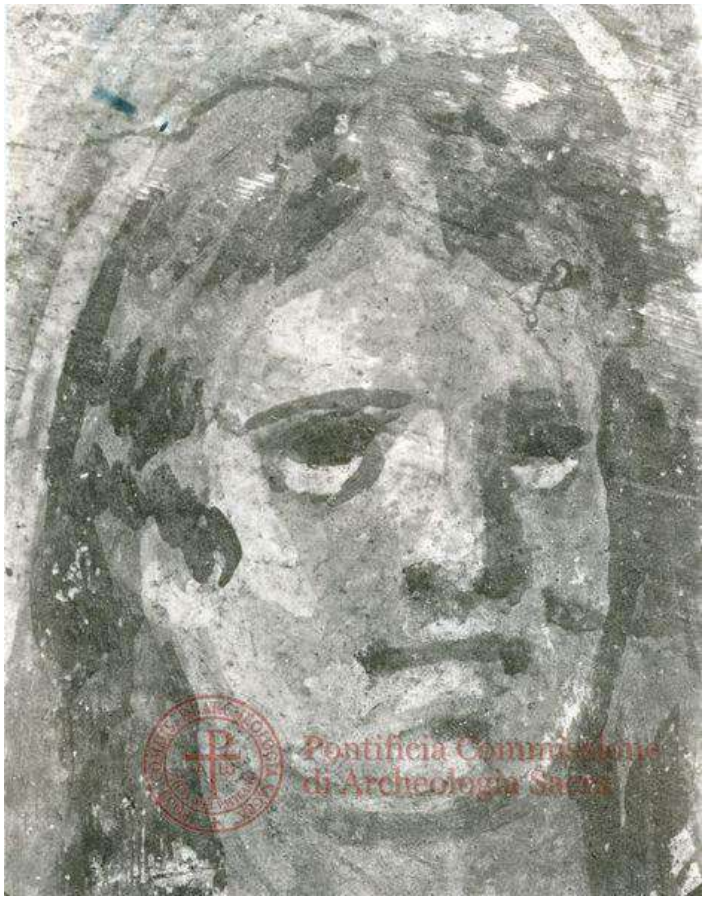


Рис. 78. Портрет умершей. Ниша № 8. Катакомбы на Виа Анапо, Рим. Вт. пол. III в.

Иллюстрации к главе II



79.1.



79.2.



79.3.



79.4.



79.5.



79.6.

Рис. 79. Монеты Константина. 1, 2) Константин-цезарь. Трир, 306. 3) Константин-август. Трир, 310. 4) Трир, 315. 5) Никомедия, 324/325. 6) Золотой медальон. Константинополь, 336/337.

80.1.



80.2.



80.3.



Рис. 80. Монеты сыновей Константина. 1) Констант, Крисп, Константин II. Сирмий, 320. 2) Констант, Константин II, Констанций II. Антиохия, 326. 3) Денарий Септимия Севера. Каракалла и Гета. Рим, 201.



81.1.



81.2.



81.3.



81.4.



81.5.



81.6.

Рис. 81. Монеты императоров династии Валентиниана и Феодосия. 1) Валентиниан I. Никомедия, 364. 2) Валент. Антиохия, 365. 3) Грациан. Антиохия, 367–375. 4) Феодосий I. Константинополь, 379–383. 5) Аркадий. Константинополь, 388–392. 6) Феодосий II. Равенна, 423.

82.1. 

82.2. 

82.3. 

82.4. 

82.5. 

Рис. 82. Монеты с изображением императриц. 1) Фауста. Сирмий, 324/325. 2) Елена. Антиохия, 327–329. 3) Элия Флацилла. Сисция, 383/384. 4) Лициния Евдоксия. Равенна, 439. 5) Валентиниан III и Лициния Евдоксия. Рим, 455.

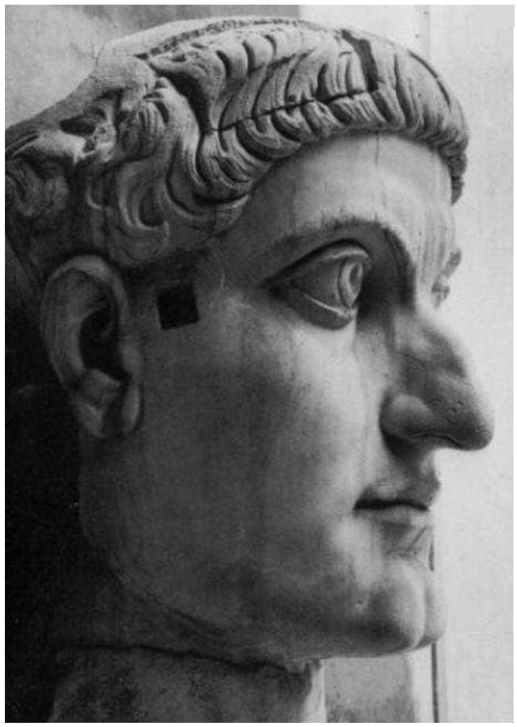
83.1.





83.2.

83.3.



83.4.



Рис. 83. 1, 3) Колосс Максенция-Константина. LSA-558. Первая треть IV в. 2, 4) Максенций. Национальный музей, Стокгольм, LSA-897. Нач. IV в.



84.1.



84.2.

Рис. 84. Бронзовый колосс Константина / Констанция II. Капитолийские музеи, LSA-562. Вторая треть IV в.



85.1.



85.2.

Рис. 85. Голова «Константина» из Ниша. Национальный музей, Белград, LSA-557. 324–330-е гг.



86.1.



86.2.



86.3.



86.4.

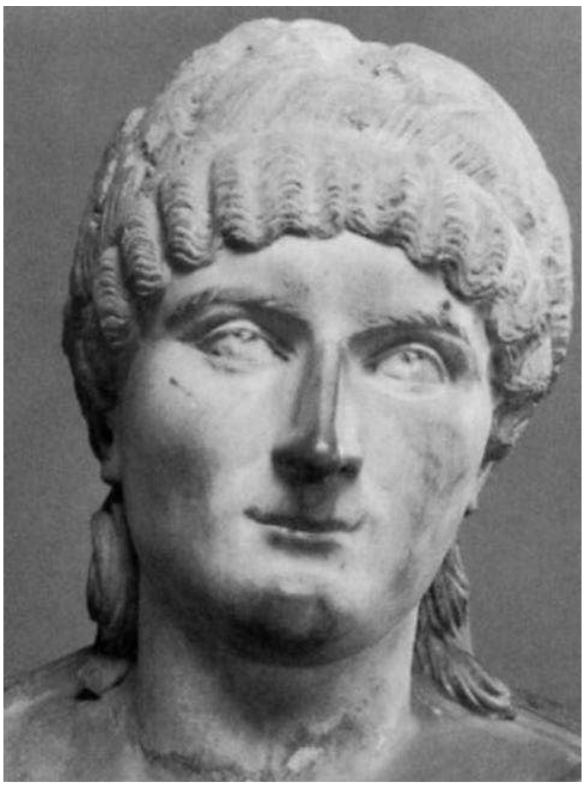
Рис. 86. Статуи Константина и Констанция II с Квиринала. Первая треть IV в. 1, 3, 4) Латеранская базилика, Рим, LSA-556. 2) Кампидольо, Рим, LSA-559.

87.1. 

87.2. 

87.3. 

Рис. 87. Статуя Елены. Капитолийские музеи, LSA-965. Первая треть IV в.



88.1.



88.2.



88.3.



88.4.

Рис. 88. Статуя Елены. Галерея Уффици, LSA-966. Первая треть IV в.



89.1.



89.2.



89.3.

Рис. 89. Фрагменты бронзовой статуи Валента или Валентиниана I с Понте Систо. Национальный Музей Рима, LSA-580 (голова), 1072 (фигура). 364–367 гг.

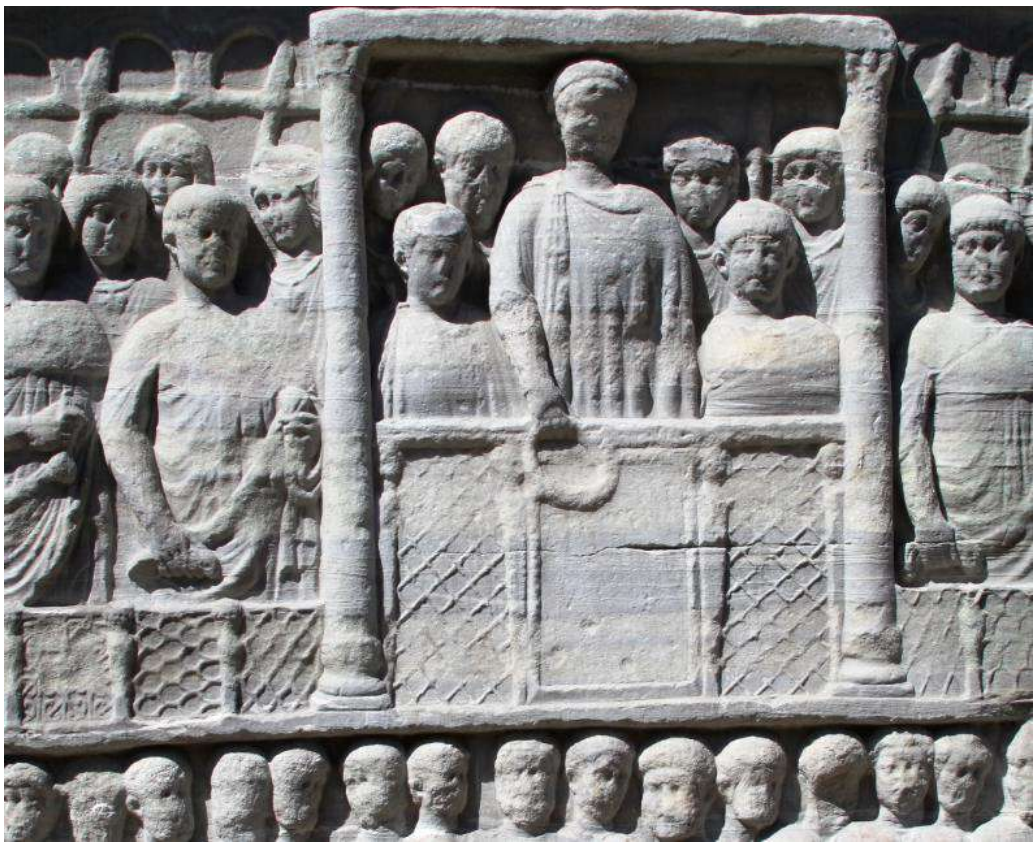
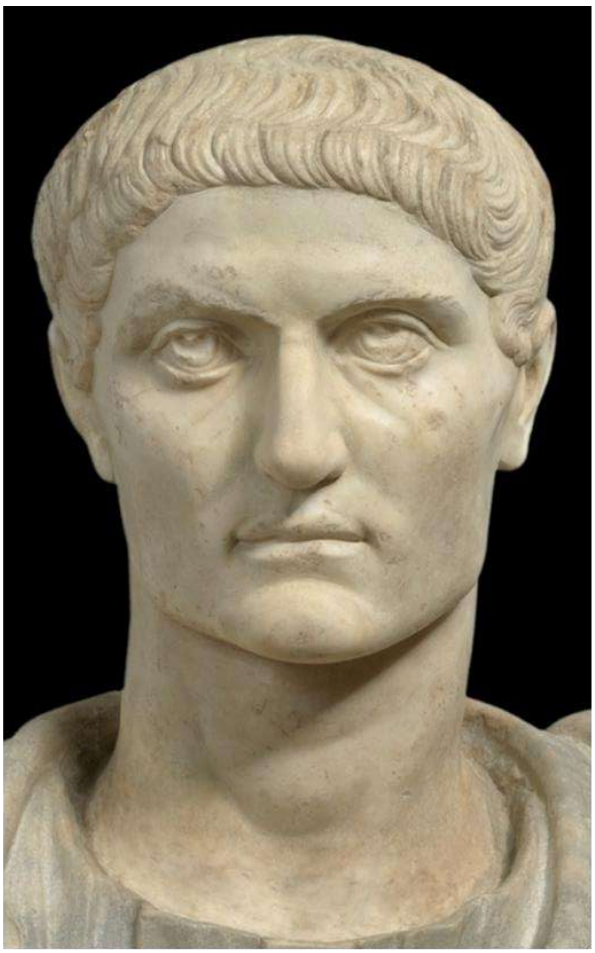


Рис. 90. Обелиск Феодосия, Константинополь. 390–392 гг.

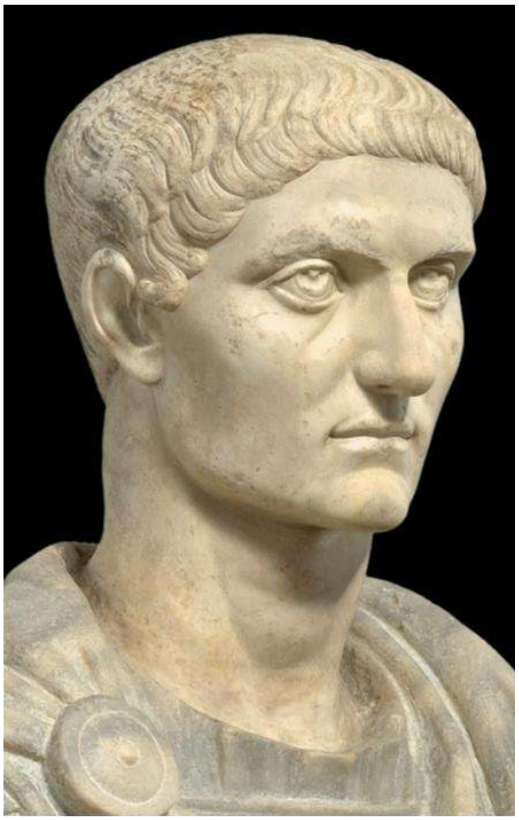


Рис. 91. Миссорий Феодосия. 388 г. или 393 г. Королевская академия истории, Мадрид



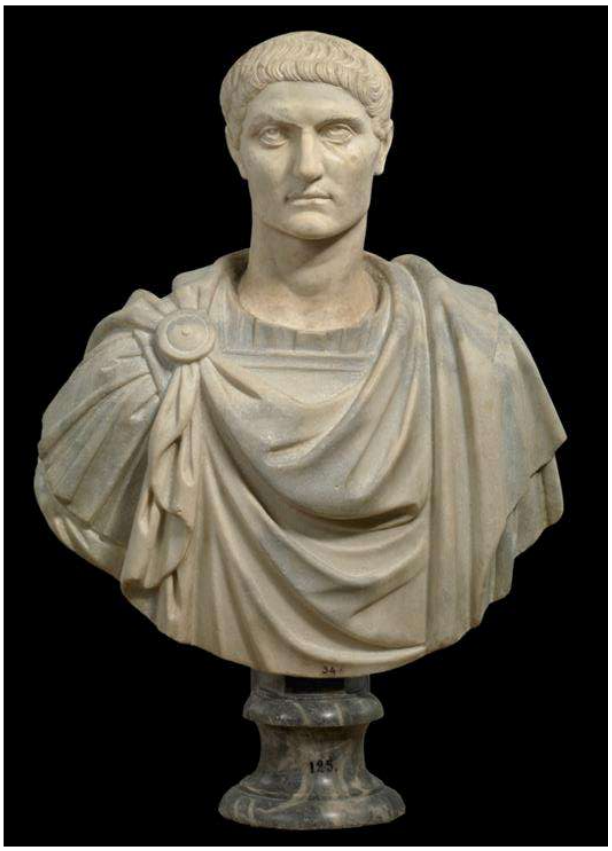
92.1.

92.2.





92.3.



92.4.

Рис. 92. Бюст Константина. Национальный музей Прадо, LSA-599. Первая треть IV в.

93.1.



93.2.



93.3.

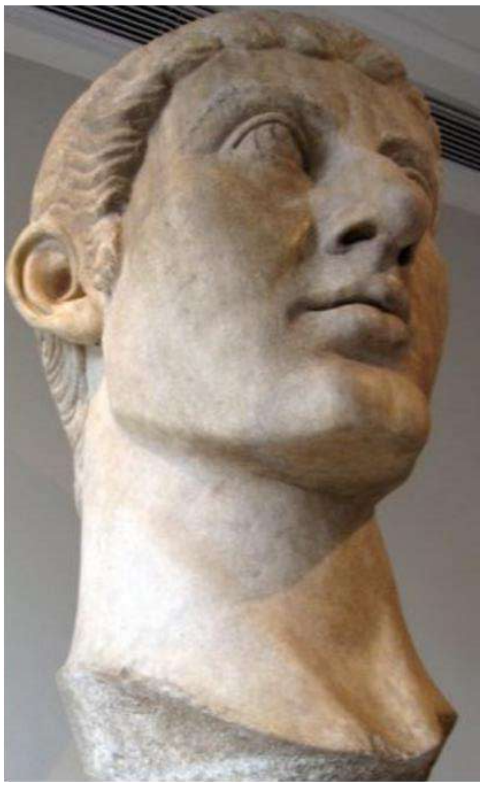
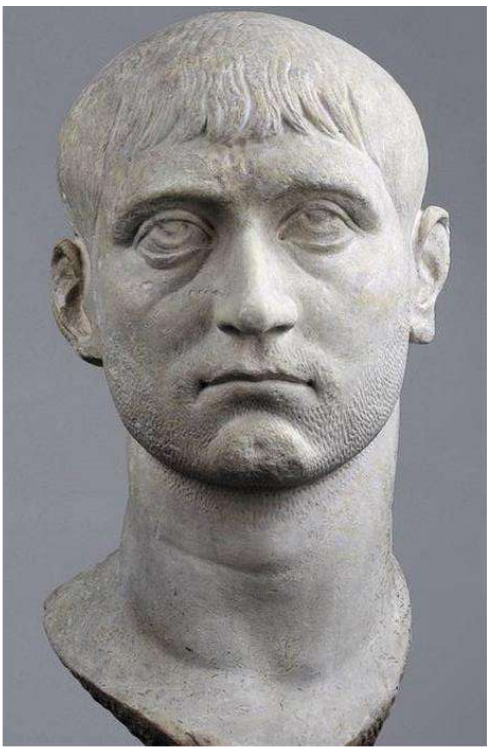


Рис. 93. Голова Константина. Музей Метрополитан, LSA-554. Первая треть IV в.



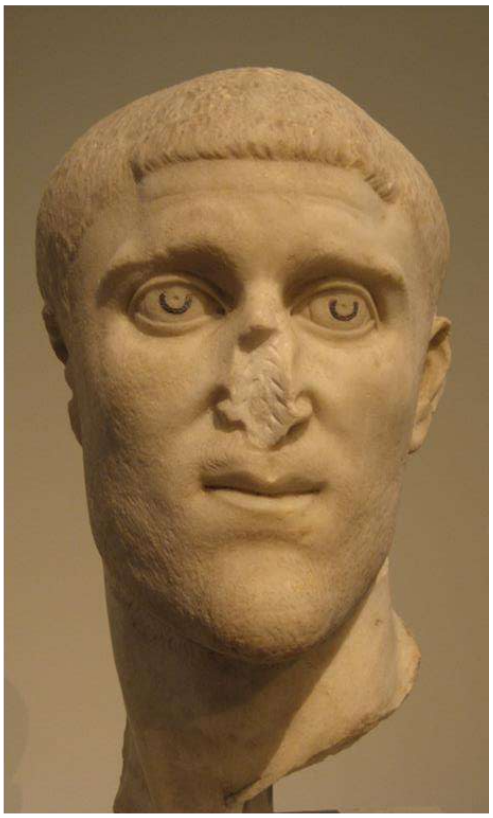
94.1.



94.2.

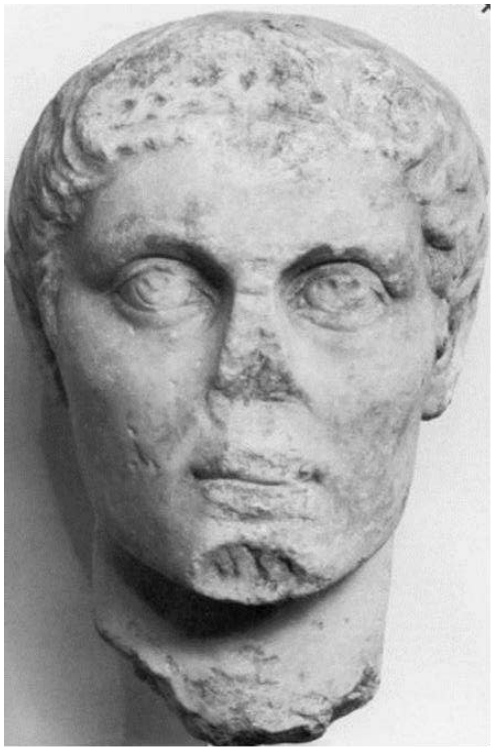


94.3.



94.4.

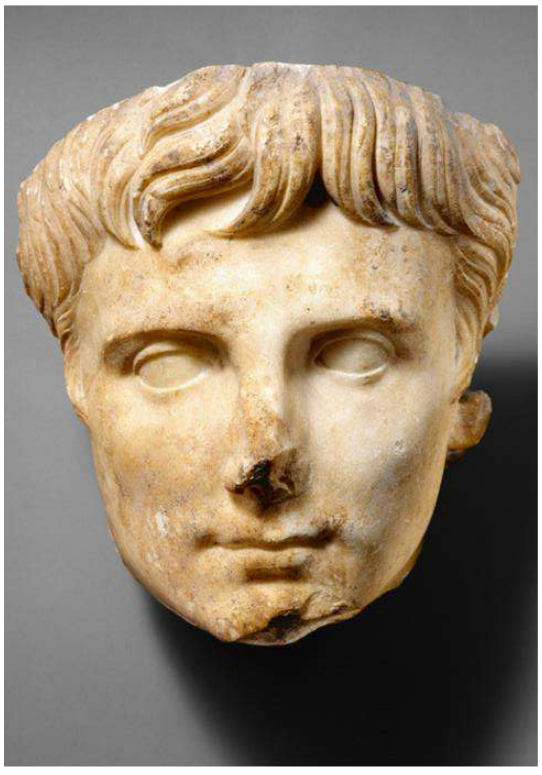
Рис. 94. 1) Предполагаемая голова Константина. Национальный музей этрусков, Витербо, LSA-2288. Пер. пол. IV в. 2, 3, 4) Статуи тетрархов. Кон. III в. — нач. IV в. Максенций. Собрание скульптуры, Дрезден, LSA-896; Констанций Хлор. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-806; Констанций Хлор. Музеи Берлина, LSA-855.



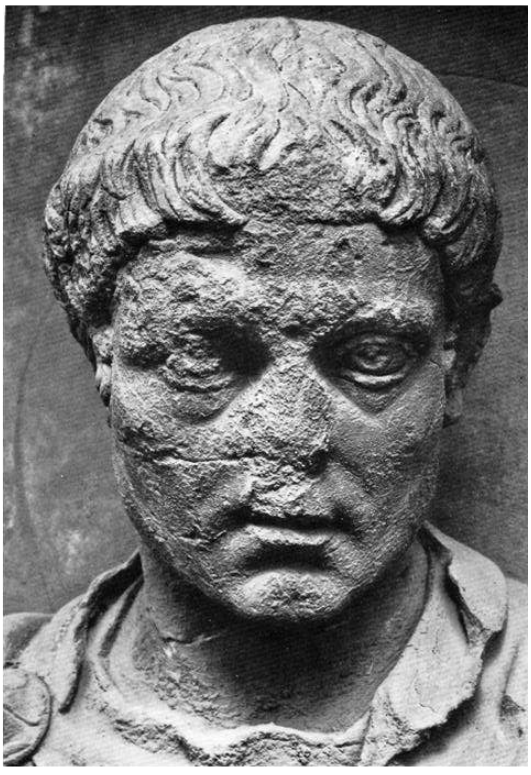
95.1.



95.2.



95.3.



95.4.

Рис. 95. Предполагаемые портреты Константина. Пер. пол. IV в. 1) Монастырь св. Нила, Гроттаферрата, LSA-834. 2) Музей Рынок Траяна, Рим, LSA-833. 3) Август. 14–37 гг. Музей Метрополитан. 4) Константин. Арка Константина, Рим. 312–315 гг.

96.1.



96.2.



96.3.

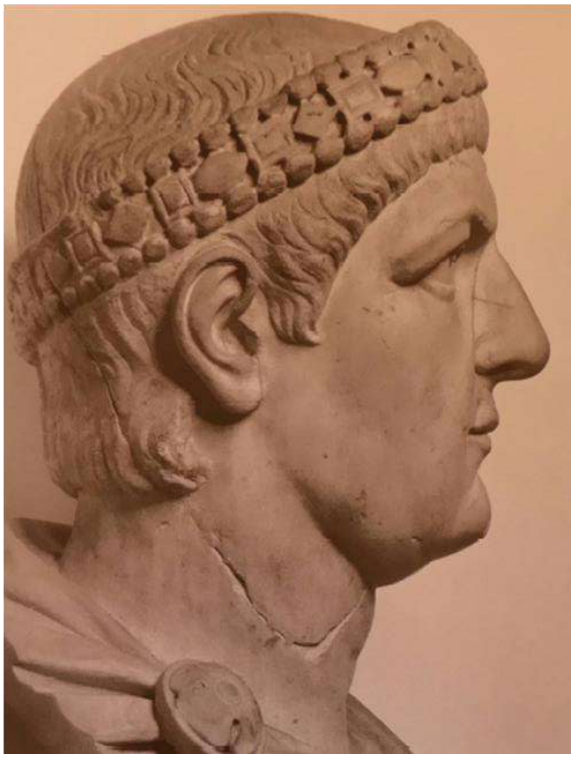
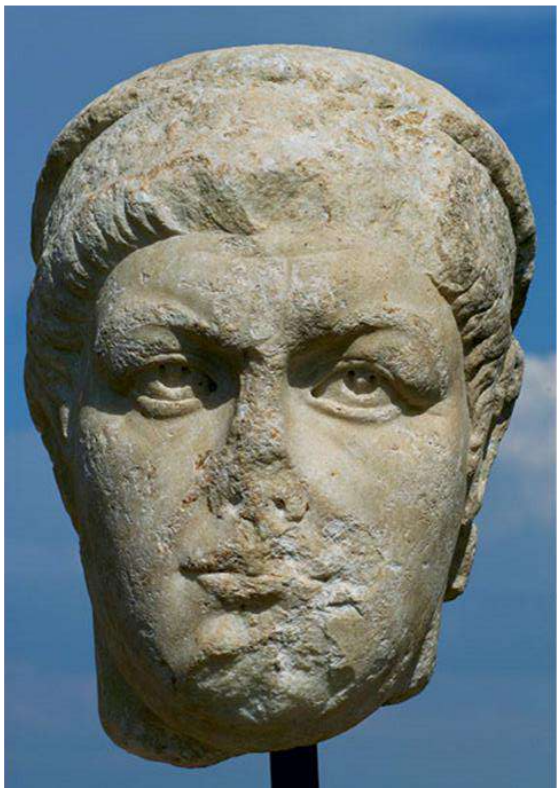


Рис. 96. «Валентиниан I / Валент». Галерея Уффици, LSA-582. Вт. пол. IV в.



97.1.

97.2.





97.3.

Рис. 97. «Валентиниан I / Валент». Вт. пол. IV в. 1) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-578. 2, 3) Капитолийские музеи, LSA-597.

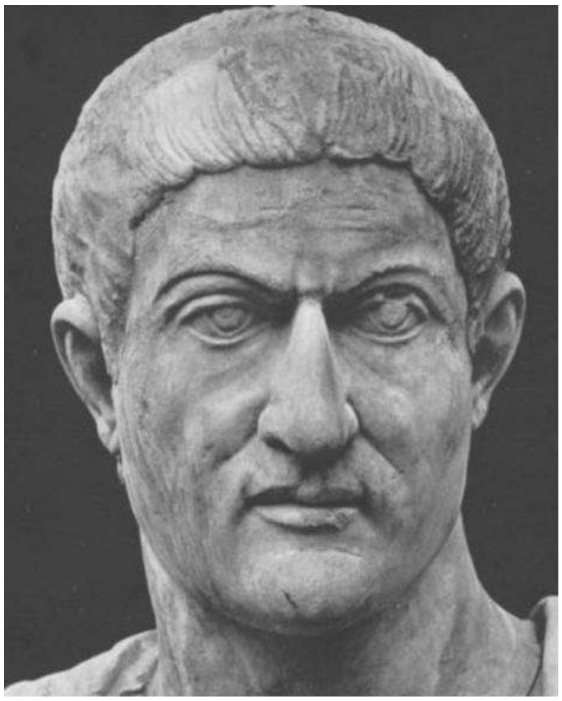


98.1.



98.2.

Рис. 98. «Магненций». Археологический музей Сен-Пьер, Вьен, LSA-577. IV в.



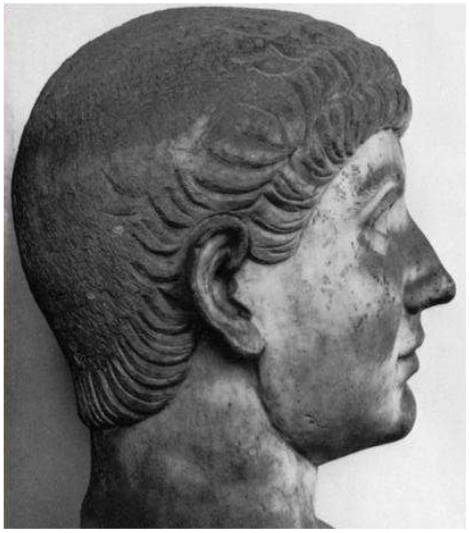
99.1.



99.2.

Рис. 99. 1) «Константин». Вилла Торлония, Рим, LSA-900. IV в. 2) Портрет тетрарха. Египетский музей, Каир, LSA-836. Кон. III в. — нач. IV в.



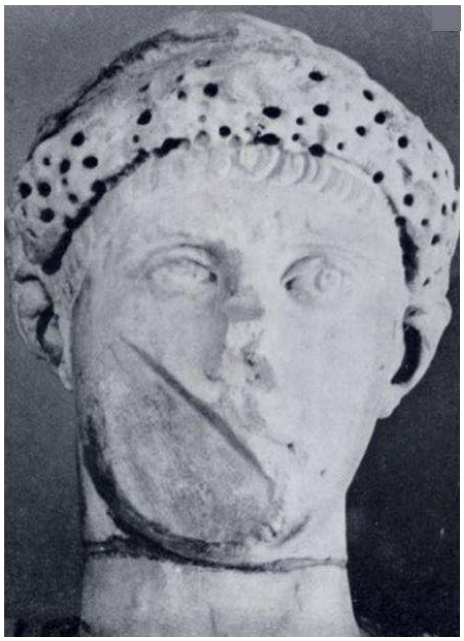


100.2.

100.1.

Рис. 100. «Наследник Константина». Капитолийские музеи, LSA-561. IV в.

101.1.



101.2.

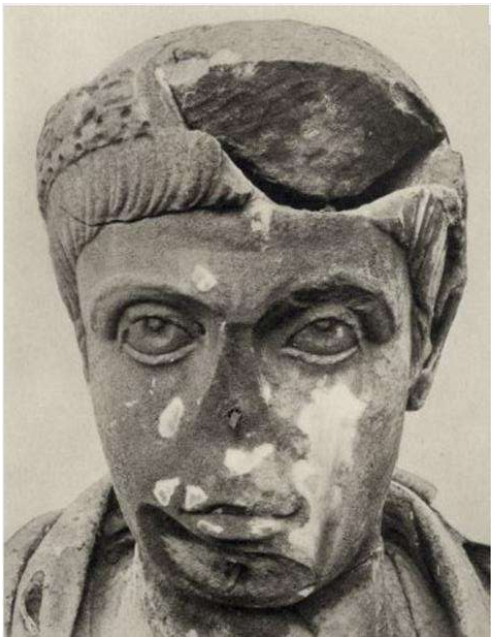
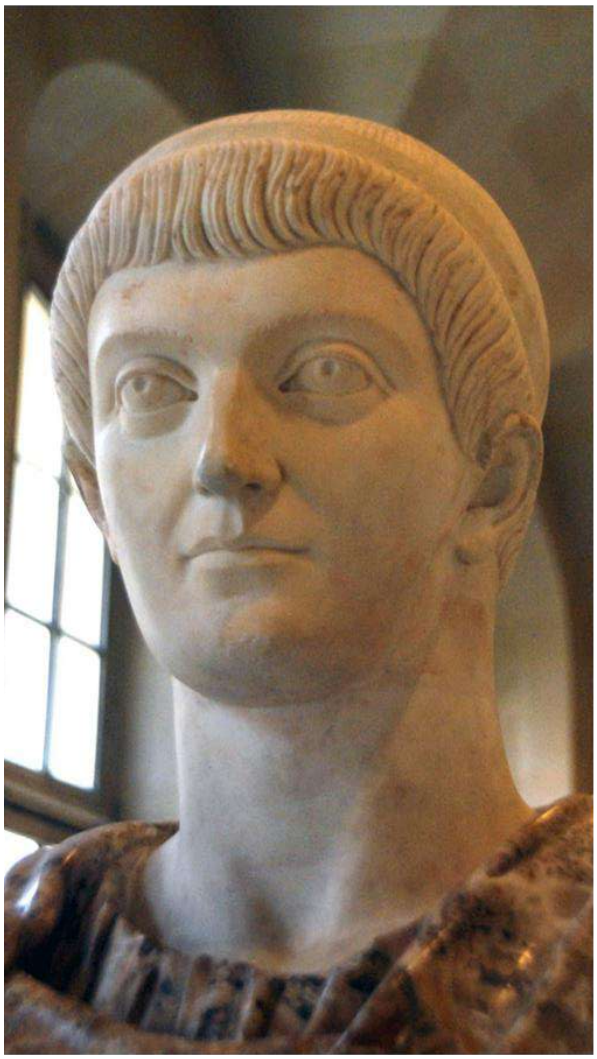


Рис. 101. Портреты молодых императоров. IV в. 1) Палаццо Казали, Рим, LSA-1066. 2) Вилла д’Эсте, Тиволи, LSA-581.



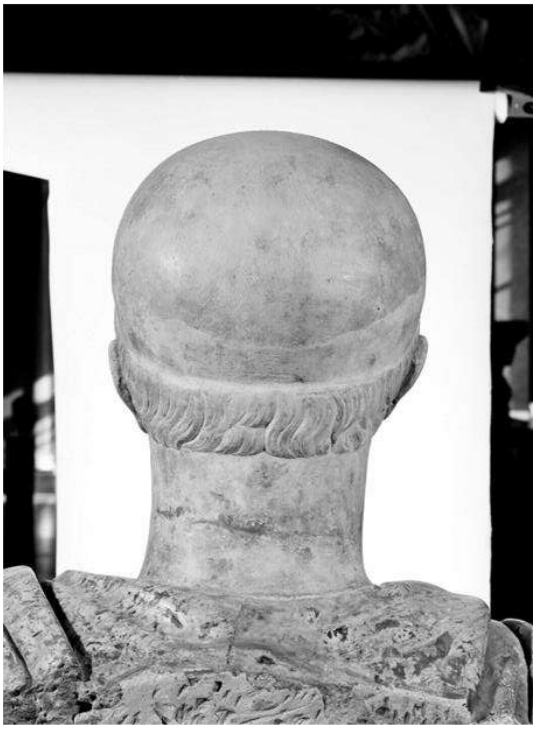
102.1.



102.2.

102.3.





102.4.

Рис. 102. «Наследник Константина». Лувр, LSA-563. IV в.



103.1.



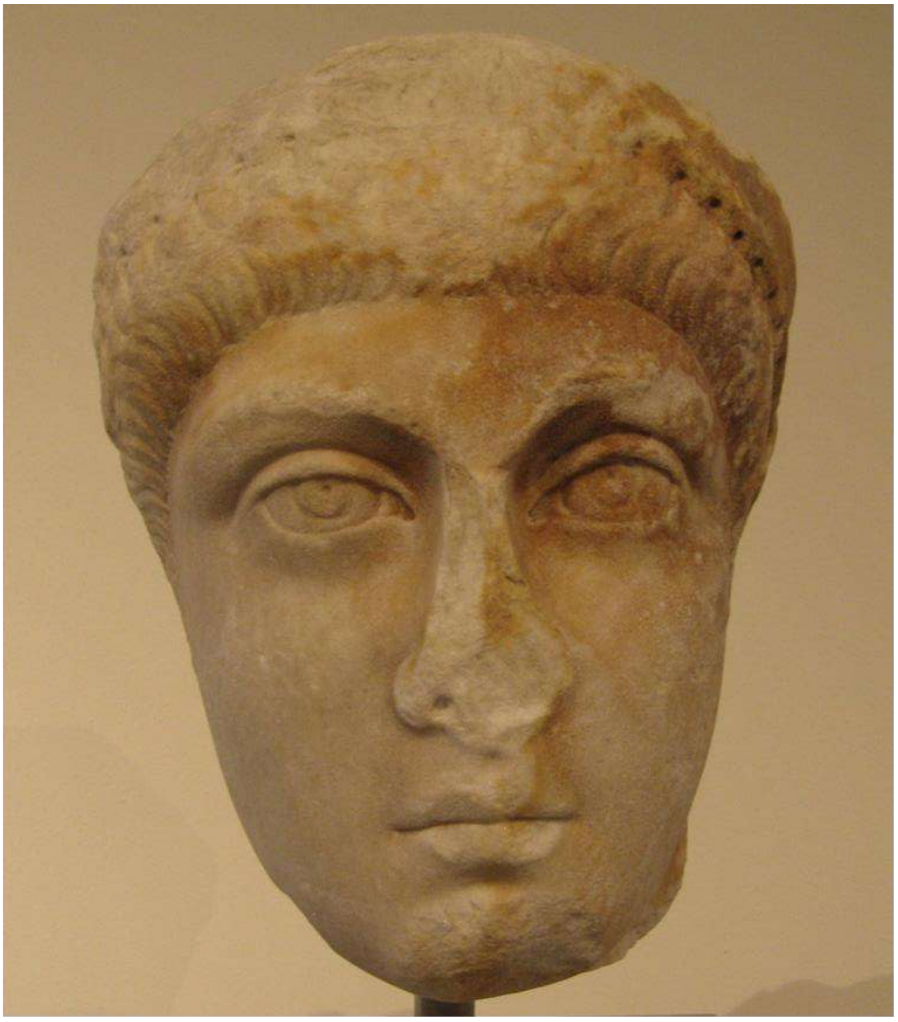
103.2.



103.3.

Рис. 103. Статуя «Валентиниана II» из Афродисиады. Археологический музей, Стамбул, LSA-163. 388–392 гг.

104.1.



104.2.



104.3.

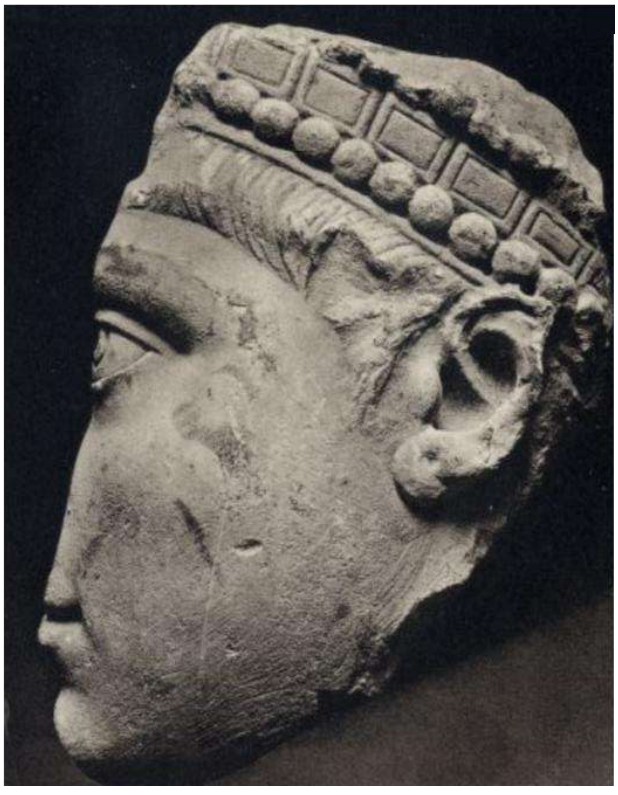
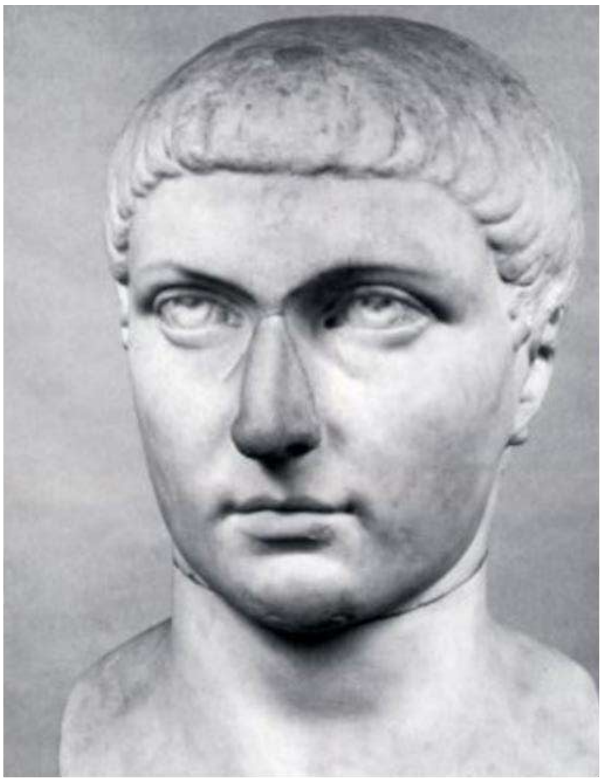
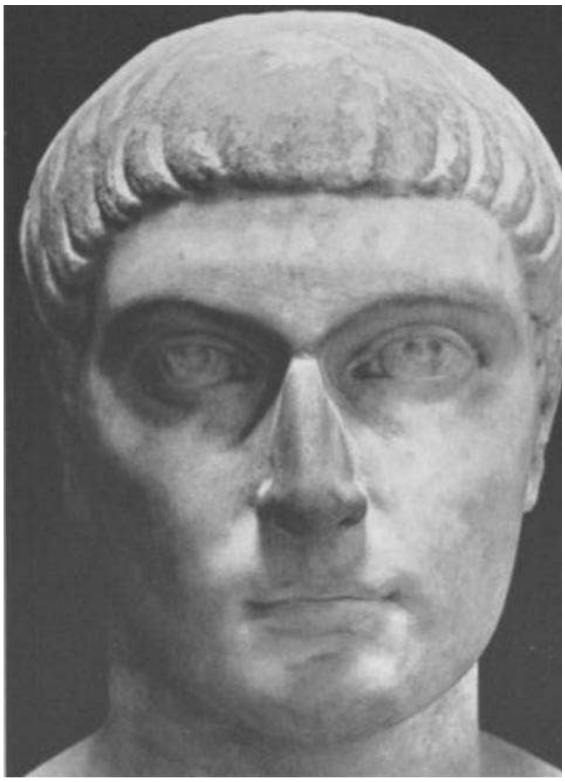


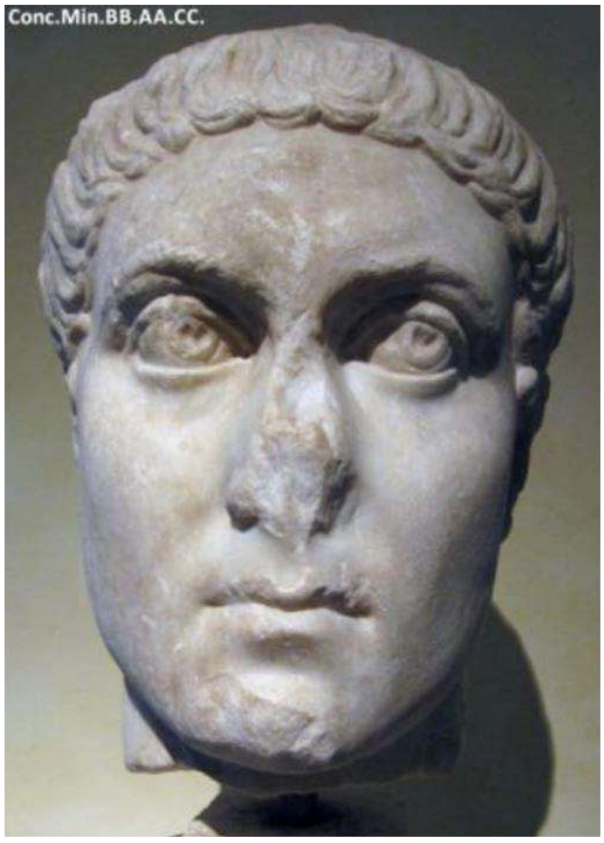
Рис. 104. «Императоры феодосиевской династии». Музеи Берлина, LSA-589, 594. Кон. IV в. — нач. V в.



105.1.



105.2.



105.3.



105.4.

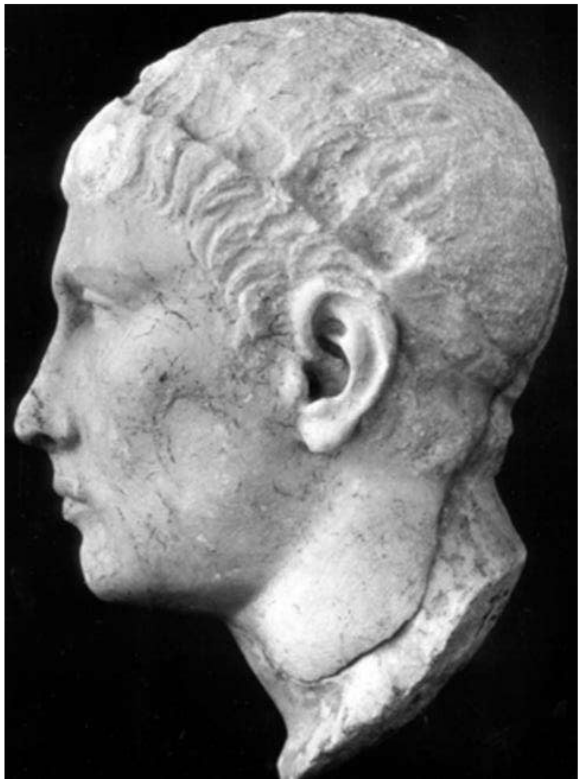
Рис. 105. Портреты молодых императоров. IV в. 1, 2) Музеи Ватикана, LSA-902. 3, 4) Капитолийские музеи, LSA-596.



106.1.



106.3.



106.2.

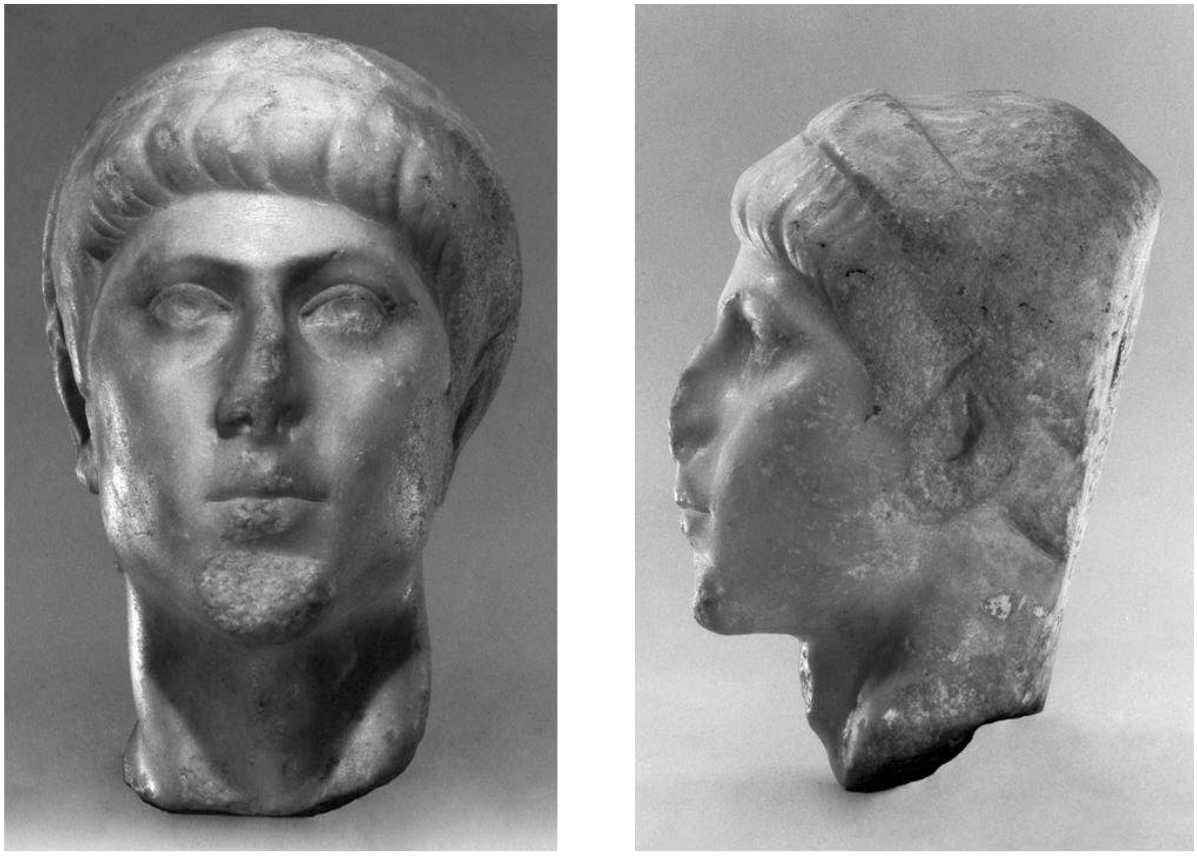
Рис. 106. Статуя «Феодосия I». Музей Афродисиады, LSA-196. Кон. IV в. — нач. V в.

107.1.  107.2. 

Рис. 107. Портрет императрицы. Археологический музей Паоло Джовио, Комо, LSA-574. Вт. пол. IV в. — нач. V в.



Рис. 108. «Феодора». Музей древнего искусства, Милан, LSA-760. Кон. IV в. — V в.



109.1. 109.2.

Рис. 109. Голова из Батны (Сирия). Музей археологии и антропологии Пенсильванского университета, Филадельфия, LSA-754. Кон. IV в. — нач. V в.



110.1. 110.2.

Рис. 110. 1) Портрет юноши из династии Юлией-Клавдиев. 20–40-е гг. Британский музей. 2) Портрет императора. Музеи Берлина, LSA-567. IV в.



111.1.

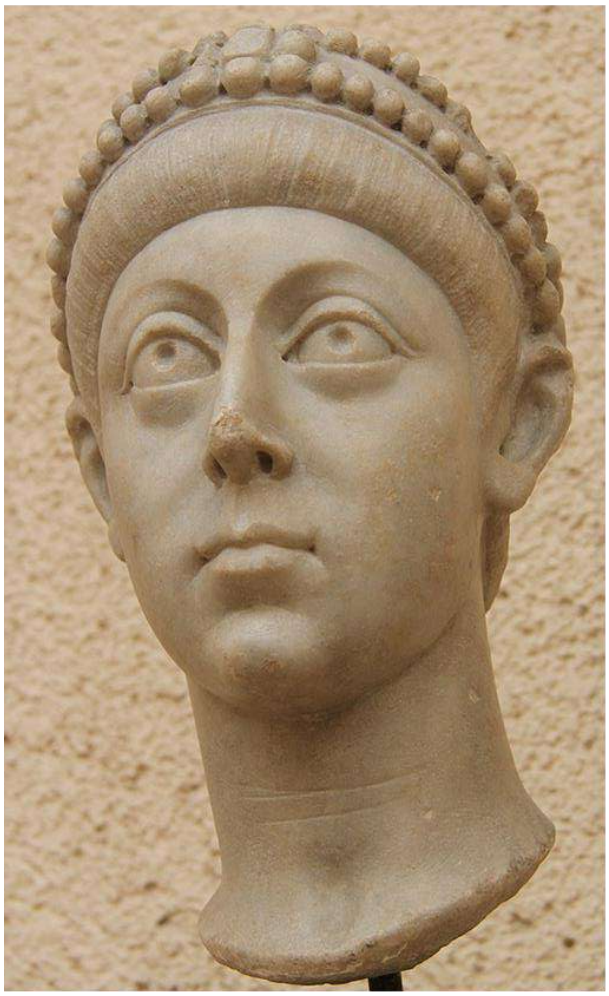


111.3.



111.2.

Рис. 111. Портрет молодого императора. Музей Метрополитан, LSA-336. Кон. IV в. — нач. V в.



112.1.



112.2.



112.3.

Рис. 112. «Аркадий с площади Беязид». Археологический музей, Стамбул, LSA-337. Нач. V в.

113.1.



113.2.



113.3.



Рис. 113. «Феодосий II». Лувр, LSA-453. V в.

114.1. 

114.2. 

Рис. 114. 1) «Грациан». Рейнский краеведческий музей, Трир, LSA-584. Кон. IV в. — V в. 2) Диптих Проба. 406 г. Сокровищница собора, Аоста.

115.1. 

115.2. 

Рис. 115. «Валентиниан III». Лувр, LSA-591. V в.

115.3.



116.1.



116.2.

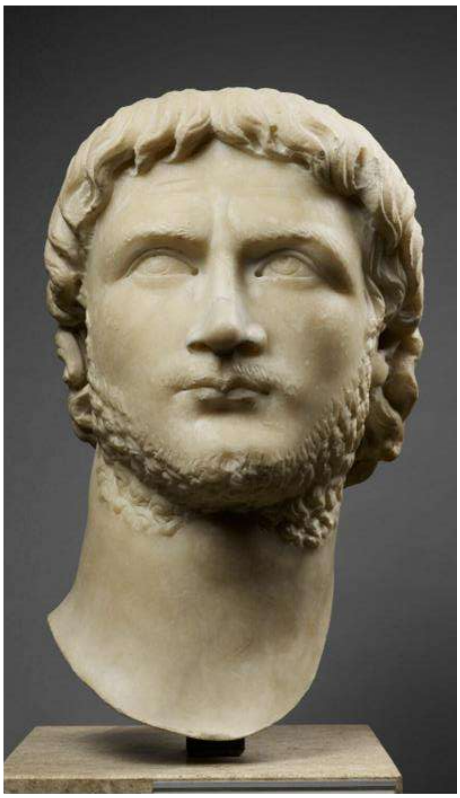
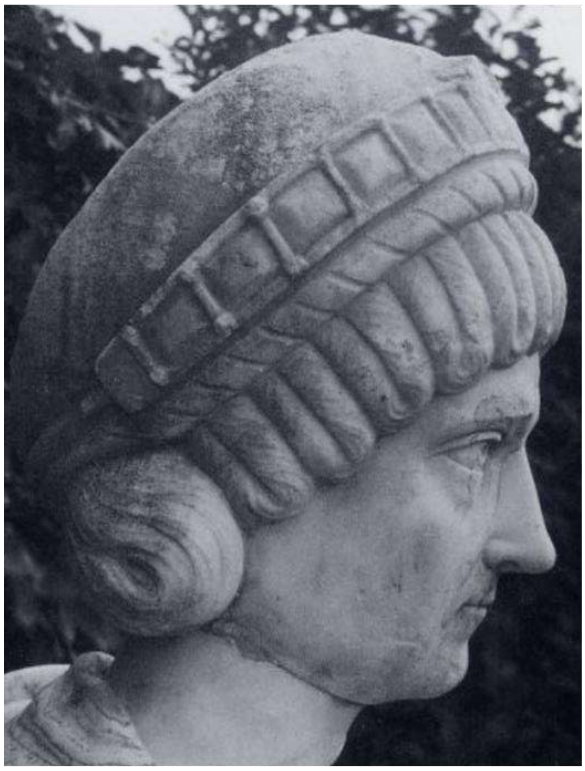


Рис. 115. «Валентиниан III». Лувр, LSA-591. V в.

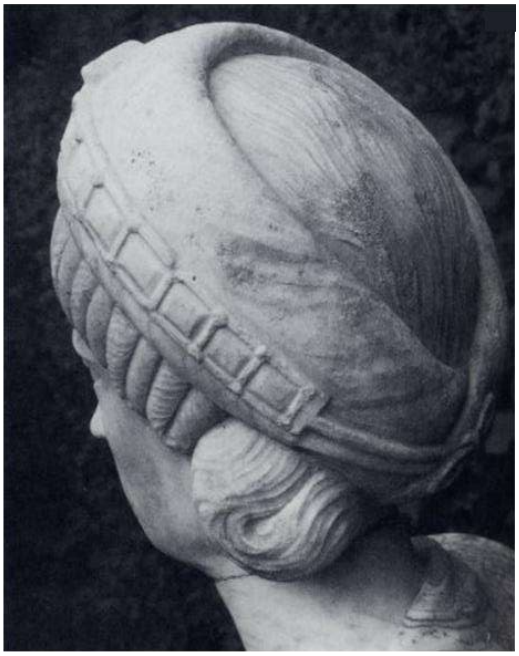
Рис. 116. 1) Александр-Гелиос. Римская копия с оригинала III–II вв. до н. э. Капитолийские музеи. 2) Галлиен. Третья четверть III в. Лувр.



117.1.



117.2.



117.3.

Рис. 117. «Галла Плацидия». Музей средневековья, Рим, LSA-406. V в.



118.1.

118.2.





118.3.



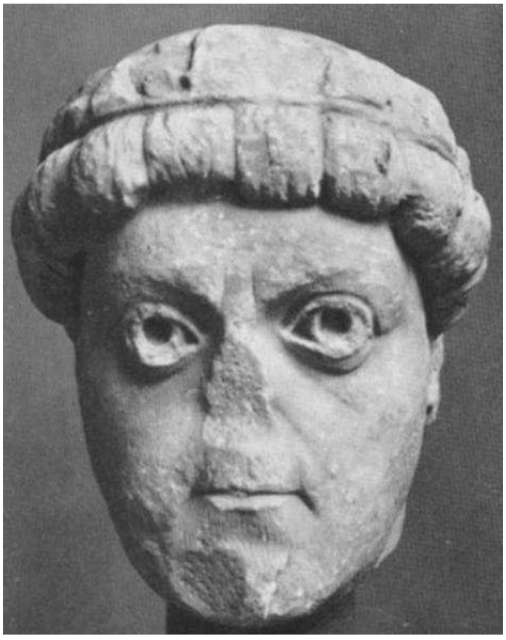
118.4.

Рис. 118. «Ариадна/Амаласунта». Лувр, LSA-757. Кон. V в. — нач. VI в.



119.1.

119.2.



119.3.





119.4.

Рис. 119. Портреты «Льва/Анастасия» и «Ариадны/Амаласунты». Кон. V в. — нач. VI в. 1) Капитолийские музеи, LSA-756. 2) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-758. 3) Музей Латеранской базилики, Рим, LSA-755. 5) Музей средневековья, Рим, LSA-1079.



120.1.



120.2.

Рис. 120. Диптихи Ареобинда. 506 г. 1) Лувр. 2) Музей Клюни, Париж/



Рис. 121. Диптих Ариадны. Нач. VI в. Музей истории искусства,



122.1.



122.2.

Рис. 122. Портрет императрицы. Народный музей, Ниш, LSA-759. V–VI вв.



123.1.

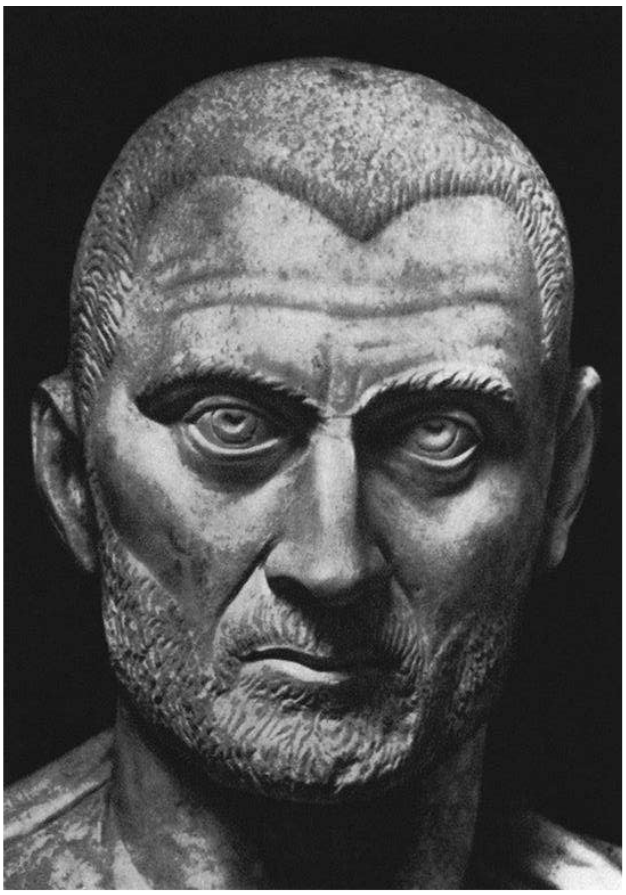


123.2.

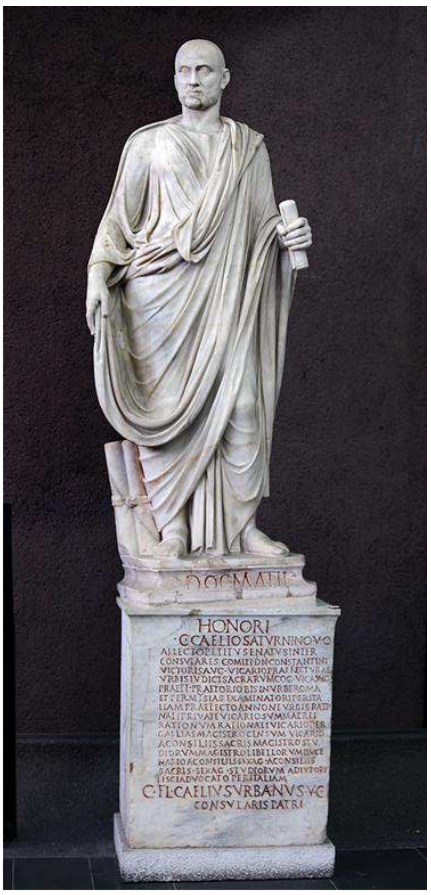


123.3.

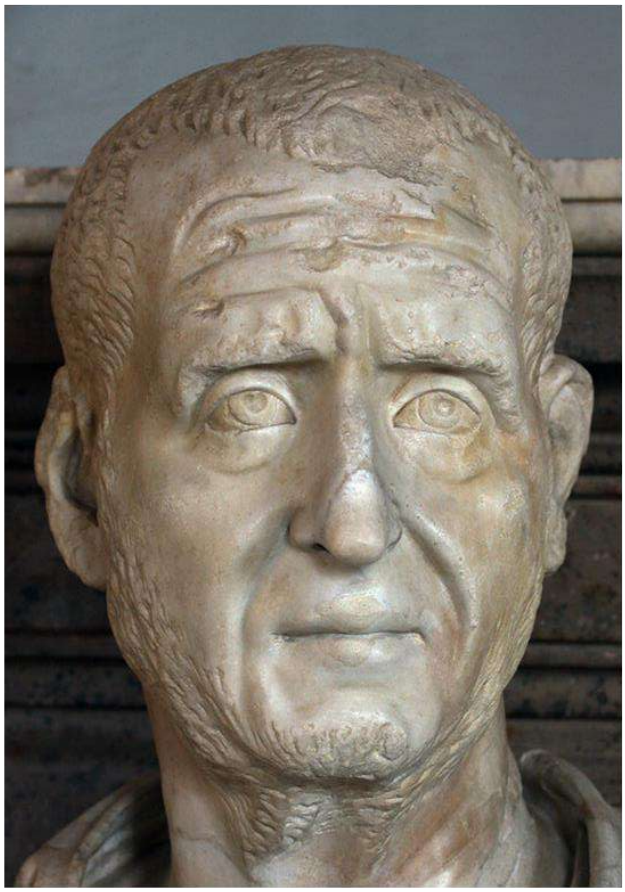
Рис. 123. Барлеттский колосс. Барлетта, LSA-441. Вт. пол. V в.



124.1.

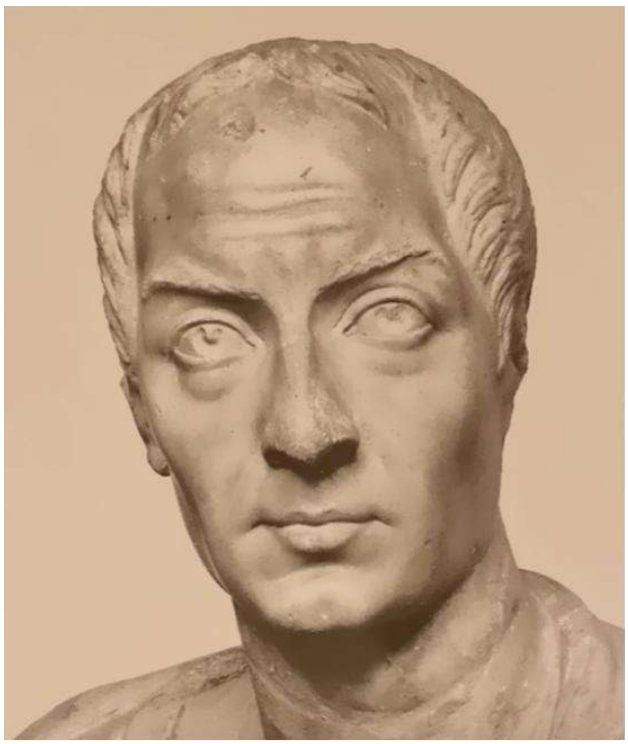


124.2.



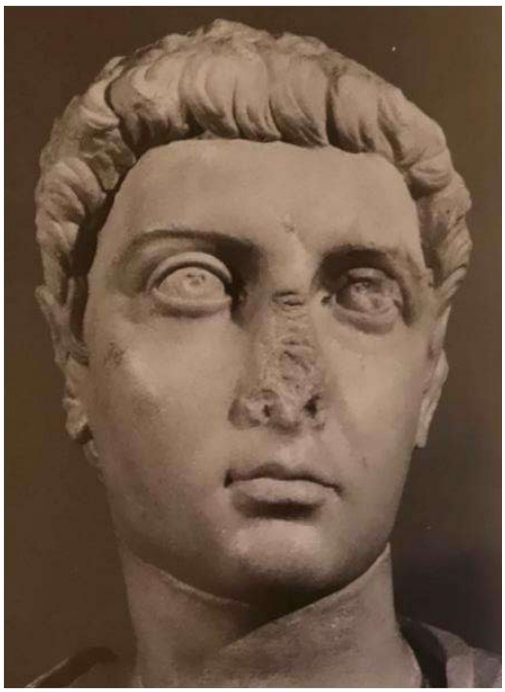
124.3.

Рис. 124. 1, 2) Гай Целий Сатурнин Догмаций. Ватикан LSA-903. 3) Деций Траян. 249–251 гг. Капитолийские музеи.



125.1.

125.2.



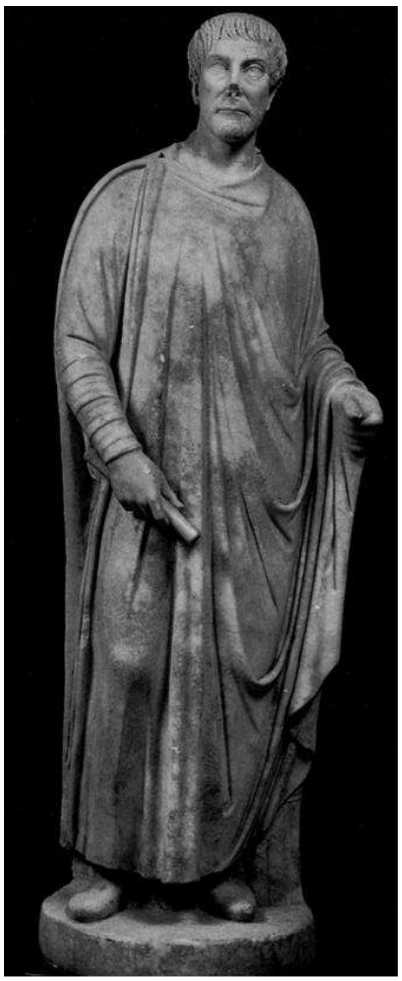
125.3.



125.4.



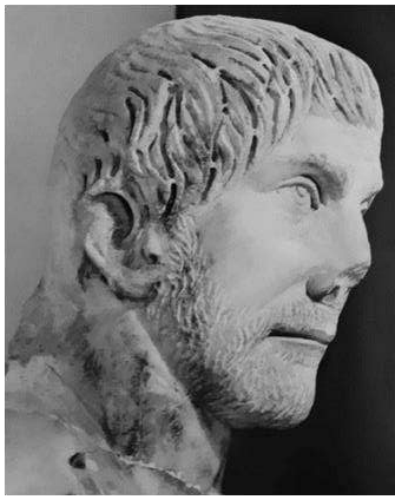
Рис. 125. 1, 3) «Старший эсквилинский тогатус». Капитолийские музеи, LSA-1068. 2, 4) «Младший эсквилинский тогатус». Капитолийские музеи, LSA-1069. Кон. IV в. — нач. V в.



126.1.



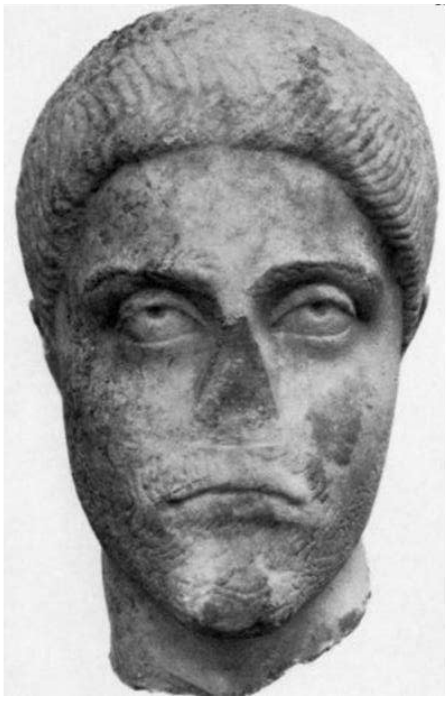
126.2.



126.3.

Рис. 126. «Старший магистрат» из Афродисиады. Археологический музей, Стамбул, LSA-169. Пер. пол. V в.

127.1.

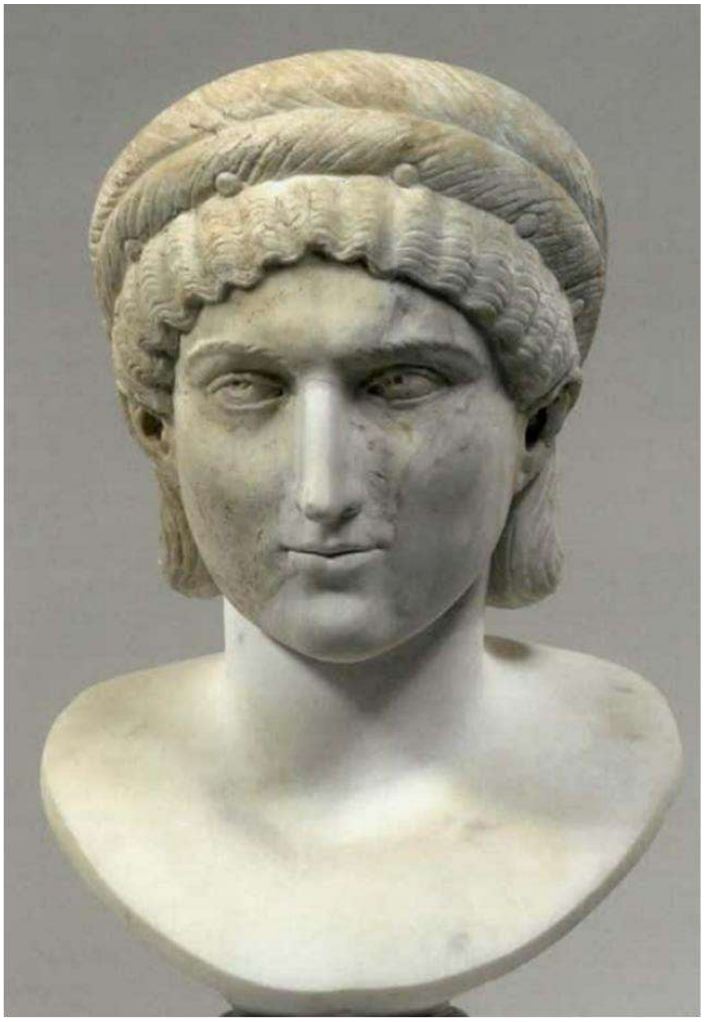


127.2.

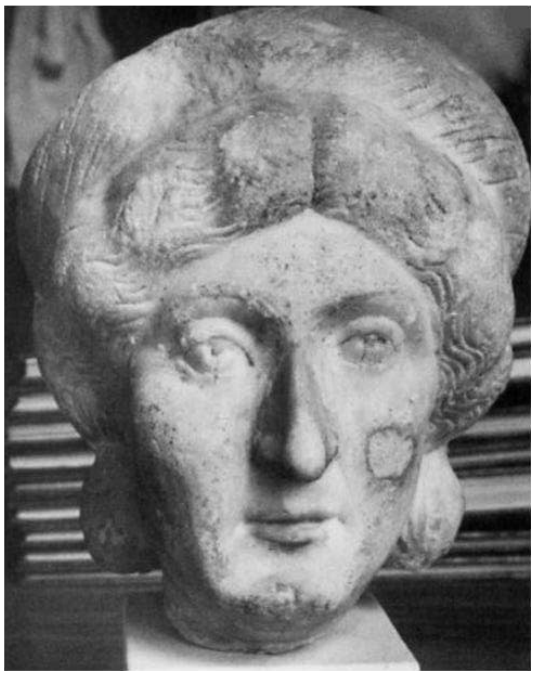


Рис. 127. Вирий Ауденций Эмилиан. Археологический музей Флегрейских полей. Поццуоли, LSA-46. 365–379 гг.

128.1.



128.2.



128.3.



Рис. 128. Женские портреты. IV в. 1) Музеи Берлина, LSA-967. 2) Археологический музей, Ним, LSA-969. 3) Диптих «Стилихона». Сокровищница собора, Монца. Кон. IV в. — нач. V в.

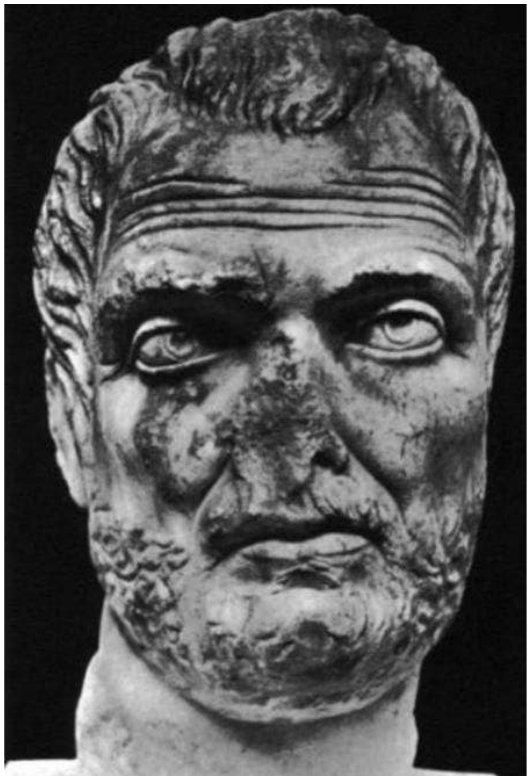
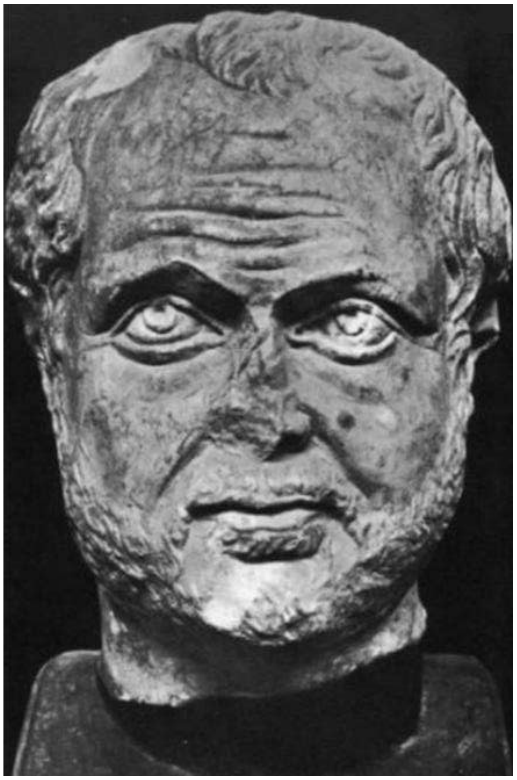
129.1.  129.2. 

Рис. 129. Мужские портреты. Национальный археологический музей, Афины, LSA-124, 125. Кон. III в.

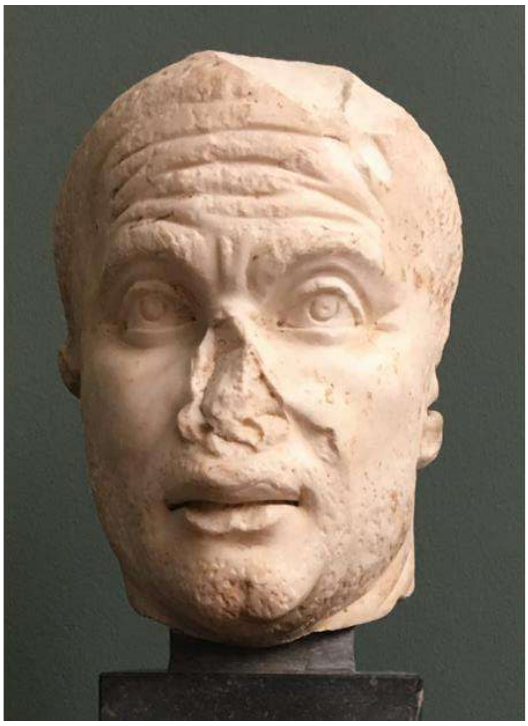
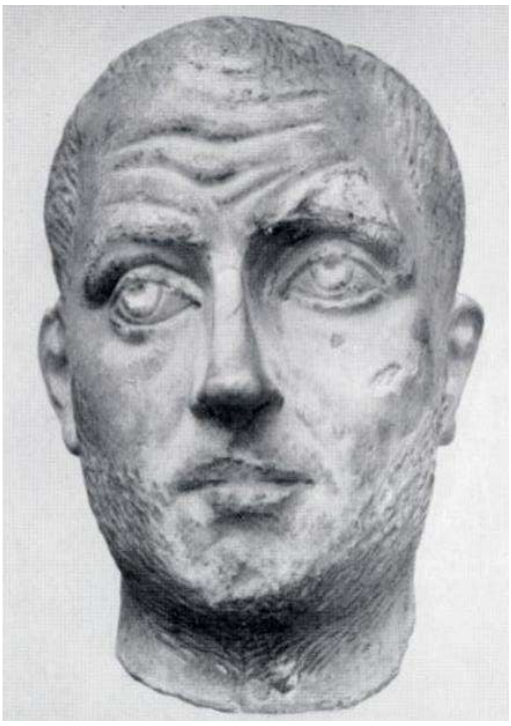
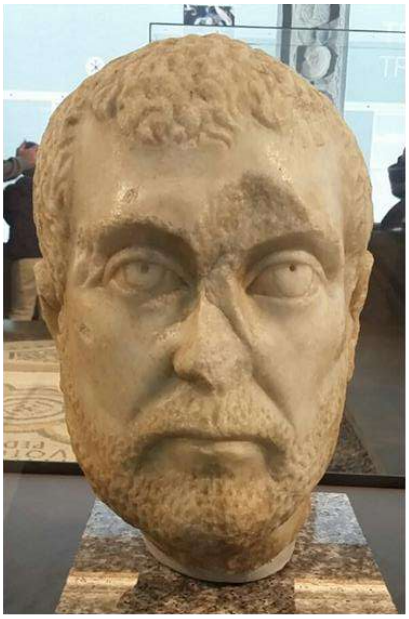
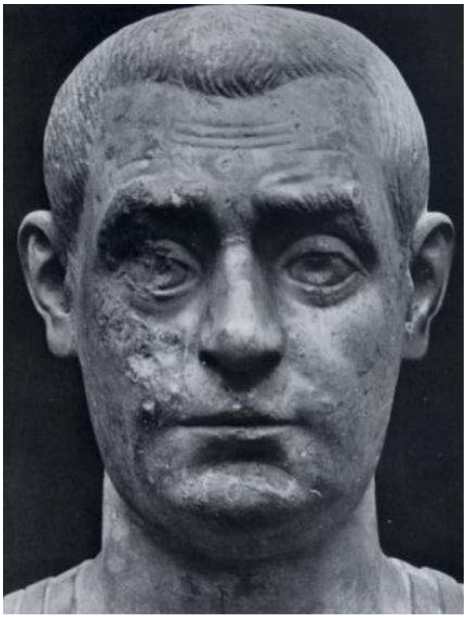
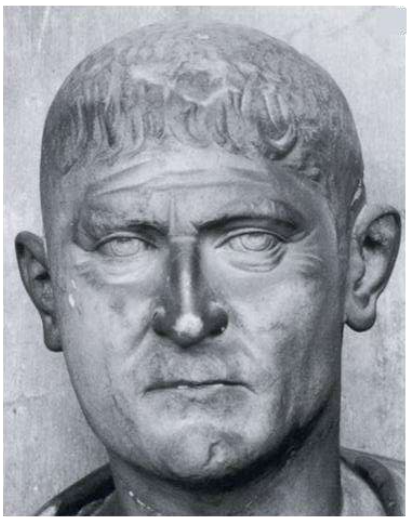
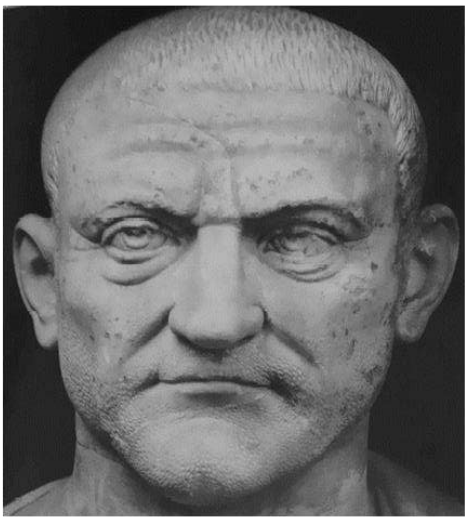
130.1.  130.2. 

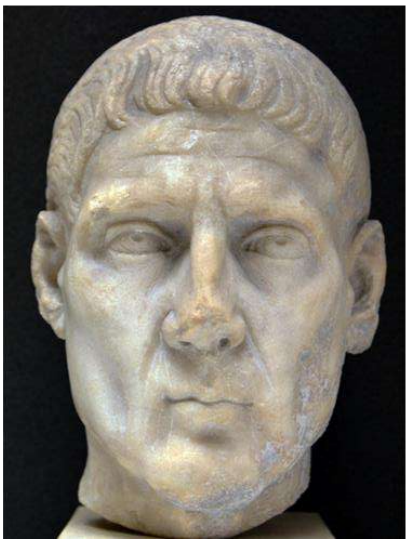
Рис. 130. Мужские портреты. Кон. III в. — нач. IV в. 1) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-810. 2) Городской музей Катании, LSA-1108.

131.1. 

 131.2.

131.3. 

 131.4.

131.5. 

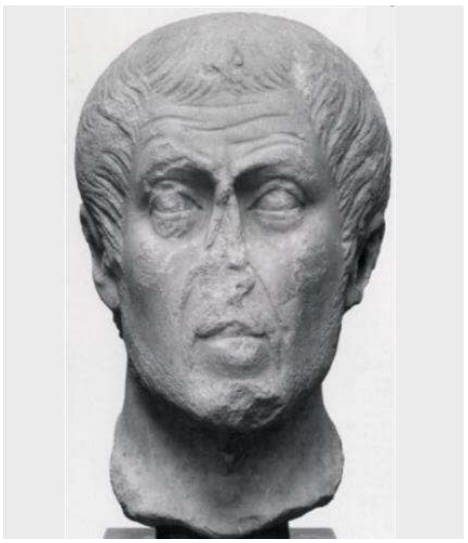
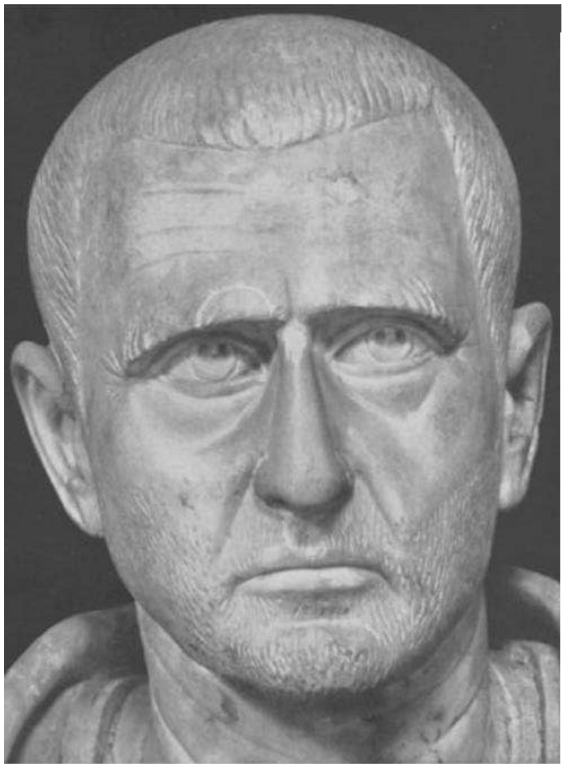
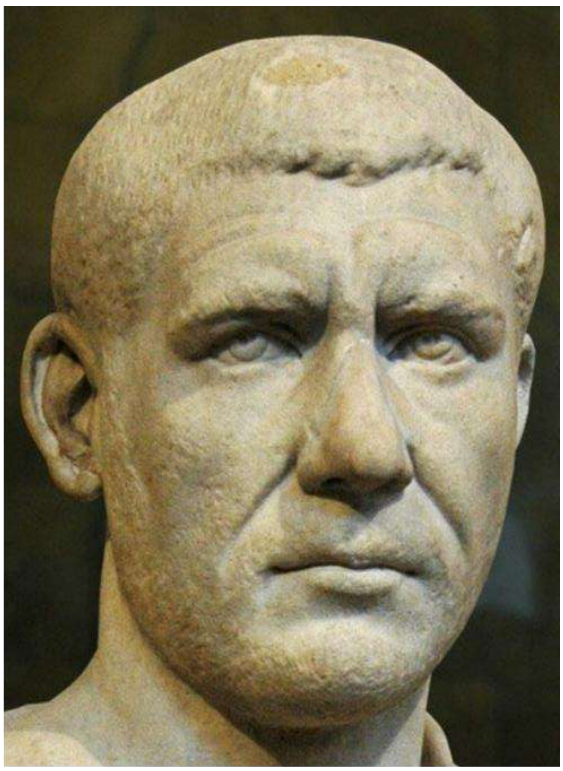
 131.6.

Рис. 131. Мужские портреты. IV в. 1) Национальный музей, Белград, LSA-2394. 2) Вилла Торлония LSA-882. 3) Вилла Альбани, Рим, LSA-2145. 4) Вилла Торлония LSA-2127. 5) Голова из Кирены. Британский музей. 6) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-812.



132.1.



132.2.

Рис. 132. 1) Мужской портрет. Вилла Торлония, Рим, LSA-904. Пер. пол. IV в. 2) Филипп Араб. ГЭ, Санкт-Петербург. Сер. III в.



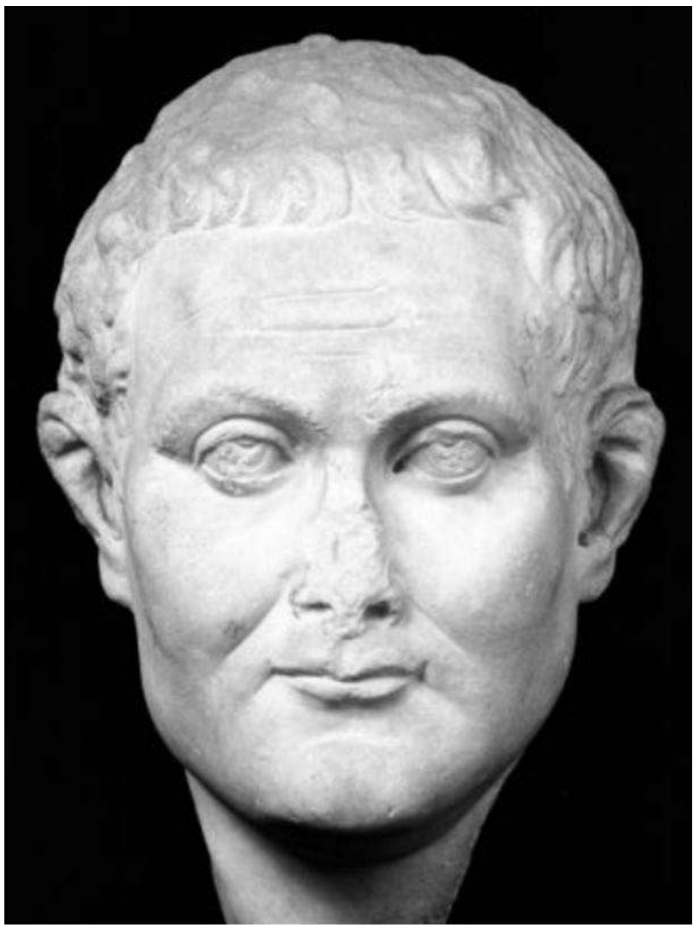
133.1.

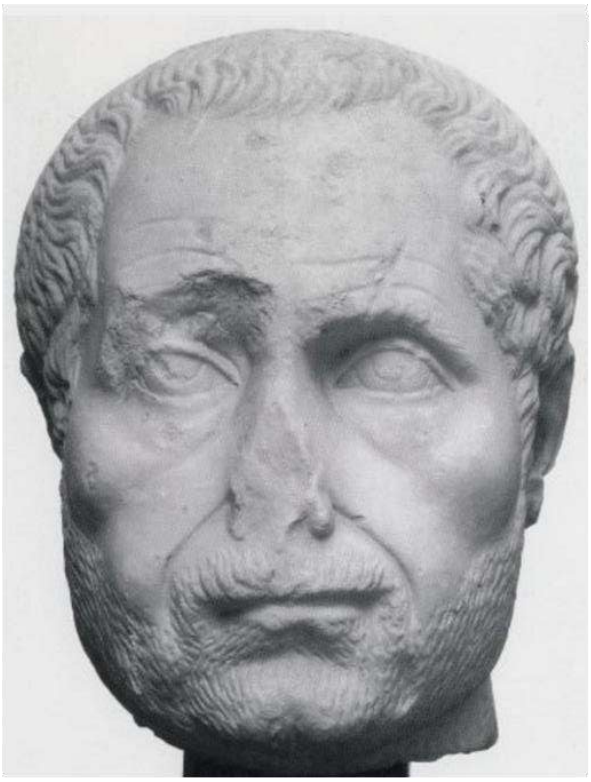


133.2.

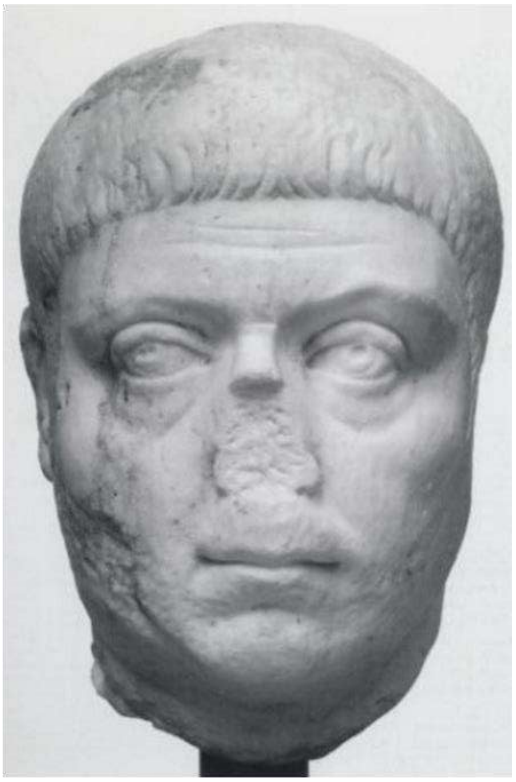
Рис. 133. Цетег, отец Фурия Меция Гракха. Капитолийские музеи, LSA-879. IV в.

134.1.



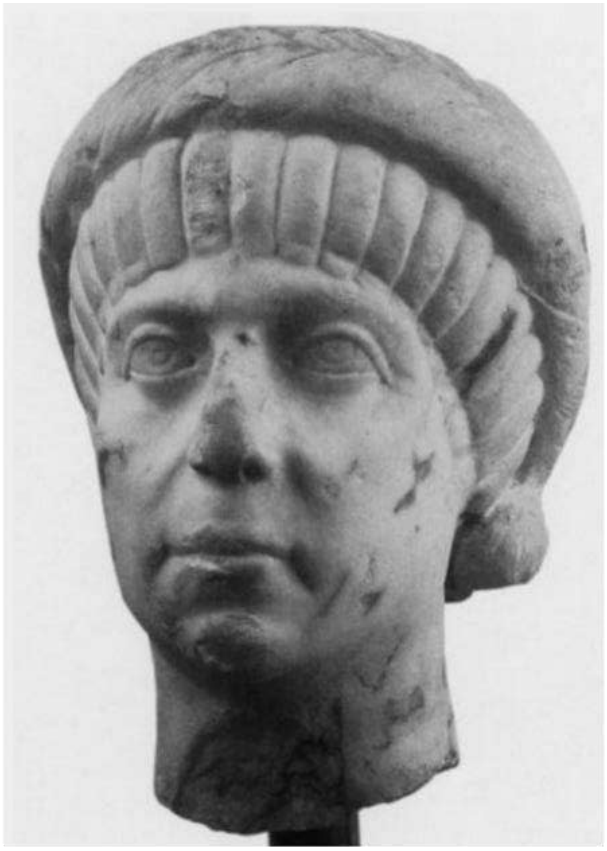


134.2.



134.3.

Рис. 134. Мужские портреты. IV в. 1) Археологический музей, Измир, LSA-683. 2, 3) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-801, LSA-824.



135.1.

135.2.





135.3.



135.4.

Рис. 135. Женский портрет. Музей Опера-дель-Дуомо, Пиза, LSA-978. IV в.

136.1. 



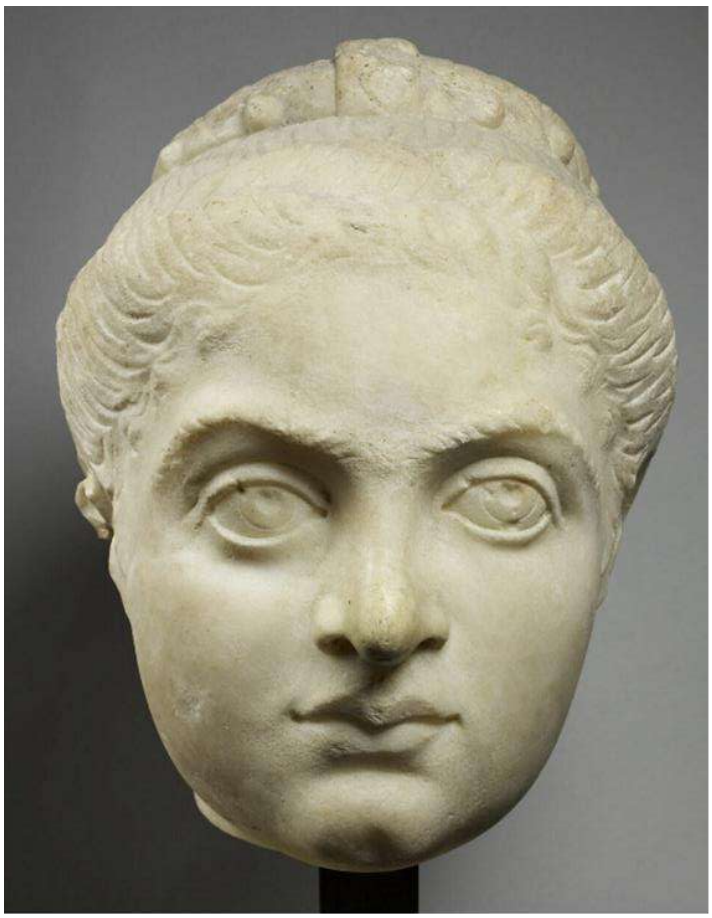
136.2.

Рис. 136. Женский портрет. Музеи Ватикана, LSA-989. IV в.

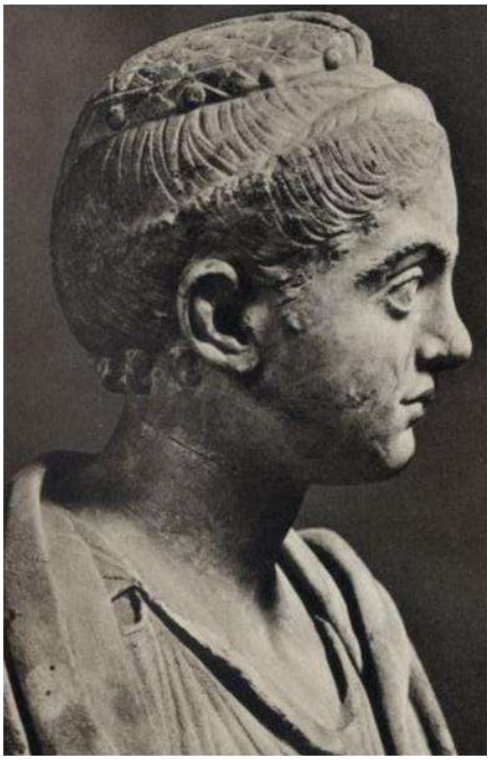
137.1. 

137.1. 

Рис. 137. Статуя «Мудрой тещи». Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-409. IV в.



138.1.



138.1.

Рис. 138. «Фауста». Лувр, LSA-573. Пер. пол. IV в.

139.1.



139.2.



Рис. 139. Женские портреты. Кон. III в. — IV в. 1) Арт-рынок (ранее Вилла Дориа Памфили, Рим), LSA-1298. 2) Арт-рынок (утерян), LSA-1300.

140.1.





140.2.

140.3.

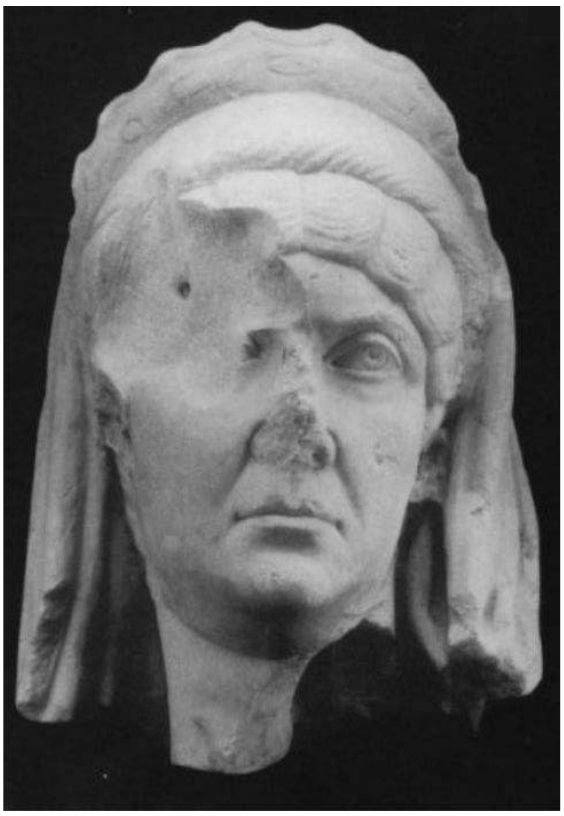




140.4.

Рис. 140. Женские портреты. IV в. 1, 2) Капитолийские музеи, LSA-962. 3, 4) Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген, LSA-256.

141.1.





141.2.

141.3.



141.4.

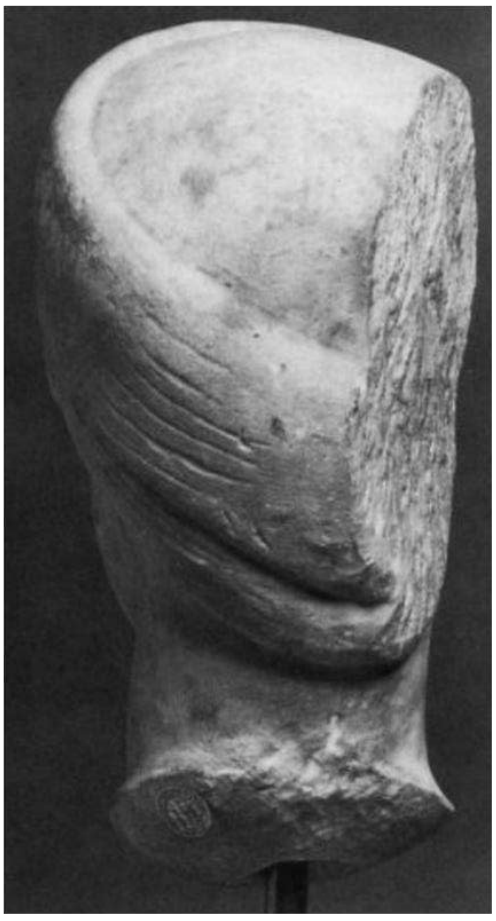
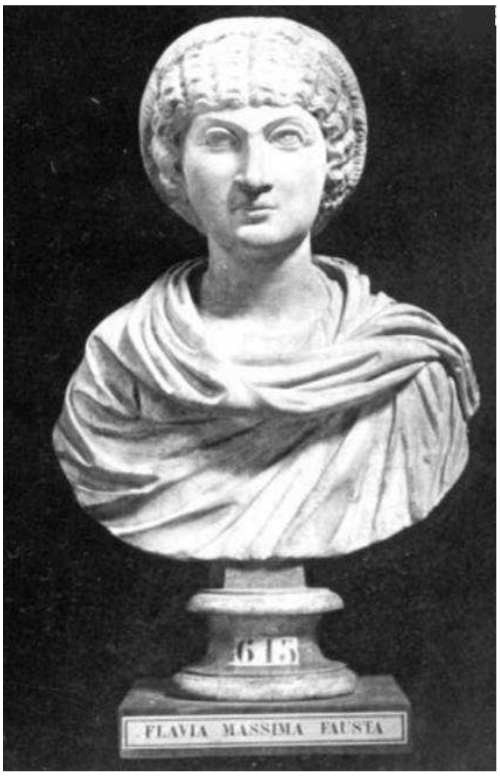


Рис. 141. Женские портреты. IV в. 1, 2) Музей древностей, Турин, LSA-973. 3, 4) Национальный археологический музей, Флоренция, LSA-974.

142.1.





142.2.

142.3.

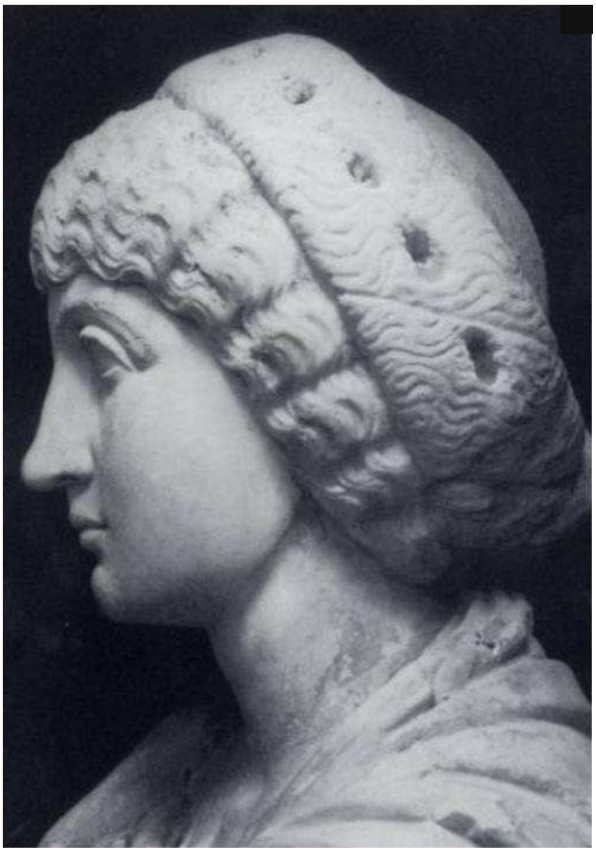
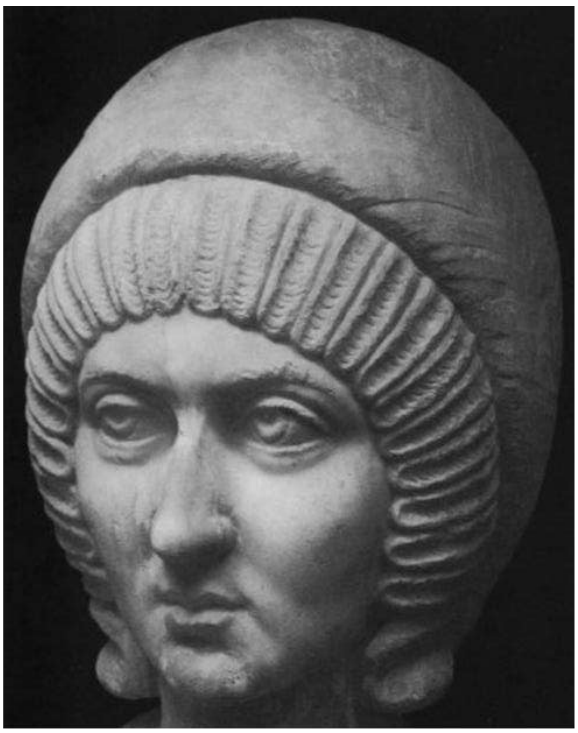
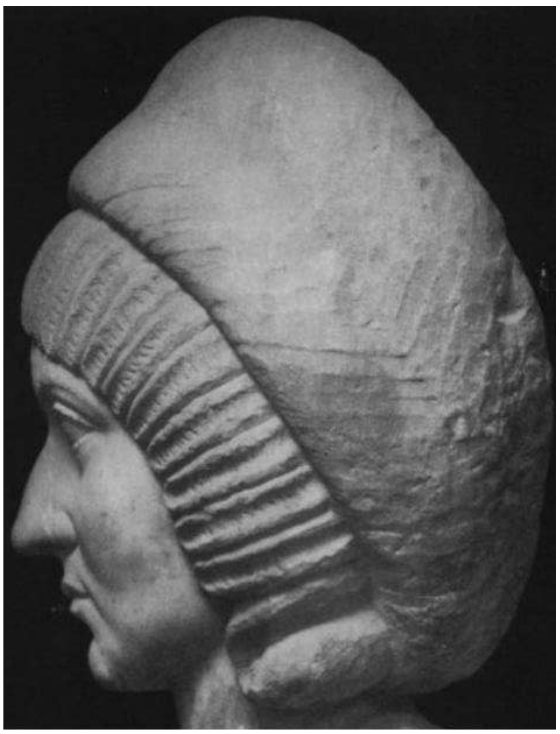


Рис. 142. Женский портрет. Вилла Торлония, Рим, LSA-575. IV в.



143.1.

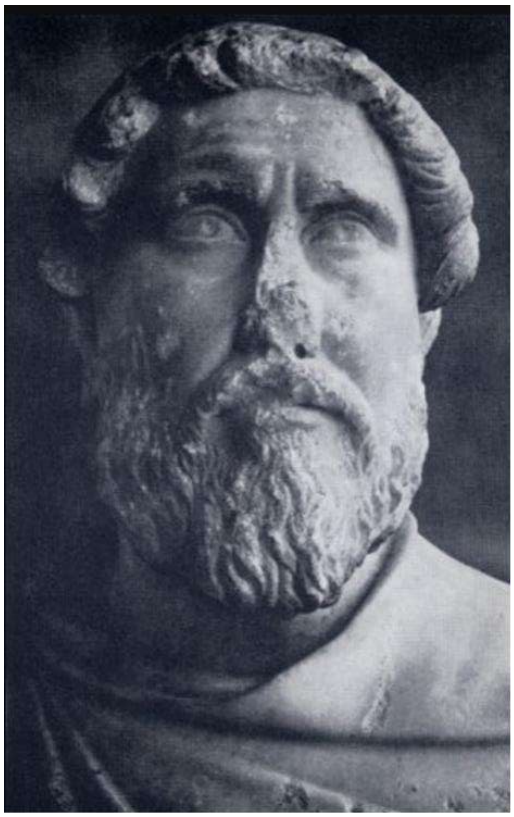


143.2.

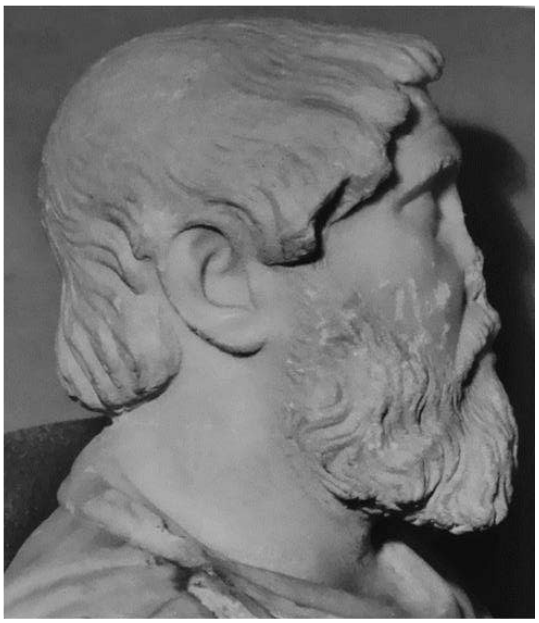


143.3.

Рис. 143. Женский портрет. Вилла Торлония, Рим, LSA-972. IV в.



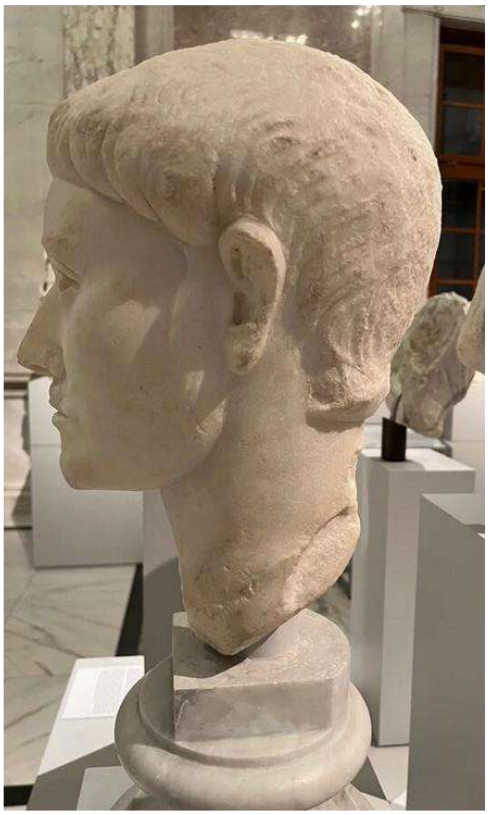
144.1.



144.2.

144.3.





144.4.

Рис. 144. Мужские портреты. Кон. IV в. — нач. V в. 1, 2) Бюст из Себастополиса. Музей Токата, LSA-2282. 3, 4) Портрет юноши. Музей истории искусства, Вена, LSA-553



145.1.



145.2.



145.3.



145.4.

Рис. 145. 1–4) Скульптура с виллы Шираган. Музей Сен-Раймон, Тулуза. LSA-986. Кон. IV в. — нач. V в.



145.5.



145.6.

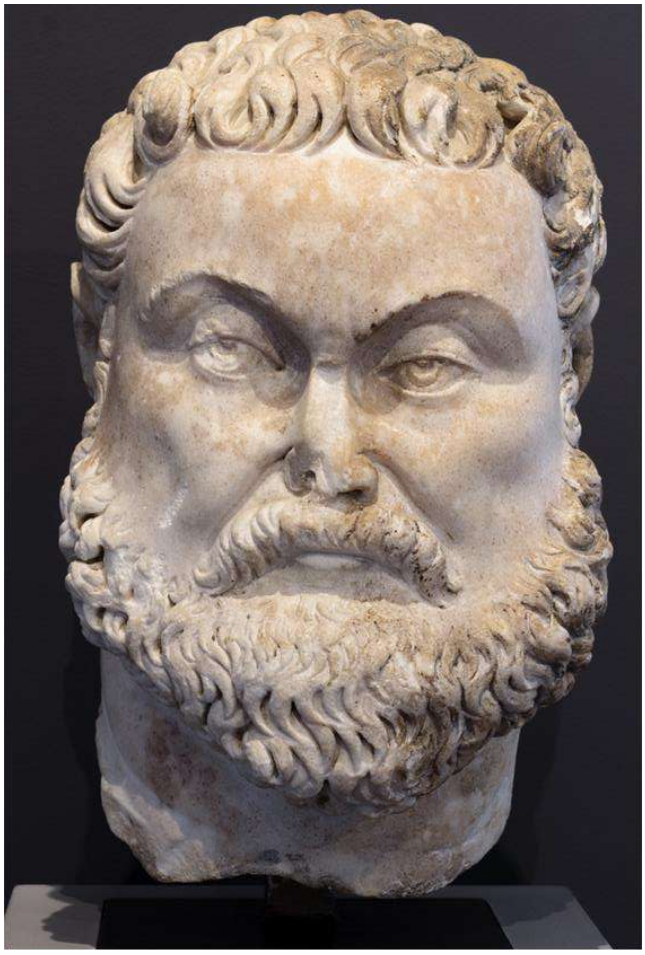
145.7.





145.8.

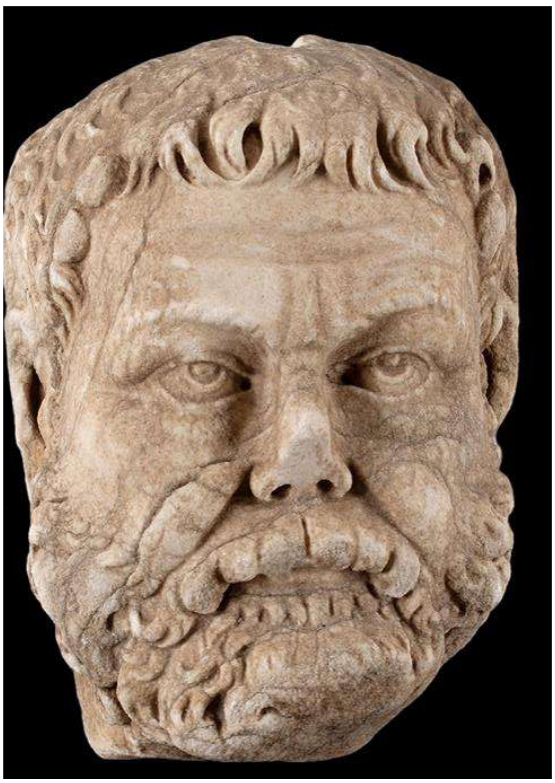
Рис. 145. 5–6) Скульптура с виллы Шираган. Музей Сен-Раймон, Тулуза. LSA-987, 988. Кон. IV в. — нач. V в. 7) Фаустина Младшая. 140-е гг. Капитолийские музеи. 8) Марк Аврелий. Музей Сен-Раймон, Тулуза. 140-е гг.



146.1.



146.2.



146.3.



146.4.

Рис. 146. Скульптура с виллы Шираган. Музей Сен-Раймон, Тулуза. Кон. IV в. — нач. V в. 1) «Максимиан Геркулий», хозяин виллы. LSA-1071. 2) Асклепий. 3, 4) Рельефная статуя хозяина виллы.



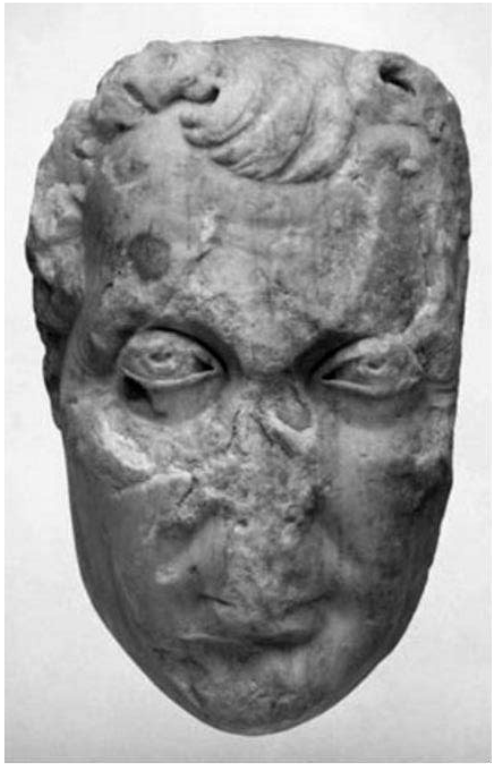
147.1.



147.2.



147.3.



147.4.

Рис. 147. Мужские портреты. Пер. пол. V в. 1, 3) Археологический музей, Фессалоники, LSA-90. 3) Бюст из Стратоникеи. Археологический музей, Бодрум, LSA-447. 4) Археологический музей, Коринф, LSA-358

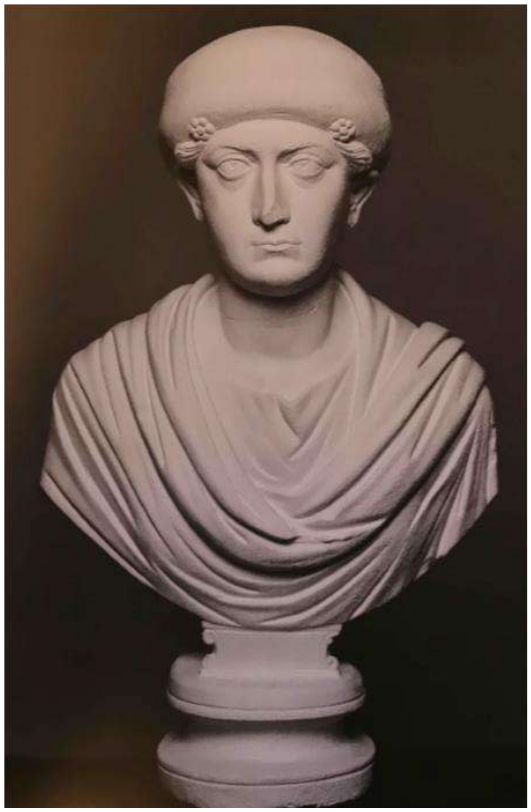


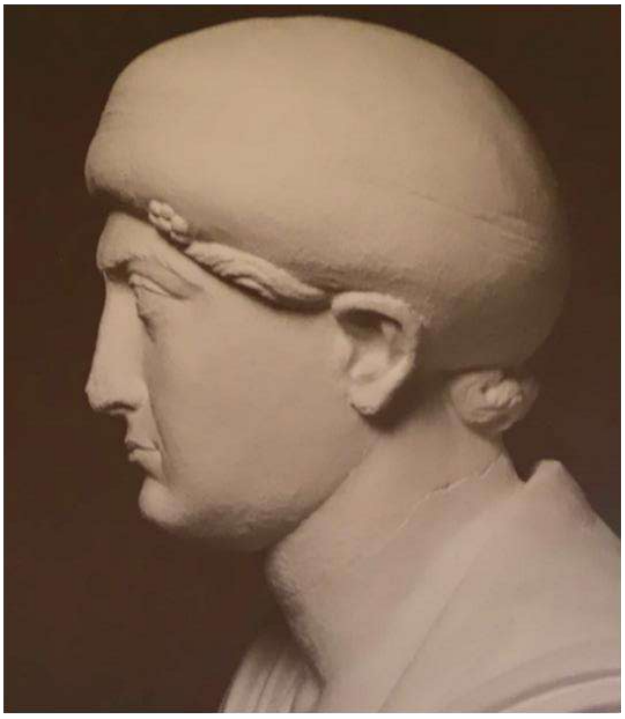
148.1.



148.2.

148.3.



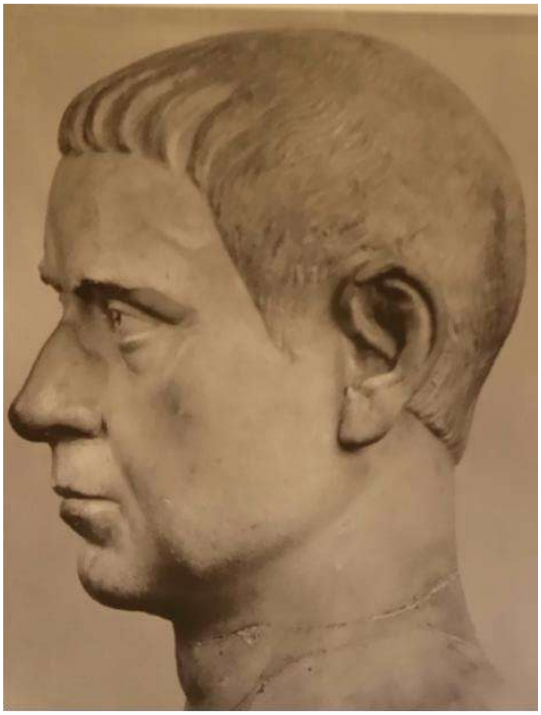


148.4.

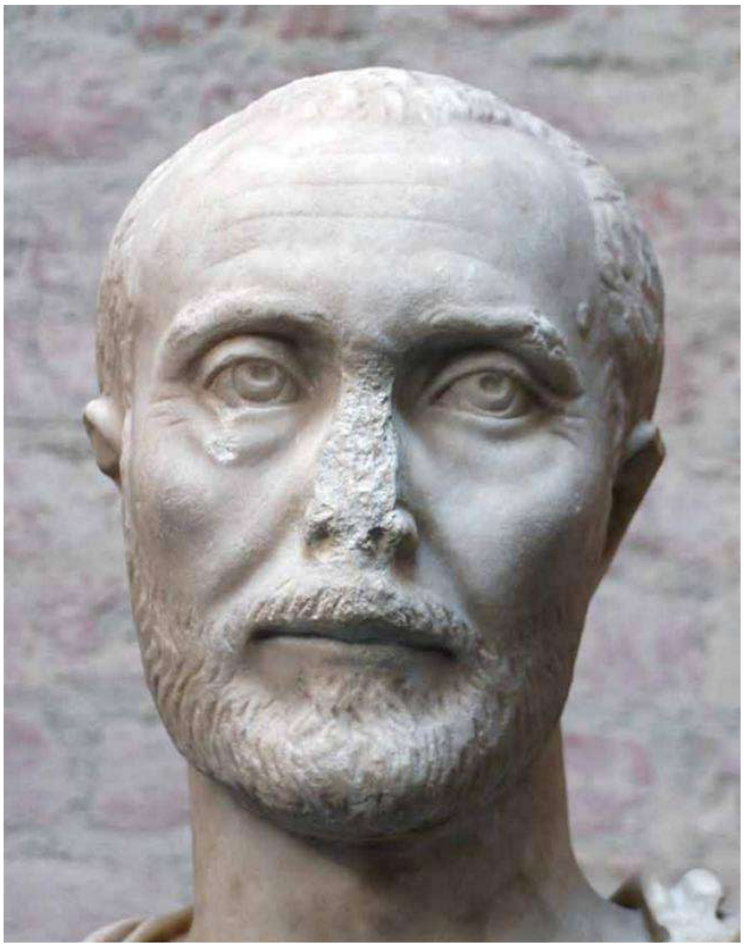
Рис. 148. Женские портреты. Пер. пол. V в. 1, 2) Археологический музей, Фессалоники, LSA-91. 2, 4) Бюст из Стратоникеи. Археологический музей, Бодрум, LSA-446.



149.1.



149.2.

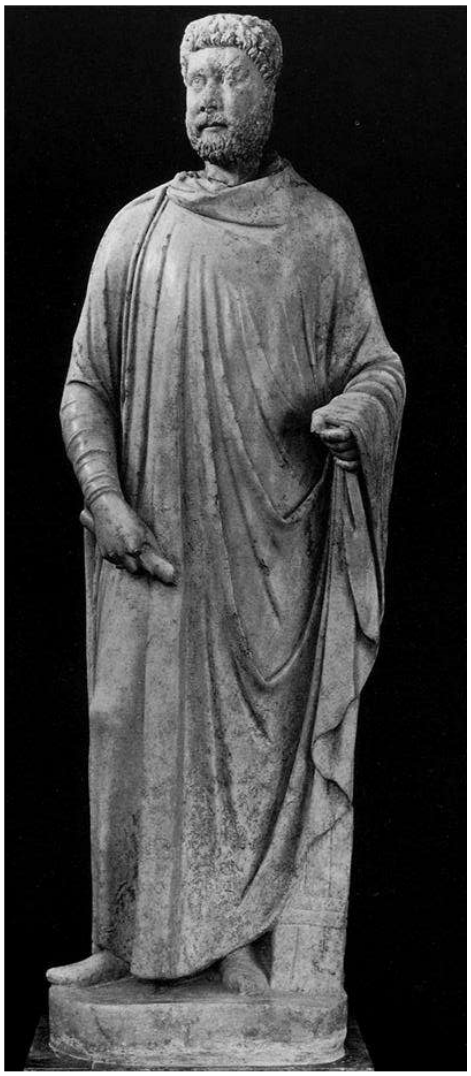


149.3.

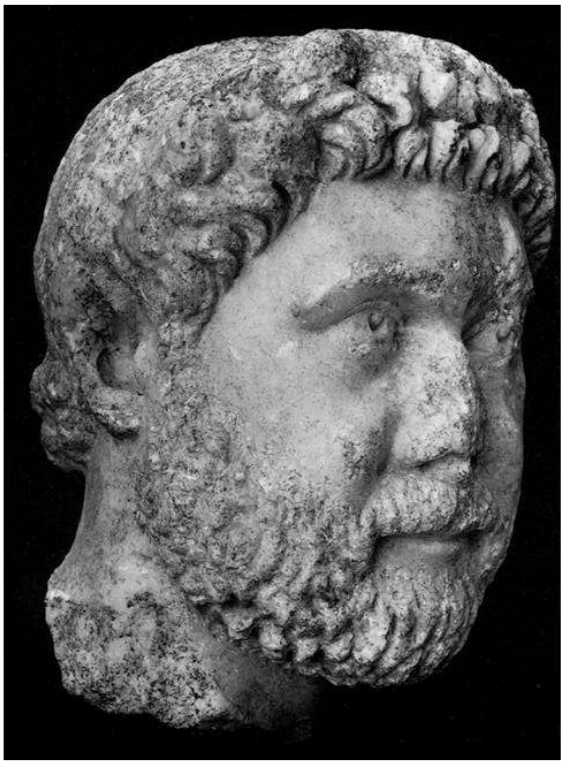
Рис. 149. 1, 2) Мужской портрет. Лувр, LSA-1074. Кон. IV в. — V в. 3) Мужской портрет. Ок. 280 гг. Глиптотека, Мюнхен



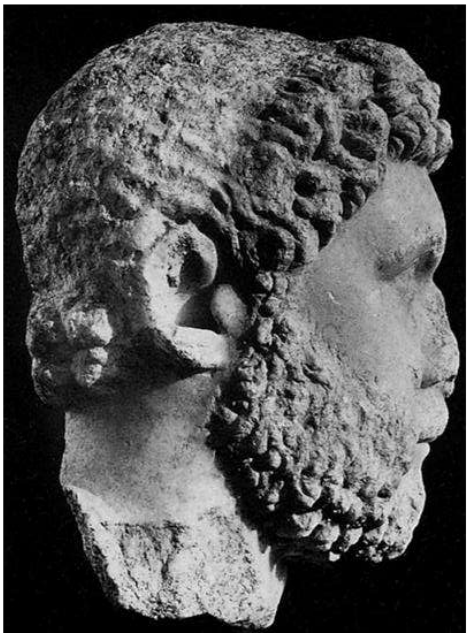
150.1.



150.2.



150.3.



150.4.

Рис. 150. Статуя Ойкумения. Музей Афродисиады, LSA-150. Кон. IV в. — нач. V в.

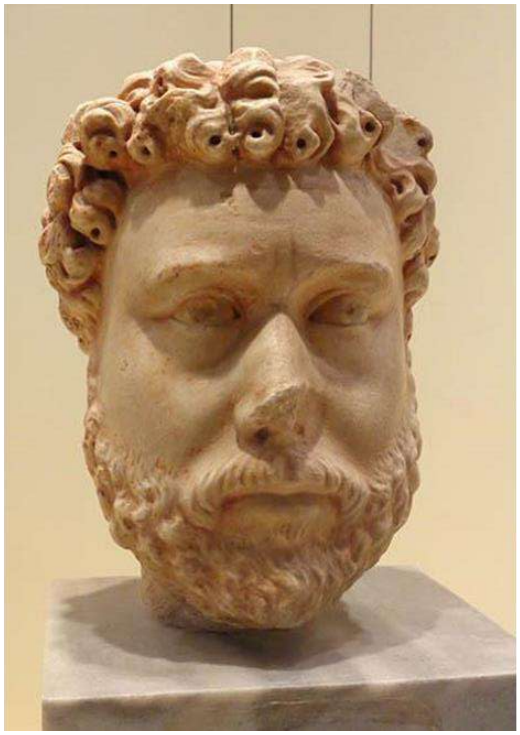


151.1.

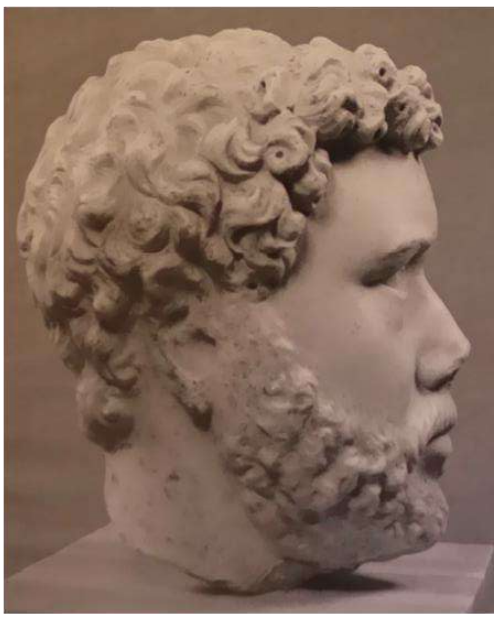


151.2.

Рис. 151. Мужской портрет из Саламина. Кипрский археологический музей, Никосия, LSA-869. Кон. IV в. — нач. V в.



152.1.



152.2.

Рис. 152. Голова из Селевкии Пиерии. Археологический музей Хатая, Антакья, LSA-369. Кон. IV в. — нач. V в.

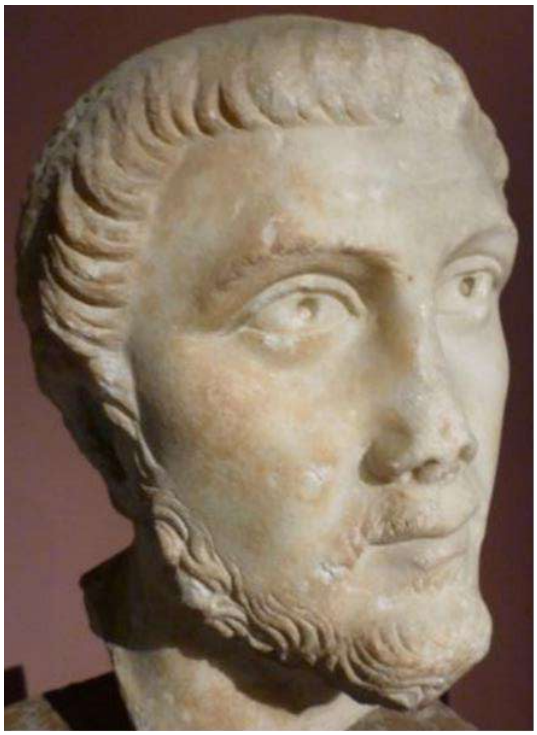


153.1.



153.2.

Рис. 153. Мужской портрет. Частная коллекция (Дж. Ортис), Женева, LSA-450. Кон. IV в. — V в.

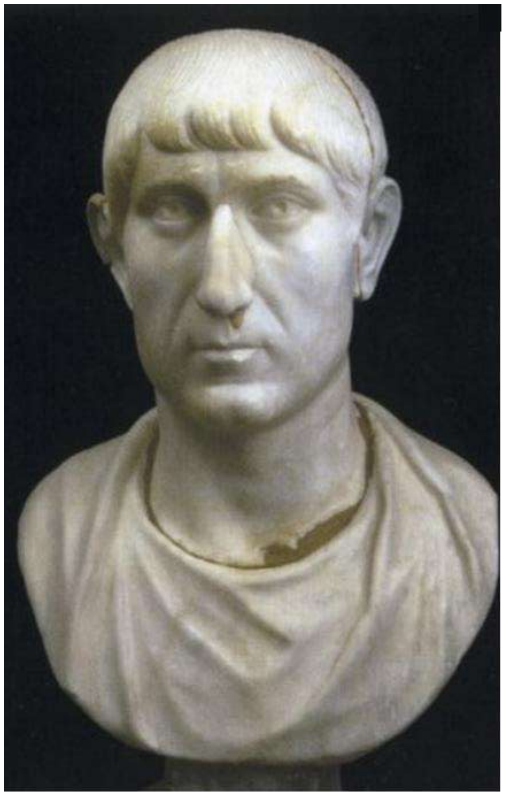


154.1.

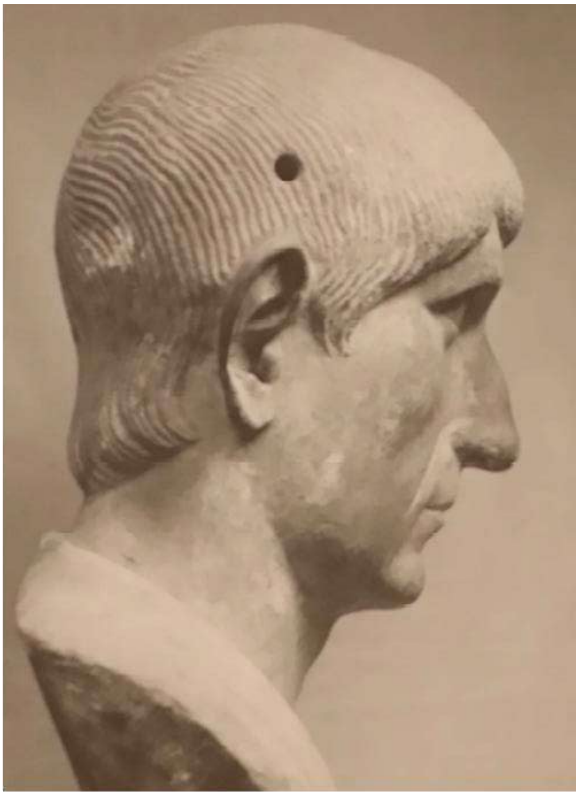


154.2.

Рис. 154. Мужской портрет. Археологический музей, Стамбул, LSA-376. Кон. IV в. — V в.

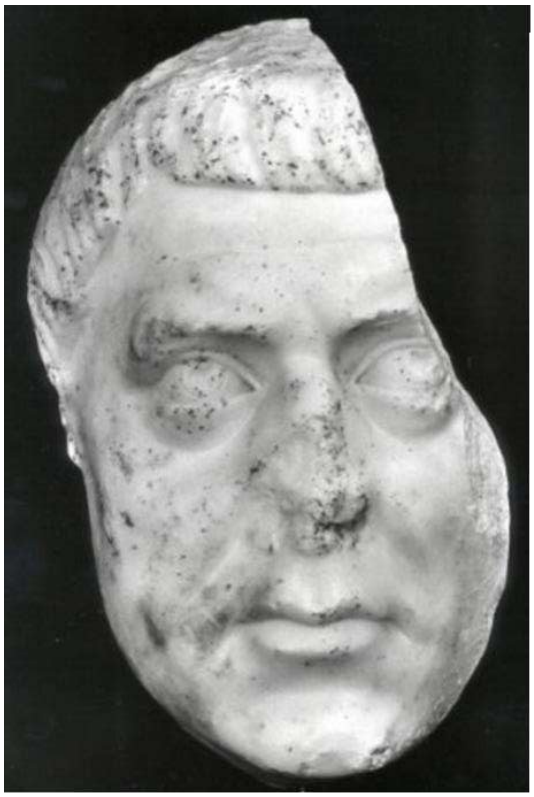


155.1.

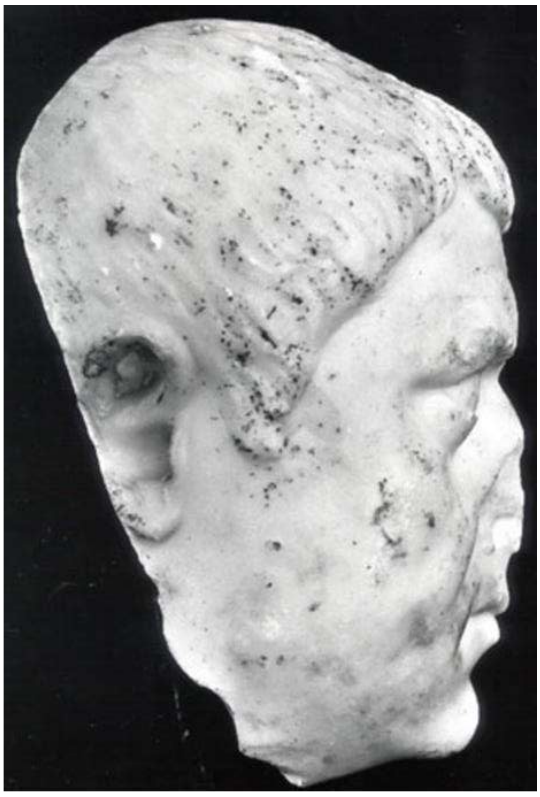


155.2.

Рис. 155. Мужской портрет. Национальный музей Рима, LSA-1065. Кон. IV в. — V в.

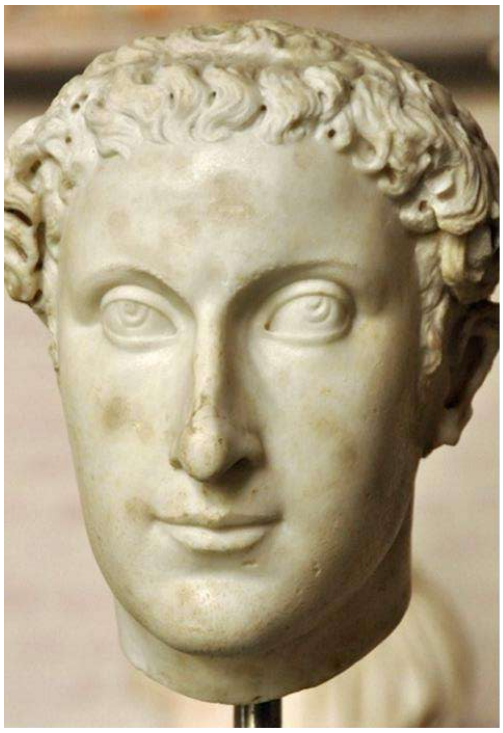


156.1.

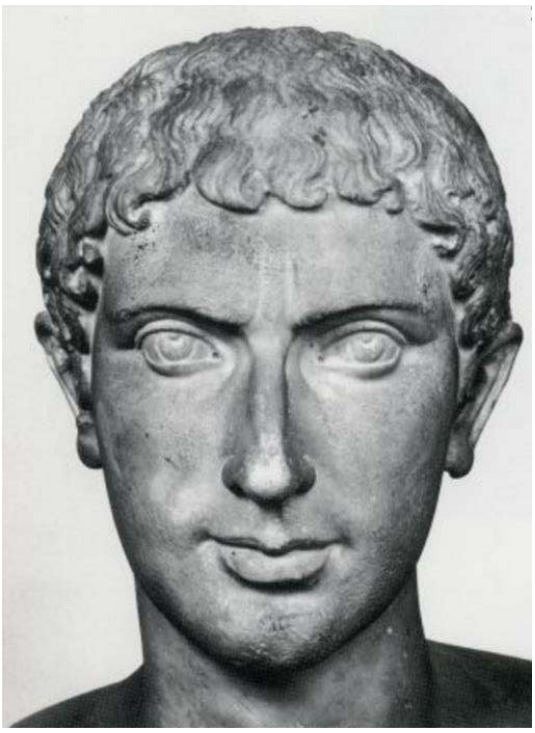


156.2.

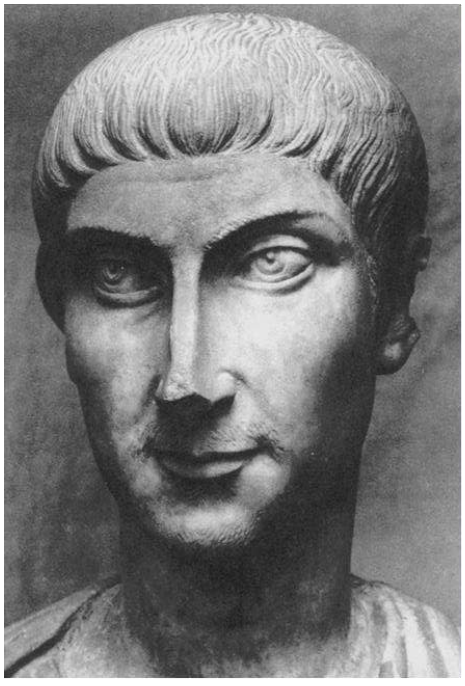
Рис. 156. Мужской портрет. Музей Афродисиады, LSA-180. Кон. IV в. — V в.



157.1.



157.2.



157.3



157.4.

Рис. 157. Мужские портреты. Кон. IV в. — нач. V в. 1) Глиптотека, Мюнхен, LSA-906. 2) Капитолийские музеи, LSA-951. 3, 4) Национальный музей Рима, LSA-907.

158.1.



158.2.



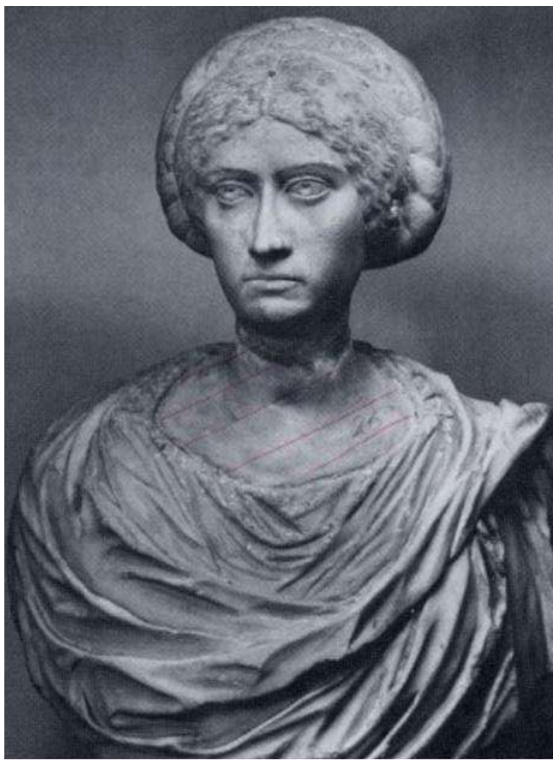


158.3.

Рис. 158. Женский портрет. Музей Метрополитан, LSA-8. Кон. IV в. — нач. V в.



159.1.



159.2.

Рис. 159. Женские портреты. IV–V вв. 1) Частная коллекция (Дж. Ортис), Женева, LSA-449. 2) Капитолийские музеи, LSA-982.

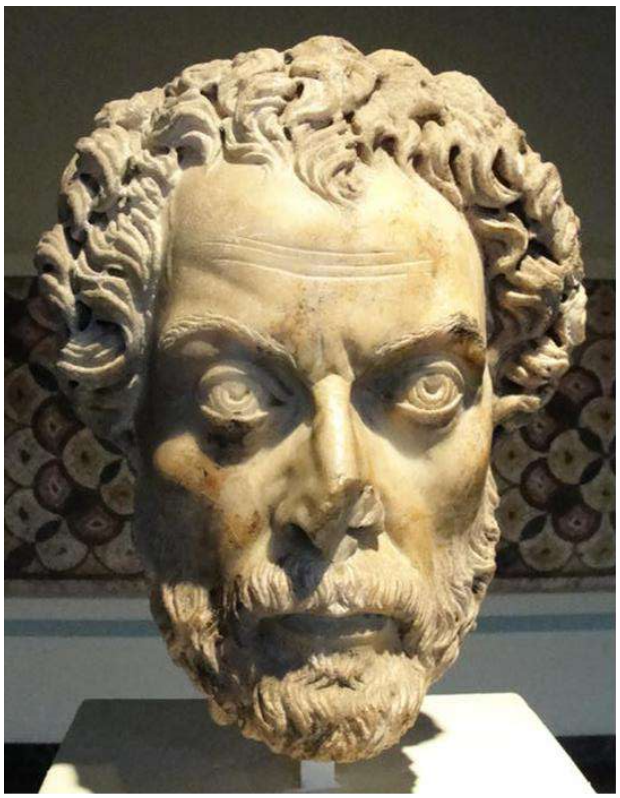


160.1.

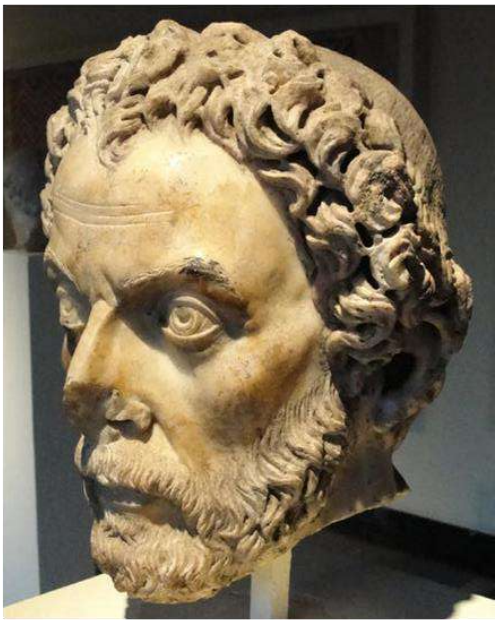


160.2.

Рис. 160. Женский портрет. Музей Сиде, LSA-253. Кон. IV в. — V в.

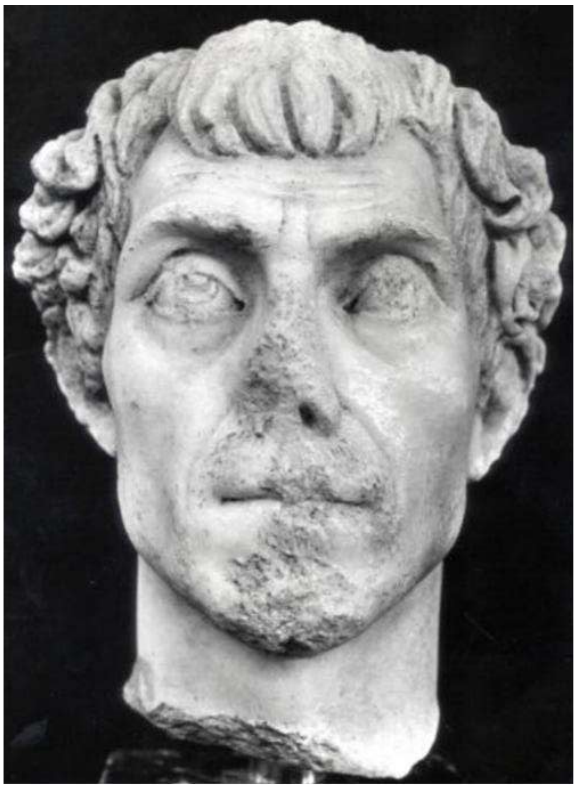


161.1.

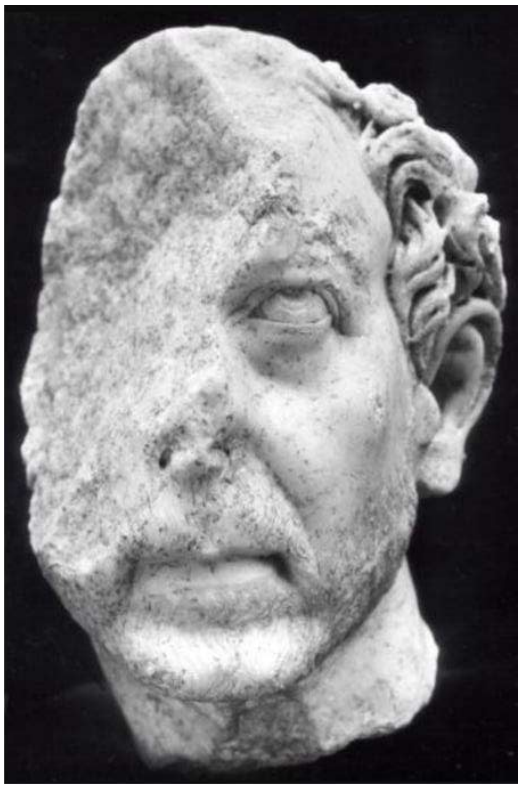


161.2.

Рис. 161. Мужской портрет из Афродисиады. Художественный музей Парка Пятидесятилетия, Брюссель, LSA-176. Пер. пол. V в.

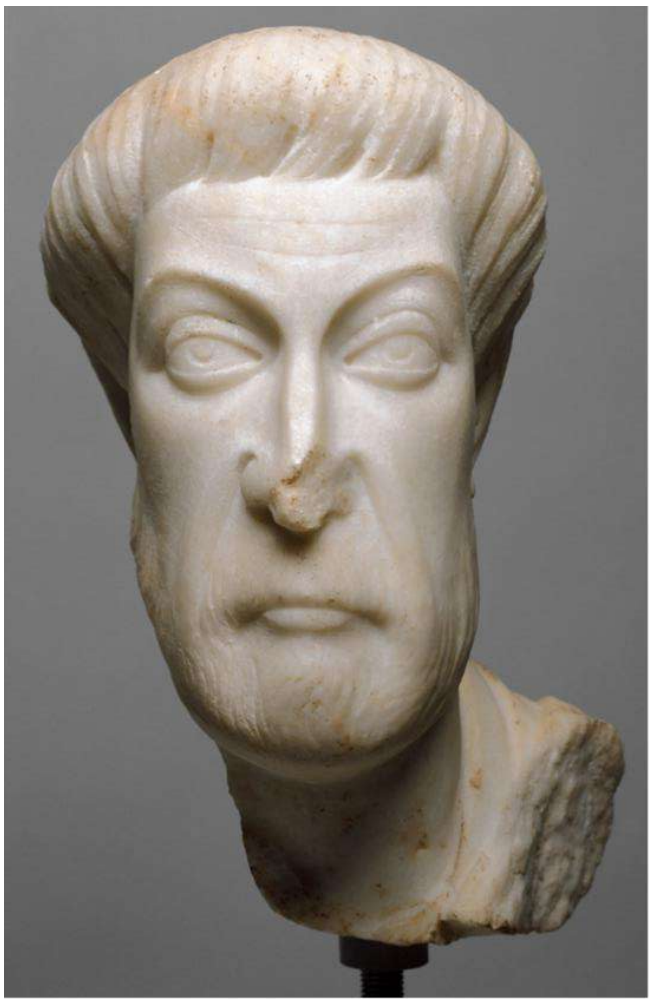


162.1.

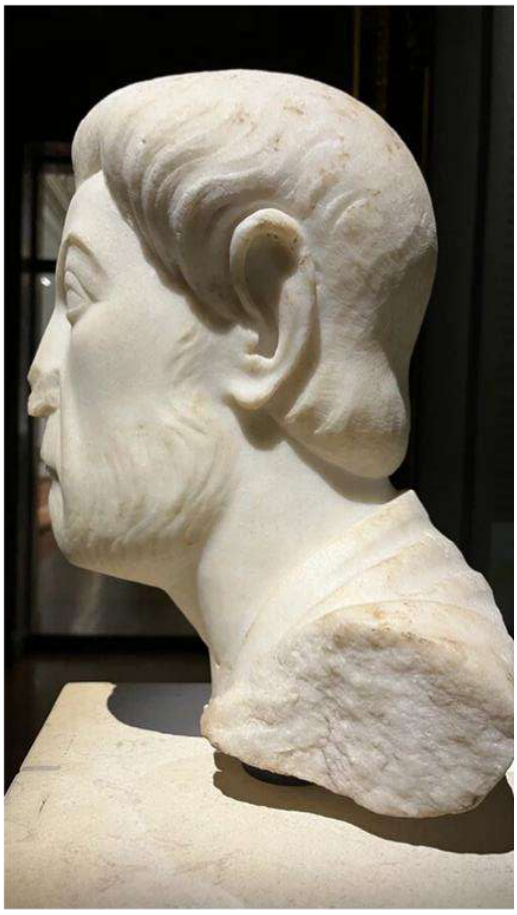


162.2.

Рис. 162. Мужские портреты. Музей Афродисиады, LSA-181, 182. Вт. пол. V в.



163.1.



163.2.

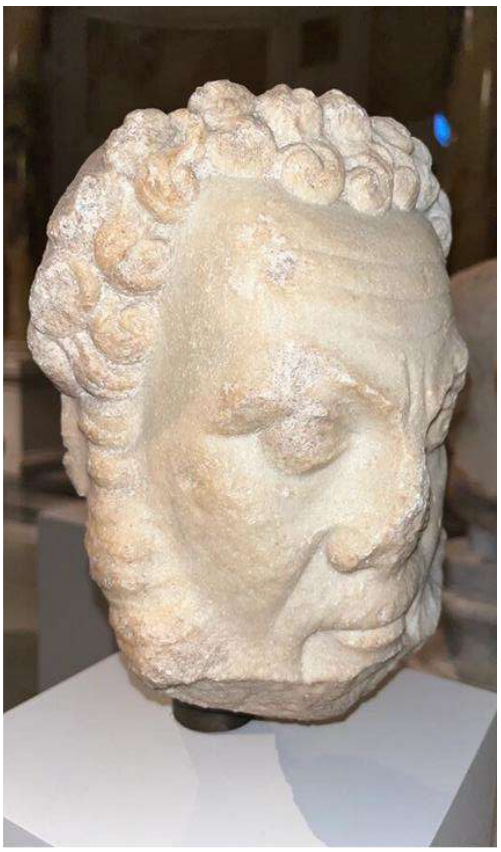


163.3.

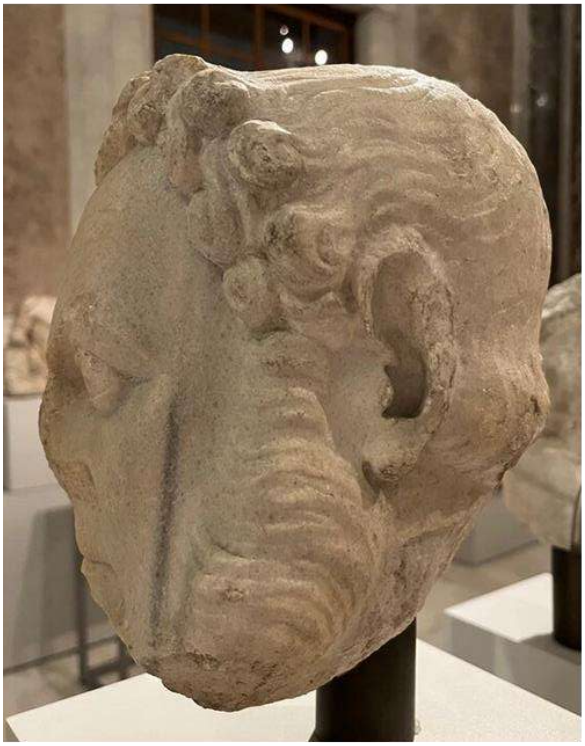
Рис. 163. Евтропий из Эфеса. Музей истории искусства, Вена, LSA-690. Вт. пол. V в.



164.1.



164.2.



164.3.



164.5.

Рис. 164. Мужские портреты из Эфеса. Вт. пол. V в. 1–3) Музей истории искусства, Вена, LSA-691. 4) Археологический музей Эфеса, Сельчук, LSA-709.

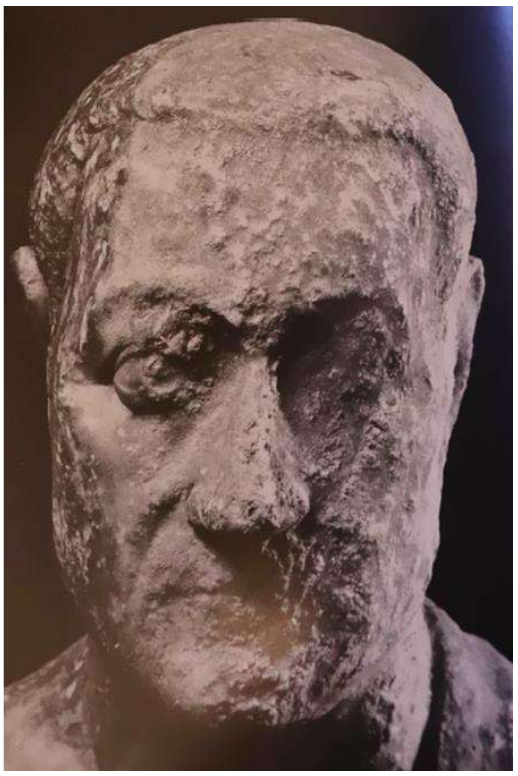
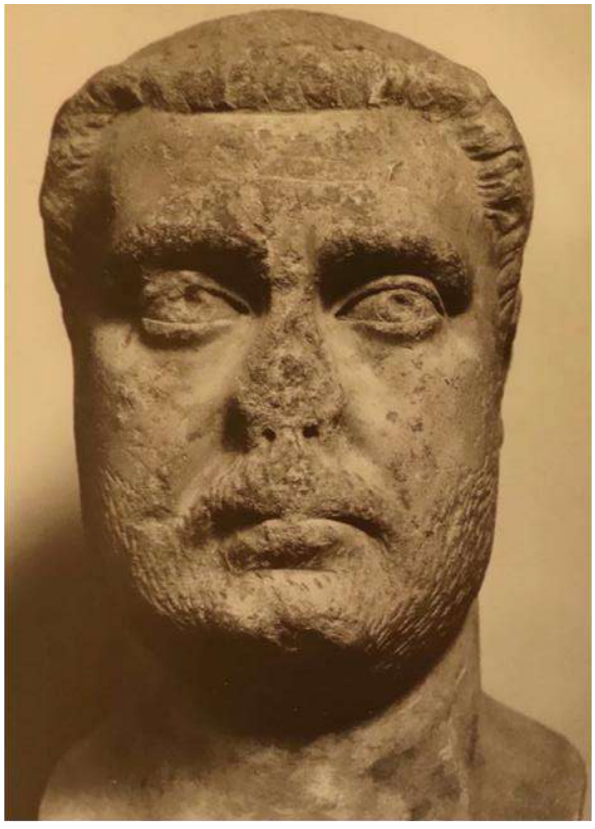
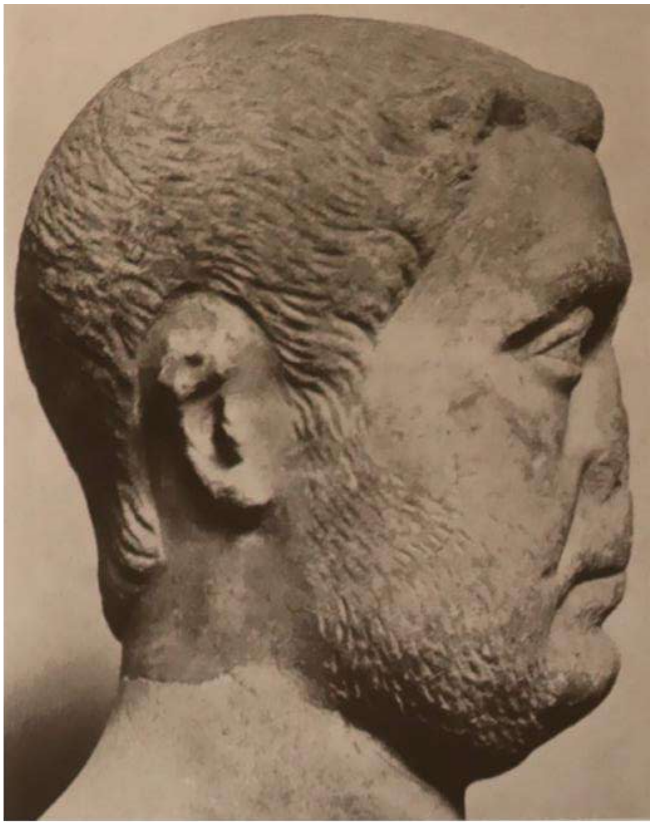
165.1.  165.2. 

Рис. 165. Мужские портреты. V в. 1) Голова из Смирны (утеряна), LSA-320. 2) Археологический музей, Измир, LSA-1084.

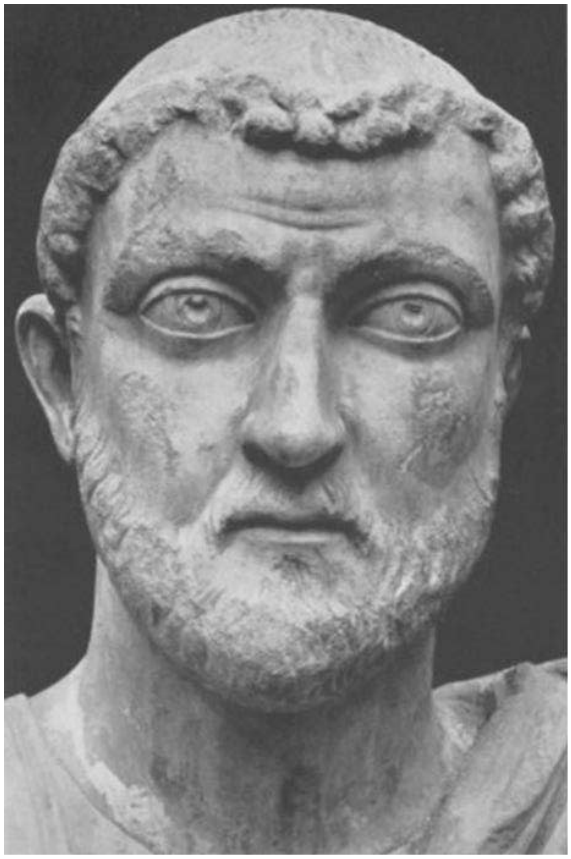


166.1.

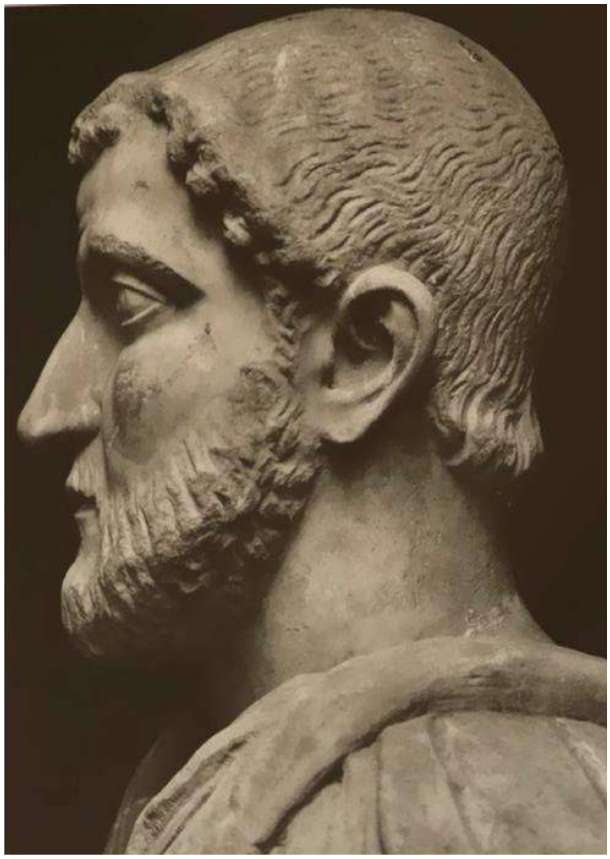


166.2.

Рис. 166. Мужской портрет. Национальный музей Рима, LSA-961. V в.

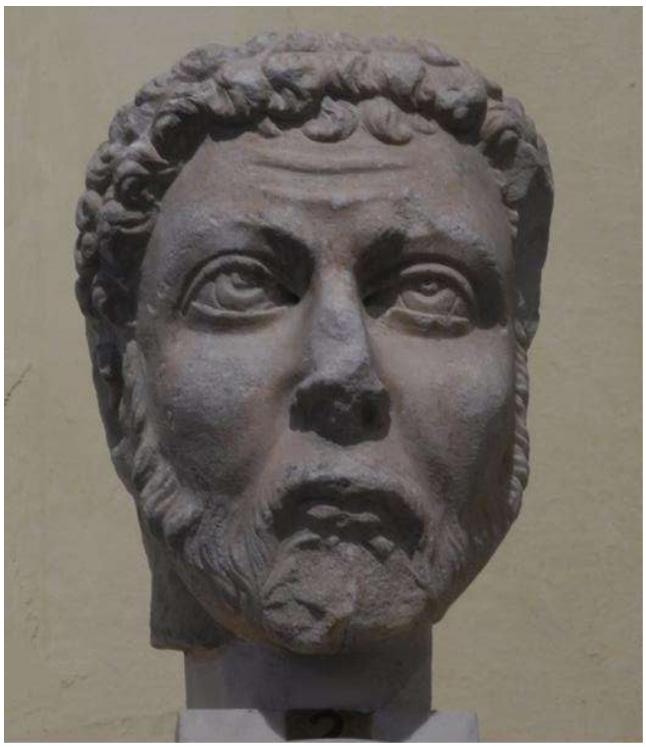


167.1.



167.2.

Рис. 167. Мужской портрет. Вилла Торлония, Рим, LSA-958. Вт. пол. V в.

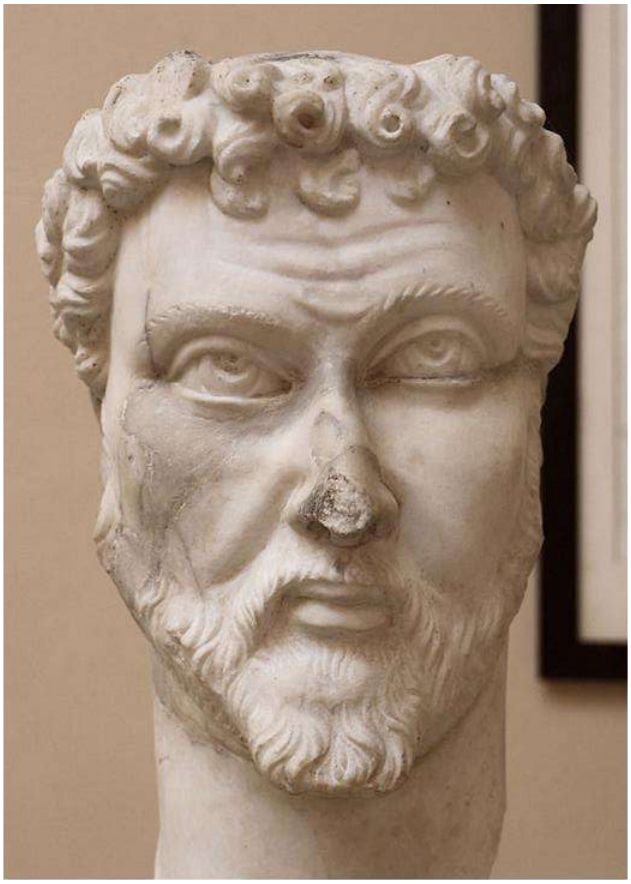


168.1.

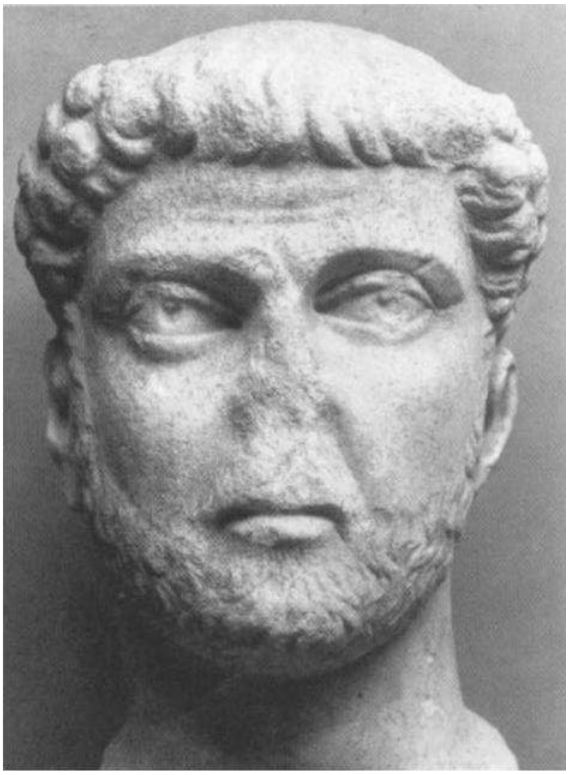


168.2.

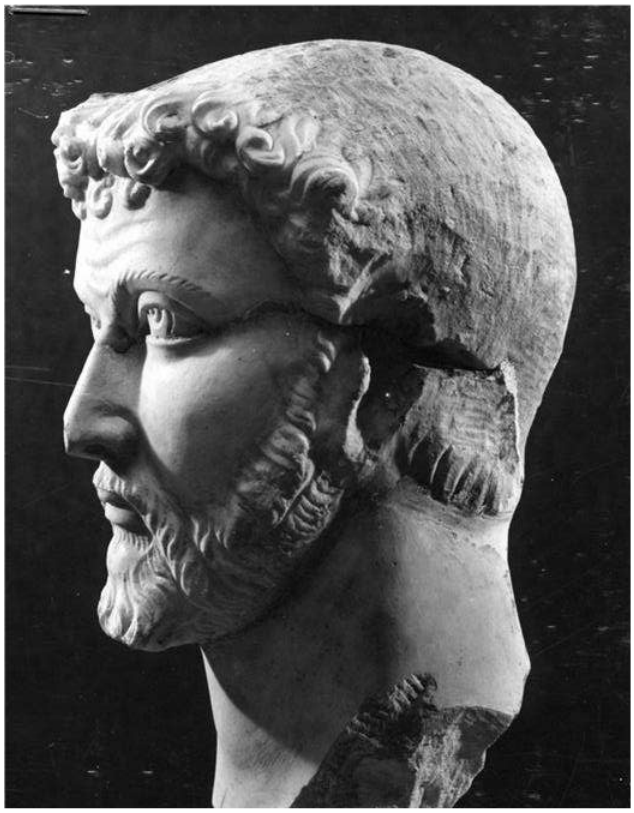
Рис. 168. Мужской портрет. Музеи Ватикана, LSA-957. Вт. пол. V в.



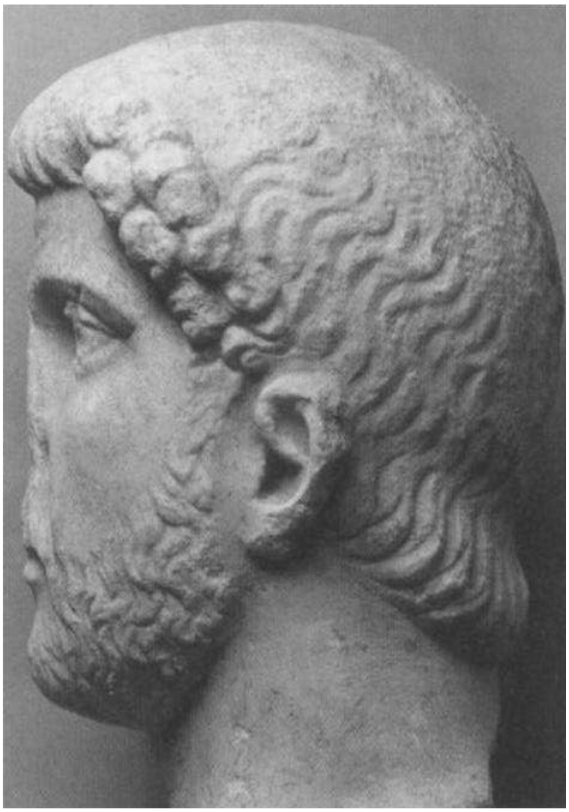
169.1.



169.2.



169.3.



169.4.

Рис. 169. Мужские портреты. V в. Археологический парк Остия Антика. 1, 3) LSA-956. 2, 4) LSA-1101.

170.1.





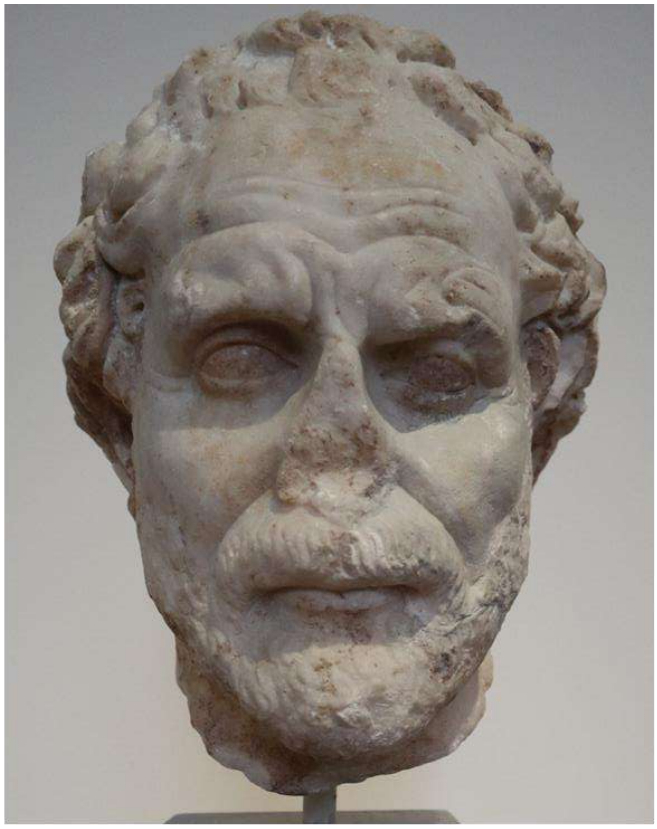
170.3.

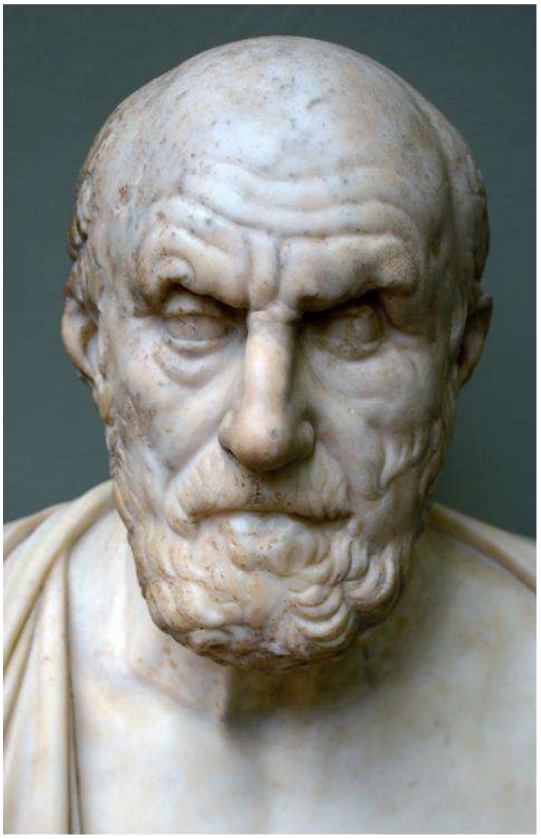


170.2.

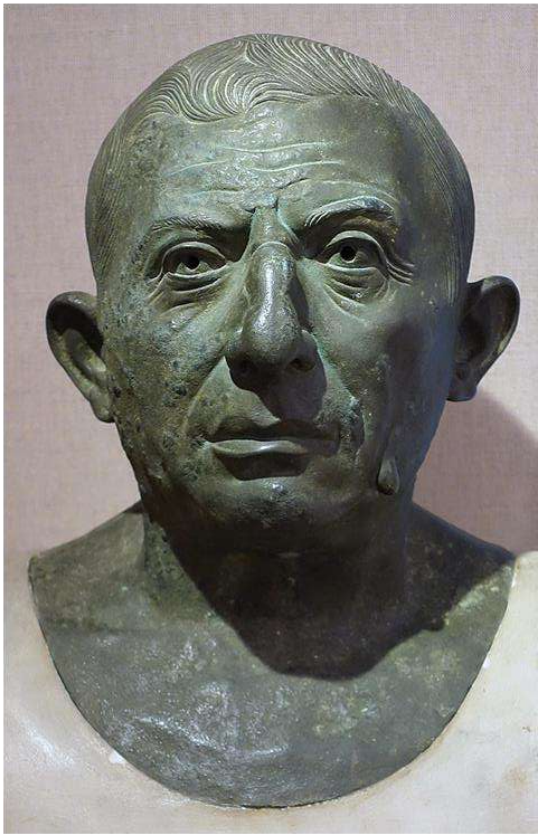
Рис. 170. Женский портрет. Музей Метрополитан, LSA-458. V в.

171.1.





171.2.



171.3.

Рис. 171. 1) Демосфен. Римская копия с оригинала ок. 280 г. до н. э. Национальная Археологический музей, Афины. 2) Хрисипп. I–II в. Галерея Уффици. 3) Цецилий Юкунд. I в. Национальный археологический музей, Неаполь.



172.1.



172.2.

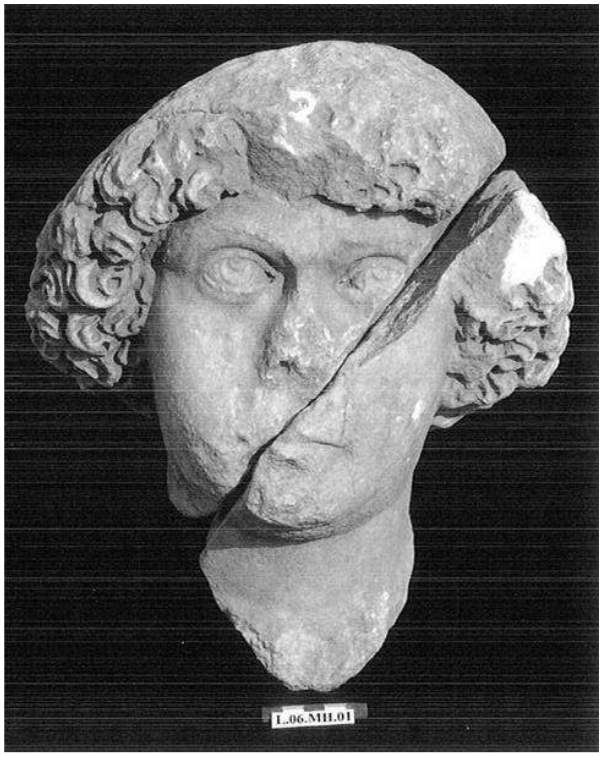


172.3.

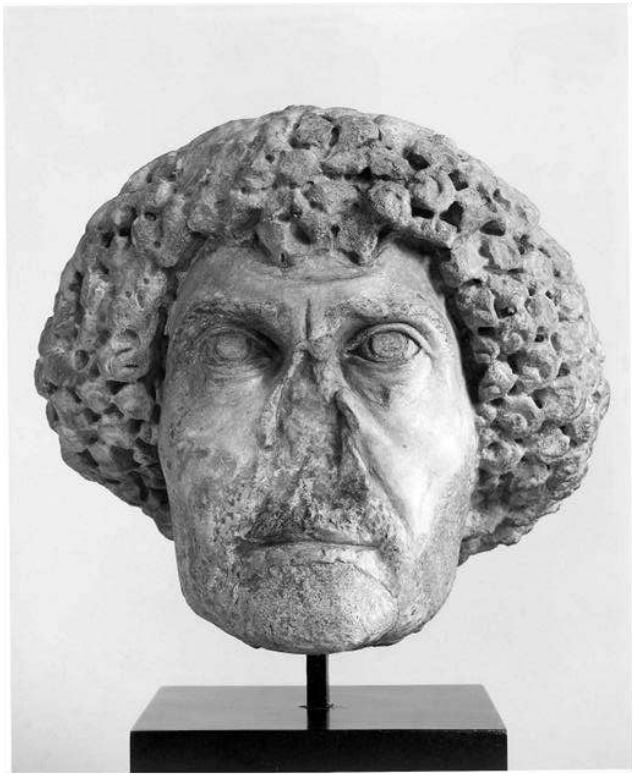
Рис. 172. Статуя Флавия Палмата. Музей Афродисиады, LSA-198. Кон. V в. — нач. VI в.



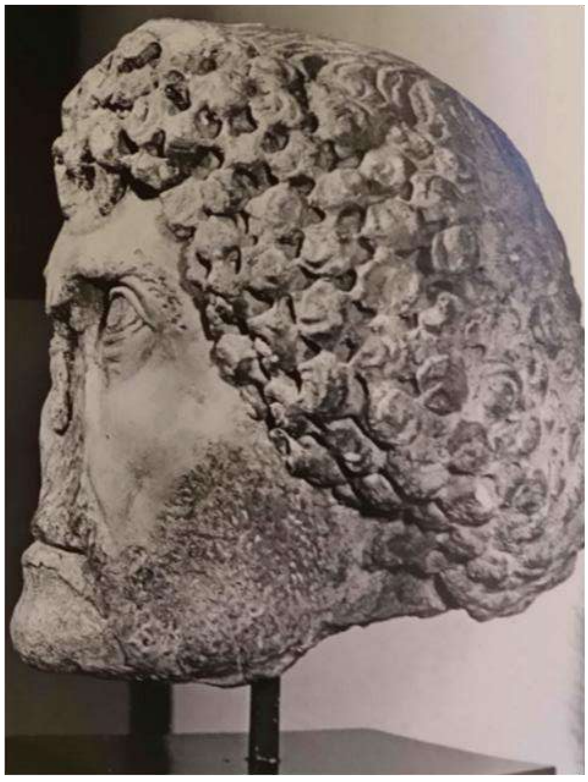
173.1.



173.2.



173.3.



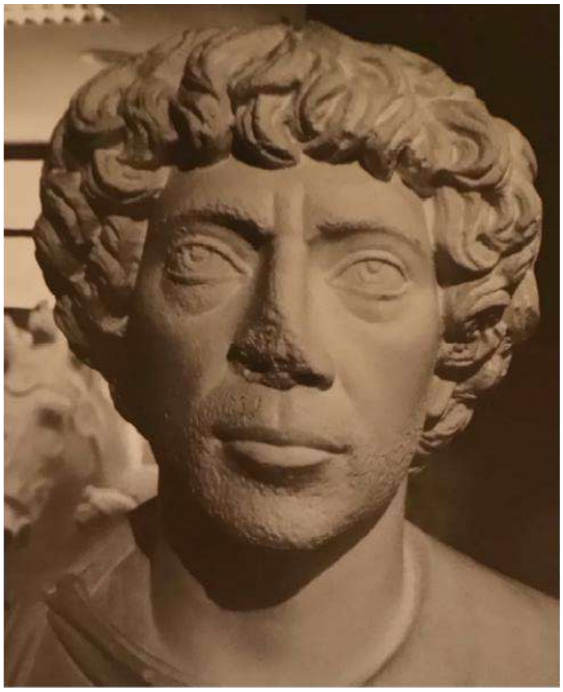
173.4.

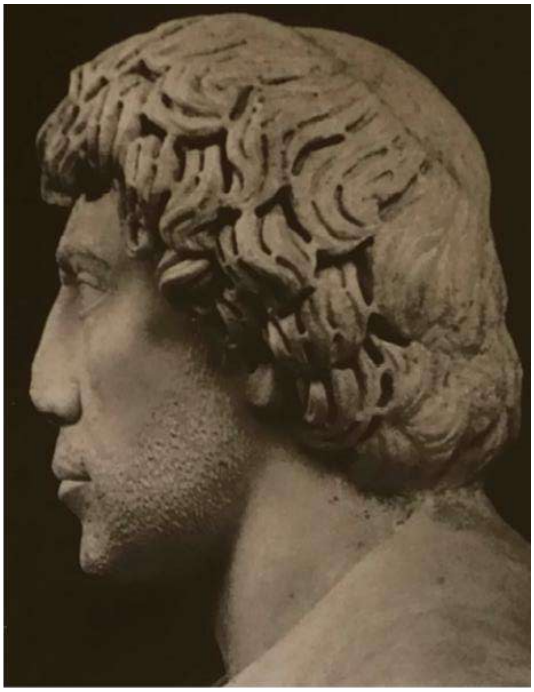
Рис. 173. Мужские портреты из Афродисиады. Вт. пол. V в. — нач. VI в. 1) Музей Афродисиады, LSA-173. 2) Голова из Лаодикеи. Археологический музей Иераполя, LSA-385. 3, 4) Музей изящных искусств, Бостон, LSA-177.



Рис. 174. 1) Диптих Ареобинда. 506 г. Лувр. 2) Диптих Проба. 517 г. Национальная библиотека Франции, Париж. 3) Диптих Анастасия. 517 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон. 4) Диптих Василия. Кон. V в. или сер. VI в. Барджелло, Флоренция.

175.1.

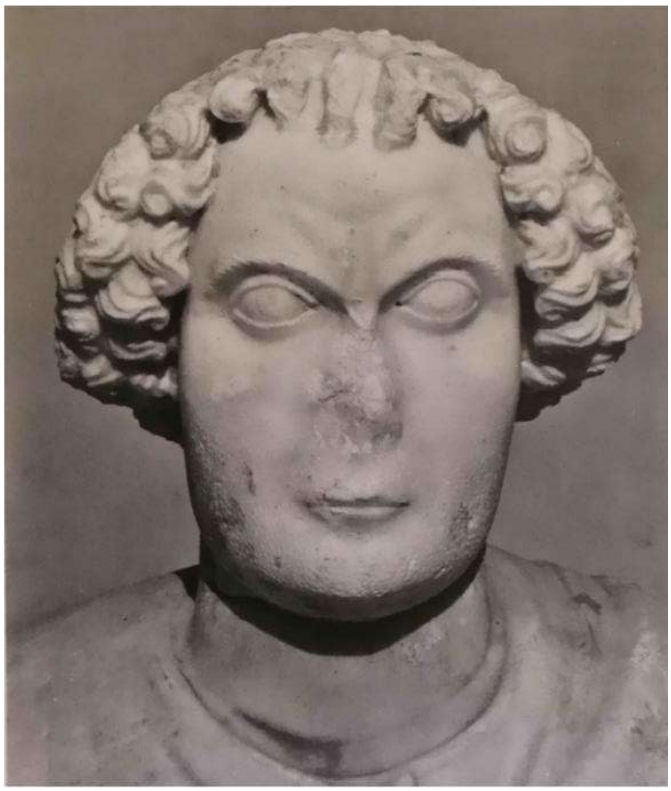




175.2.



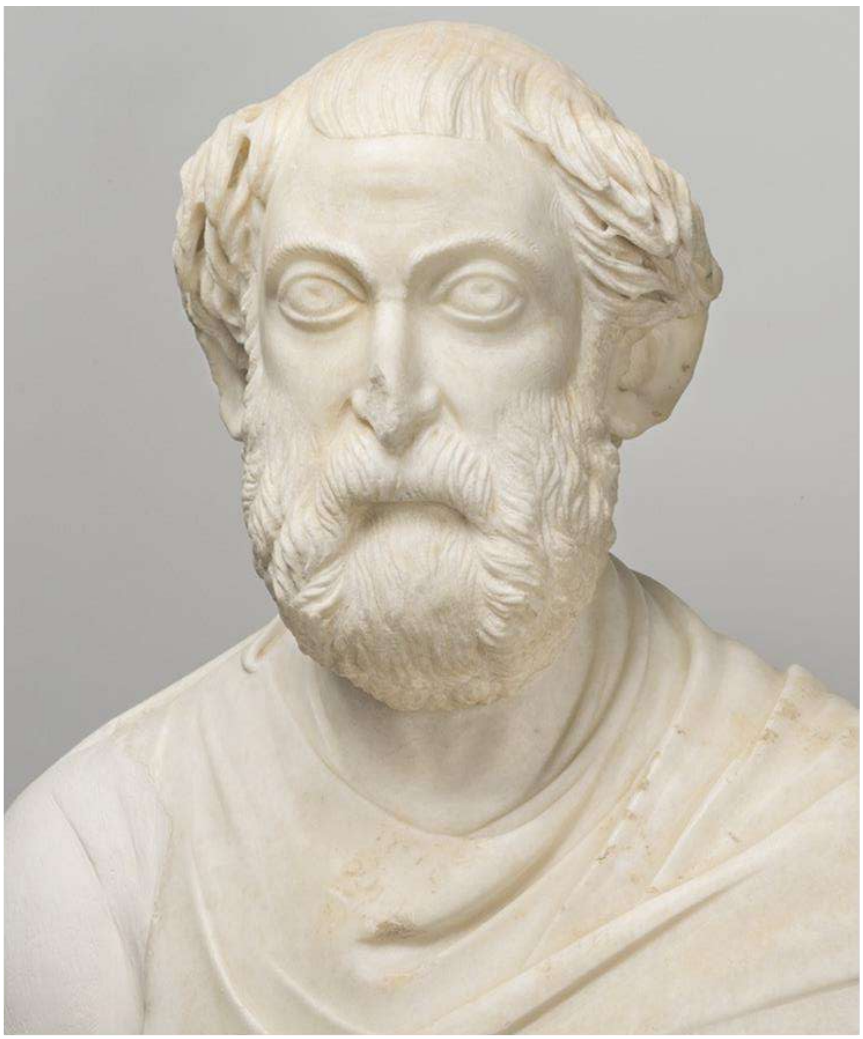
175.3.



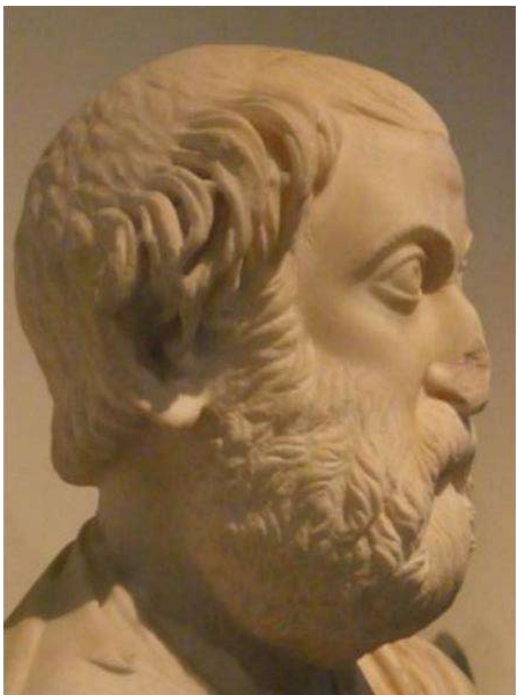
175.4.

Рис. 175. Мужские портреты. Вт. пол. V в. — нач. VI в. 1–3) «Младший магистрат» из Афродисиады. Археологический музей, Стамбул, LSA-170. 4) Археологический музей Эфеса, Сельчук, LSA-697

176.1.



176.2.



176.3.

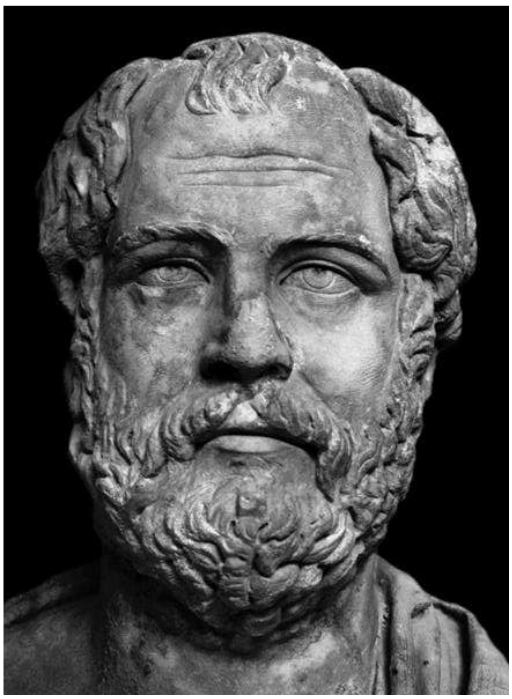
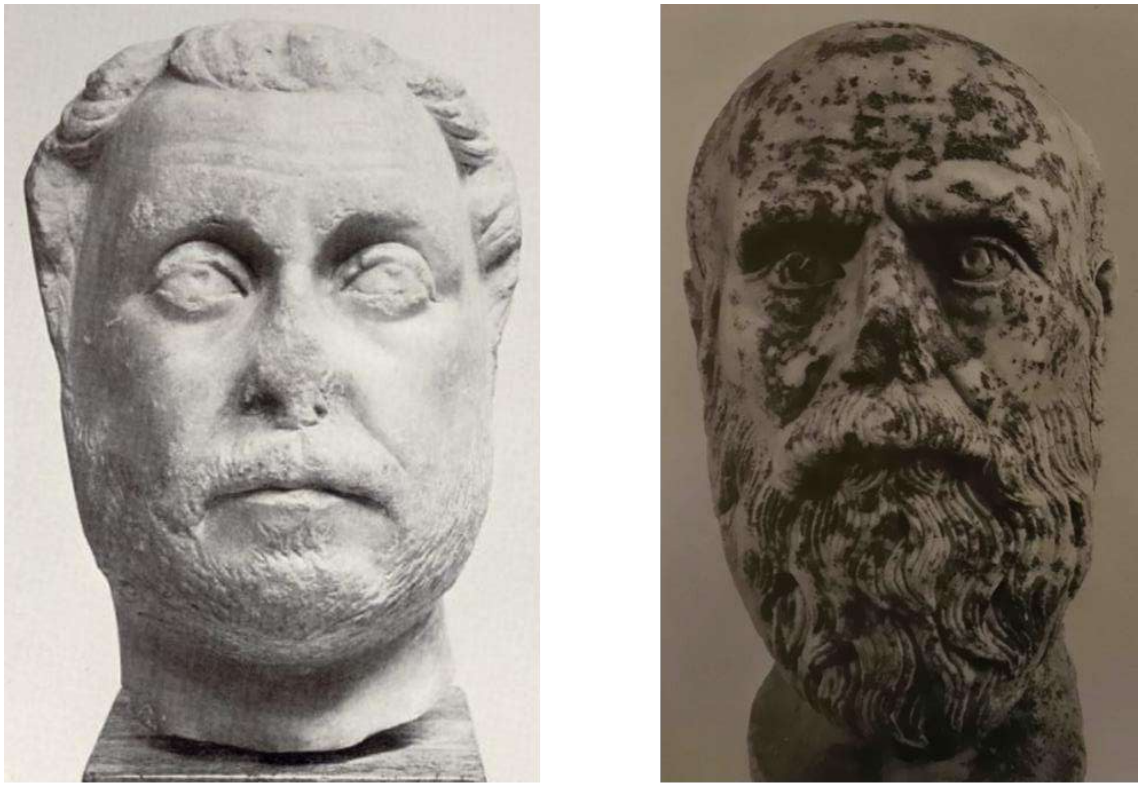


Рис. 176. 1, 2) Мужской портрет. Национальный археологический музей, Афины, LSA-142. V в. 2) Портрет космета. Национальный археологический музей, Афины.



177.1. 176.2.

Рис. 177. Мужской портрет. Национальный археологический музей, Афины, LSA-119. V в.



178.1. 178.2.

Рис. 178. Мужские портреты. V в. 1) Академический художественный музей, Бонн, LSA-380. 2) Музей Спарты, LSA-2297



179.1. 179.2.

Рис. 179. Голова из Эфеса. Музей истории искусства, Вена, LSA-694. VI в.

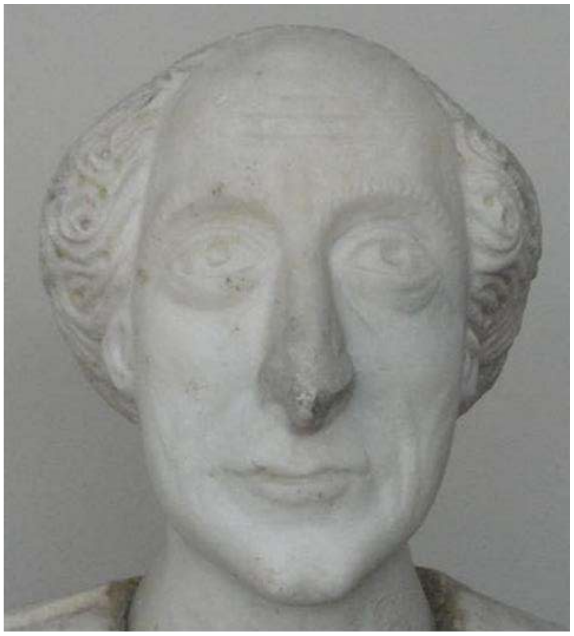


180.1. 180.2.

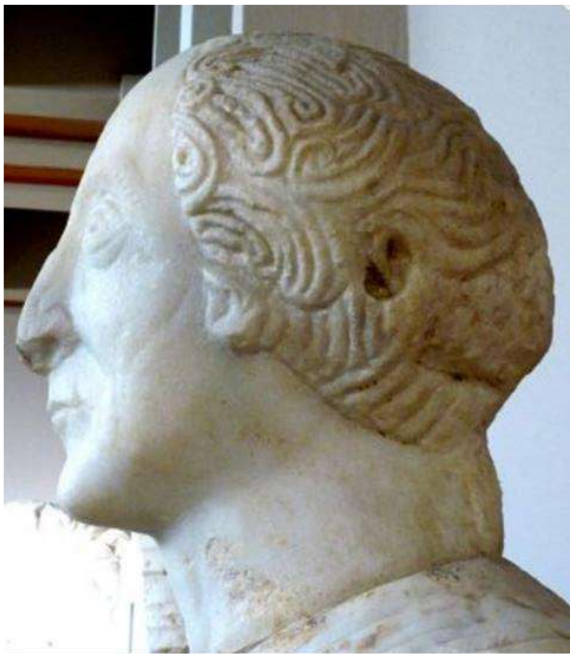
Рис. 180. Мужские портреты из Эфеса. VI в. 1) LSA-696 (утерян). 2) Археологический музей Эфеса, Сельчук, LSA-702

181.1.





181.2.



181.3.

Рис. 181. Статуя Стефана. Археологический музей Эфеса, Сельчук, LSA-698. VI в.



182.1.



182.2.

Рис. 182. Голова из Антарадуса (Сирия). Лувр, LSA-765. VI в.



183.1.



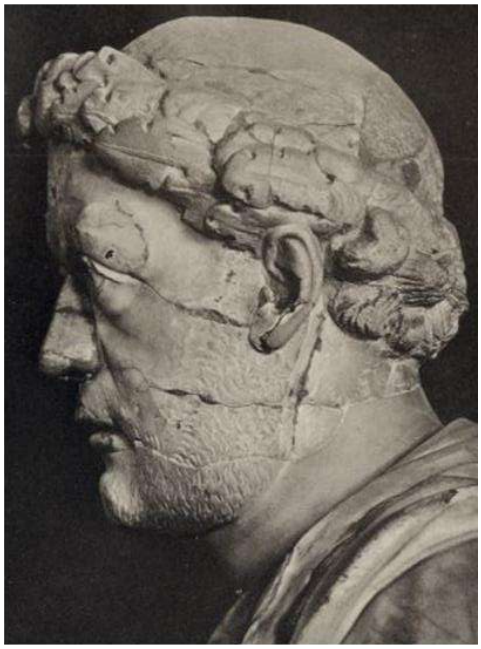
183.2.

Рис. 183. Женский портрет. Музей Метрополитан, LSA-465. VI в.

184.1.



184.2.





184.3.



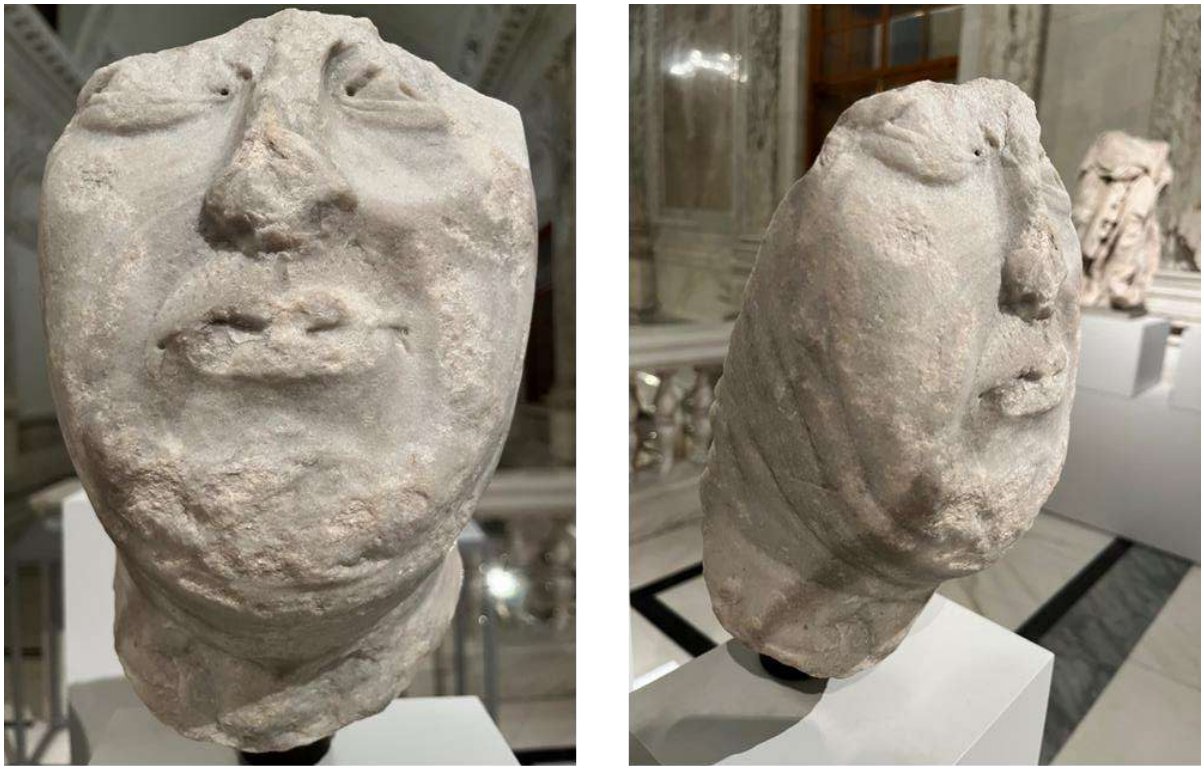
184.4.

Рис. 184. Мужской портрет. Лувр, LSA-593. Кон. V в. — нач. VI в.



185.1. 185.2.

Рис. 185. «Карманьола». Музей Сан Марко, Венеция, LSA-454. VI в.



186.1. 186.2.

Рис. 186. Голова из Эфеса. Музей истории искусства, Вена, LSA-689. VI в.

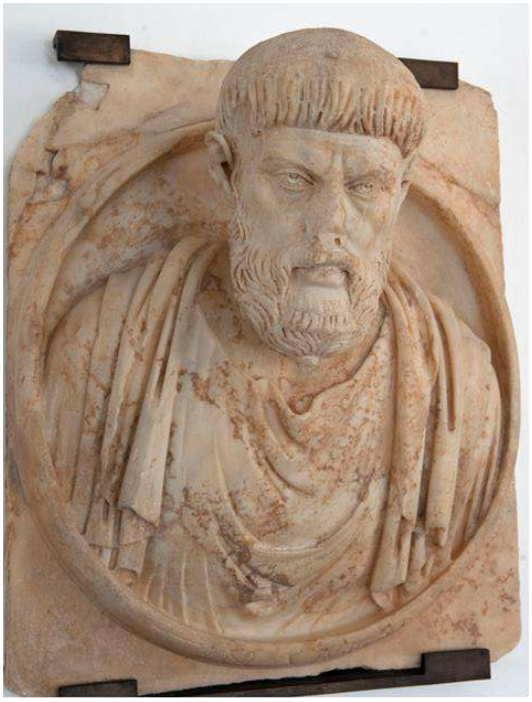


187.1.



187.2.

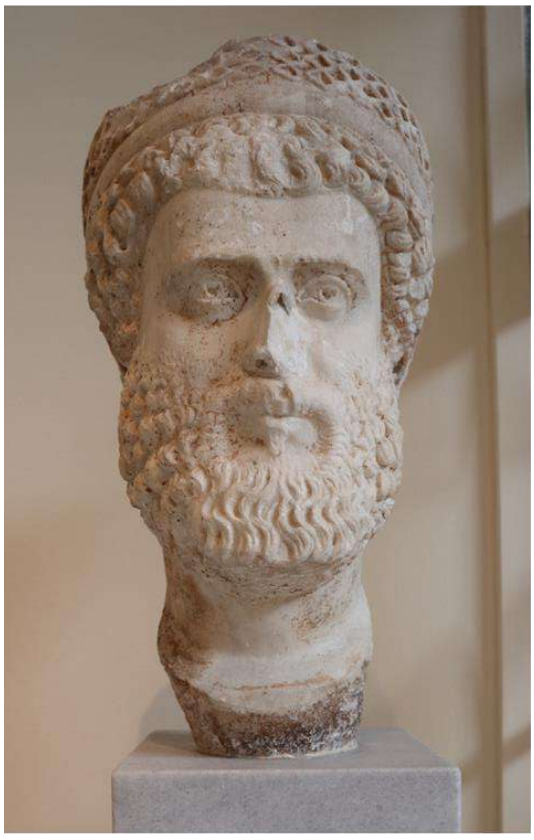
Рис. 187. 1) Миссорий Феодосия. 388 г. или 393 г. Королевская академия истории, Мадрид. 2) Миссорий Констанция II из Керчи. 337–361 гг. Государственный Эрмитаж.



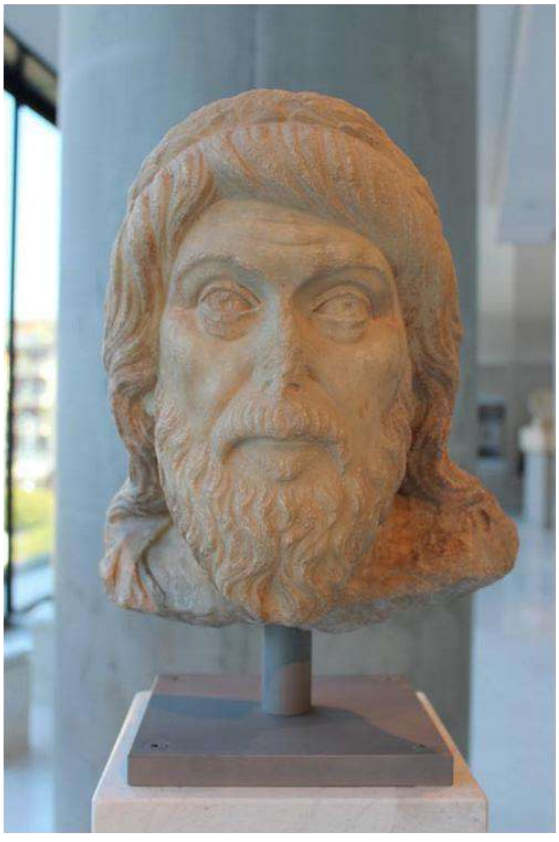
188.1.



188.2.

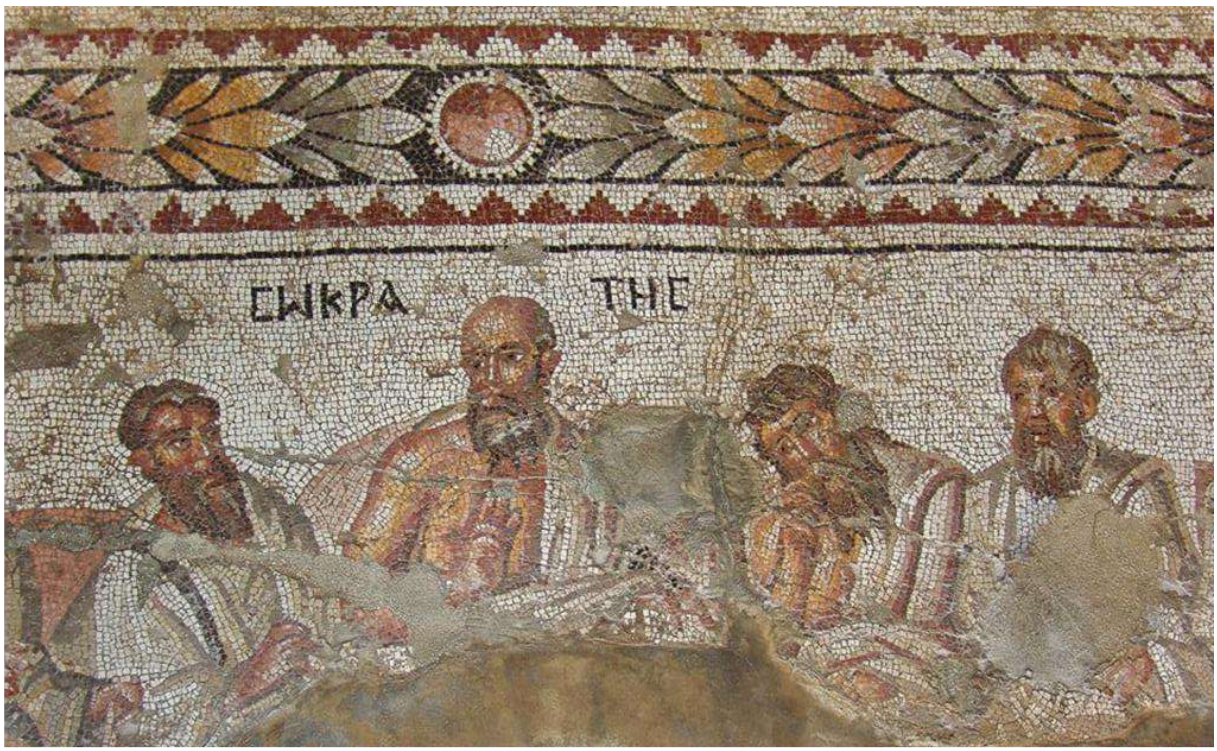


188.3.

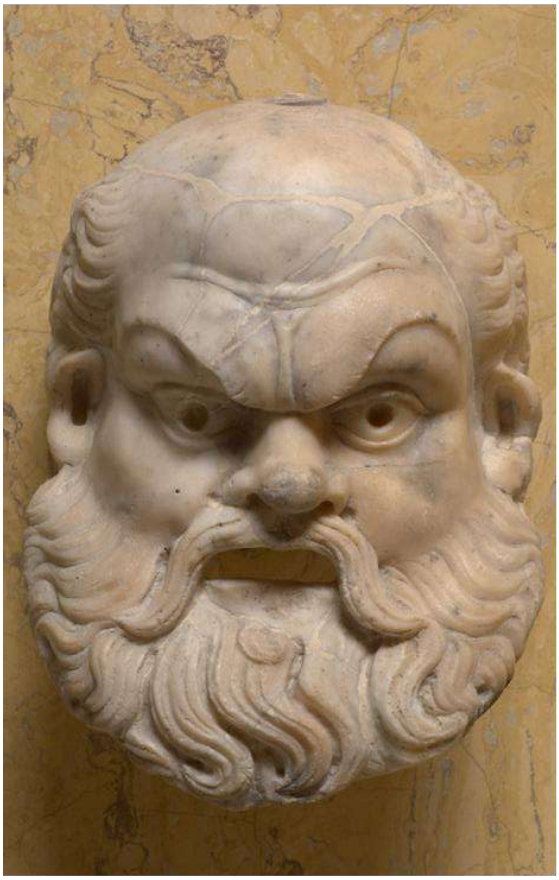


188.4.

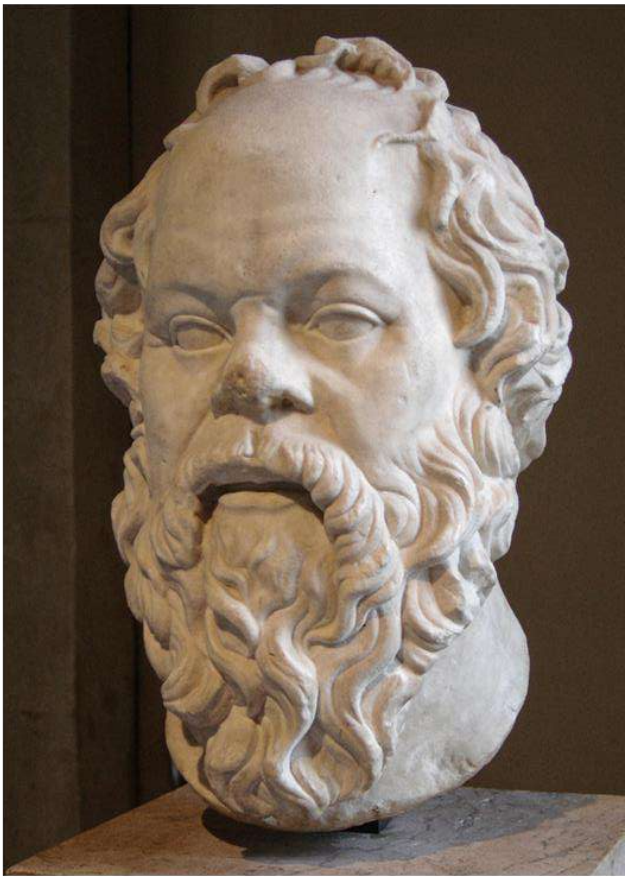
Рис. 188. 1, 2) Портреты философов из Дома с Атриумом. Музей Афродисиады, LSA-206, 207. Кон. IV в. — V в. 3) Портрет жреца. Национальный археологический музей, Афины, LSA-132. IV–V вв. 4) Портрет философа. Музей Акрополя, Афины, LSA-1083. Кон. IV в. — V в.



189.1.



189.2.



189.3.

Рис. 189. 1) Семь мудрецов. III в. Музей Апамеи. 2) Маска Силена. I в. Музей истории искусств, Вена. 3) Портрет Сократа. Копия I–II в. с оригинала IV в. до н. э. Лувр.



Рис. 190. Семь мудрецов. Мозаика с виллы Суэйдие в Баальбеке. Кон. III в. Национальный музей, Бейрут.

Иллюстрации к главе III



Рис. 191. Свв. Себастьян, Поликам, Квирин. Крипта Чечилии. Катакомбы Каллиста, Рим. Вт. пол. IV в. — нач. V в.



Рис. 192. Теофания. Петр, Марцеллин, Горгоний, и Тибуртий. Вт. пол. IV в. — нач. V в. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим.

193.1.



193.2.



193.3.

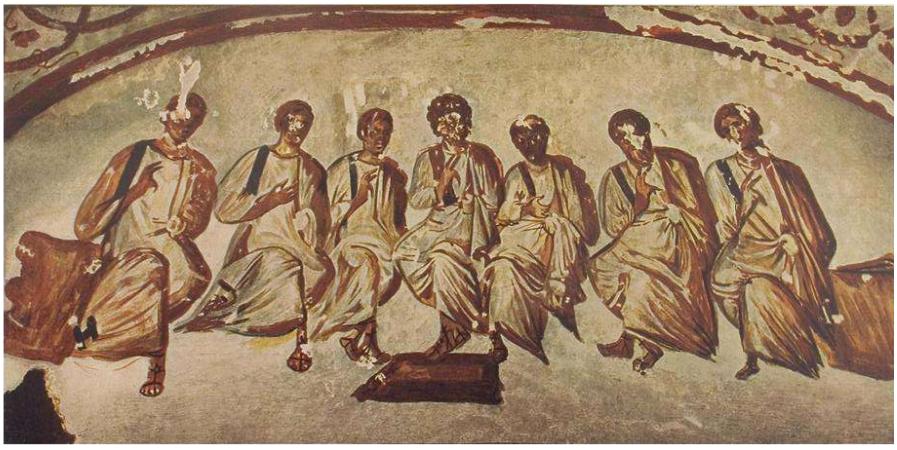


Рис. 193. 1, 2) Христос с апостолами. Катакомбы Домитиллы, Рим. Пер. пол. IV в. 3) Христос в окружении святых. Кеметериум Маюс, Рим. Пер. пол. IV в.



Рис. 194. Саркофаг Конкордия. III-65. Кон. IV в. Музей Античности, Арль.



Рис. 195. Саркофаг Петрония Проба. I-678. Кон. IV в. Сан Пьетро, Рим.



196.1.



196.2.

Рис. 196. Пиксида с изображением Христа с апостолами. Нач. V в. Музей Боде, Берлин.

197.1.  197.2. 

Рис. 197. Шестигранный реликварий. Кон. IV в. — нач. V вв. Музей истории искусств, Вена.

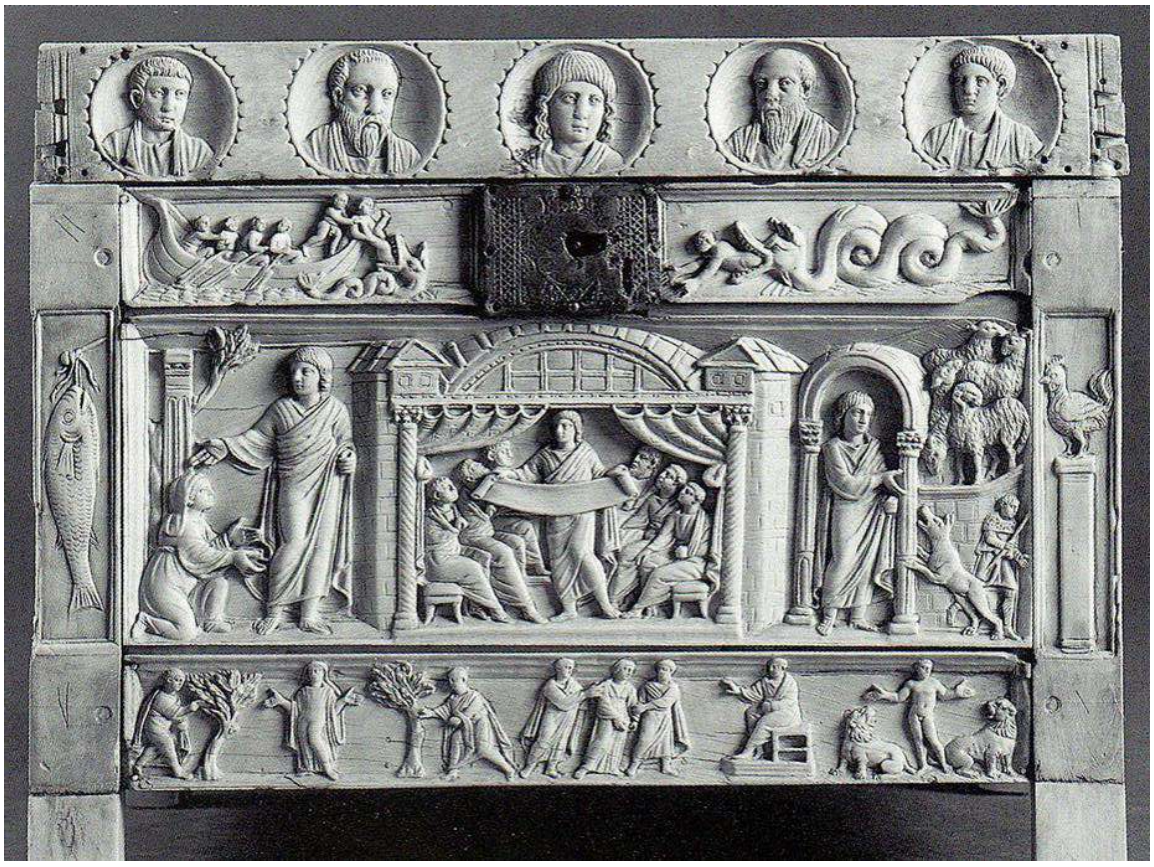


Рис. 198. Брешианская ставротека. Вт. пол. IV в. Музей Санта Джулия, Брешия.

199.1.



199.2.



Рис. 199. 1) Кубикул апостолов. Катакомбы Феклы, Рим. IV в. 2) Теофания. Петр и Павел. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Вт. пол. IV в.

200.1.



200.2.



200.3.



200.4.



Рис. 200. Изображения Петра и Павла на изделиях малых форм. IV 1, 2) Донце сосуда, чаша. IV в. Музей Метрополитан. 3) Донце сосуда. IV в. Британский музей. 4) Рельеф с изображением Павла. Вторая четверть V в. Лувр.

201.1. 

202.1. 

Рис. 201. 1) Traditio legis. Санта Констанца, Рим. Кон. IV в.
Рис. 202. Капелла Сант Аквилино, Сан Лоренцо, Милан. Нач. V в. 1) Христос с апостолами.

201.2.



201.3.

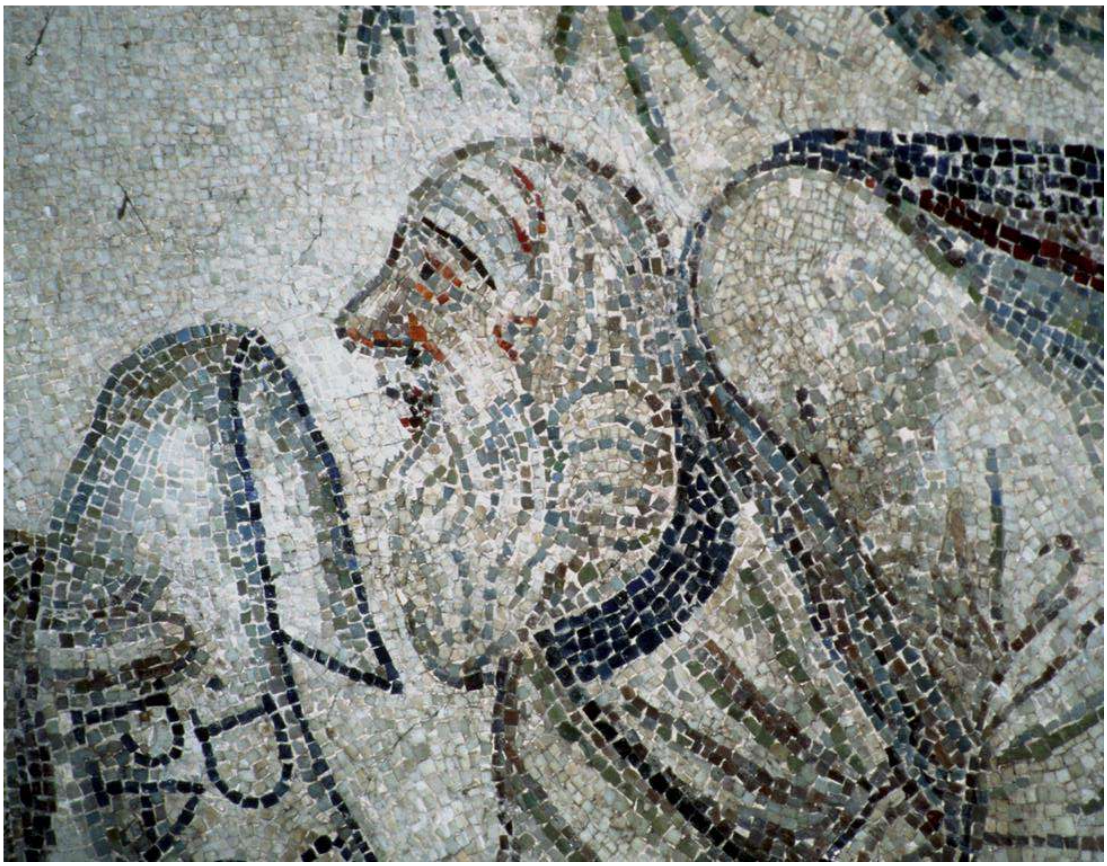
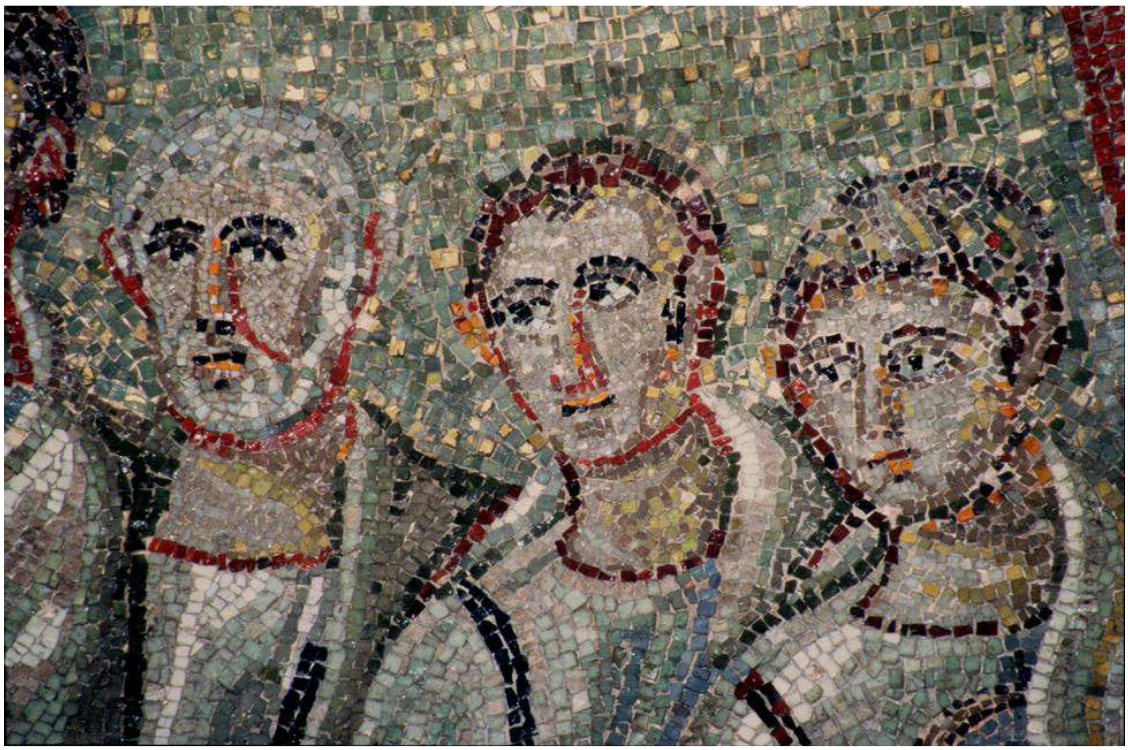


Рис. 201. 2, 3) Traditio legis. Санта Констанца, Рим. Кон. IV в.

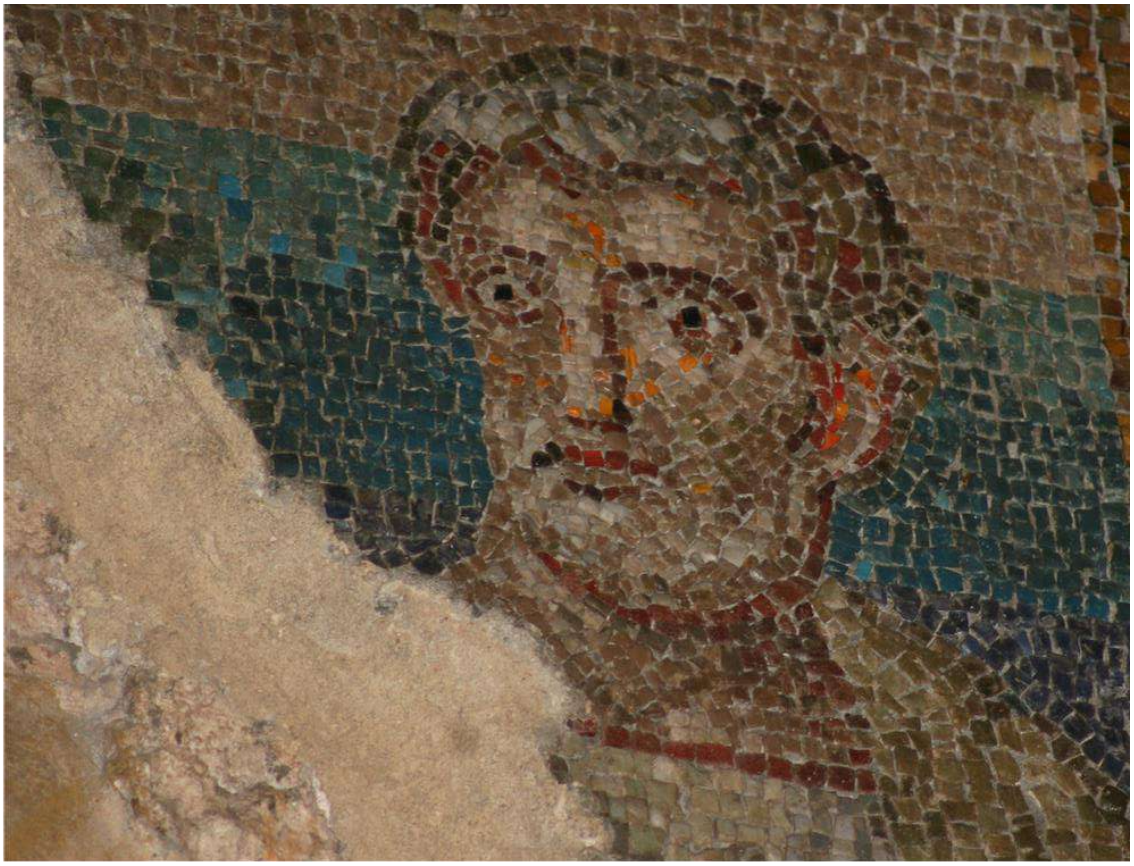


202.2.

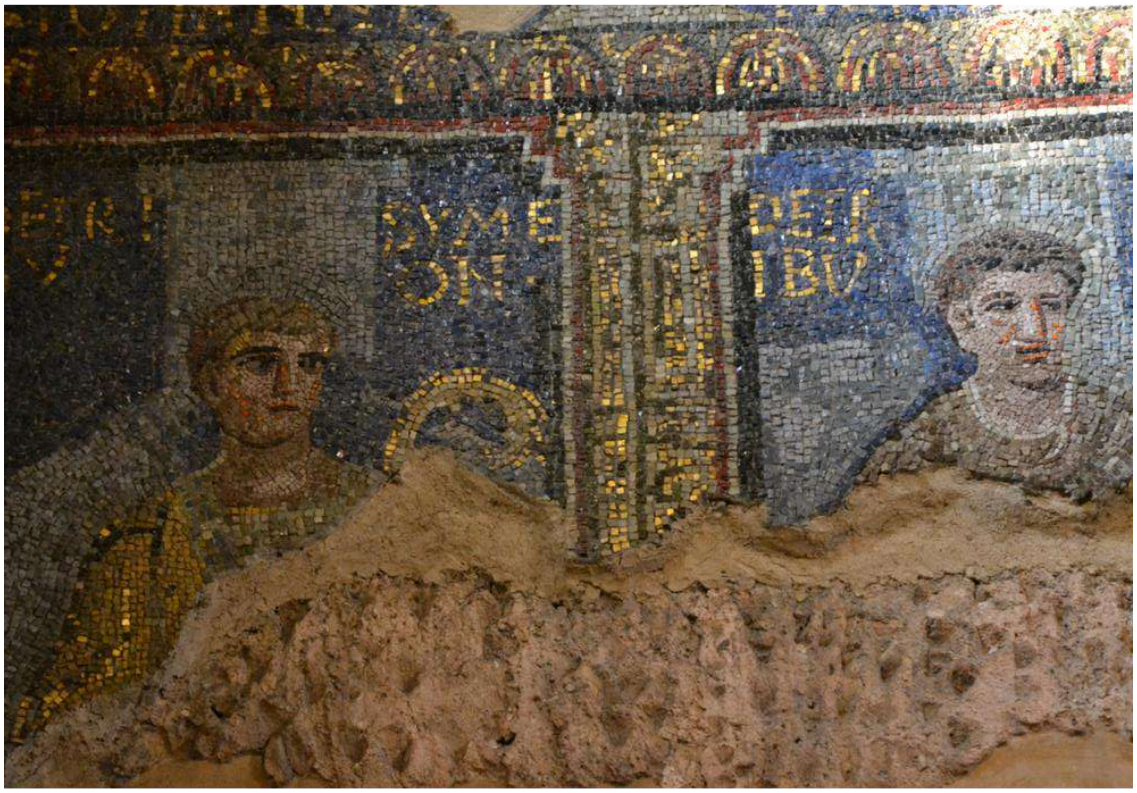


202.3.

Рис. 202. Капелла Сант Аквилино, Сан Лоренцо, Милан. Нач. V в. 2–3) Христос с апостолами.



202.4.

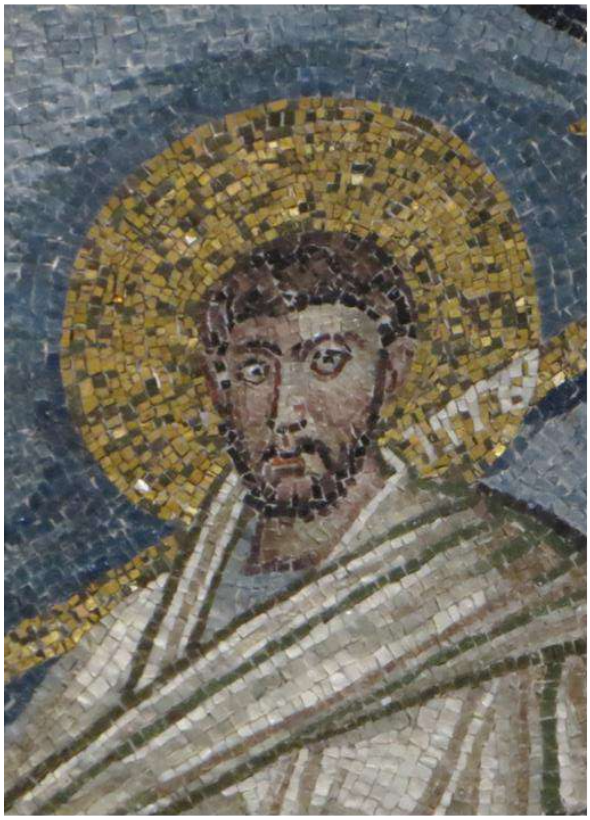


202.5.

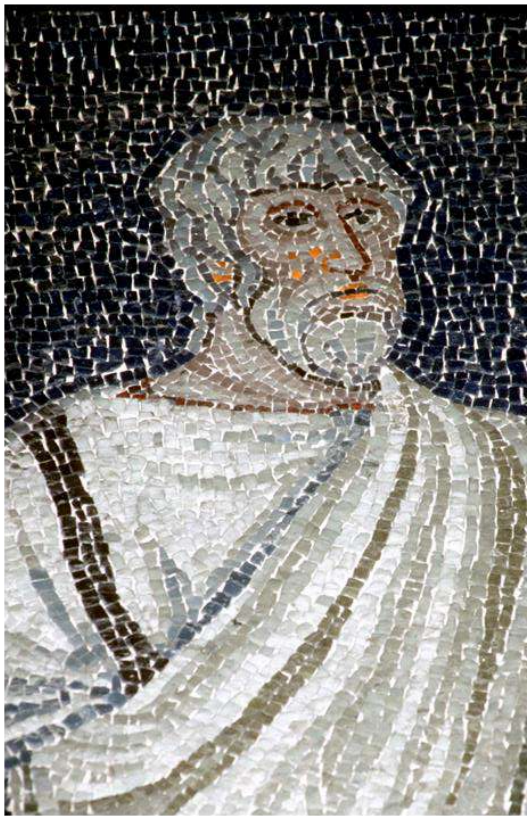
Рис. 202. Капелла Сант Аквилино, Сан Лоренцо, Милан. Нач. V в. 4–5) Родоначальники колен Израилевых.



203.1.



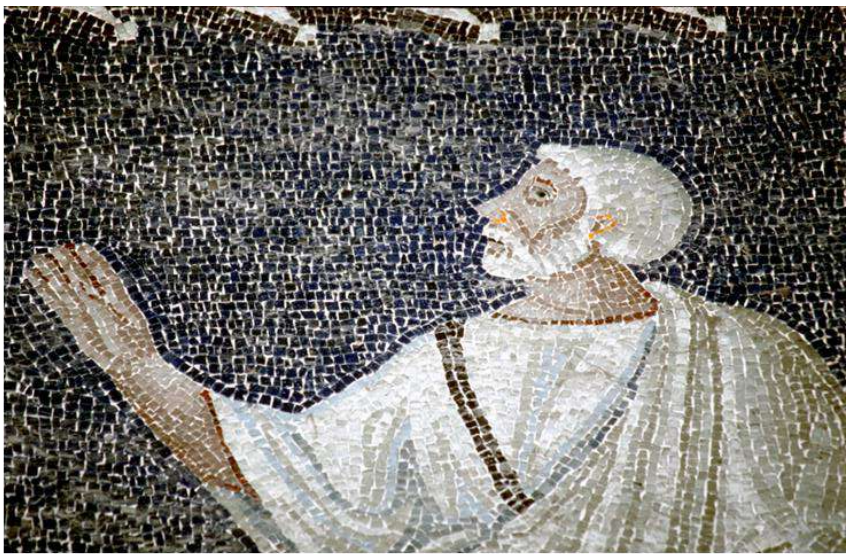
203.2.



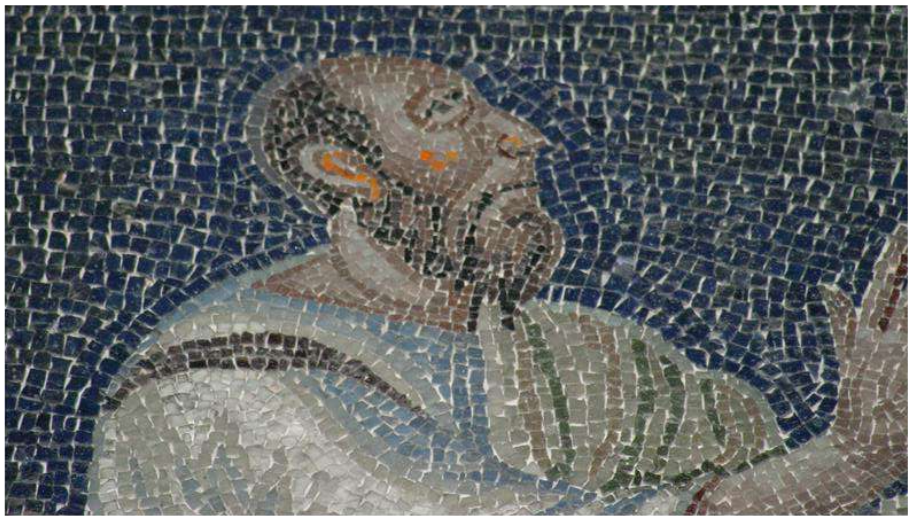
203.3.

Рис. 203. Мавзолей Галлы Плацидии, Равенна. Вторая четверть V в. 1, 3) Апостолы. 2) Св. Лаврентий.

203.4.



203.5.



203.6.



Рис. 203. Мавзолей Галлы Плацидии, Равенна. Вторая четверть V в. 4–6) Апостолы



204.1.



204.2.



204.3.



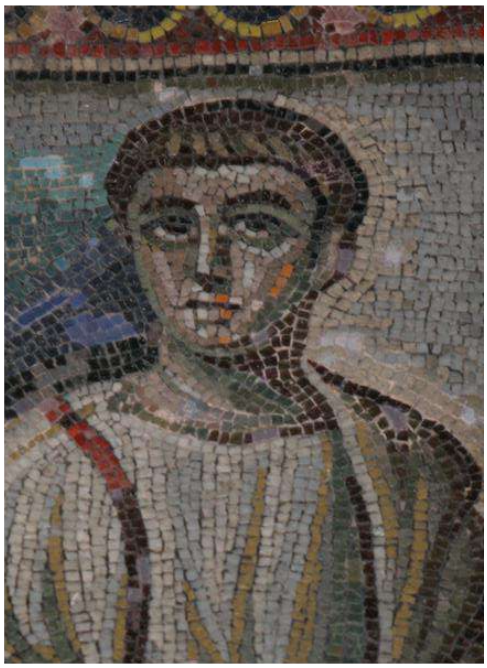
204.4.

Рис. 204. 1) Донце чаши со св. Лаврентием. V в. Музей Метрополитан. 2) Клад с Целийского холма. Первая четверть V в. Музеи Ватикана. 3, 4) Capsella Africana. Вторая чертверть. V в. Музеи Ватикана.

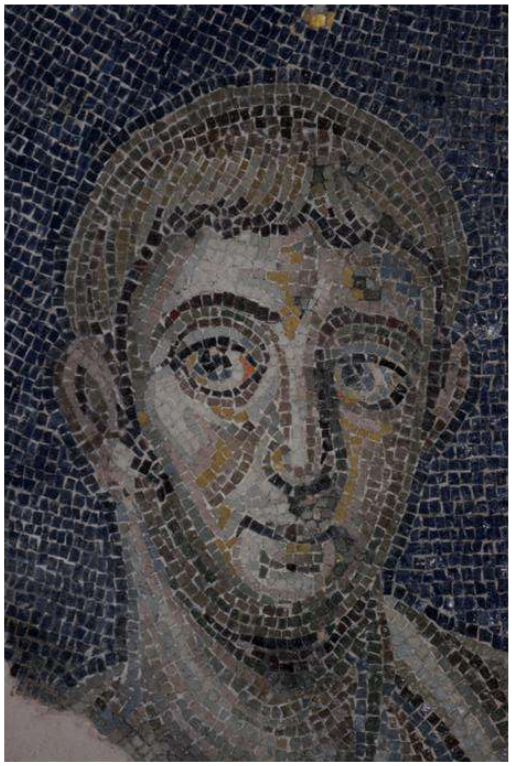
205.1.



205.2.



205.3.



205.4.



Рис. 205. Баптистерий Сан Джованни ин Фонте, Неаполь. Пер. пол. V в.

205.6.



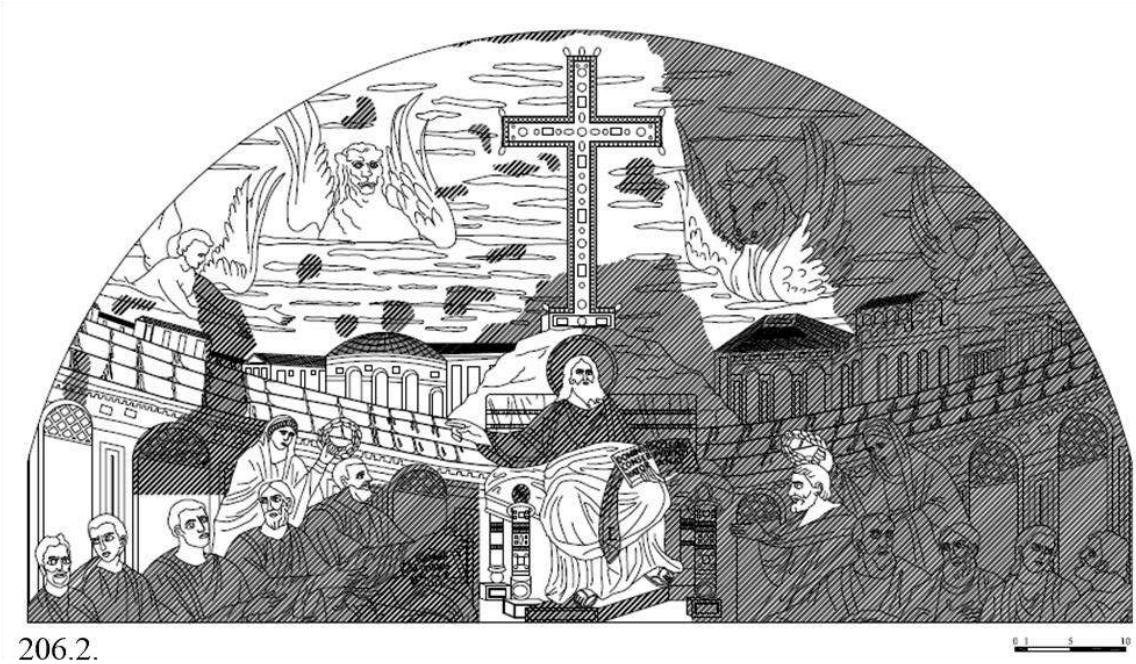
205.7.



Рис. 205. Баптистерий Сан Джованни ин Фонте, Неаполь. Пер. пол. V в.



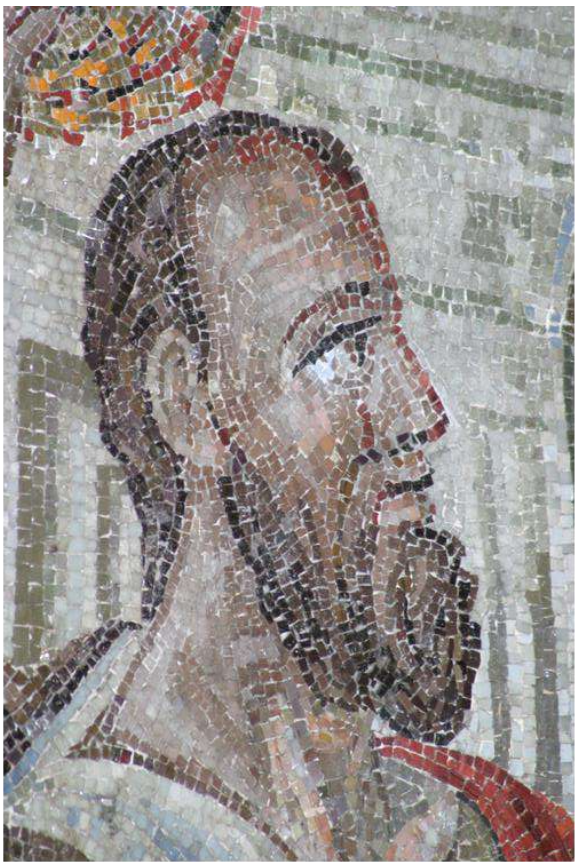
206.1.

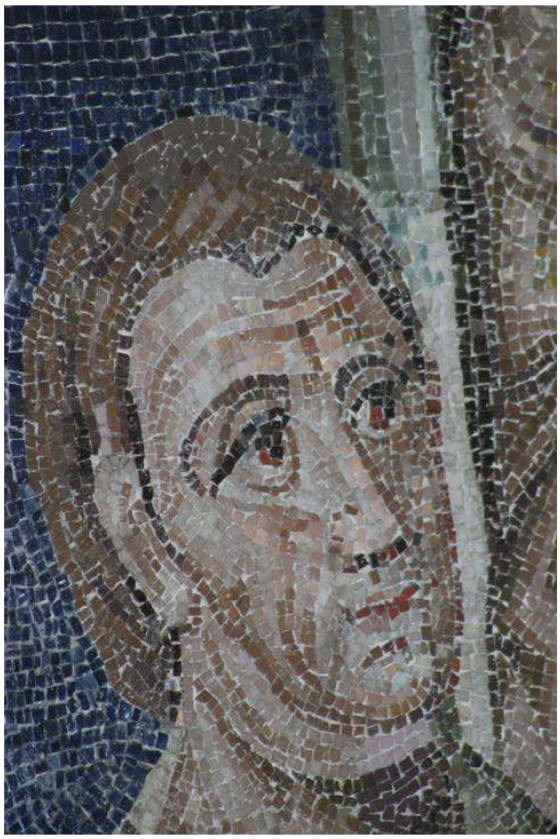


206.2.

Рис. 206. Санта Пуденциана, Рим. Нач. V в. 1) Мозаика апсиды. 2) Схема реставрационных вмешательств.

206.3.

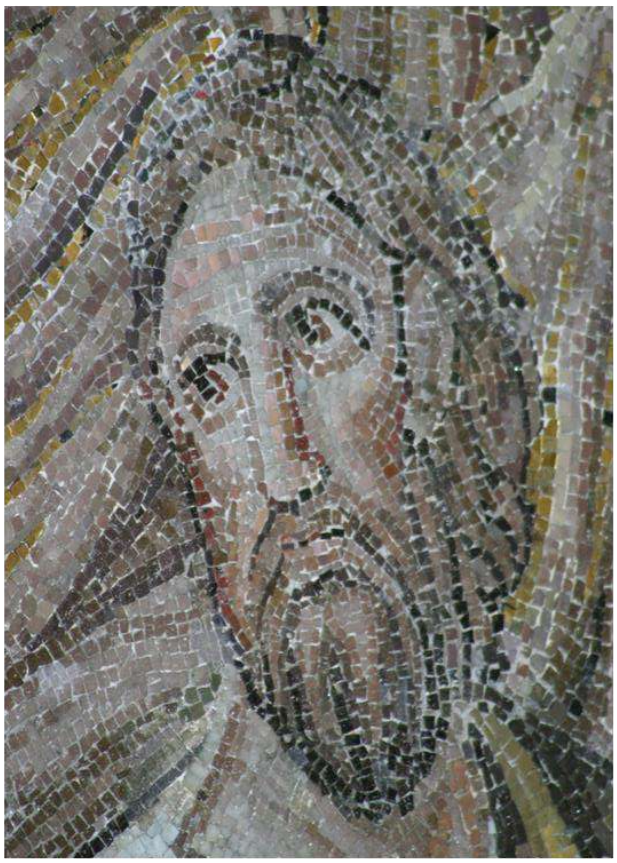




206.2.



206.4.

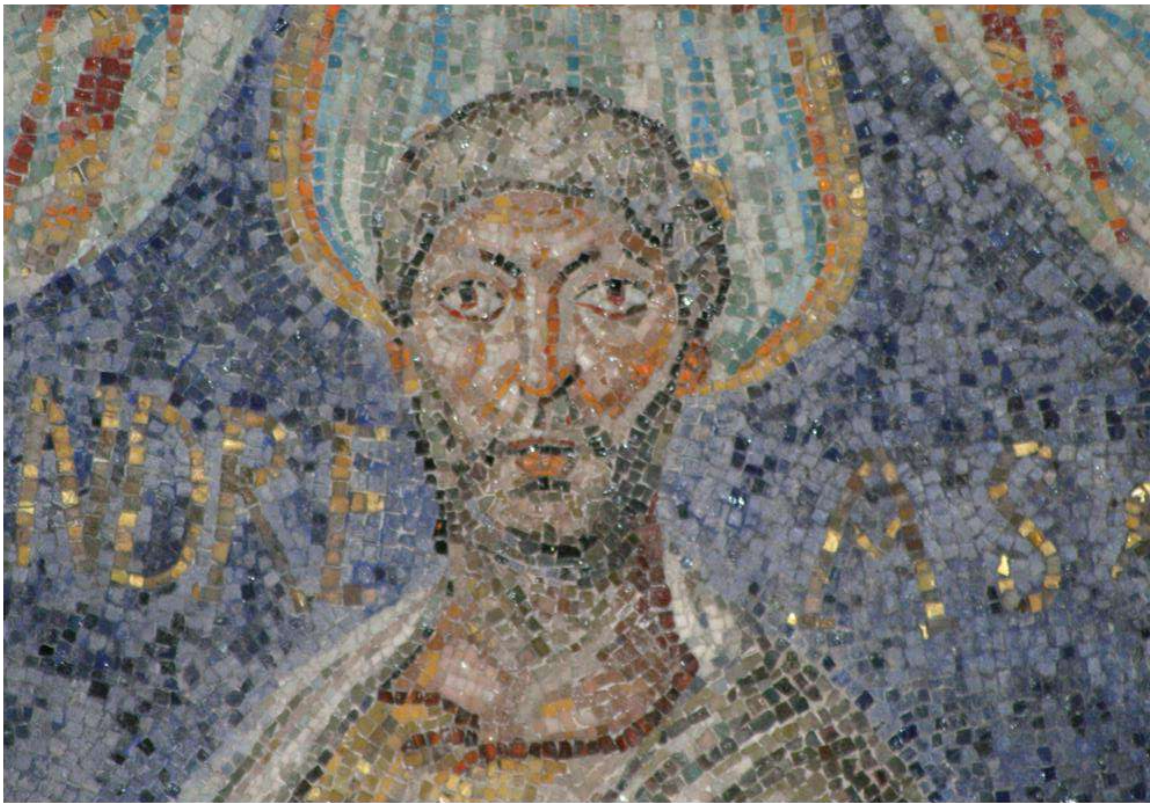


206.5.

Рис. 206. Санта Пуденциана, Рим. Нач. V в.



207.1.



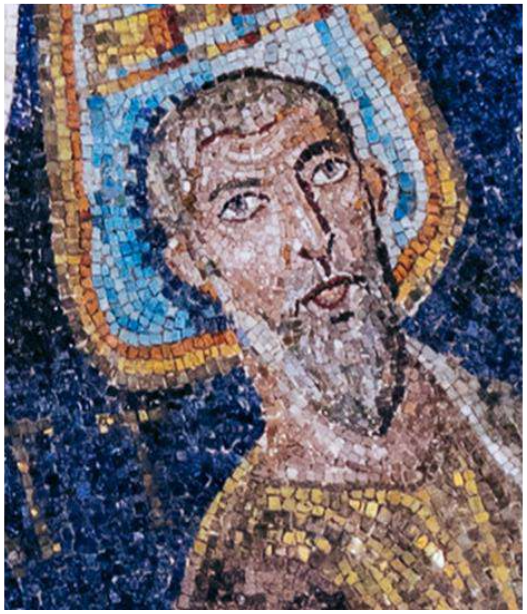
207.2.

Рис. 207. Баптистерий Православных, Равенна. Сер. V в. 1) Иоанн, Филипп, Варфоломей. 2) Андрей.



207.3.

207.4.



207.5.

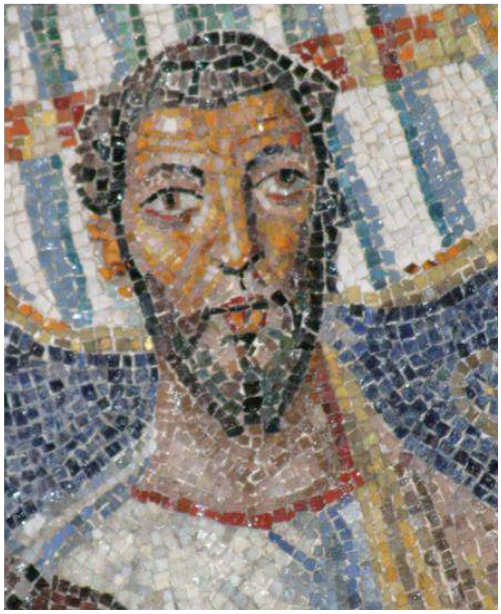
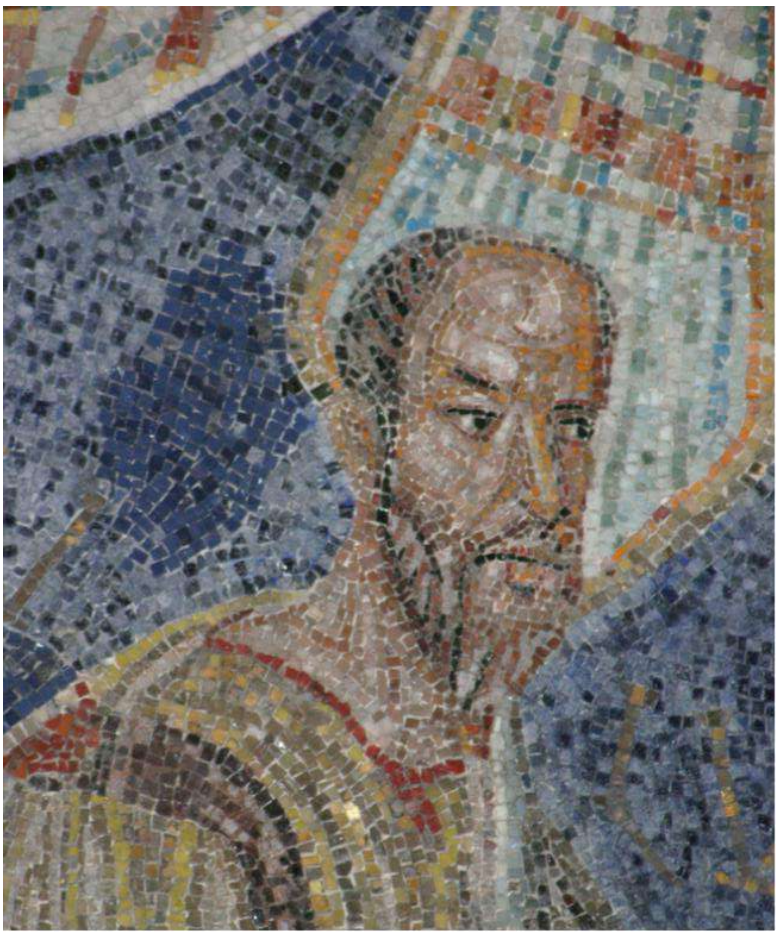


Рис. 207. Баптистерий Православных, Равенна. Сер. V в. 3) Варфоломей, Иуда. 4, 5) Матфей, Иуда.



207.6.

207.7.

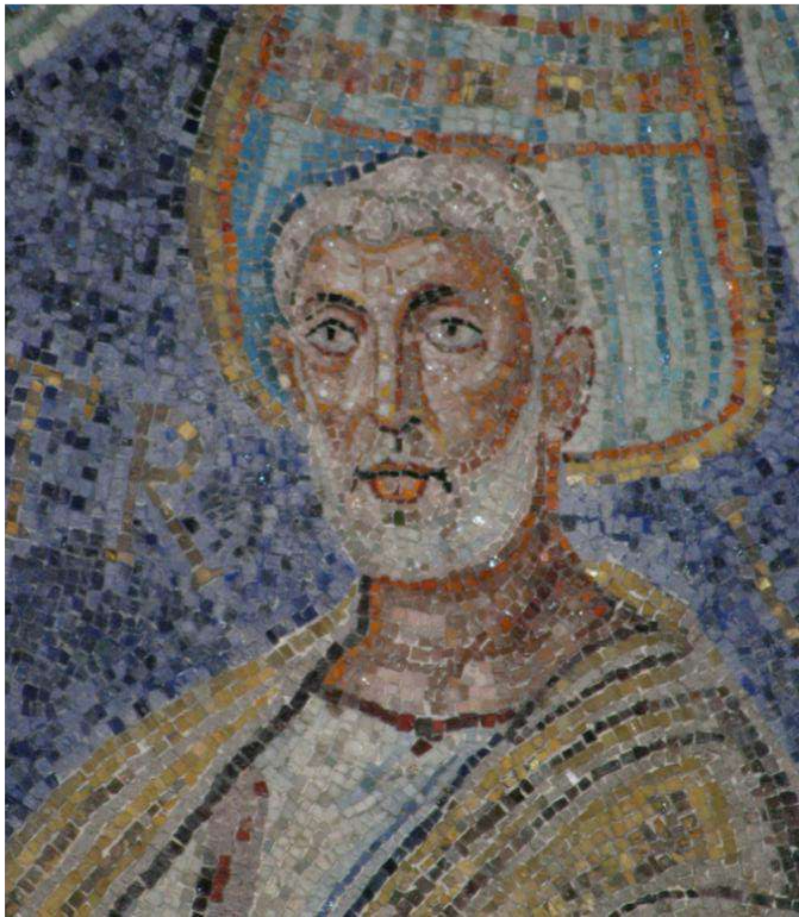
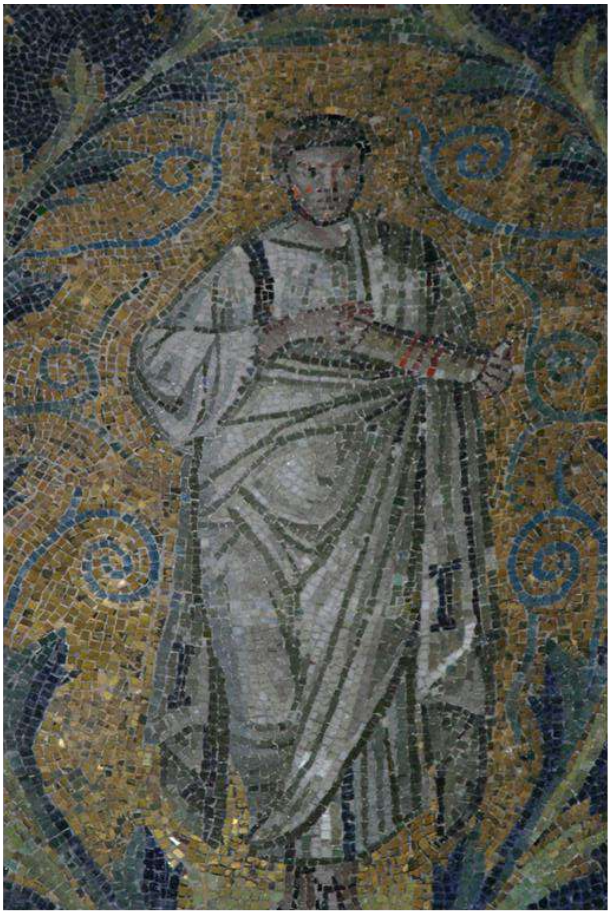


Рис. 207. Баптистерий Православных, Равенна. Сер. V в. 6, 7) Петр, Павел.



207.8.

Рис. 207. 8) Иаков Зеведеев, Иаков Алфеев; Симон, Иоанн; Филипп, Фома.



207.9.



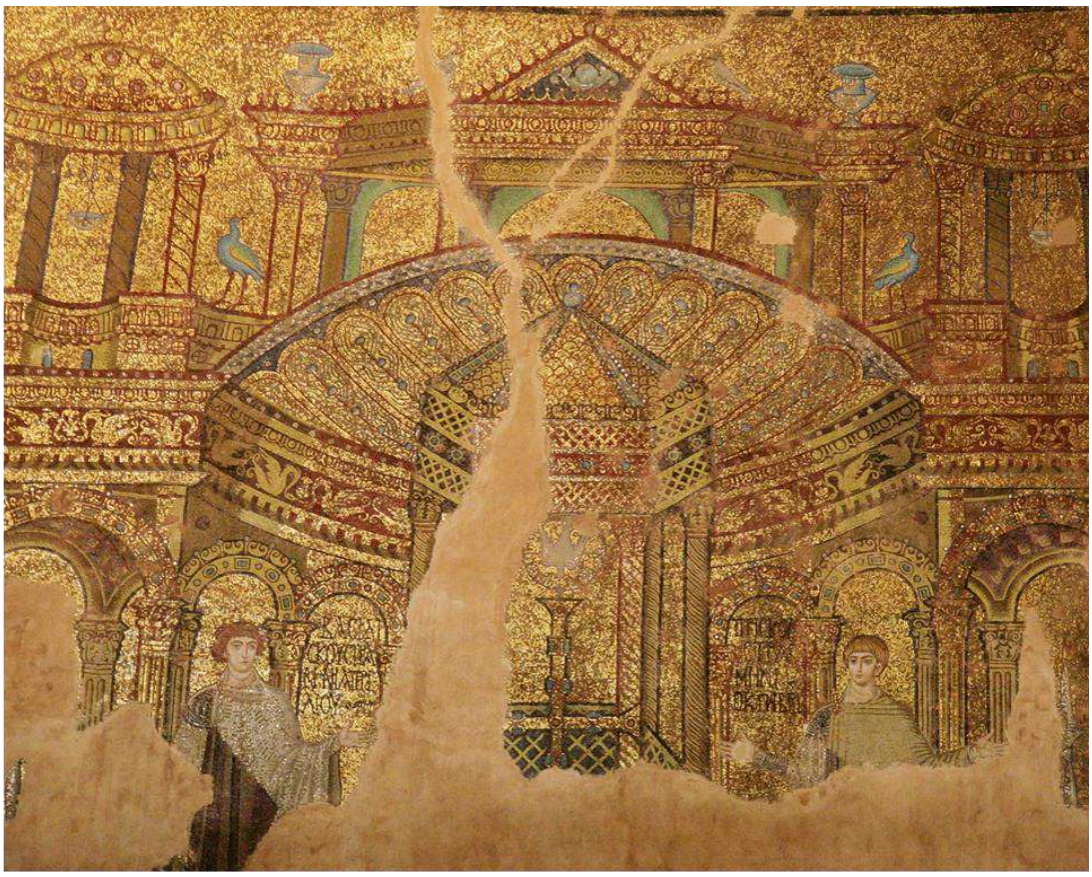
207.10.



207.11.

Рис. 207. Баптистерий Православных, Равенна. Сер. V в. 9–11) Пророки (?).

208.1.



208.2.

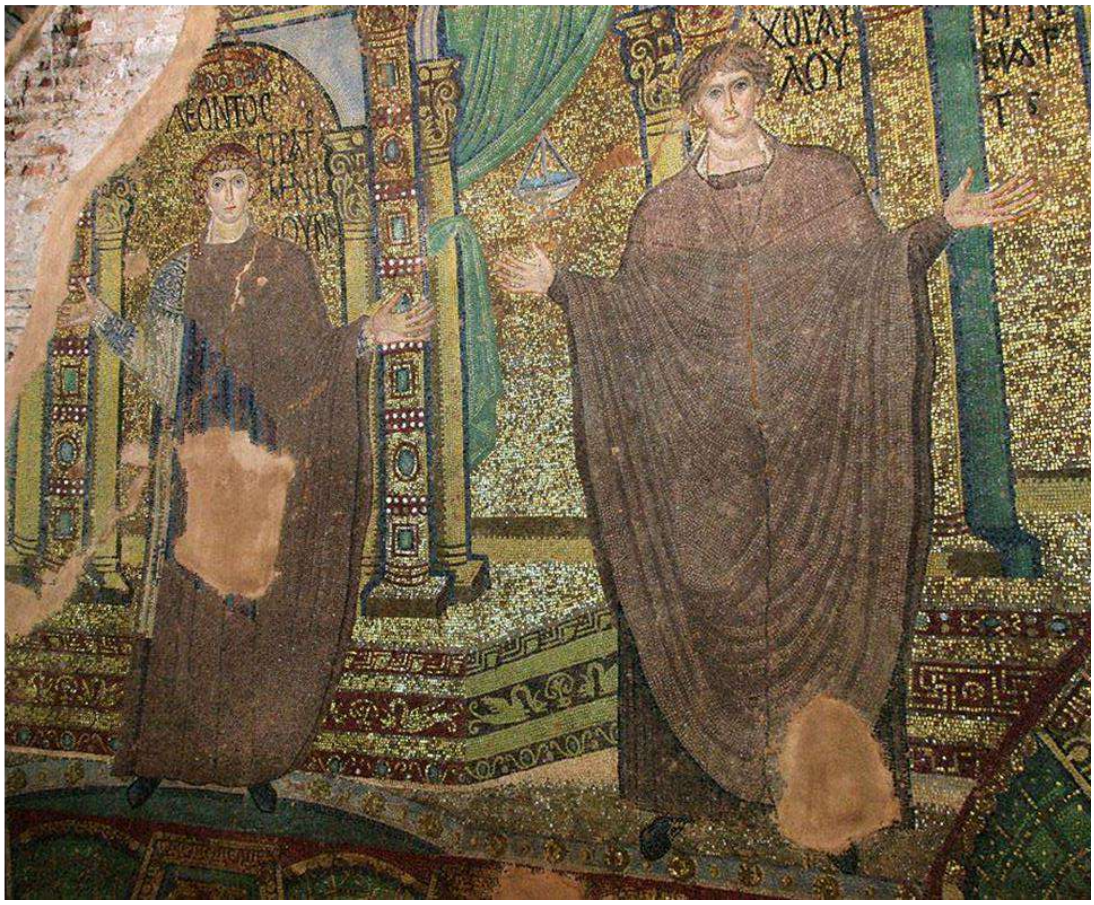
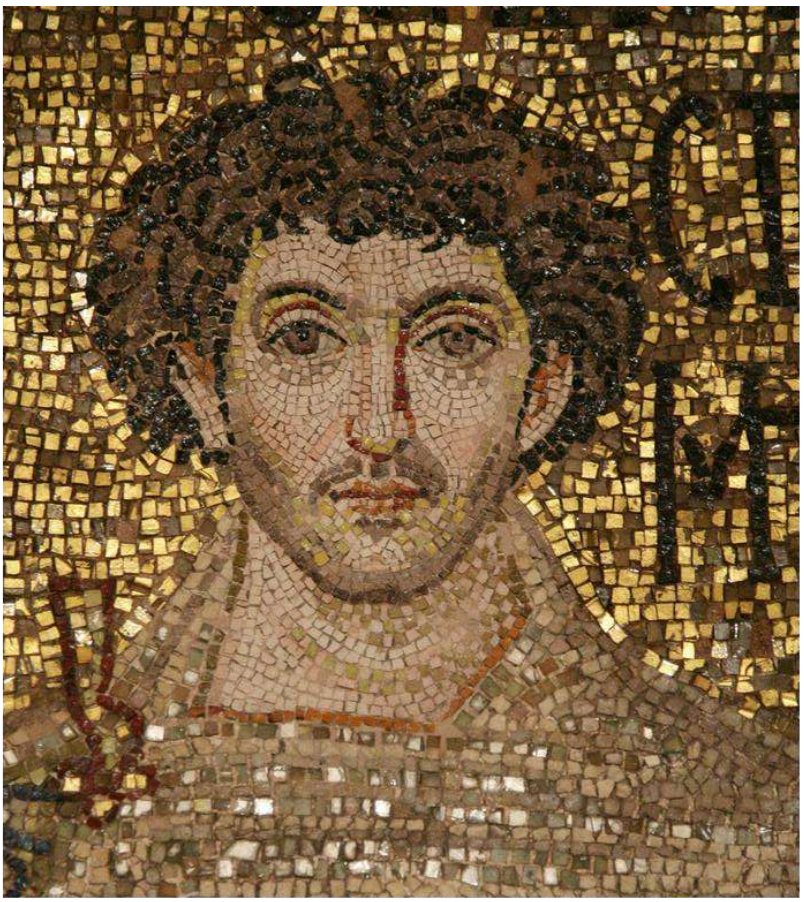


Рис. 208. Ротонда в Фессалониках. Вт. пол. V в. 1) Порфирий, Онисифор. 2) Леонтий, Филимон.

208.3.



208.4.

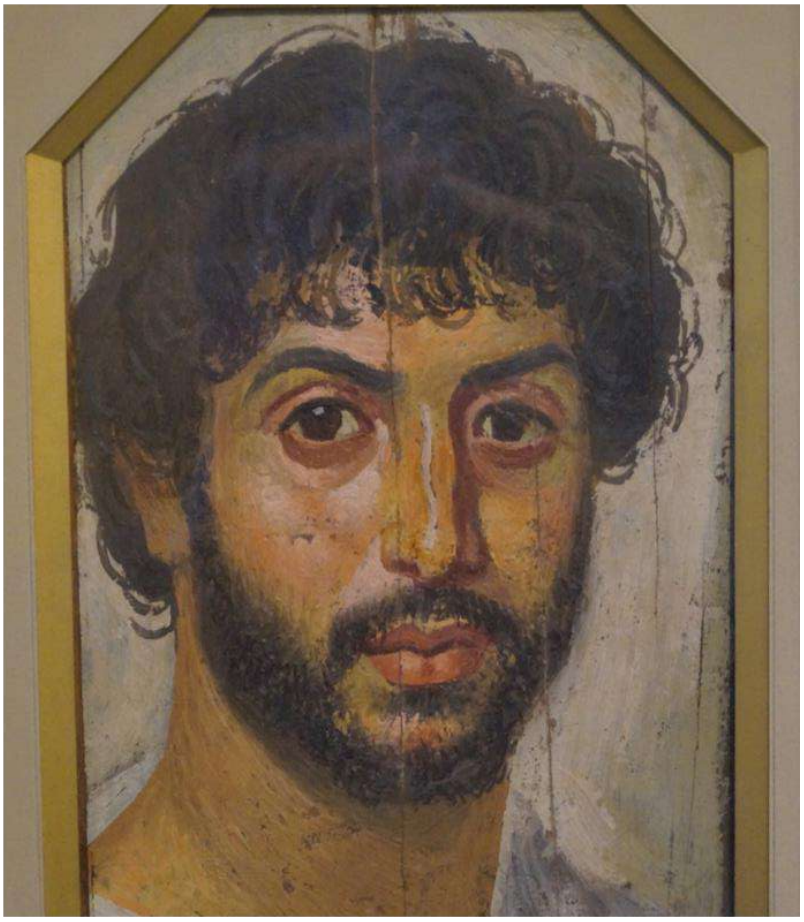


Рис. 208. Ротонда в Фессалониках. Вт. пол. V в. 3) Ферин. 4) Портрет мужчины из Фаюма. Сер. II в. ГМИИ им. Пушкина.

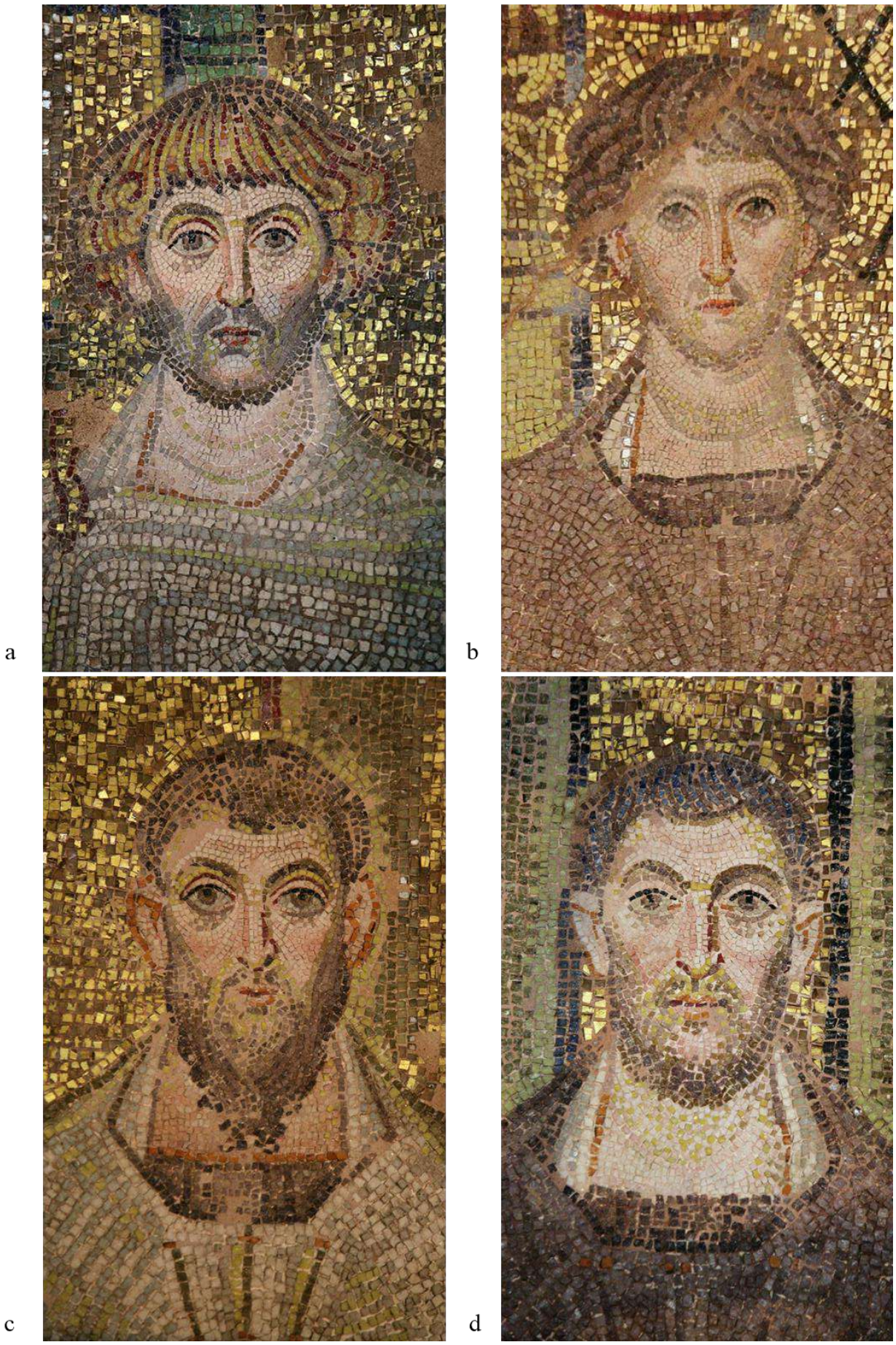


Рис. 208. Ротонда в Фессалониках. Вт. пол. V в. 5) Молодой воин, Филимон, А.., Анания.

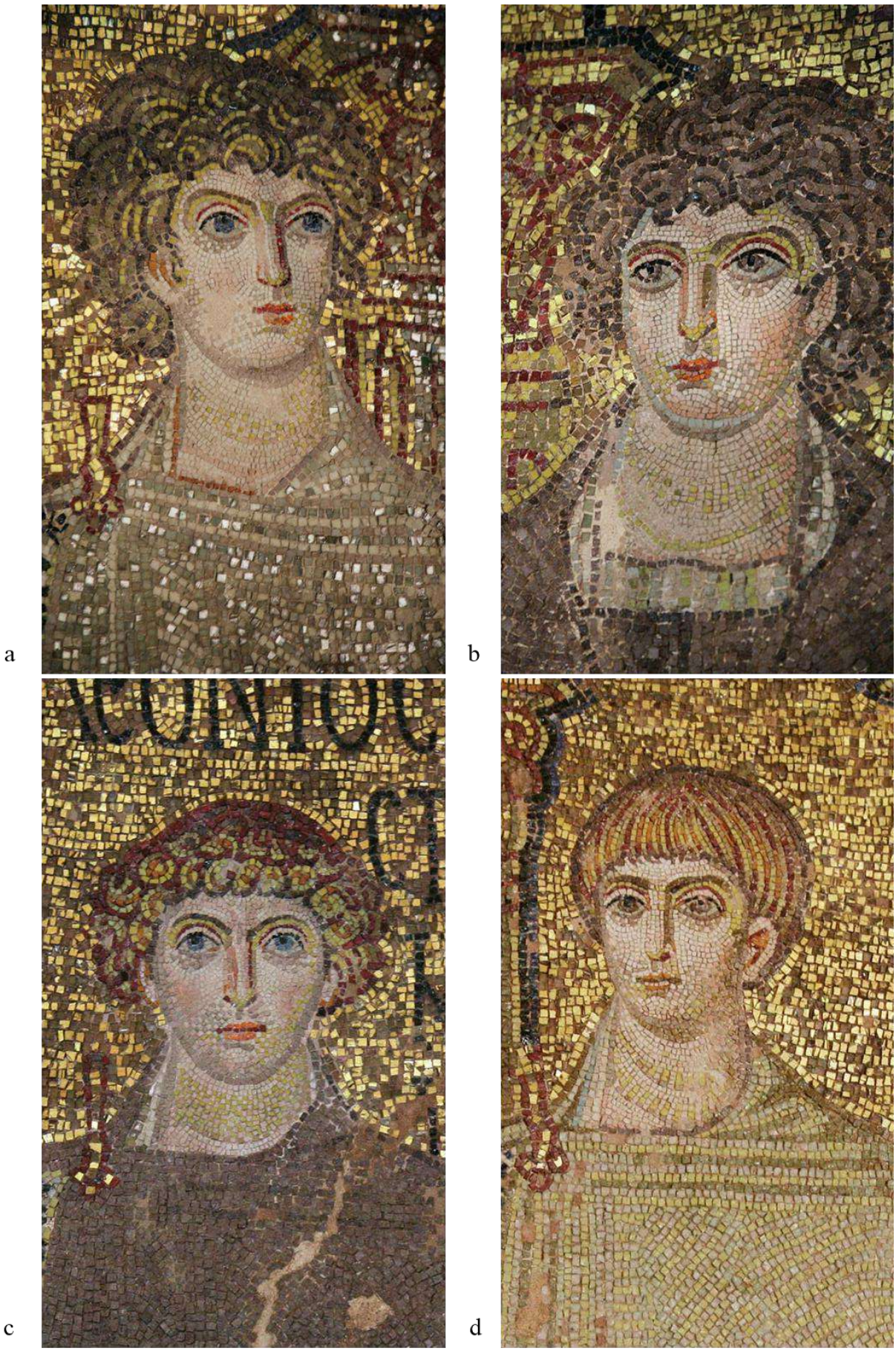


Рис. 208. Ротонда в Фессалониках. Вт. пол. V в. 6) Порфирий, Онисифор, Леонтий, Приск.

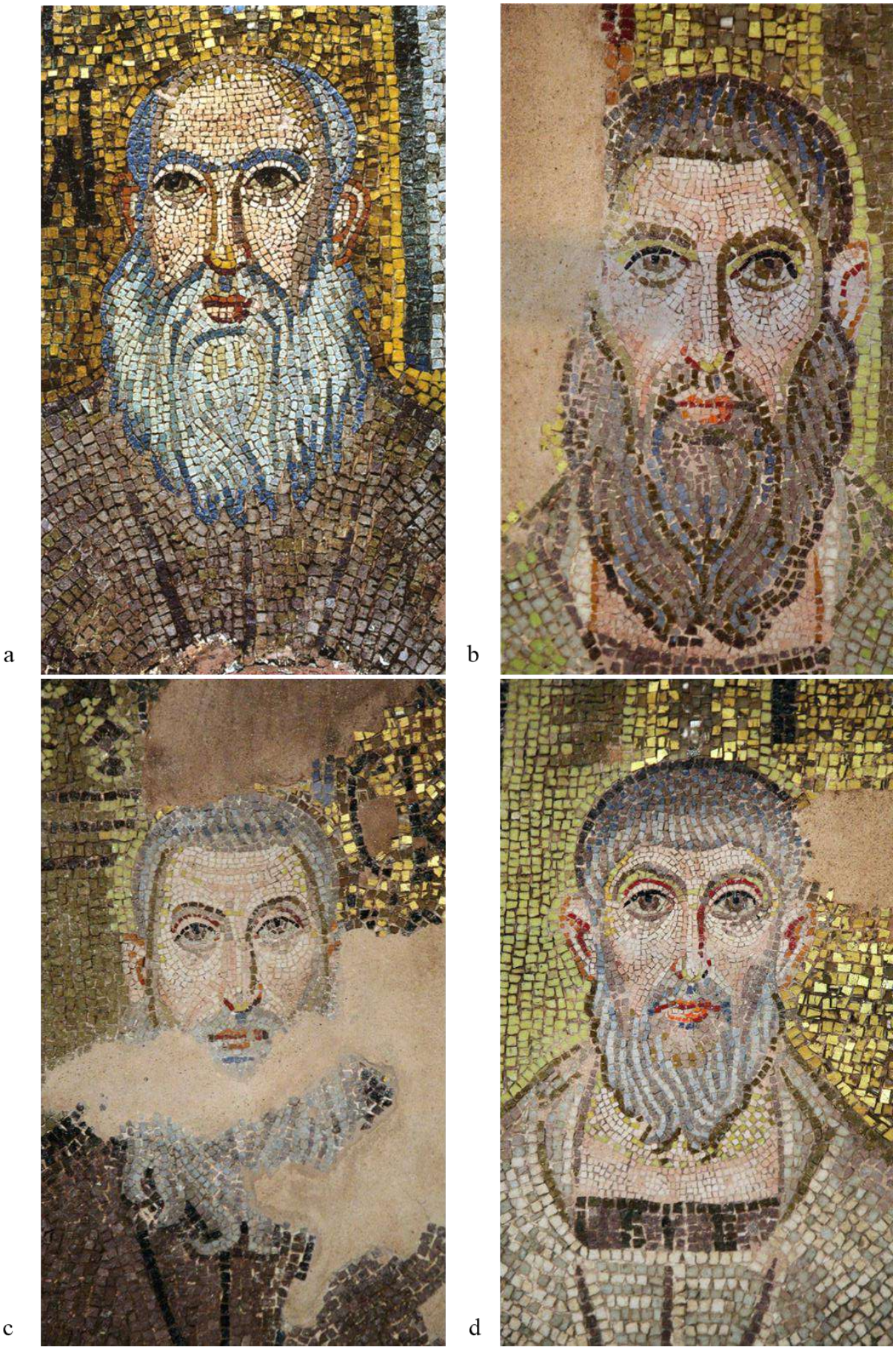
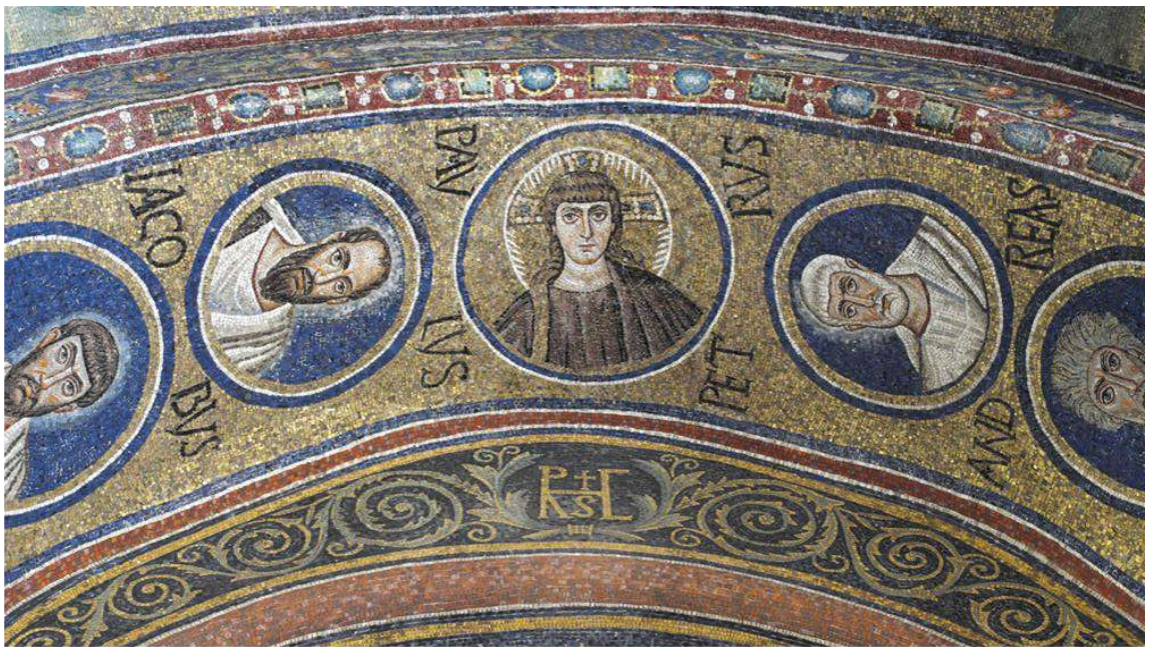


Рис. 208. Ротонда в Фессалониках. Вт. пол. V в. 7) Филипп, Дамиан, Кирилл, Косьма.

209.1.



209.2.



209.3.

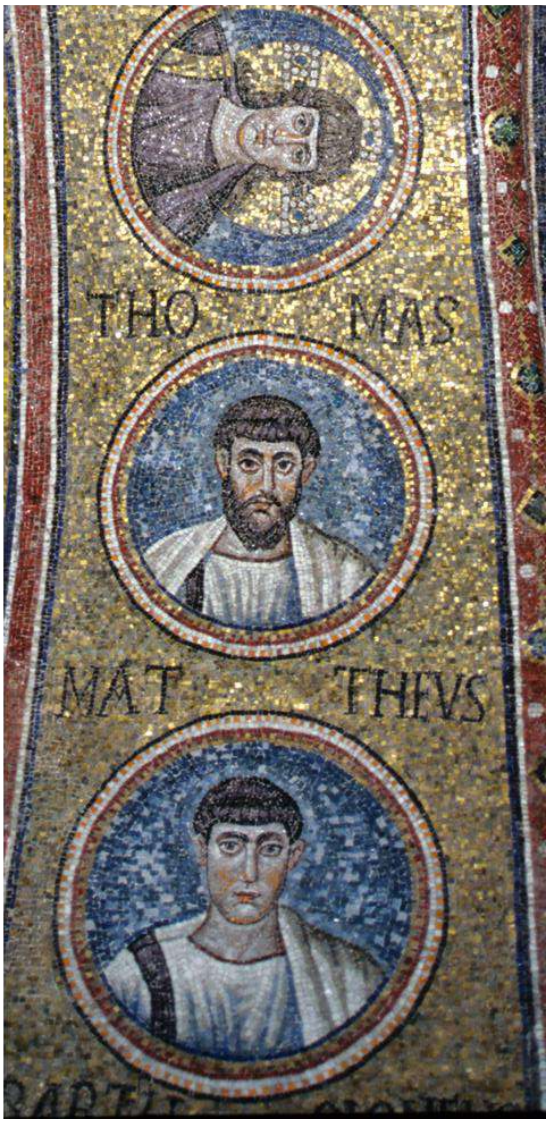
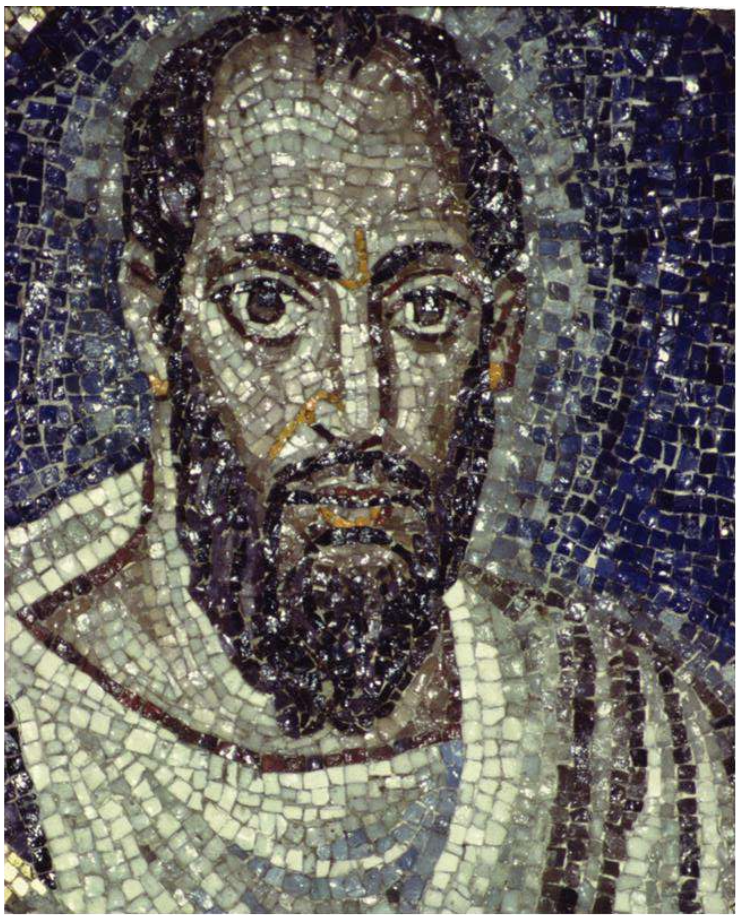


Рис. 209. Архиепископская капелла, Равенна. Кон. V – нач. VI вв. 1–3) Медальоны с изображением апостолов, мучеников, святых жен.

209.4.



209.5.

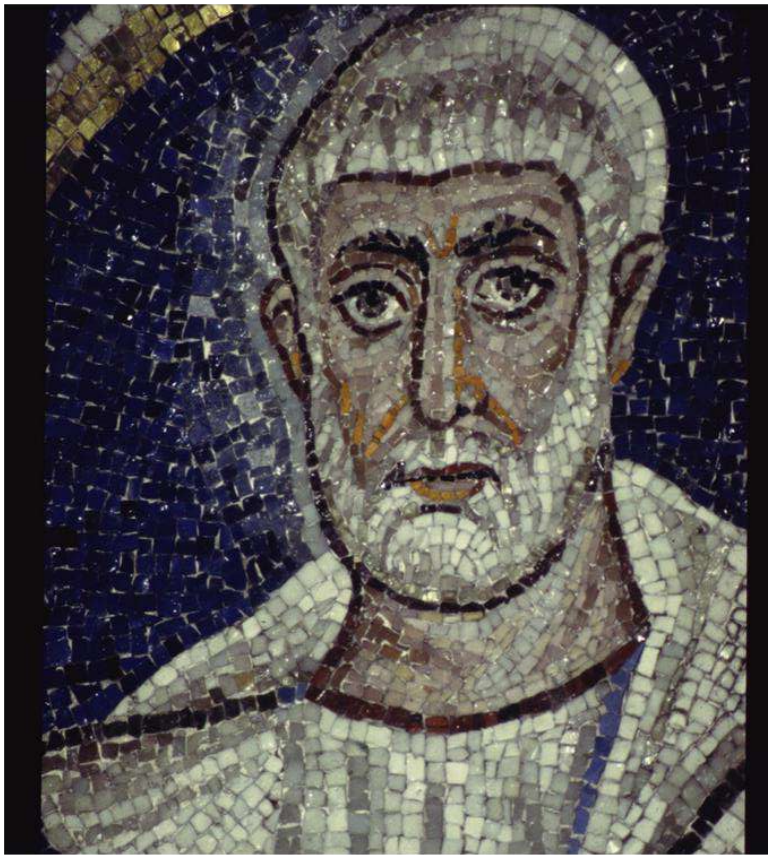
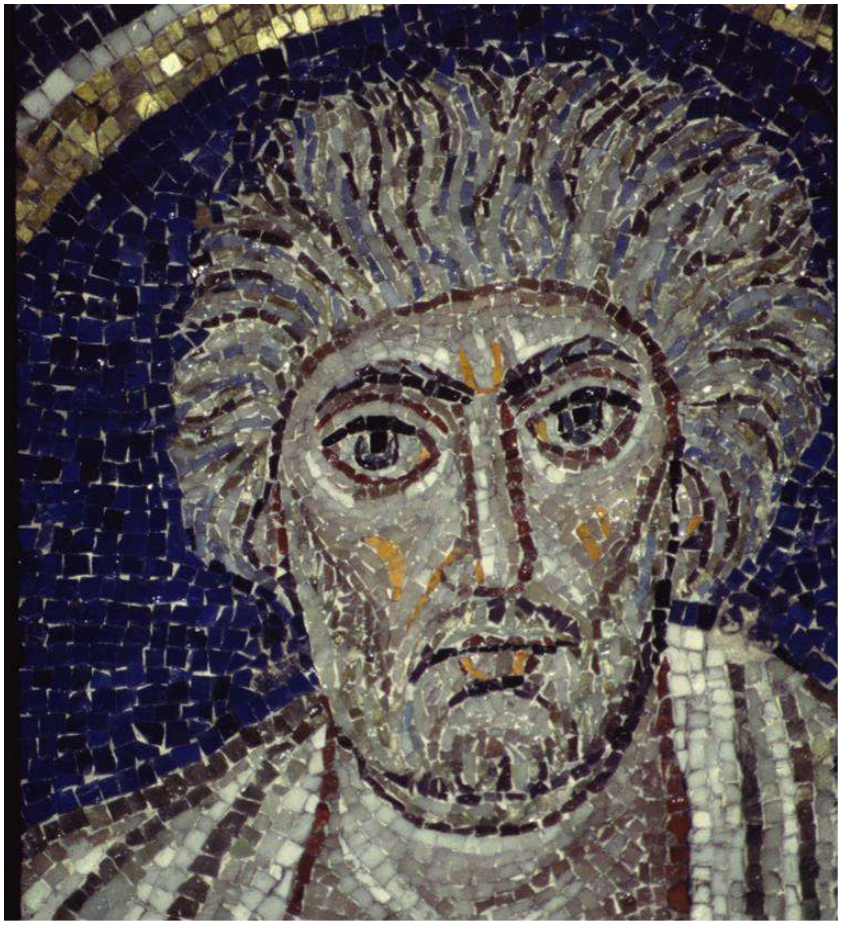


Рис. 209. Архиепископская капелла, Равенна. Кон. V – нач. VI вв. 4, 5) Петр, Павел.



209.6.

209.7.

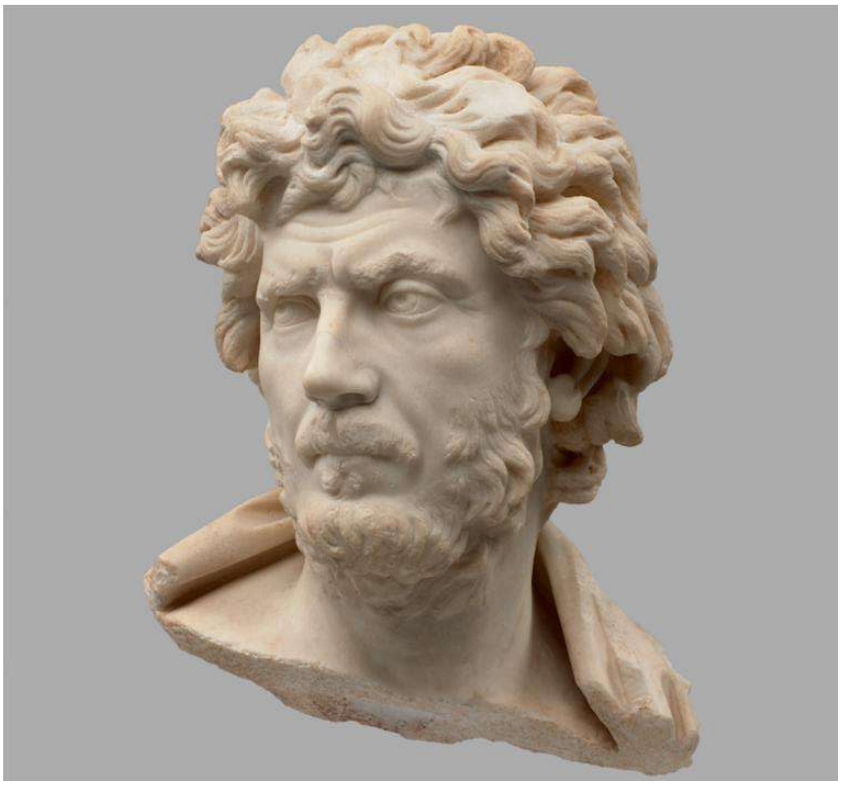


Рис. 209. 6) Архиепископская капелла, Равенна. Кон. V – нач. VI вв. Андрей. 7) Портрет философа («варвара»). II в. Музей истории искусств, Вена.

209.8.



209.9.

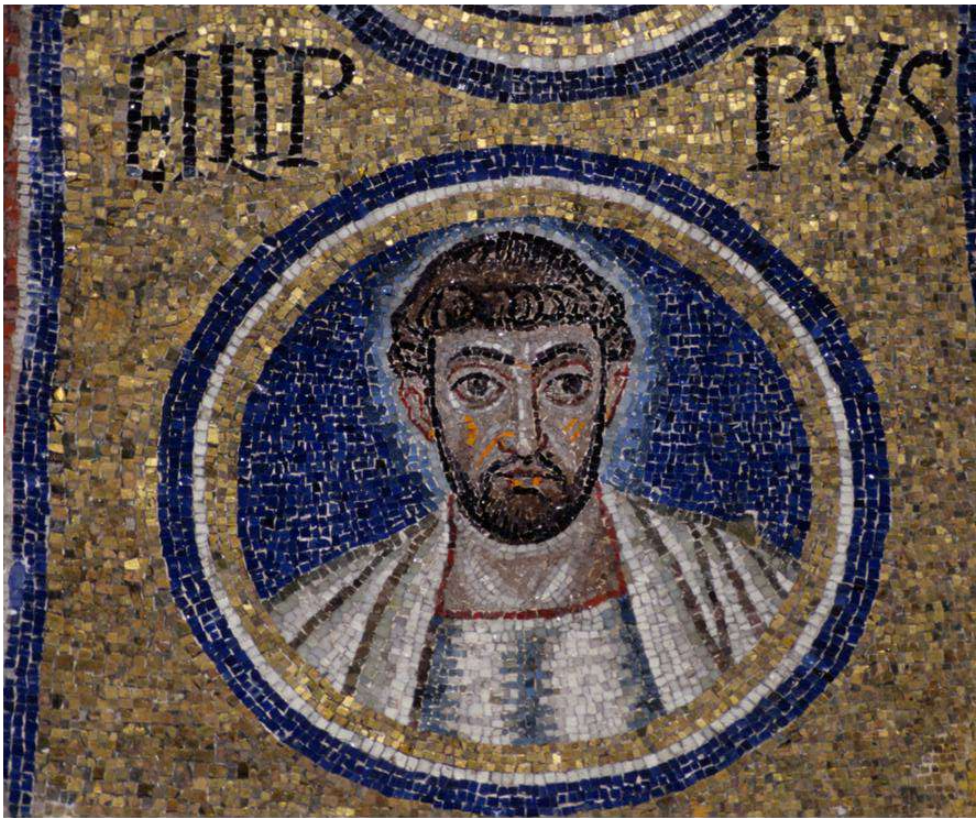


Рис. 209. Архиепископская капелла, Равенна. Кон. V – нач. VI вв. 8, 9) Варфоломей, Филипп.



Рис. 209. Архиепископская капелла, Равенна. Кон. V – нач. VI вв. 10) Иаков, Симон, Матфей, Фома, Иуда, Иаков.



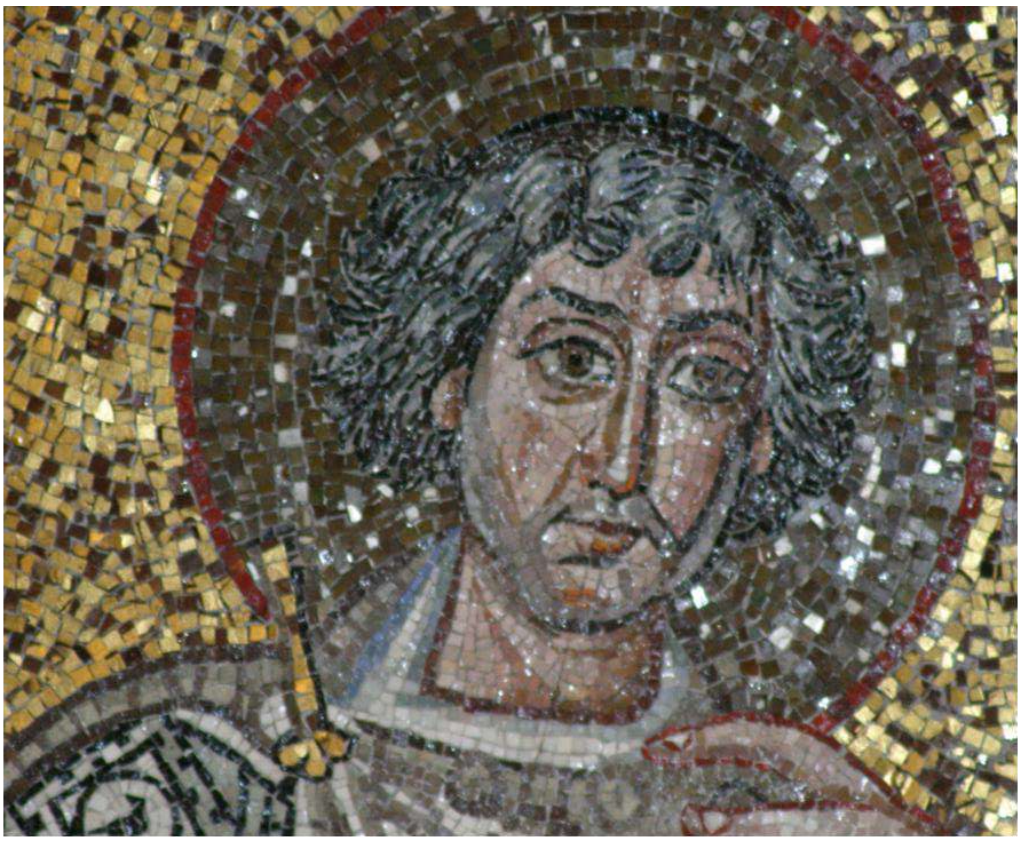
210.1.



210.2.

Рис. 210. Сан Витале, Равенна. 546–547 гг. 1) Мозаика в апсиде: св. Виталий, Экклезий. 2) Медальоны с апостолами.

210.3.

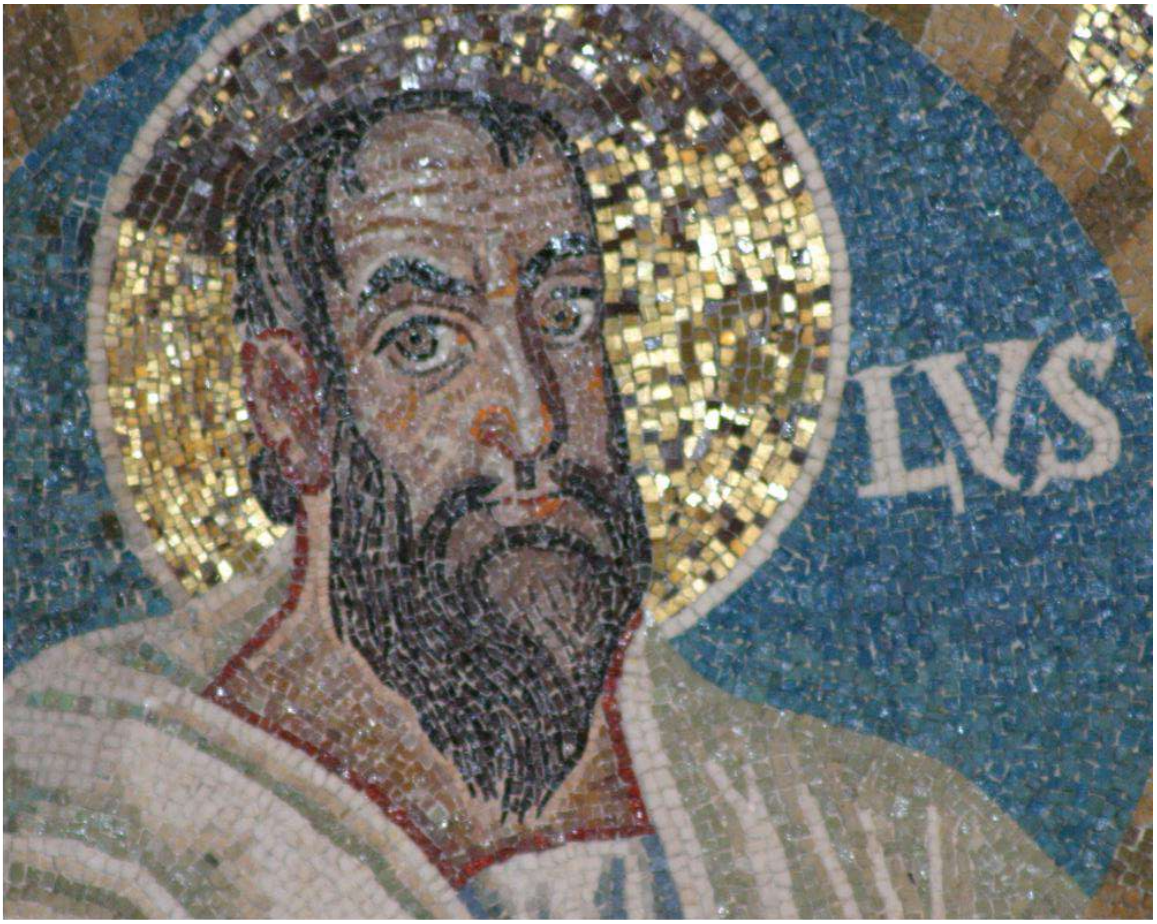


210.4.



Рис. 210. Сан Витале, Равенна. 546–547 гг. 3–4) Мозаика в апсиде: св. Виталий, Экклезий.

210.5.



210.6.

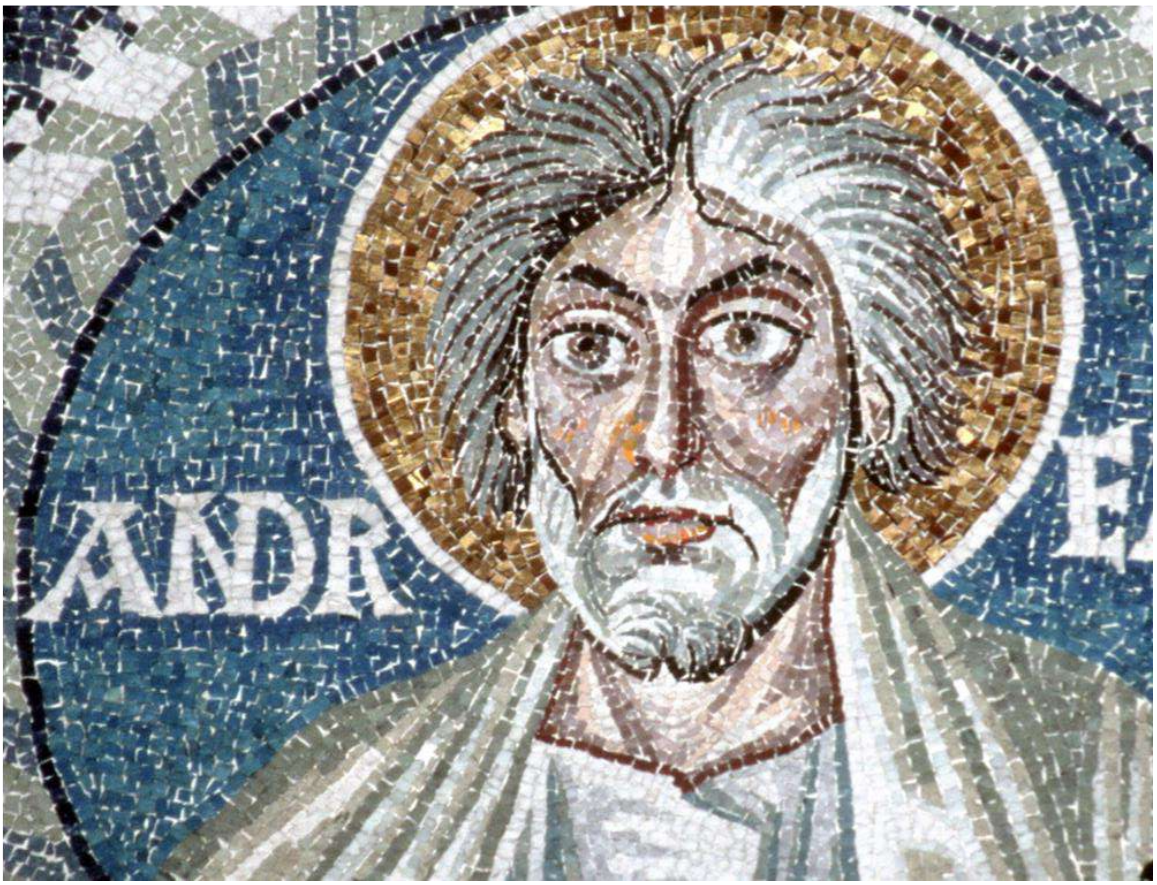
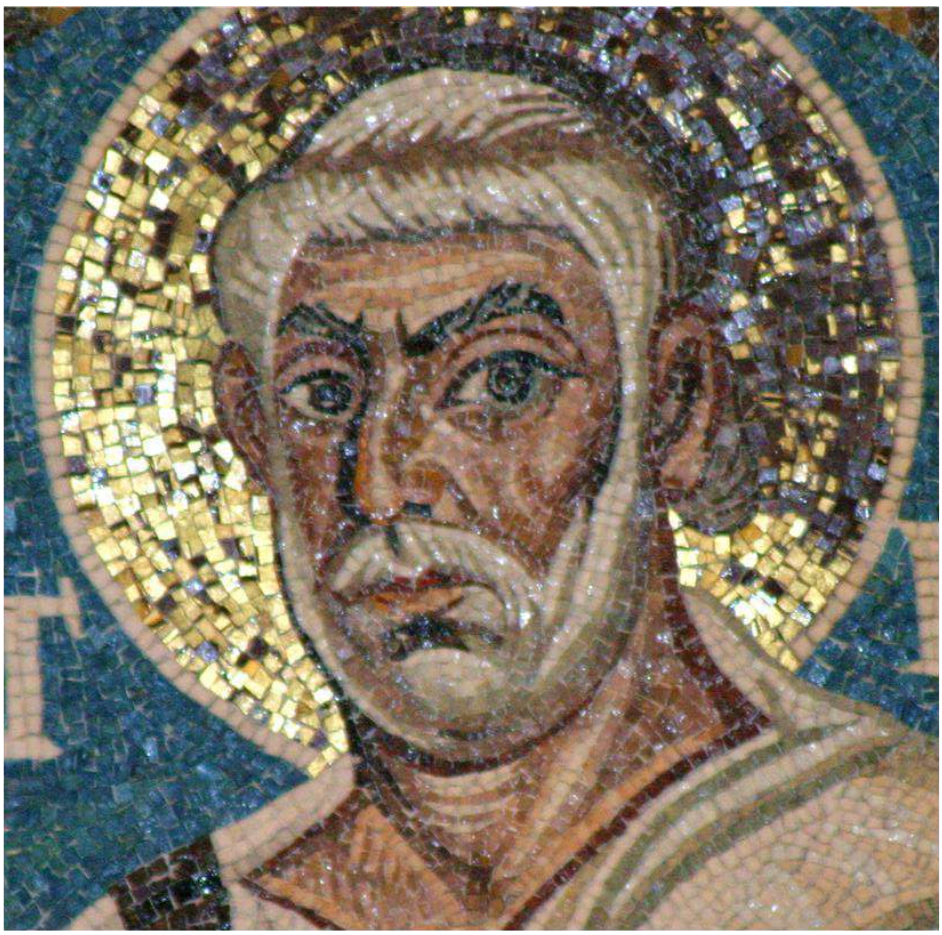


Рис. 210. Сан Витале, Равенна. 546–547 гг. 5, 6) Павел, Андрей.

210.7.



210.8.

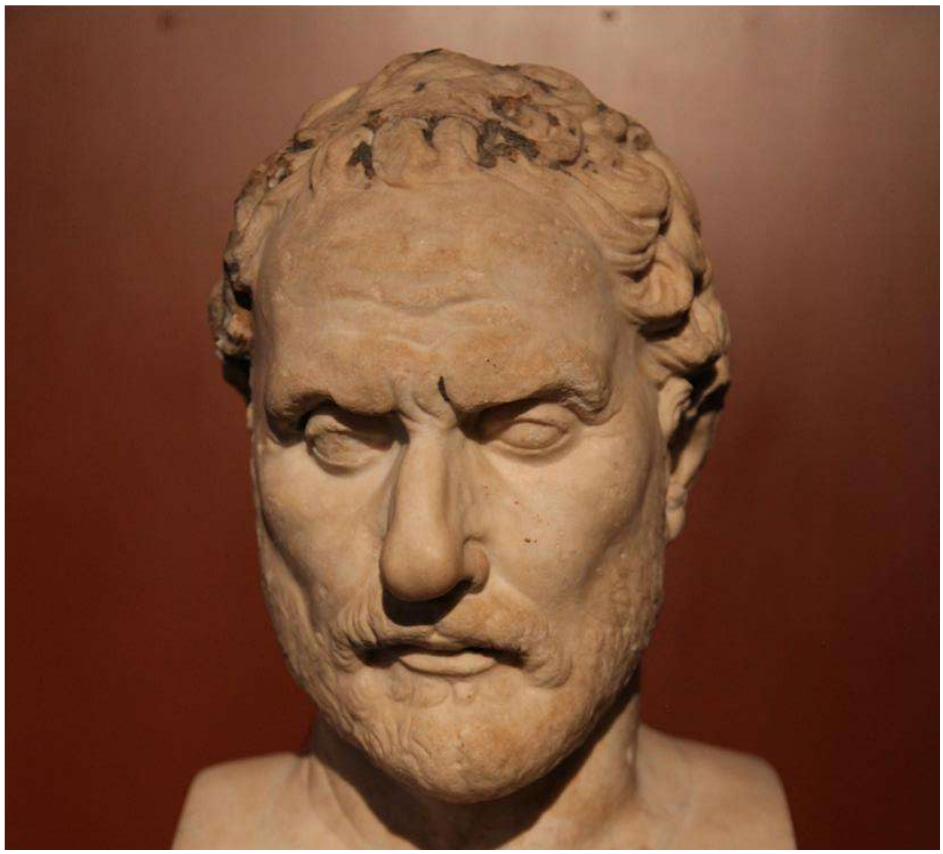
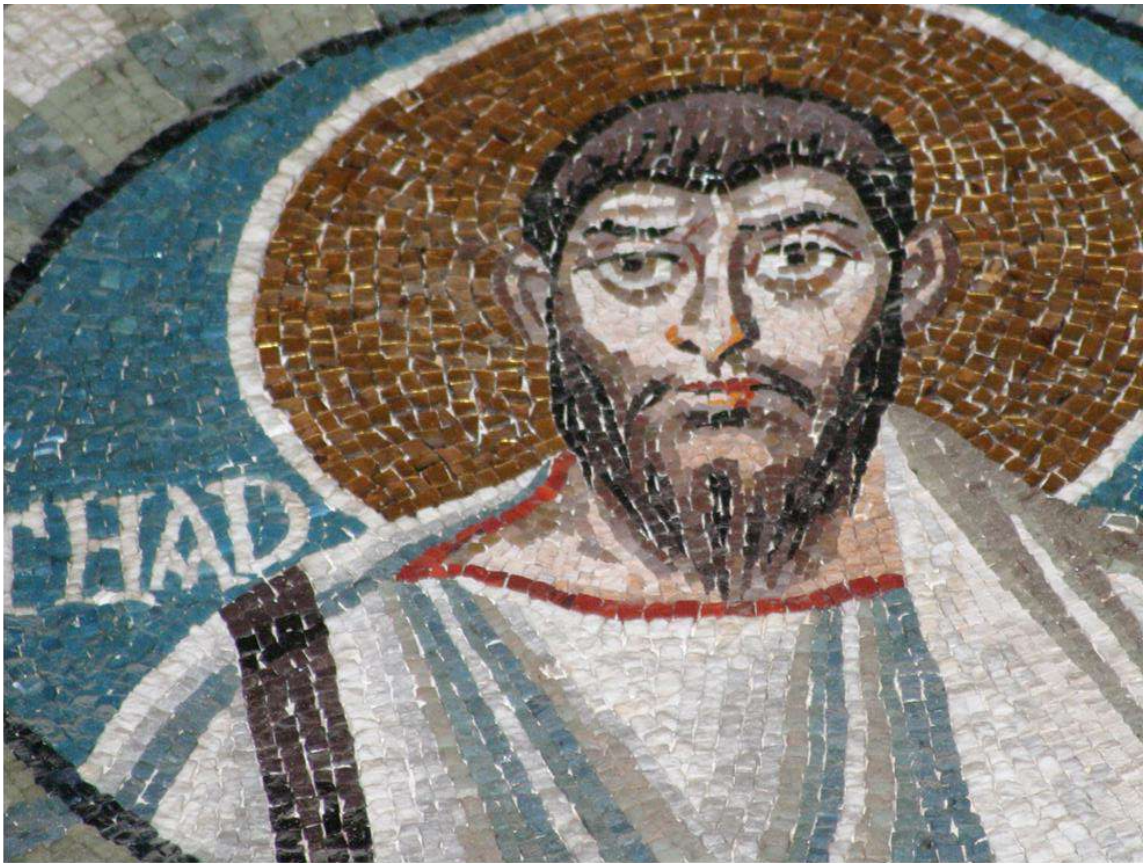
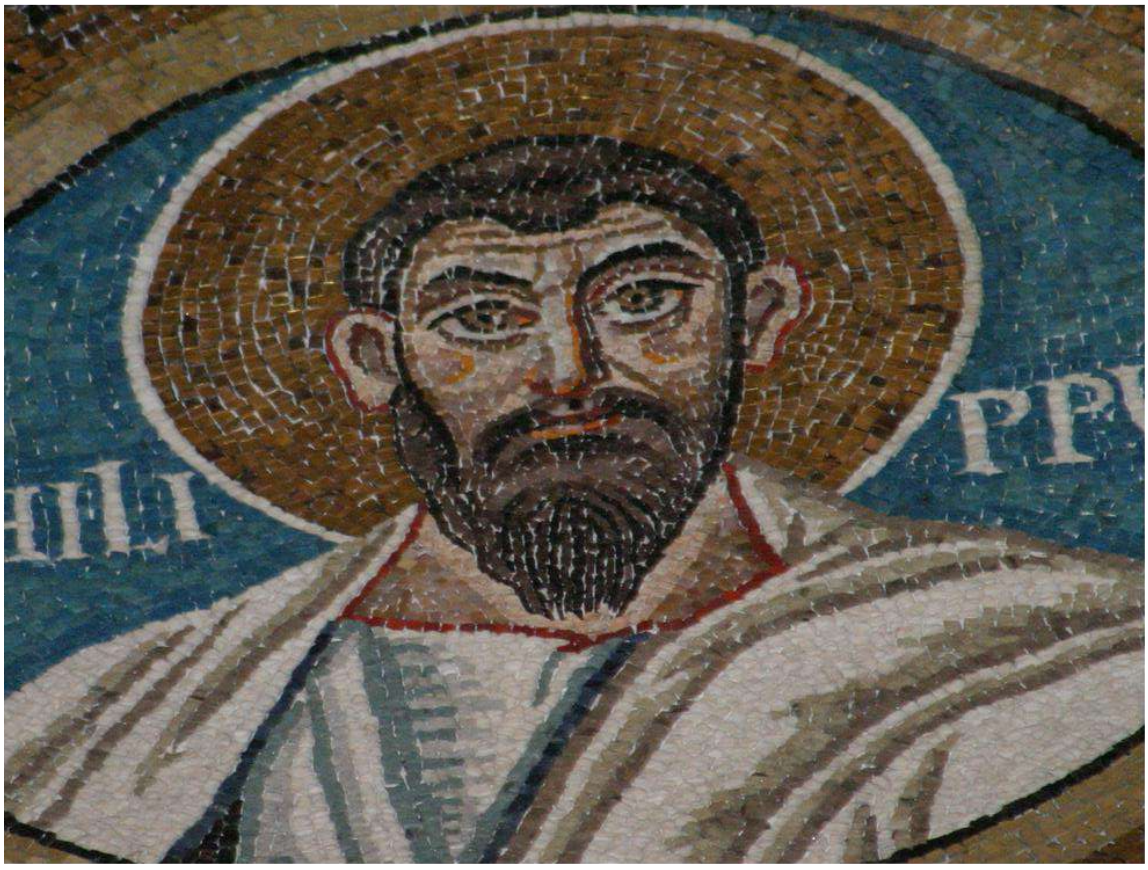


Рис. 210. 7) Сан Витале, Равенна. 546–547 гг. Петр. 8) Демосфен. I в. Музеи Берлина.



210.9.

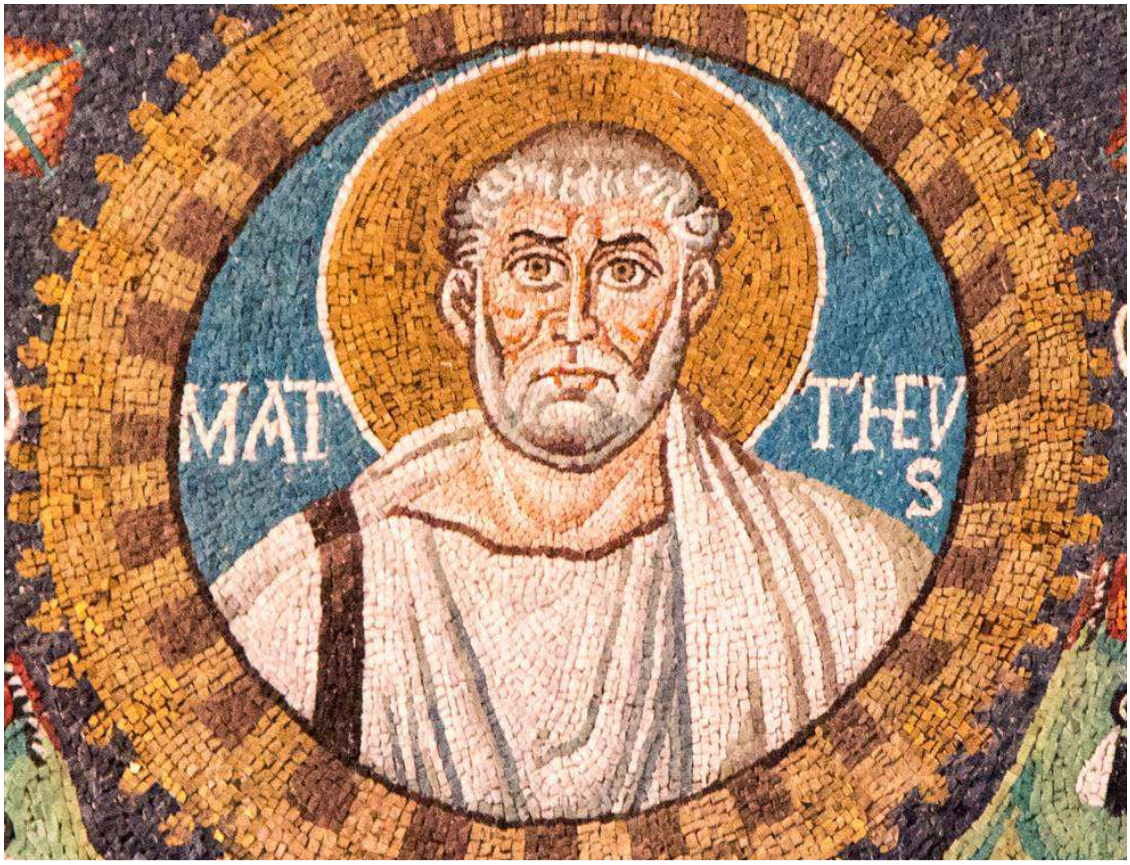


210.10.

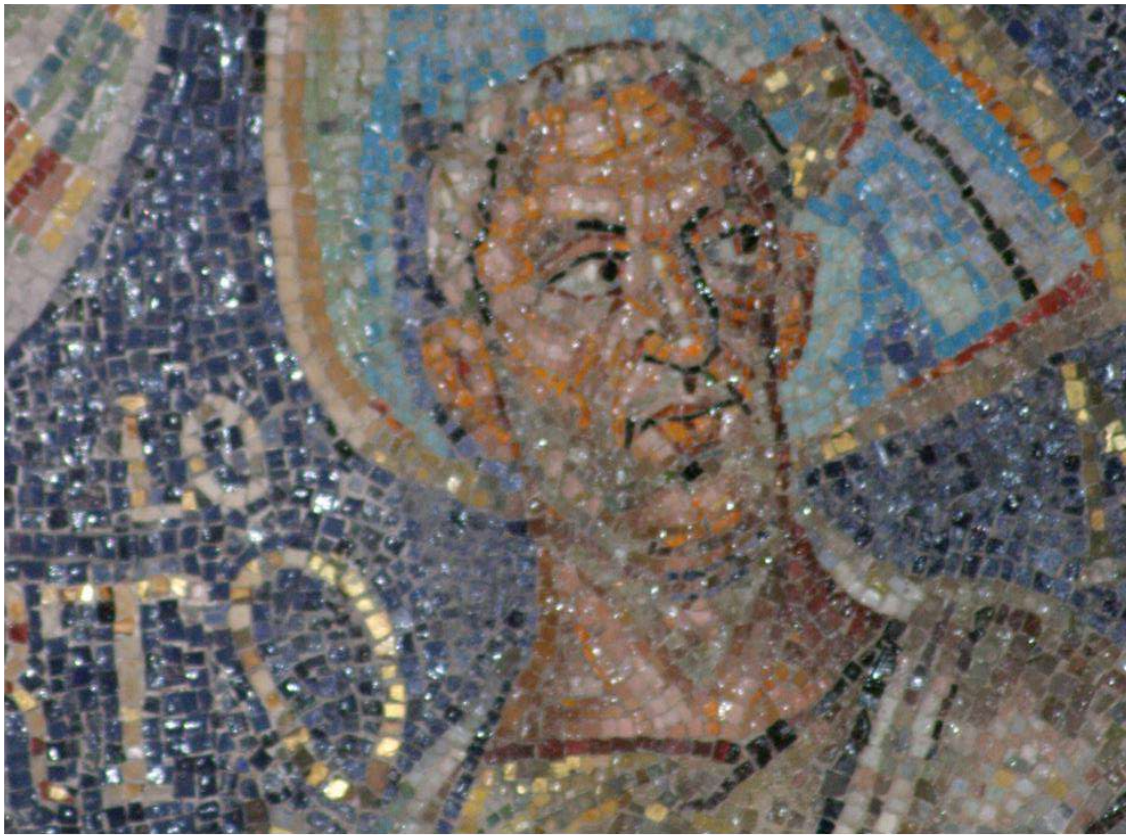
Рис. 210. Сан Витале, Равенна. 546–547 гг. 9, 10) Иуда, Филипп.



Рис. 210. Сан Витале, Равенна. 546–547 гг. 11) Фома, Иоанн; Иаков, Иуда; Филипп, Варфоломей; Иаков, Симон.



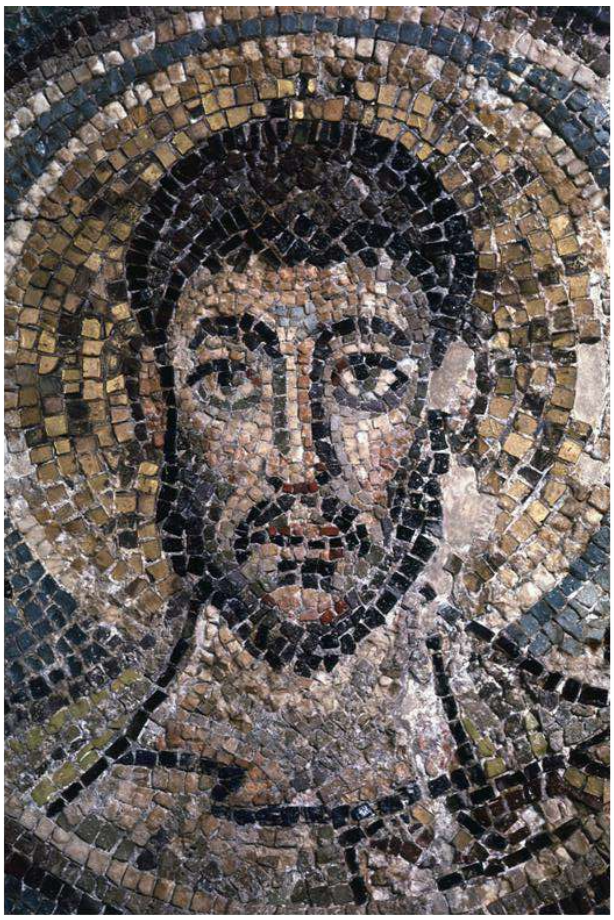
210.12.



210.13.

Рис. 210. 12) Сан Витале, Равенна. 546–547 гг. Матфей. 13) Варфоломей. Баптистерий Православных, Равенна. Сер. V в.

211.1.





211.3.

211.2.

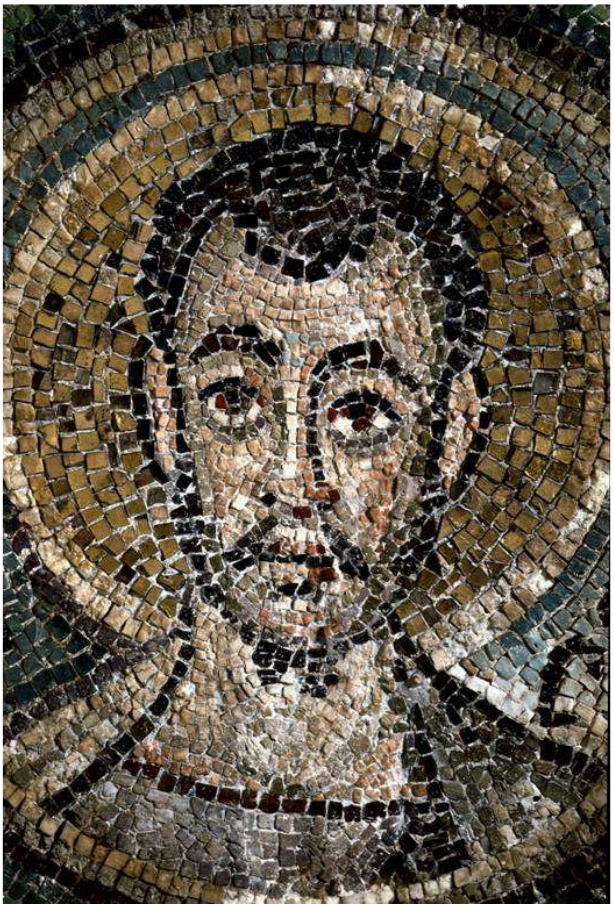
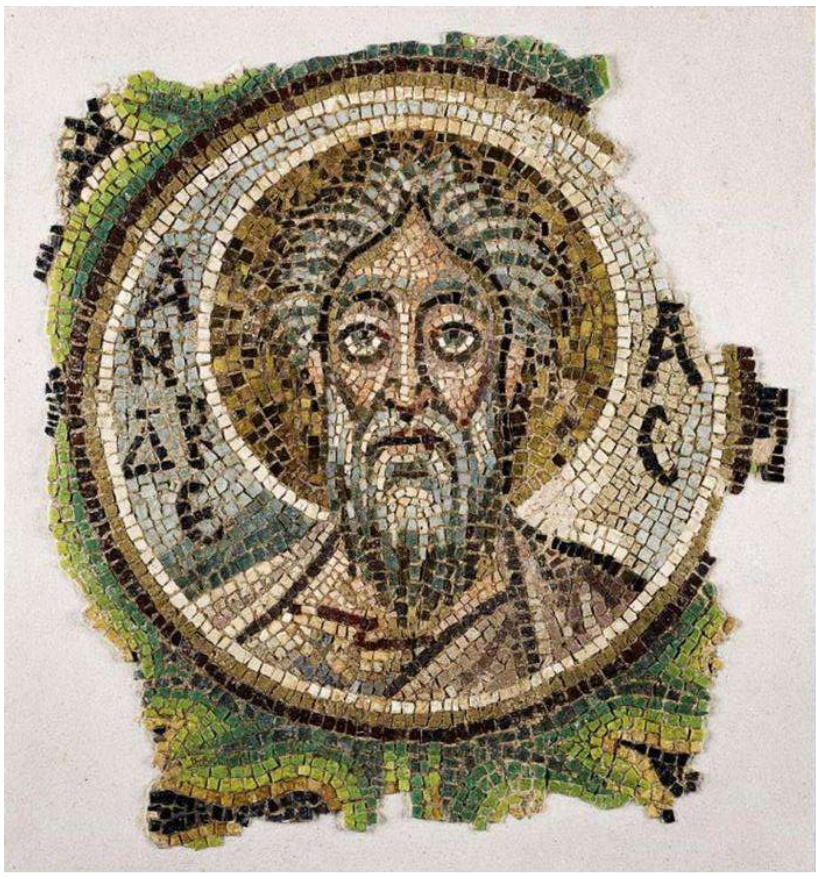
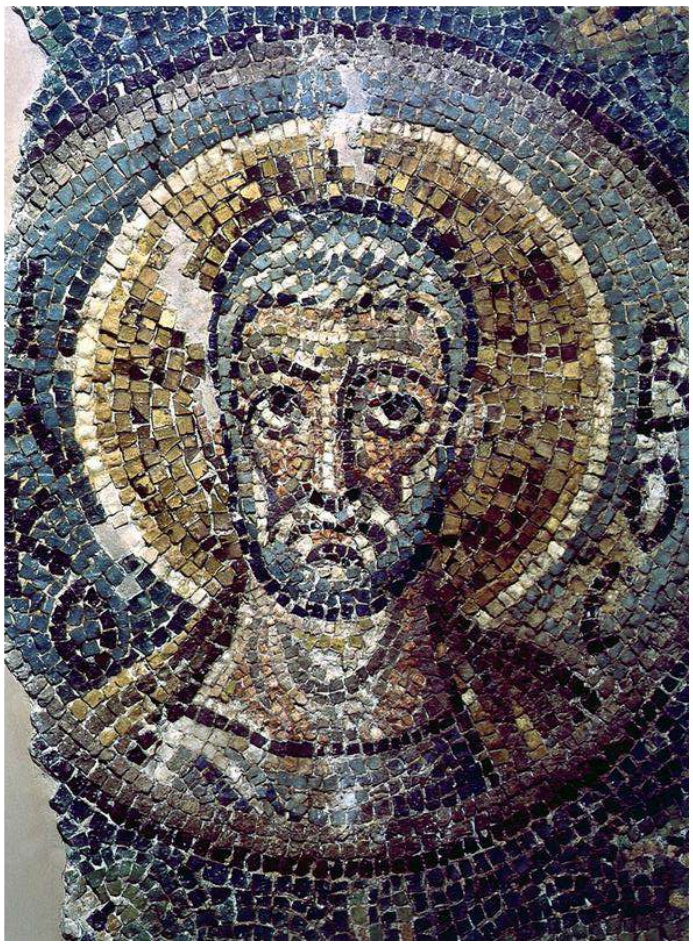


Рис. 211. Панагия Канакария в Литранкоми, Кипр. Пер. пол. VI в.



211.4.



211.5.

Рис. 211. Панагия Канакария в Литранкоми, Кипр. Пер. пол. VI в.

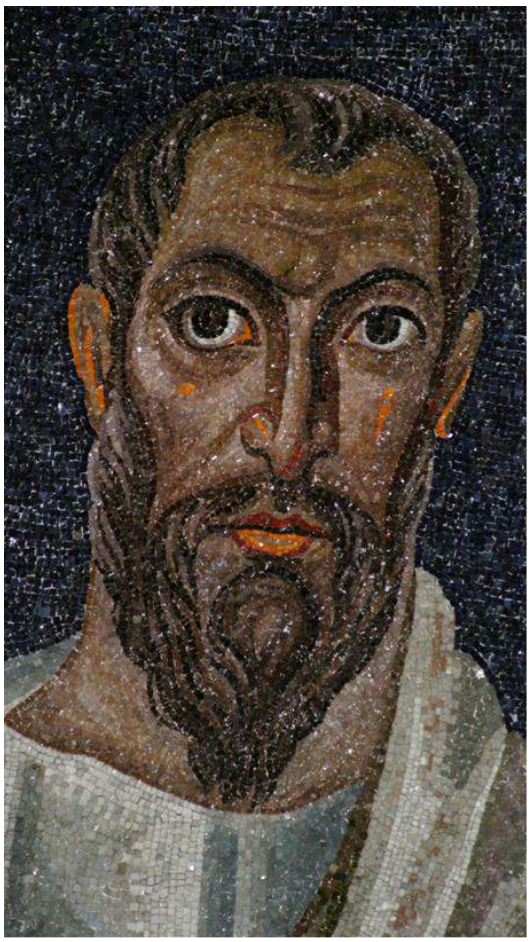


212.1.

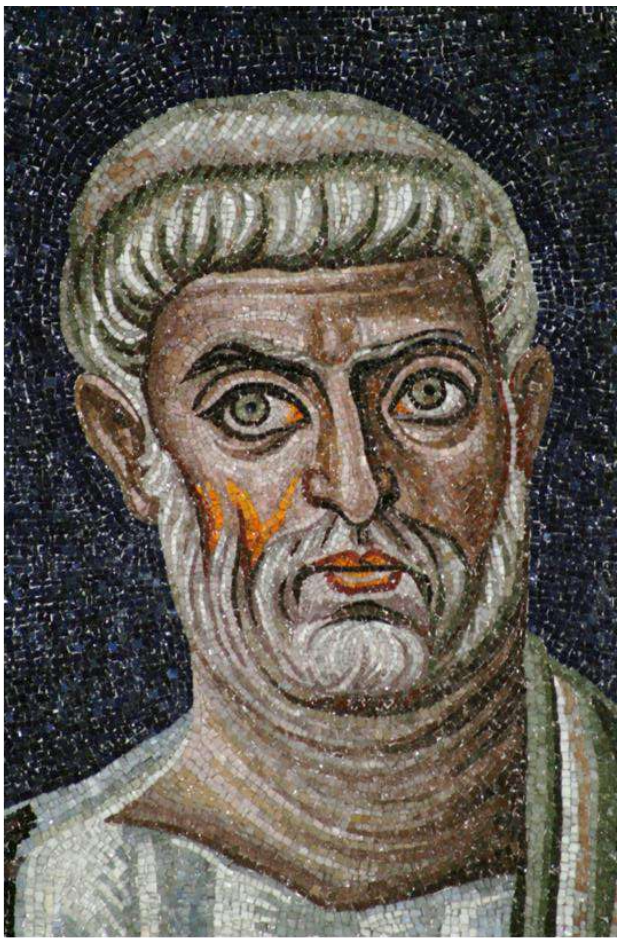


212.2.

Рис. 212. Амвон с изображением святых. V в. Археологический музей, Никополь.



213.1.



213.2.



213.3.

Рис. 213. Церковь Косьмы и Дамиана, Рим. 526–530 гг.

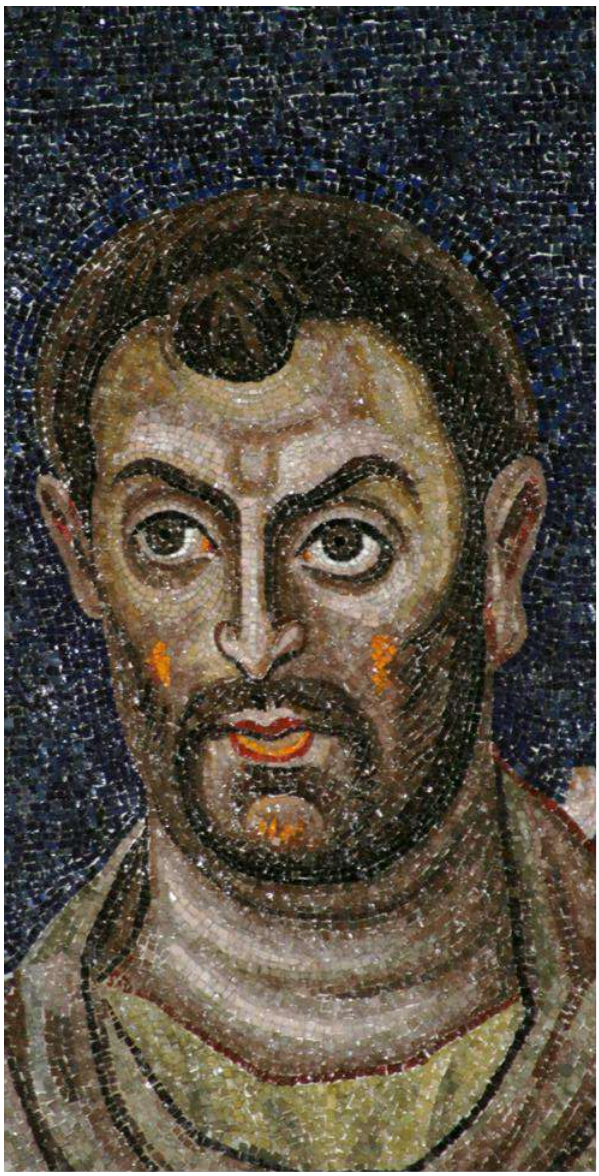
213.4.



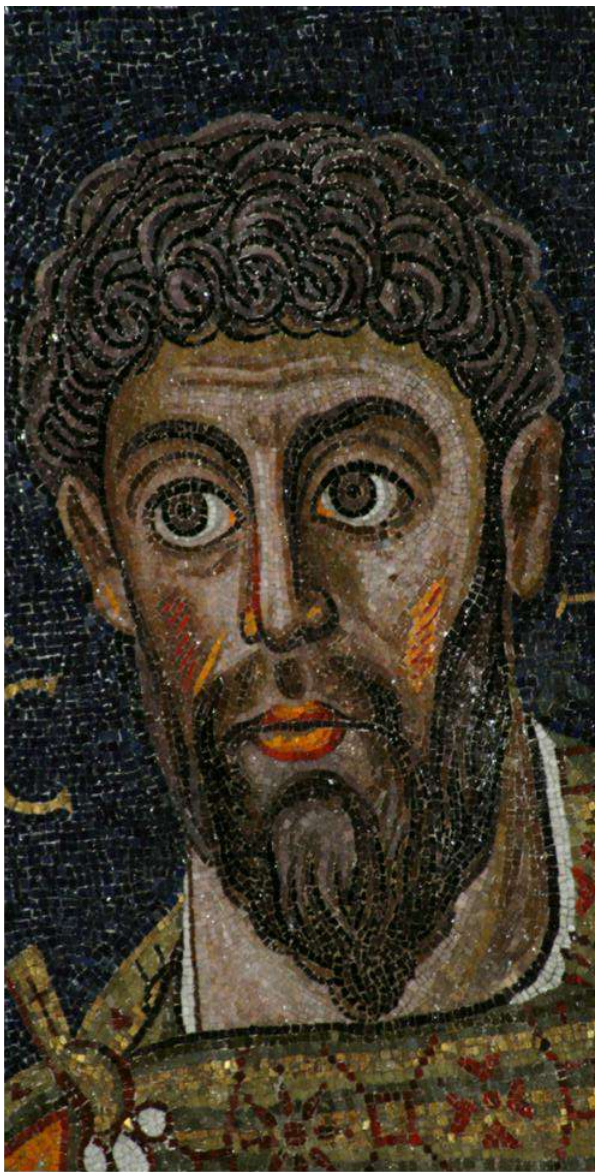
213.5.



Рис. 213. Церковь Косьмы и Дамиана, Рим. 526–530 гг.



213.6.



213.7.

Рис. 213. Церковь Косьмы и Дамиана, Рим. 526–530 гг.



214.1.



214.2.

214. 1) Косьма и Дамиан. Фреска из базилики на агоре. VI в. Византийский музей, Фессалоники. 2) Косьма и Дамиан. Фреска из монастыря Вади Сарга (Египет). VI в. Британский музей © British museum; фото автора.

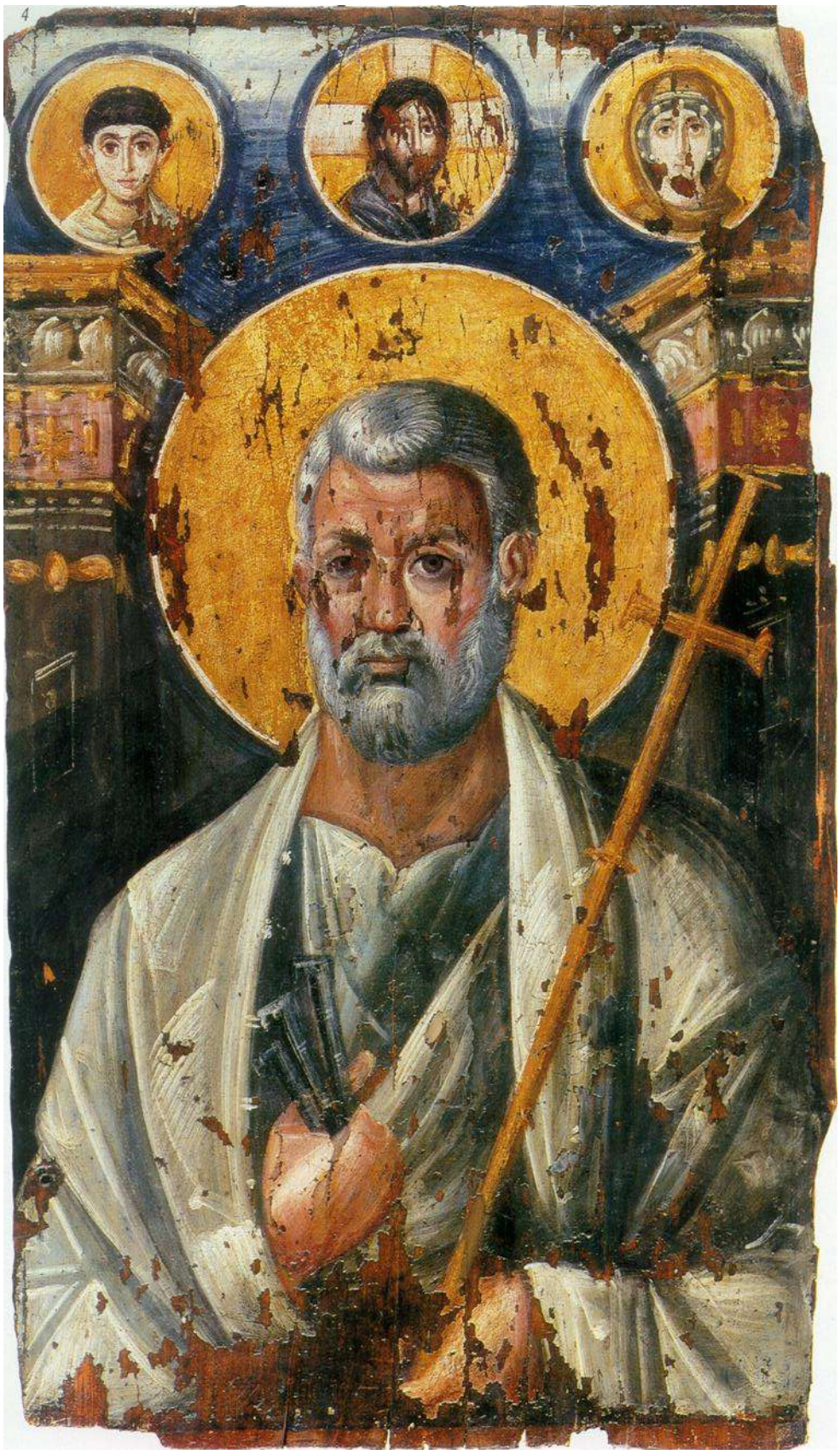
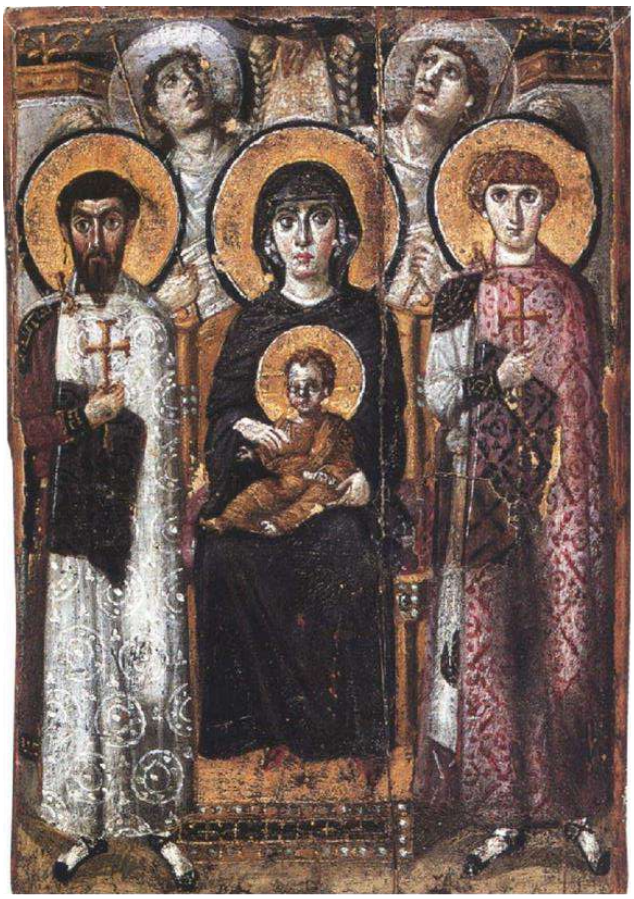


Рис. 215. Икона «Апостол Петр». Вт. пол. VI в. Монастырь Св. Екатерины на Синае.



216.1.



216.2.

Рис. 216. 1) Икона «Богоматерь на троне со свв. Федором и Димитрием». Вт. пол. VI в. Монастырь Св. Екатерины на Синае. 2) Св. Марк. Панель из Фаюма. Кон. VI в. Национальная библиотека Франции, Париж.

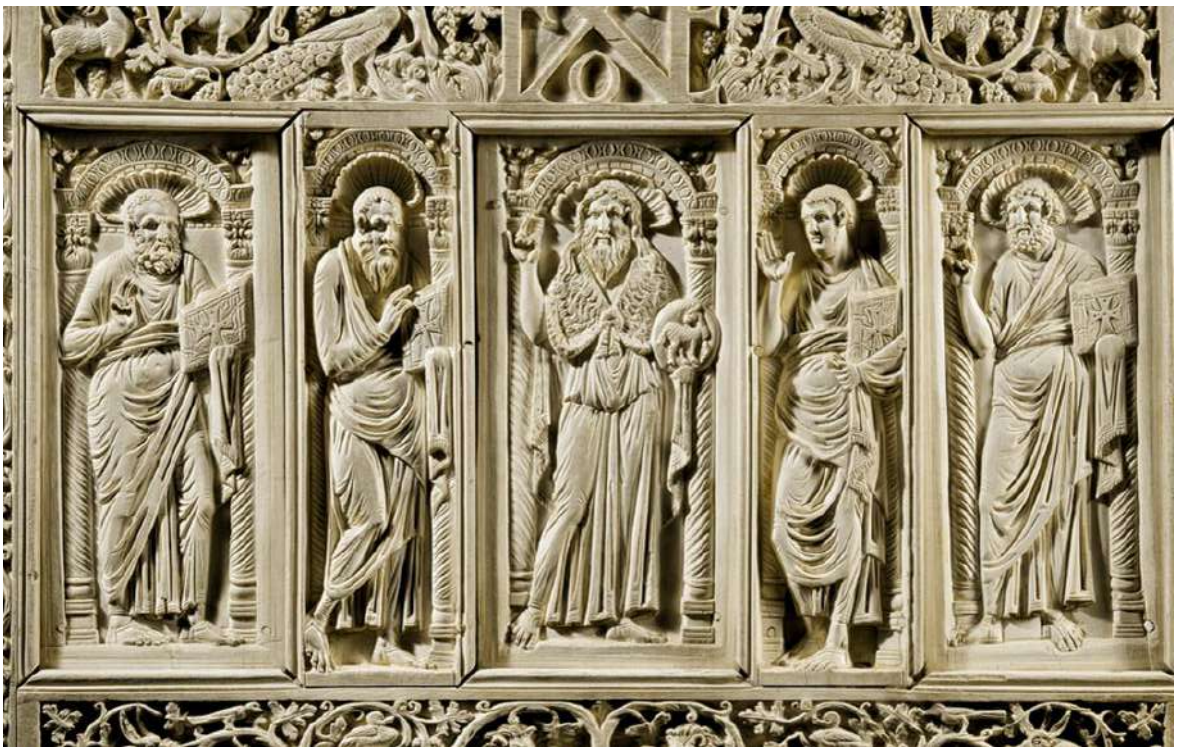


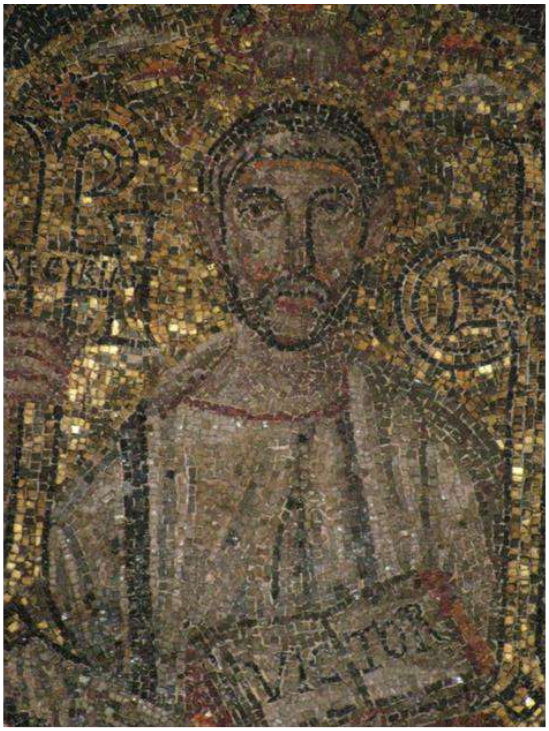
Рис. 217. Кафедра Максимиана. Ок. 547 г. Национальный музей, Равенна.



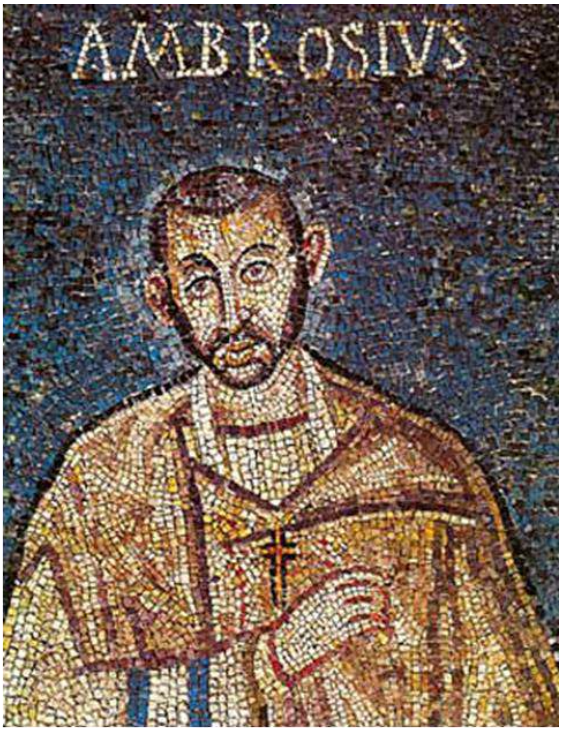
Рис. 218. Диптих с изображением Христа с апостолами и Богоматери с ангелами. Сер. VI в. Музей Боде, Берлин.



Рис. 219. Блюдо со сценой Причащения апостолов из Риха. VI в. Музей Дамбартон Оакс.



220.1.



220.2.



220.3.

Рис. 220. Сан Витторе ин Чьел д’Оро, Сант Амброджо, Милан. Вт. пол. — кон. V в. 1) Св. Виктор. 2) Амвросий. 3) Амвросий, Гервасий.



220.4.



220.5.

Рис. 220. Сан Витторе ин Чьел д’Оро, Сант Амброджо, Милан. Вт. пол. — кон. V в. 4) Матерн, Навор. 5) Протасий.

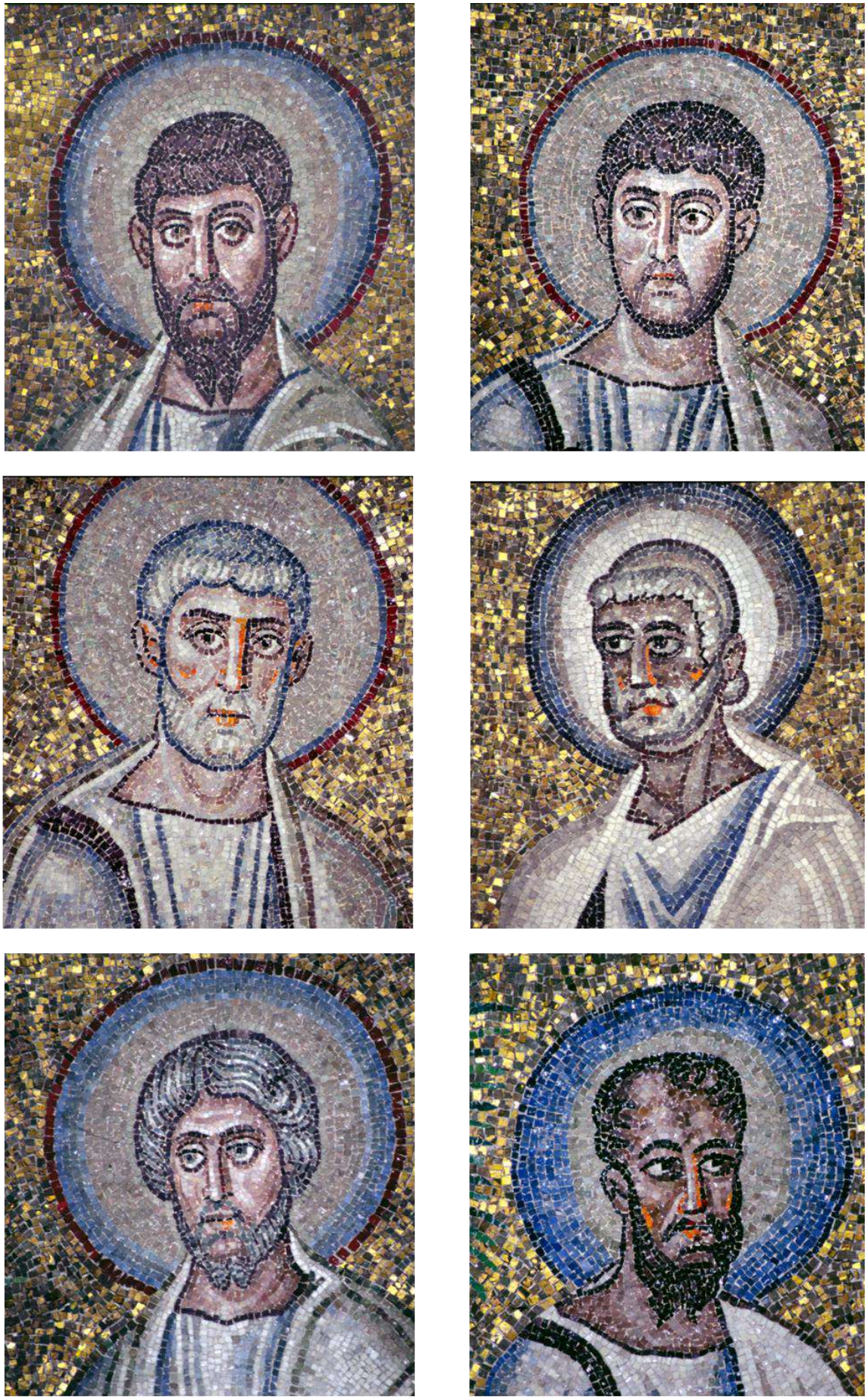
221.1.



221.2.

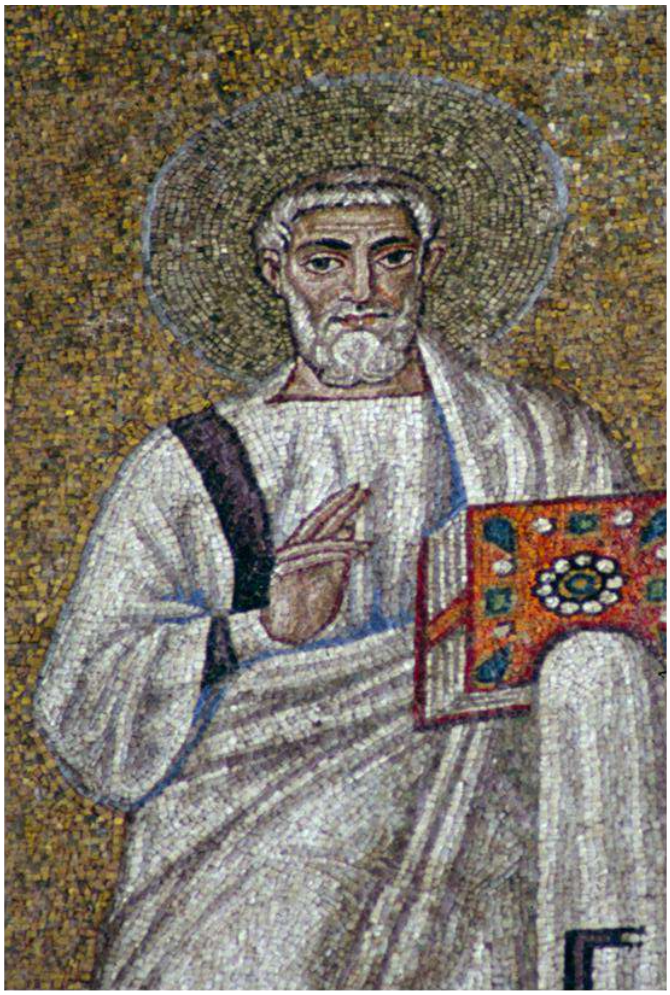


Рис. 221. Арианский баптистерий, Равенна. 493–526 гг. 1) Мозаики купола. 2) Схема реставрационных вмешательств

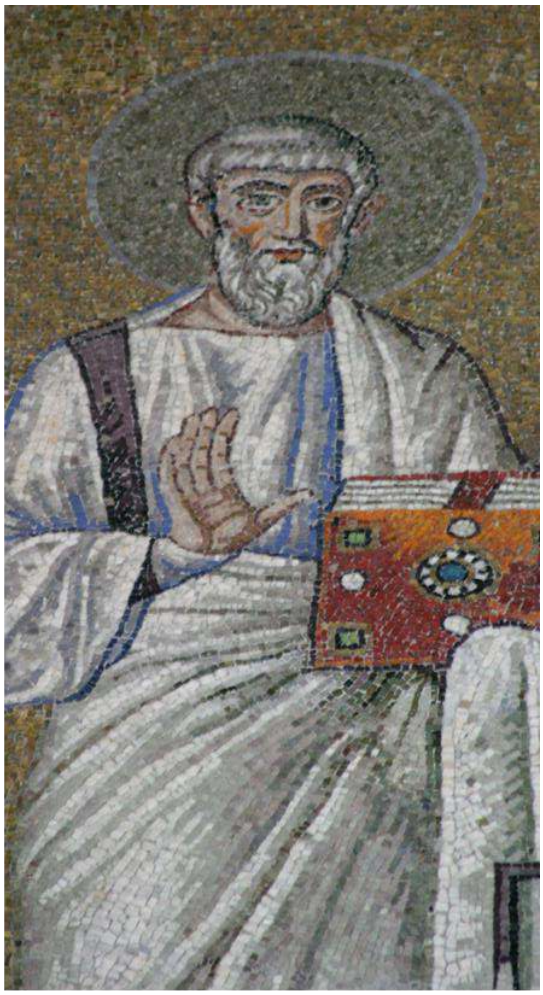


221.3.

Рис. 221. Арианский баптистерий, Равенна. 493–526 гг.



222.1.



222.2.



222.3.

Рис. 222. Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Мозаики первого этапа: 493–526 гг. 1) Пророки. 2) Схема реставрационных вмешательства.

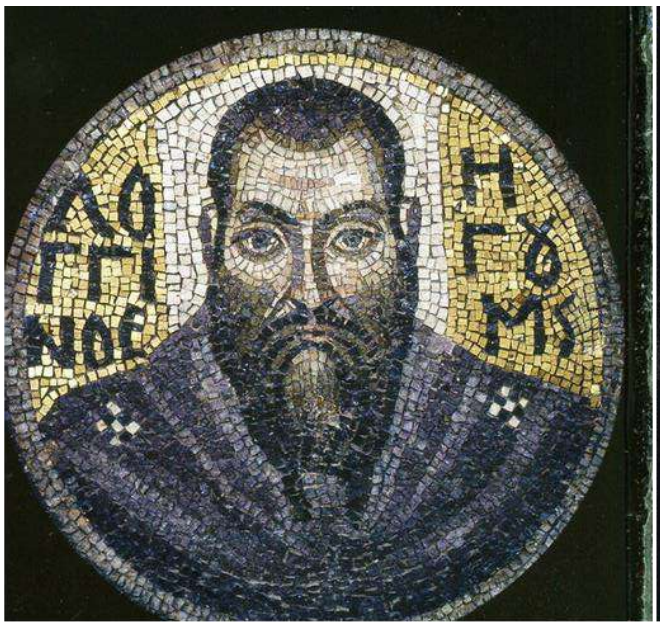
223.1.



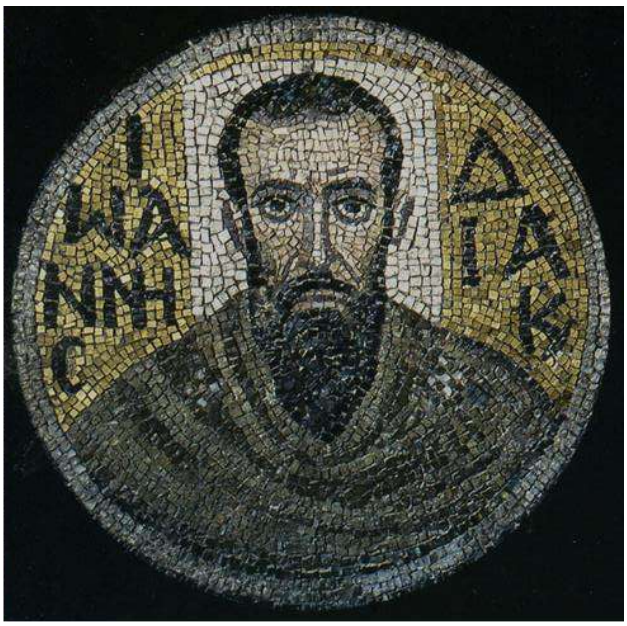
223.2.



Рис. 223. Монастырь св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. 1) Преображение. 2) Медальоны с пророками.



223.3.



223.4.



223.5.

Рис. 223. Монастырь св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. 3, 4) Игумен Лонгин, дьякон Иоанн. 5) Медальоны с апостолами.

224.1.



224.2.



Рис. 224. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. Капелла № 6. VI–VII в.

224.3. 

Рис. 224. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. Капелла № 6. VI–VII в.



225.1.

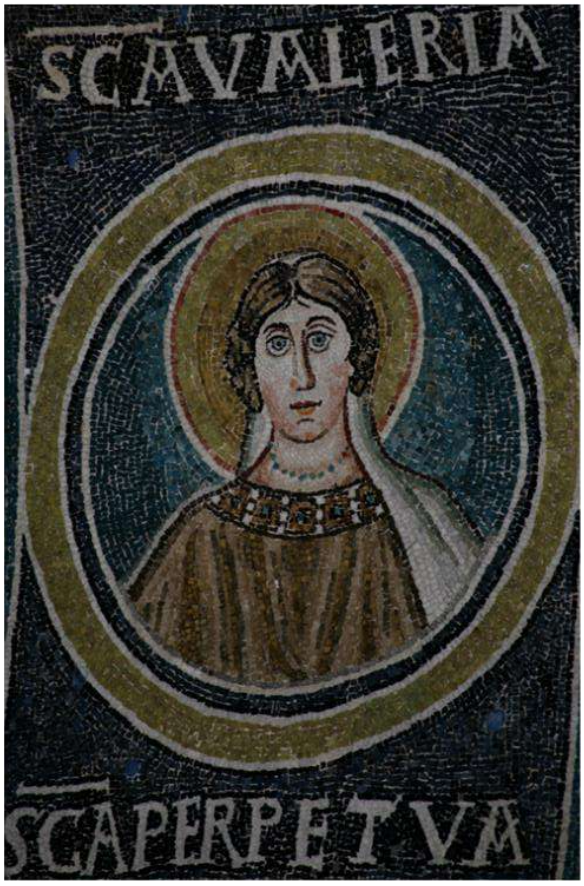


225.2.

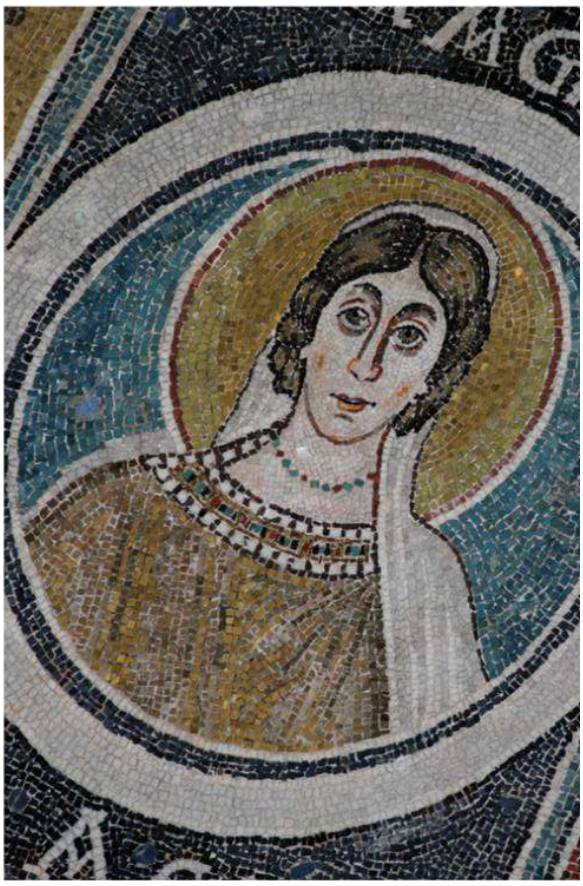
Рис. 225. Евфрасиева базилика, Пореч. 539–560 гг. 1, 2) Апостолы.



225.3.



225.4.



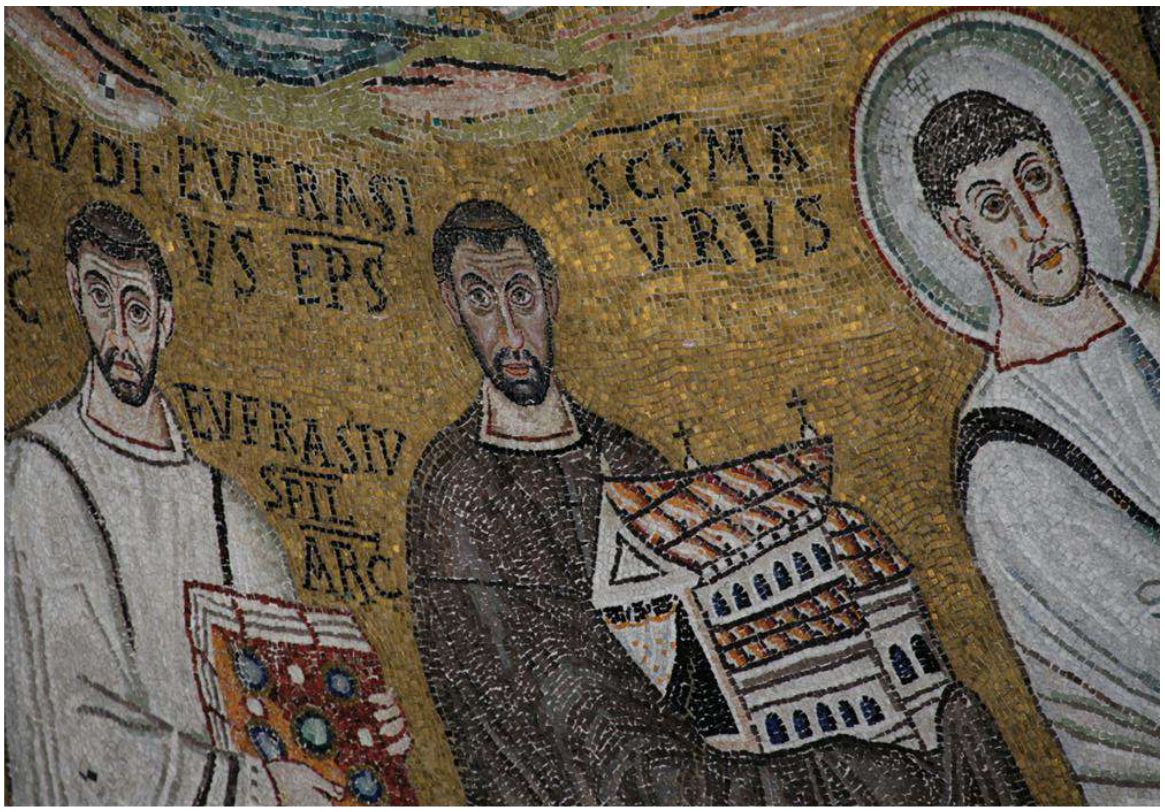
225.5.

Рис. 225. Евфрасиева базилика, Пореч. 539–560 гг. 3) Мозаика апсиды. 4, 5) Святые жены: Валерия, Агата.



225.6.

Рис. 225. Евфрасиева базилика, Пореч. 539–560 гг. 6) Святые жены: Агнеса, Агата, Евфимия, Фелицита, Фекла.



225.7.



225.8.

Рис. 225. Евфрасиева базилика, Пореч. 539–560 гг. 7, 8) Мозаика апсиды: Евфрасий, Клавдий.



226.1.

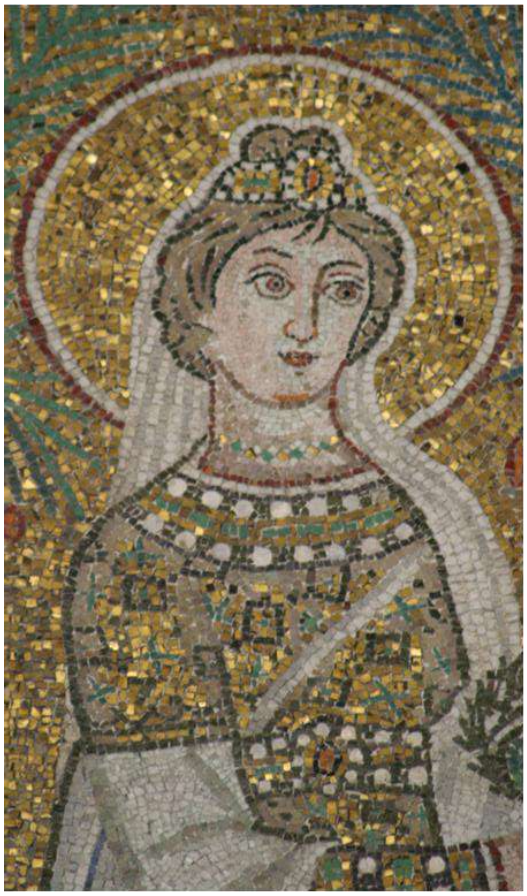


226.2.

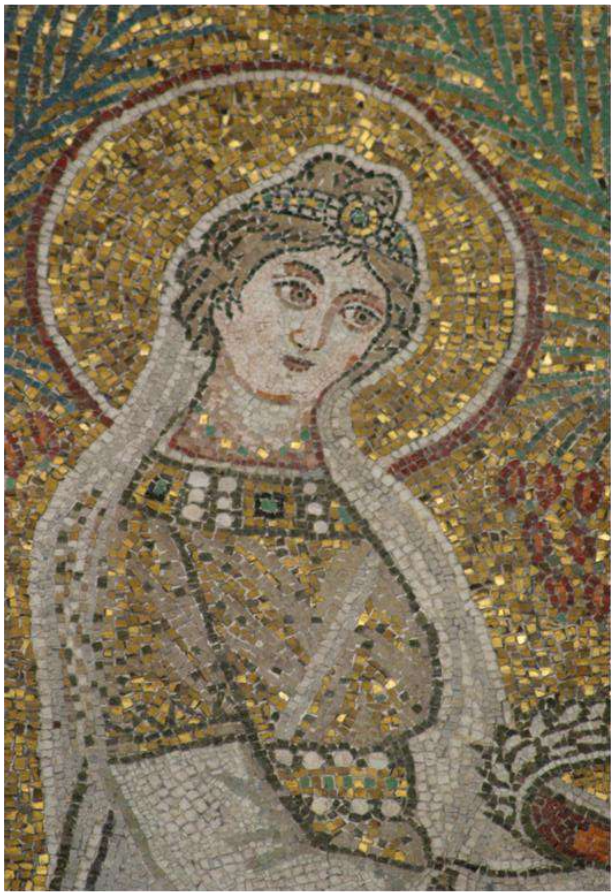
Рис. 226. Мученики и мученицы. Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Мозаики второго этапа: 561–569 гг.



226.3.



226.4.



226.5.

Рис. 226. Мученики и мученицы. Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Мозаики второго этапа: 561–569 гг.

227.1.





227.2.

Рис. 227. 1) Марцеллин, Поллион, Петр. Катакомбы Понциана, Рим. Кон. V в. 2) Христос со свв. Беатрисой, Симплицием, Фаустином и Руфинианом. Катакомбы Дженероза, Рим. Пер. пол. VI в.



227.3.

Рис. 227. 1) Марцеллин, Поллион, Петр. Катакомбы Понциана, Рим. Кон. V в. 2) Христос со свв. Беатрисой, Симплицием, Фаустином и Руфинианом. Катакомбы Дженероза, Рим. Пер. пол. VI в.



Рис. 228. Икона «Сергий и Вакх». Пер. пол. VII в. Музей искусства имени Богдана и Варвары Ханенко, Киев.



229.1.



229.2.

Рис. 229. Сергий / Вакх. 1) Клад из Хамы. Кон. VI в. Художественный музей Уолтерса, Балтимор. 2) Блюдо. Сер. VII в. Британский музей.



230.1.

230.2.



230.3.



Рис. 230. 1) Завеса с изображением св. Федора. VI–VII вв. Художественный музей Фогга, Кембридж. 2) Св. Мина с верблюдами. Костяная пластина. VII-VIII вв. Музей древнего искусства, Милан. 3) Св. Федор. Створка триптиха. VI–VII вв. Монастырь св. Екатерины на Синае

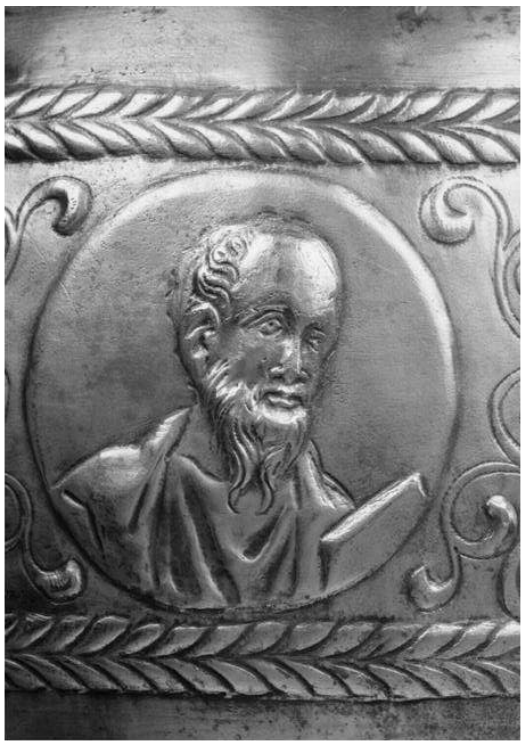
231.1.



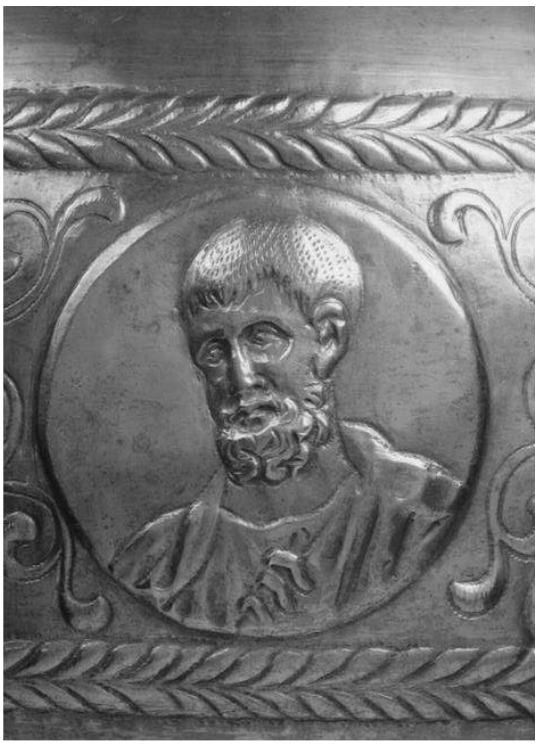
231.2.



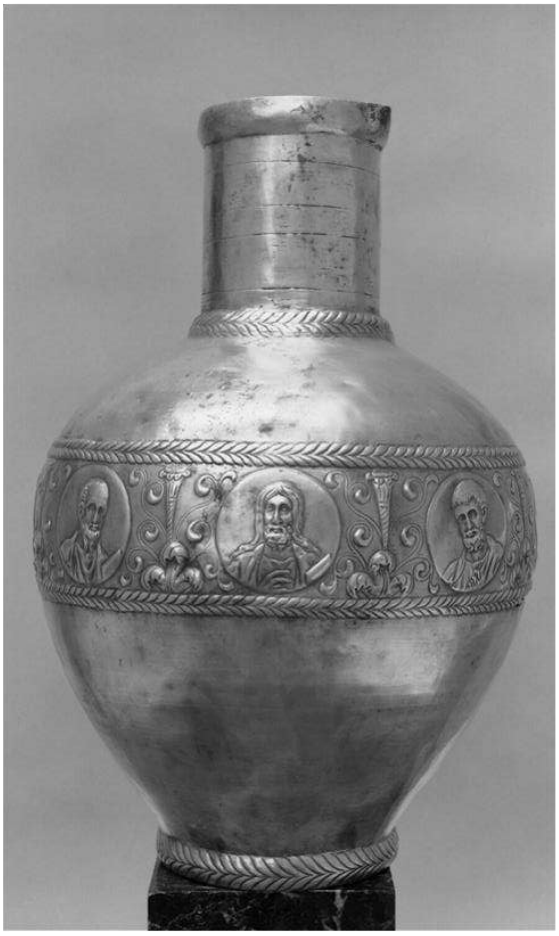
Рис. 231. Реликварий из Градо: Кантий, Кантиан, Кантианилла, Квирин, Латин. Ок. 500 г. Сокровищница собора, Градо.



232.1.



232.2.



232.3.



232.4.

Рис. 232. 1, 2, 3) Ваза из Эмесы. Последняя четверть VI в. — нач. VII в. Лувр. 4) Кубок из Бет Мисона. VI–VII вв. Художественный музей Кливленда.



233.1.



233.2.

Рис. 233. Пиксида со сценой Умножения хлебов. VI в. Музей Метрополитан.



234.1.

Рис. 234. «Крипта епископов». Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь. Вт. пол. V в. — нач. VI в. 1) «Кводвультдеус».

234.2.



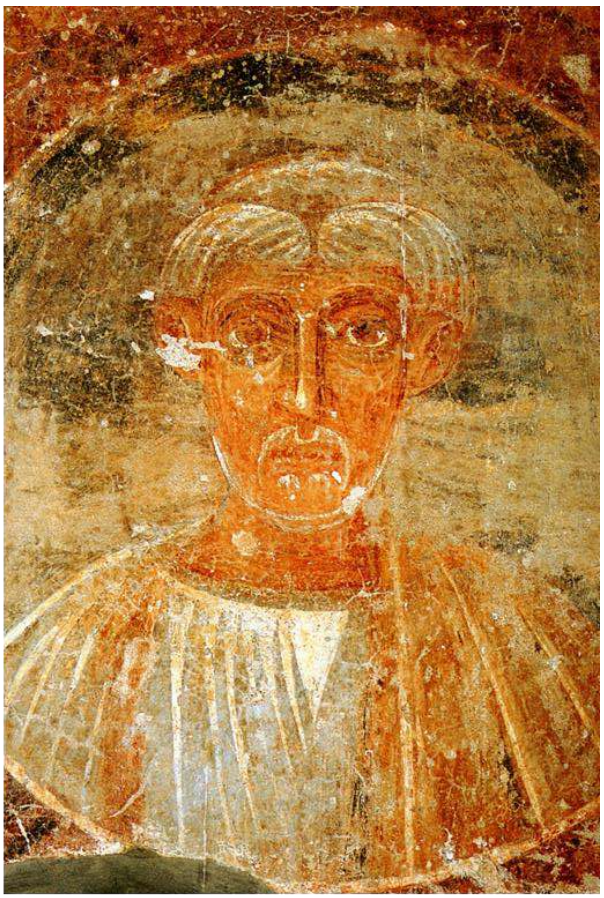
234.3.



Рис. 234. «Крипта епископов». Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь. Вт. пол. V в. — нач. VI в.



235.1.

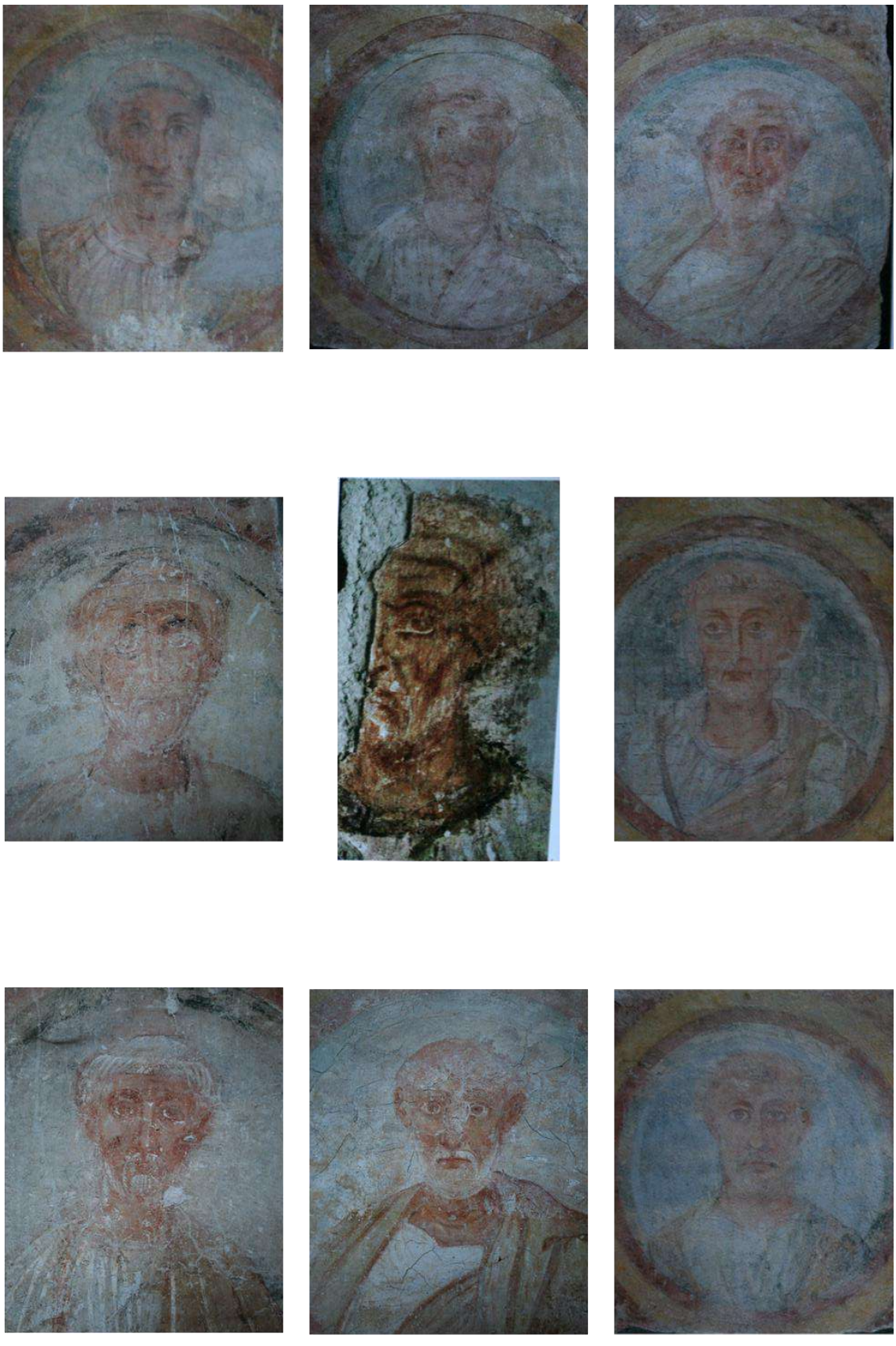


235.2.



235.3.

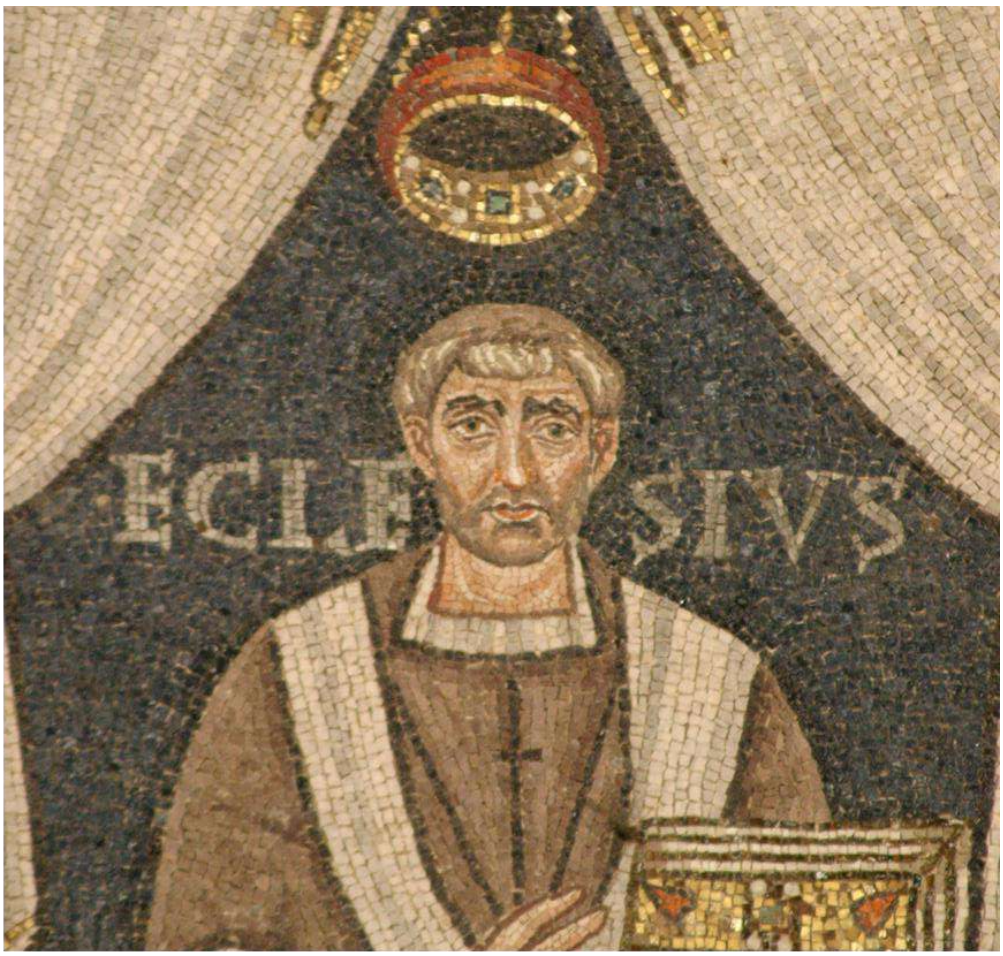
Рис. 235. Портреты римских пап. Сан Паоло фуори ле мура, Рим. Сер. — вт. пол. V в., нач. VI в



235.4.

Рис. 235. Портреты римских пап. Сан Паоло фуори ле мура, Рим. Сер. — вт. пол. V в., нач. VI в

236.1.



236.2.

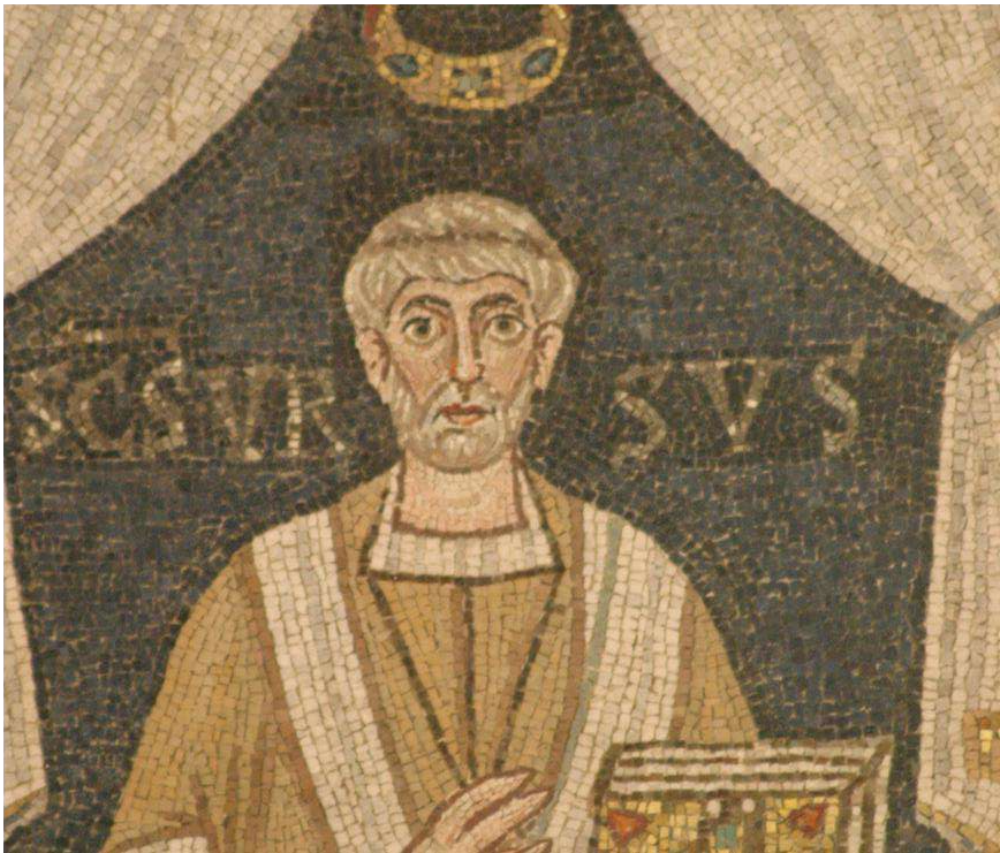
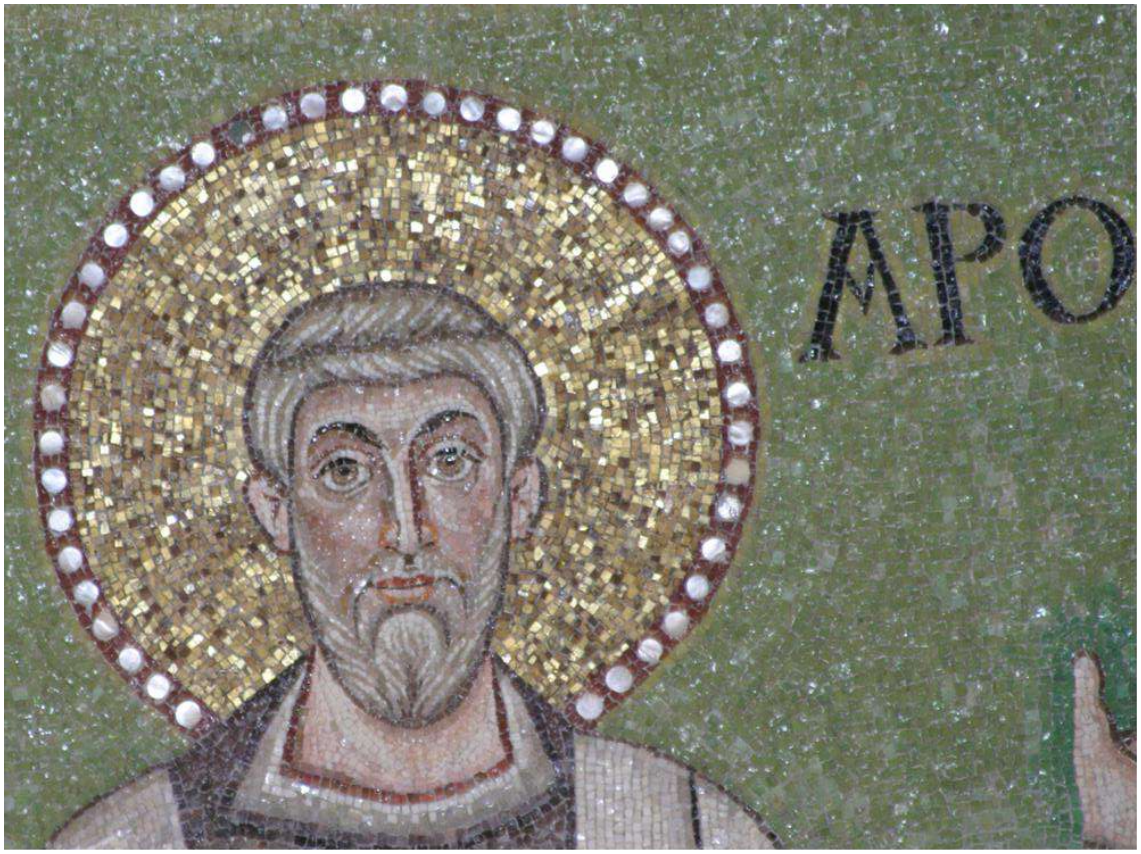
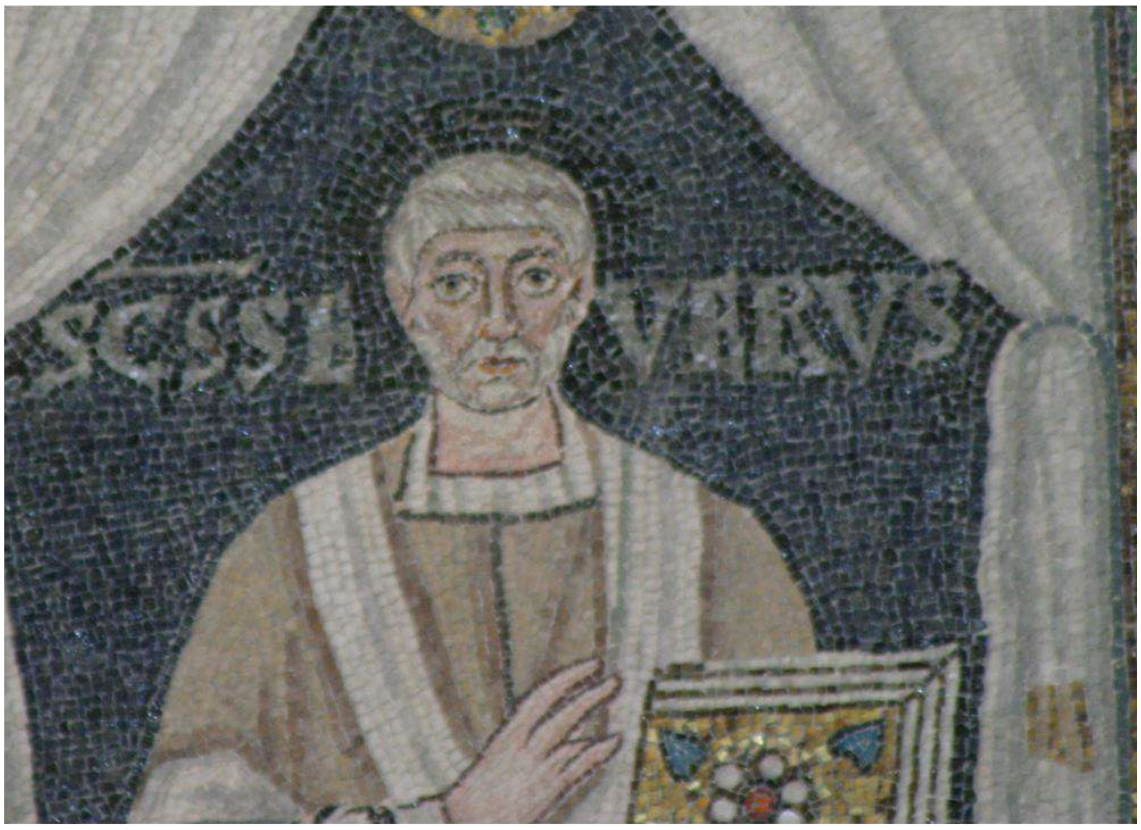


Рис. 236. Сант Аполлинаре ин Классе, Равенна. Сер. VI в. 1, 2) Экклезий, св. Урс.



236.3.



236.4.

Рис. 236. Сант Аполлинаре ин Классе, Равенна. Сер. VI в. 3, 4) Свв. Аполлинарий, Север.

237.1.



237.2.

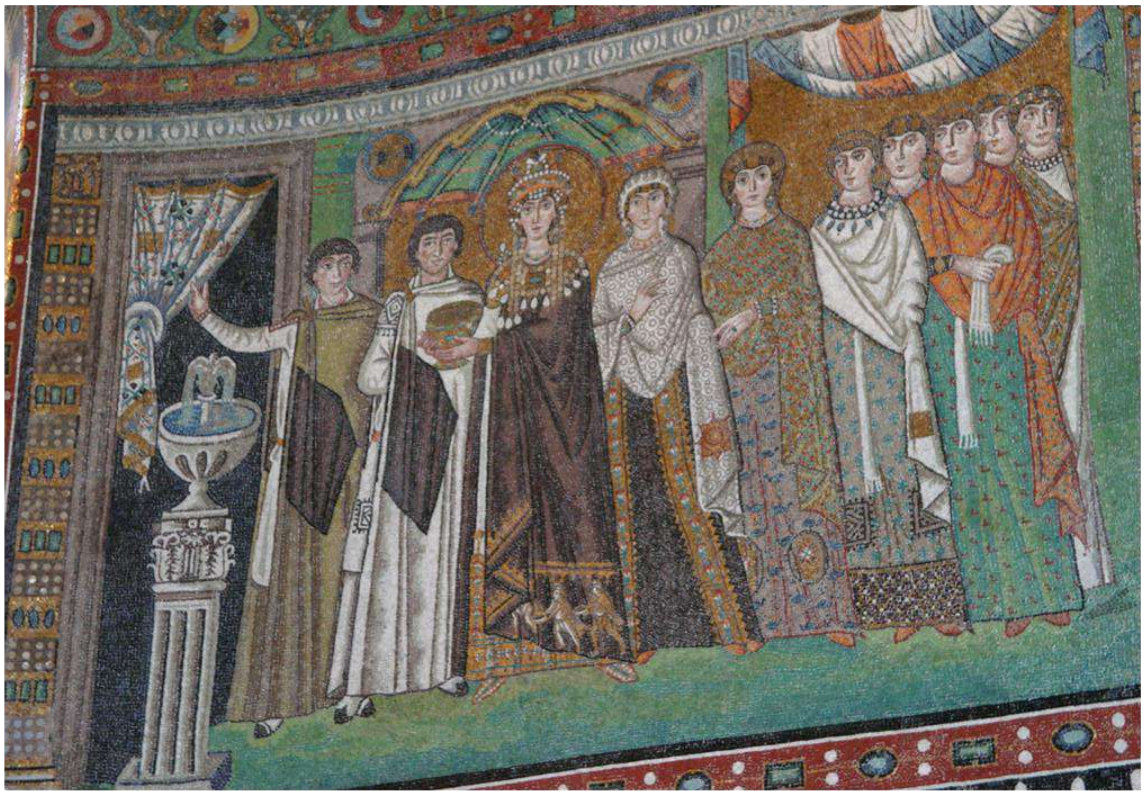


Рис. 237. Сан Витале, Равенна. 546–549 гг. 1, 2) Юстиниан и Феодора со свитой.

237.3.



237.4.

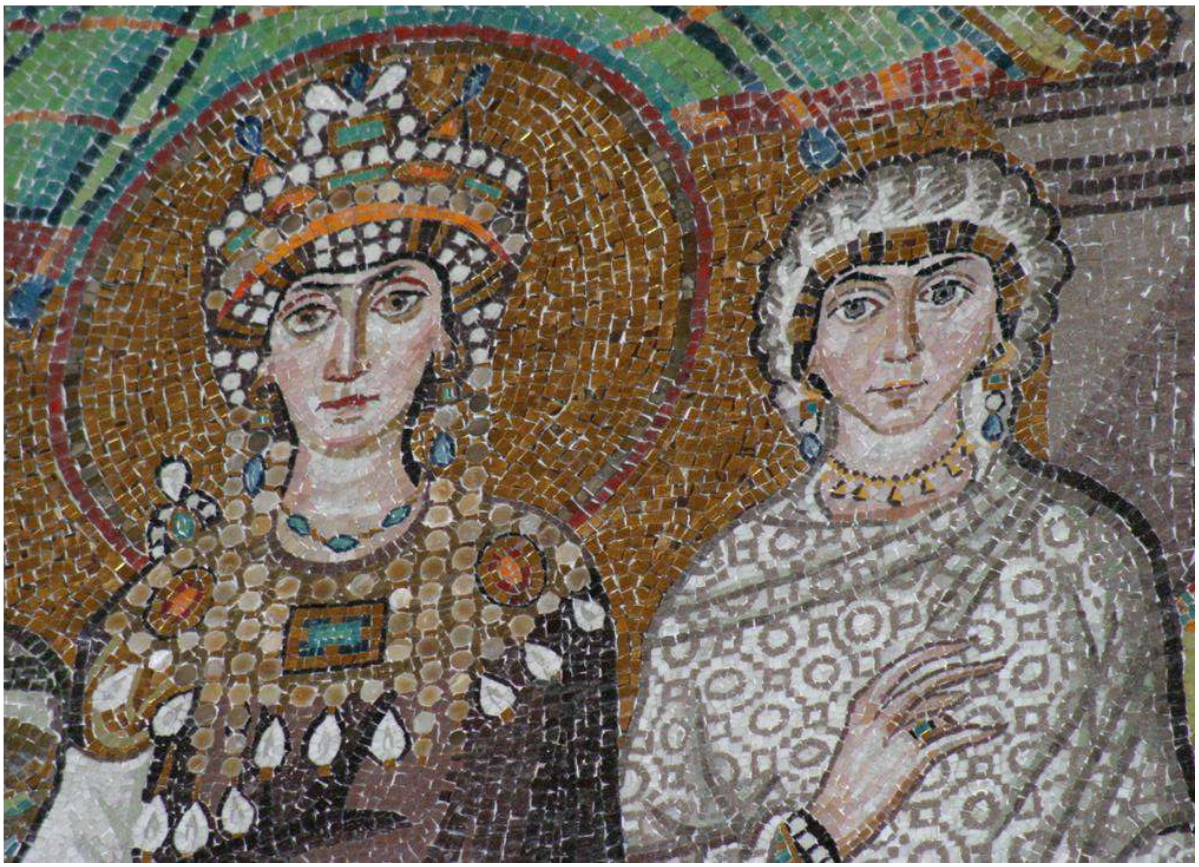
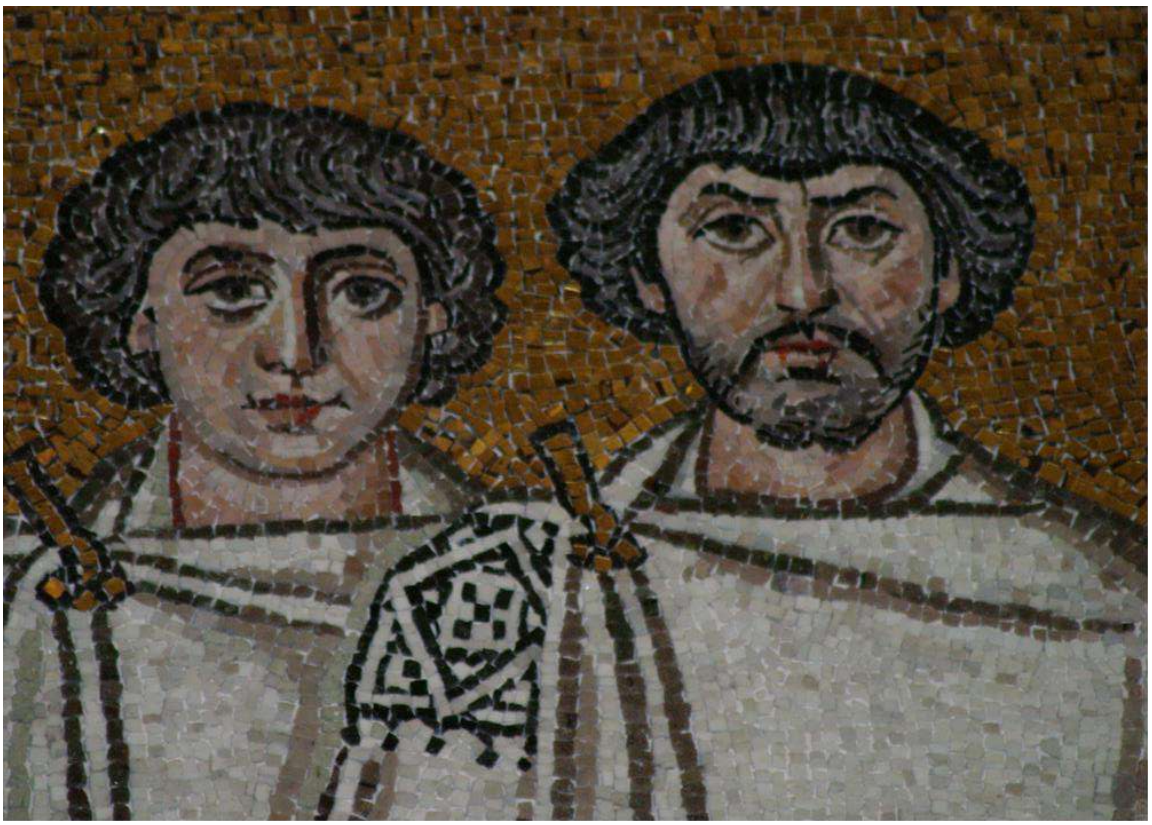
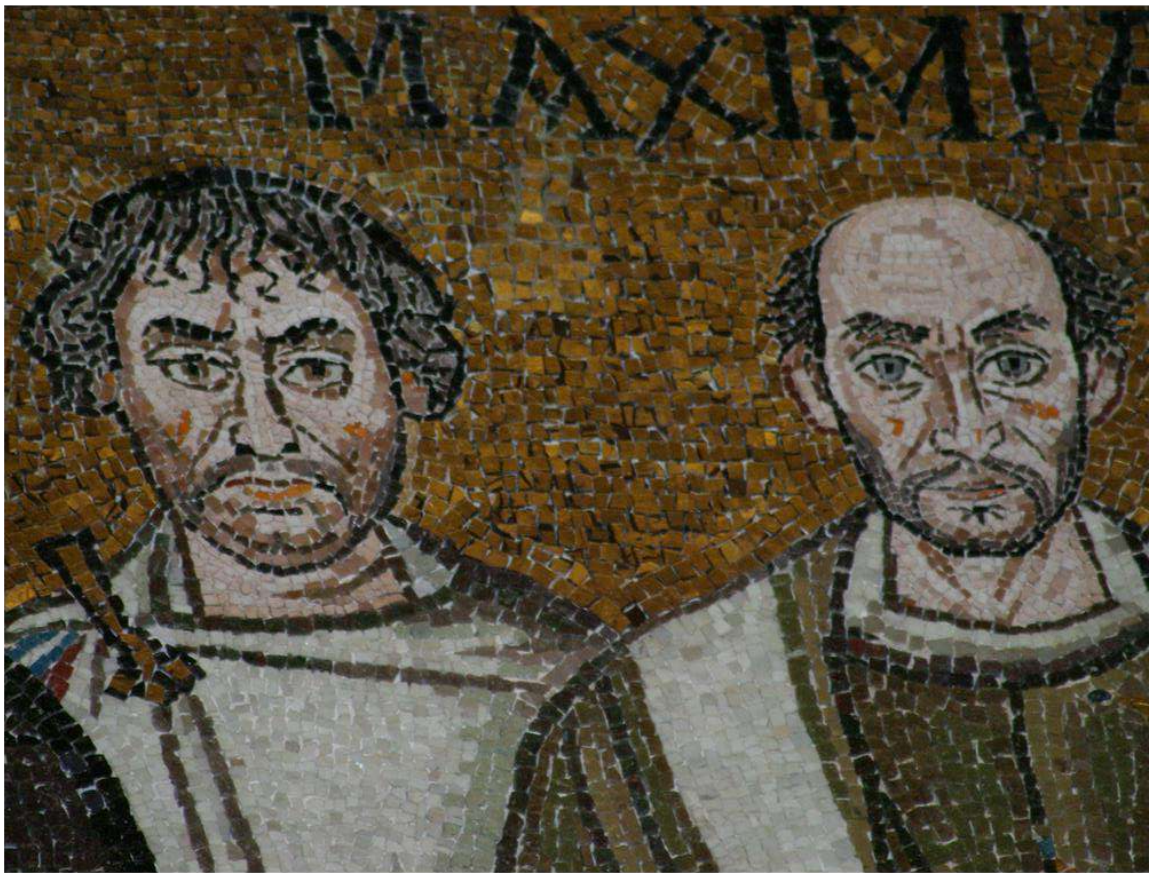


Рис. 237. Сан Витале, Равенна. 546–549 гг. 3, 4) Юстиниан, Феодора.



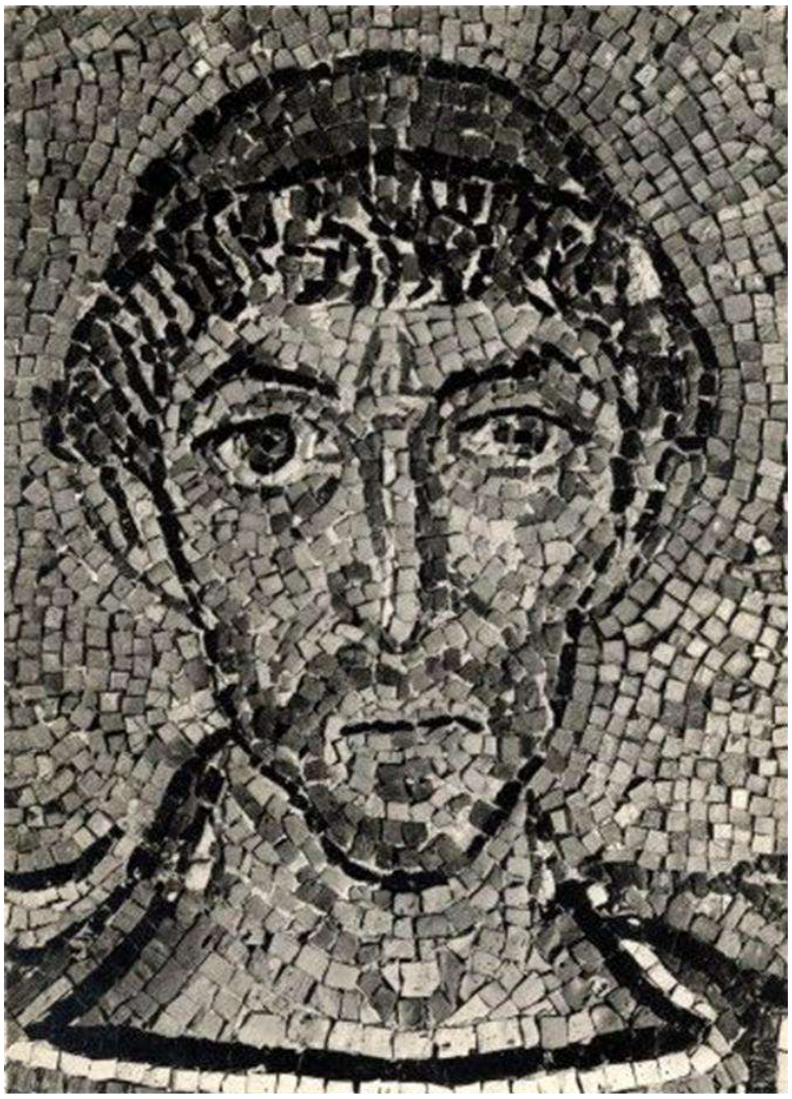
237.5.



237.6.

Рис. 237. Сан Витале, Равенна. 546–549 гг. 35, 6) Спутники Юстиниана, Максимиан.

238.1.



238.2.

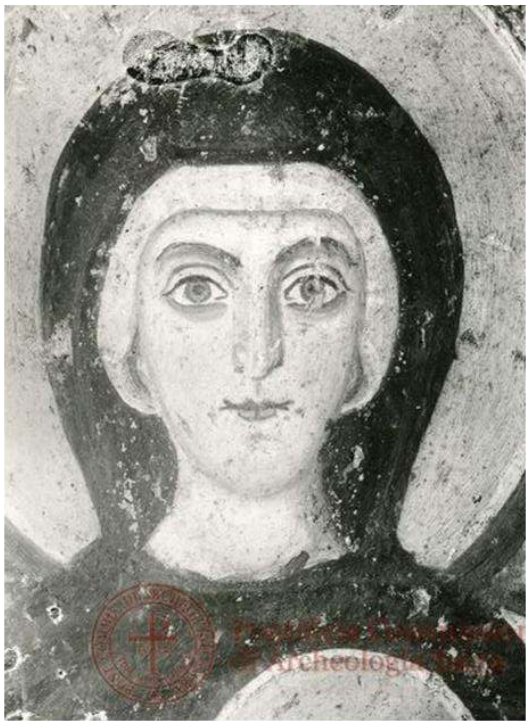


Рис. 238. Пелагий II. Сан Лоренцо фуори ле мура, Рим. 578–590 гг.

239.1.



239.2.



239.3.

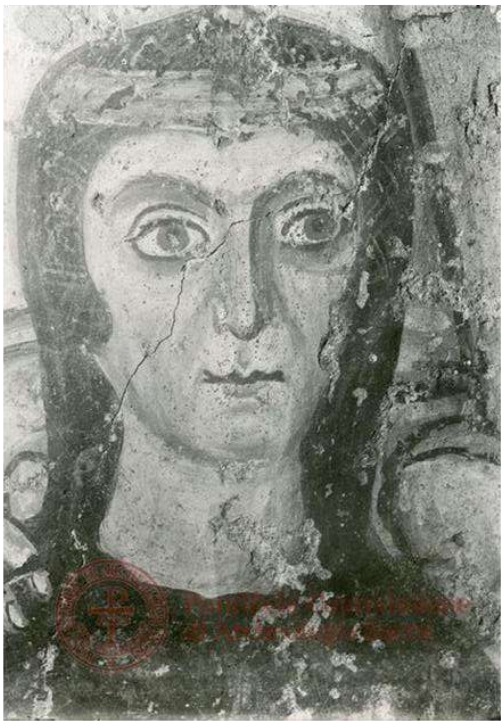


Рис. 239. Туртура с Богоматерью, Феликсом и Адавктом. VI в. Катакомбы Коммодиллы, Рим. пер. пол. VI в. или VII в.

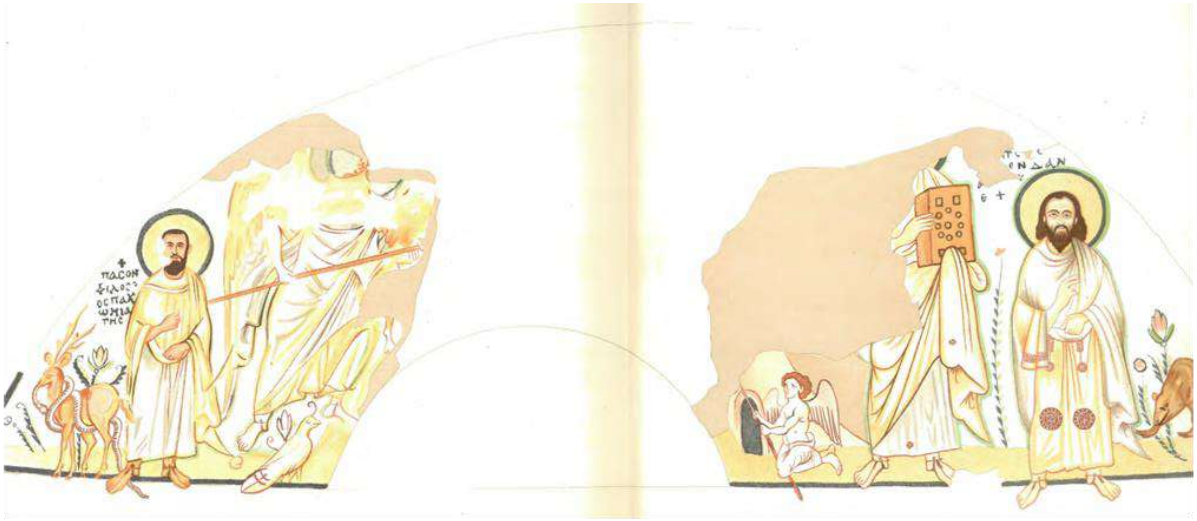


240.1.



240.2.

Рис. 240. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. Капелла № 17. VI–VII в.



240.3.



240.4.



240.5.





240.6.

Рис. 240. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. Капелла № 17. VI–VII в.

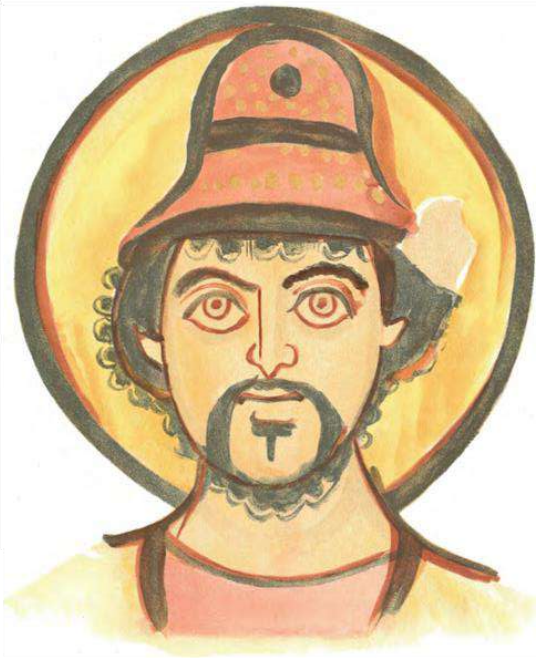
240.7.



Рис. 240. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. Капелла № 17. VI–VII в.



241.1.



241.2.

Рис. 241. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. VI–VII в. 1) Капелла № 7. 2) Даниил. Капелла № 12.

242.1.



242.2.



242.3.

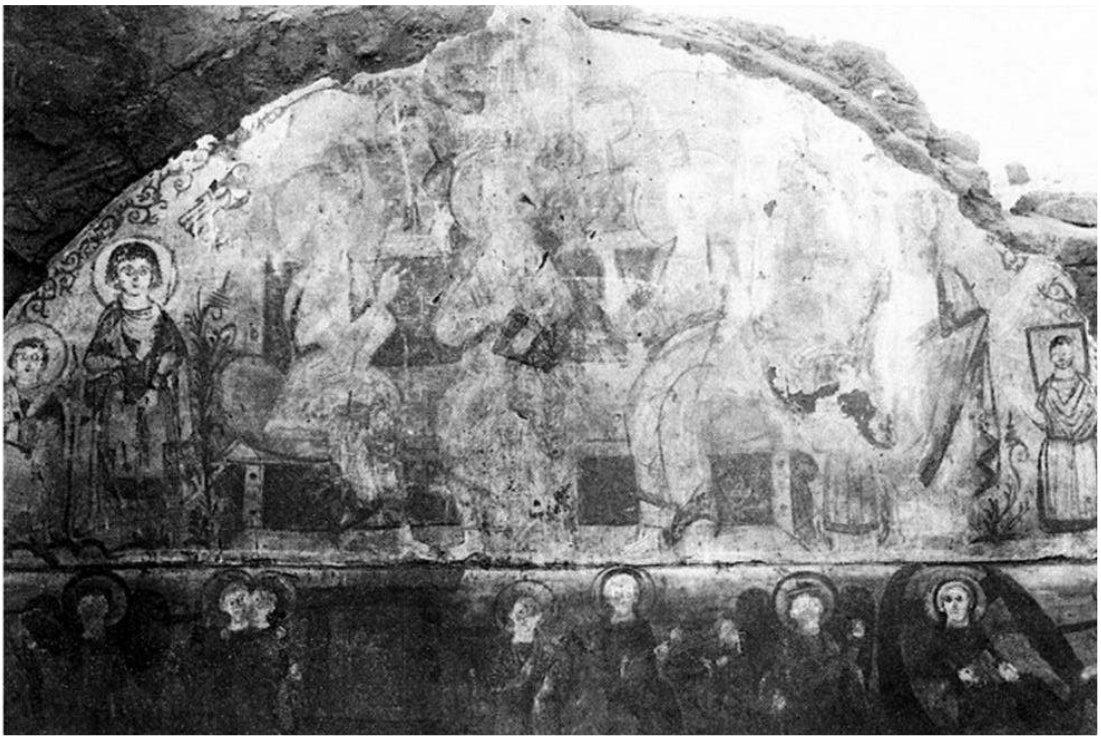
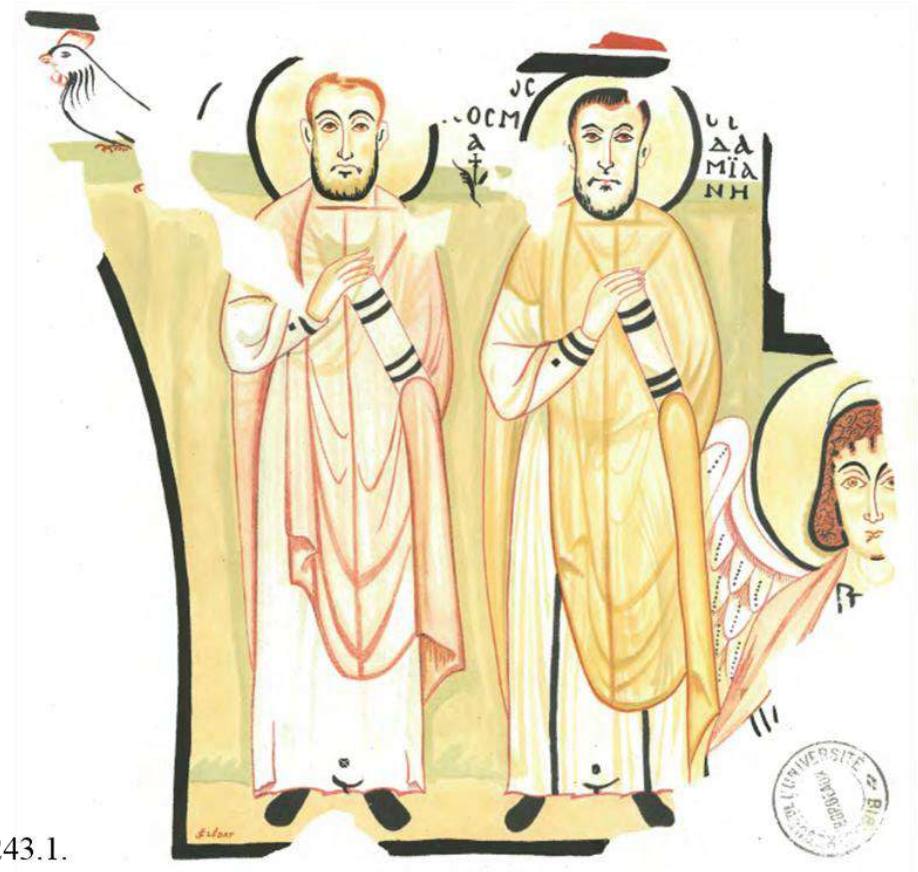


Рис. 242. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. VI–VII в. 1, 2) Капелла № 26. 3) Аполлон, Ануп, Фиб; апа Исаак, апа Гериак, папа Хамай, брат Ио. Капелла № 51.



243.1.



243.2.

Рис. 243. Монастырь Апы Аполлона в Бауите. VI–VII в. Капелла № 28.



244.1.

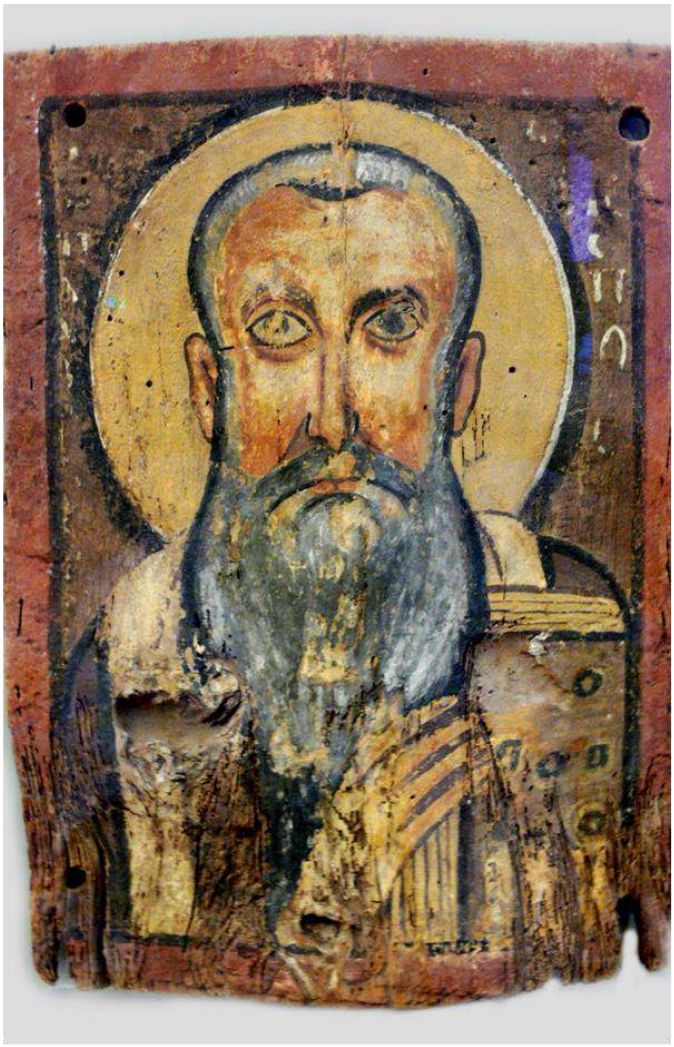


244.2.



244.3.

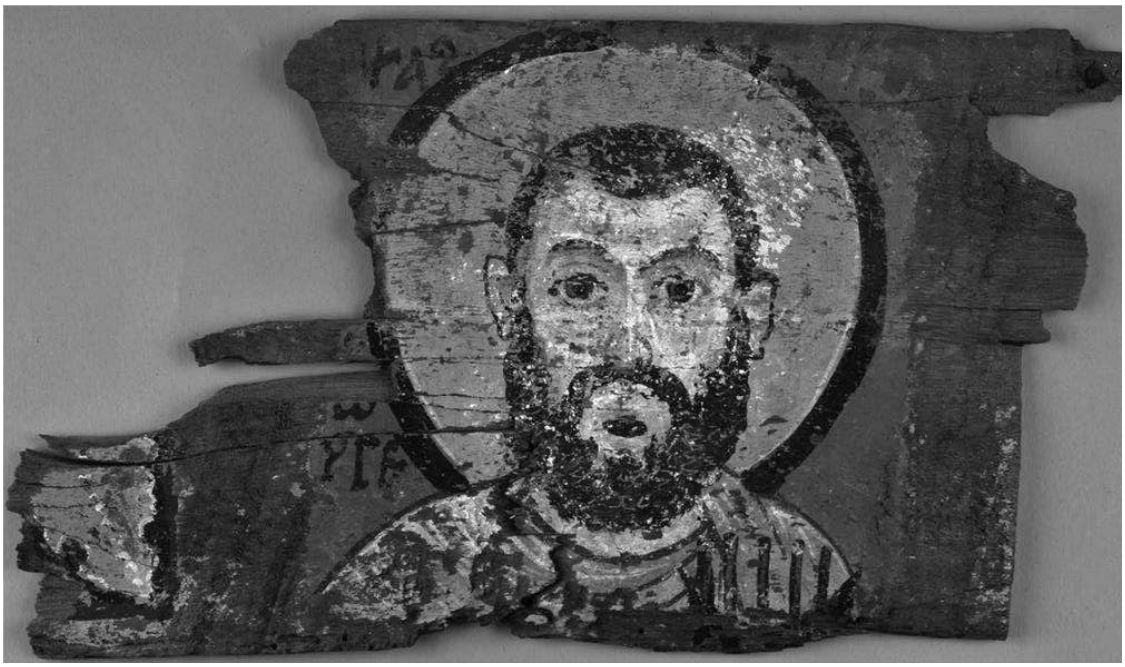
Рис. 244. 1) Христос и Мина. Лувр. 2, 3) Монастырь Апы Аполлона в Бауите. VI–VII в. Капелла № 56



245.1.



245.2.



245.3.

Рис. 245. 1) Апа Авраам. Нач. VII в. Музей Боде, Берлин. 2) Св. Виктор. V–VI в. Египетский музей, Флоренция. 3) Писец Георгий. Панель из Бауита. VII в. Художественный музей Ньюарка

246.1.



246.2.

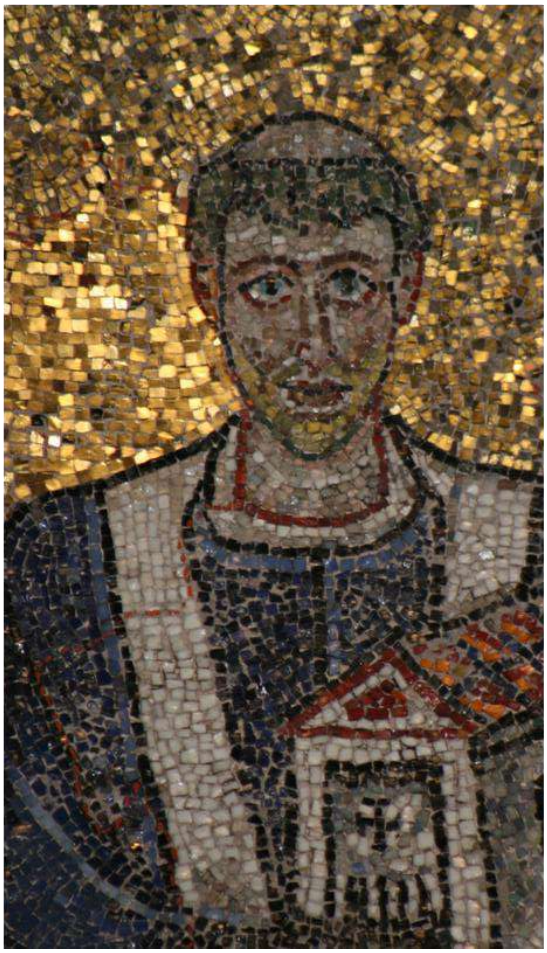


Рис. 246. Сант Аньезе, Рим. Пер. пол. VII в.

247.1.



247.2.

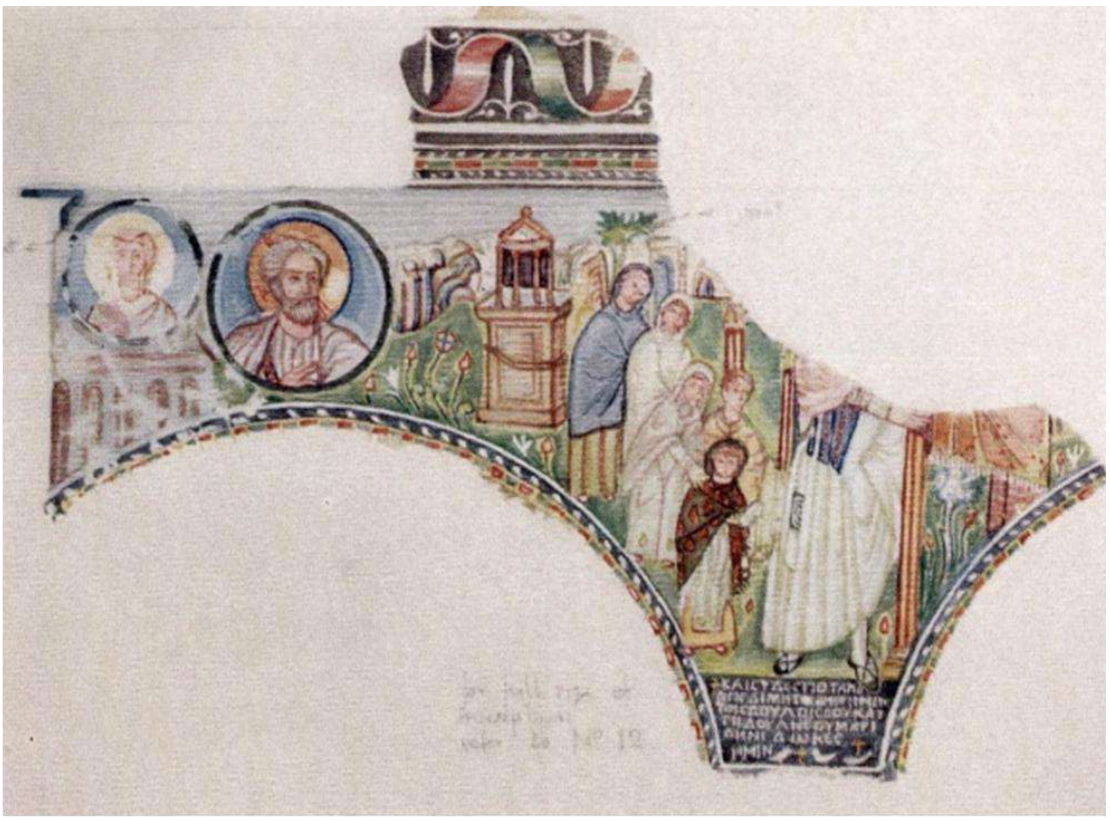


247.3.



Рис. 247. Капелла Венанция, Латеранский баптистерий, Рим. Пер. пол. VII в.

248.1.

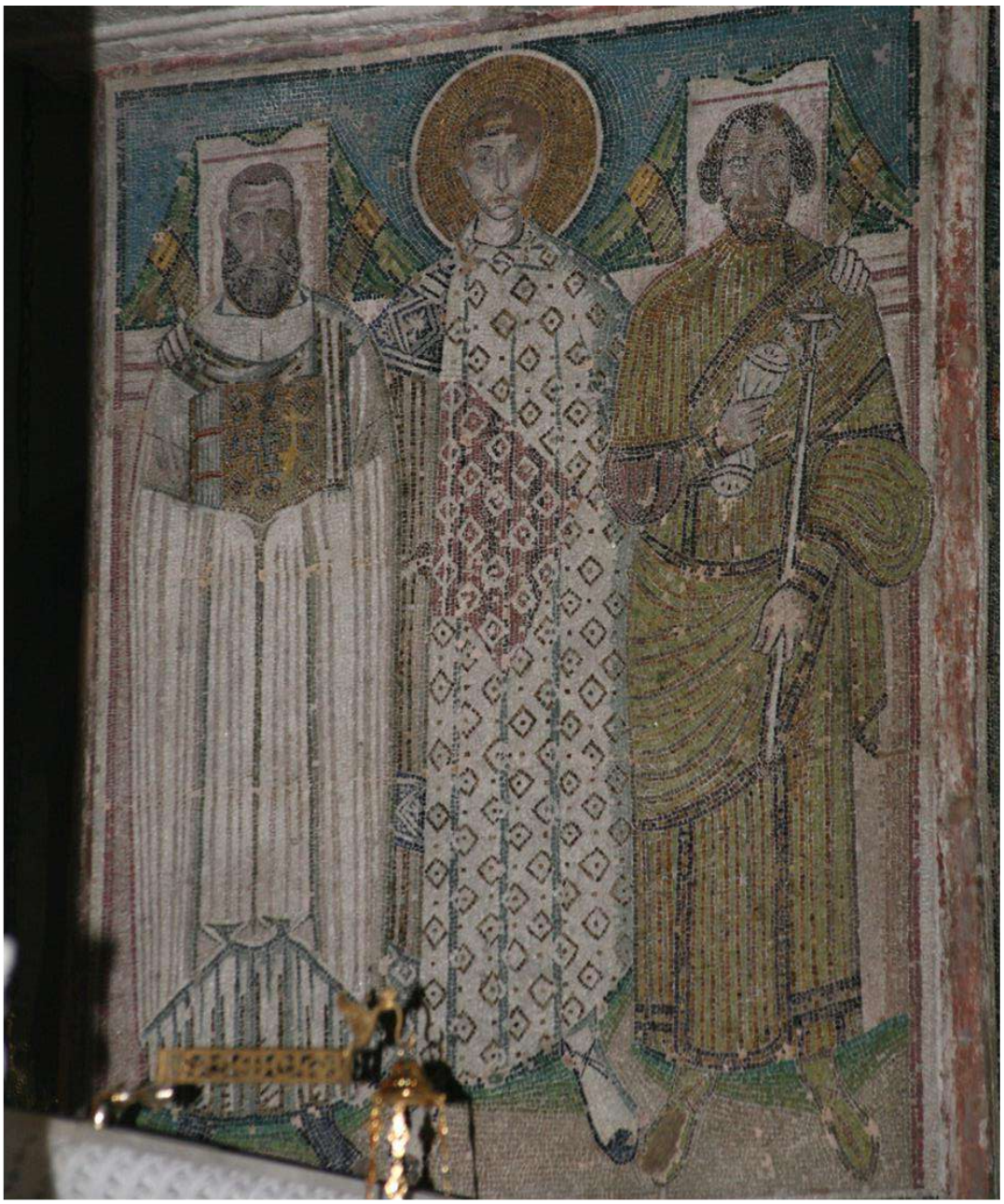


248.2.



Рис. 248. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. 1, 2) Мозаики допожарного этапа: северный неф; западная стена. V в.

248.3.



248.4.



Рис. 248. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. 3, 4) Св. Димитрий с ктиторами: юго-восточный столб; северный неф.

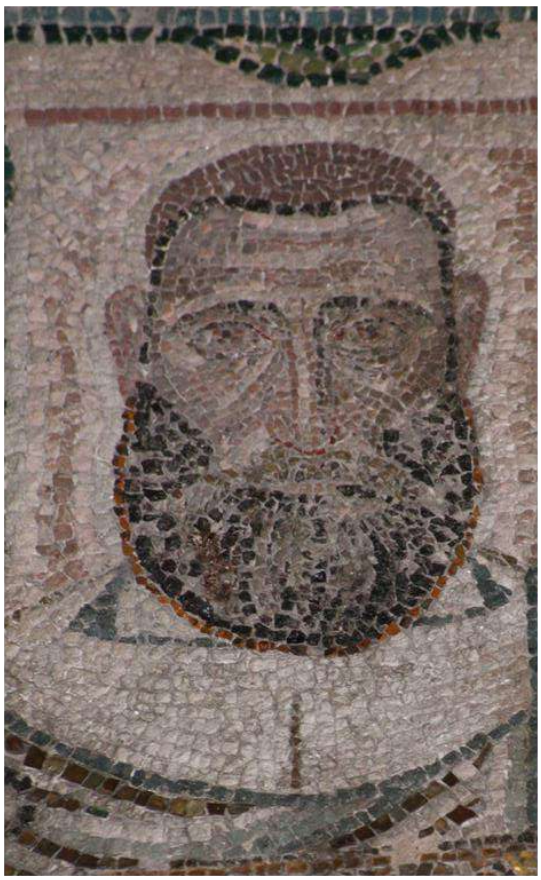
248.5.



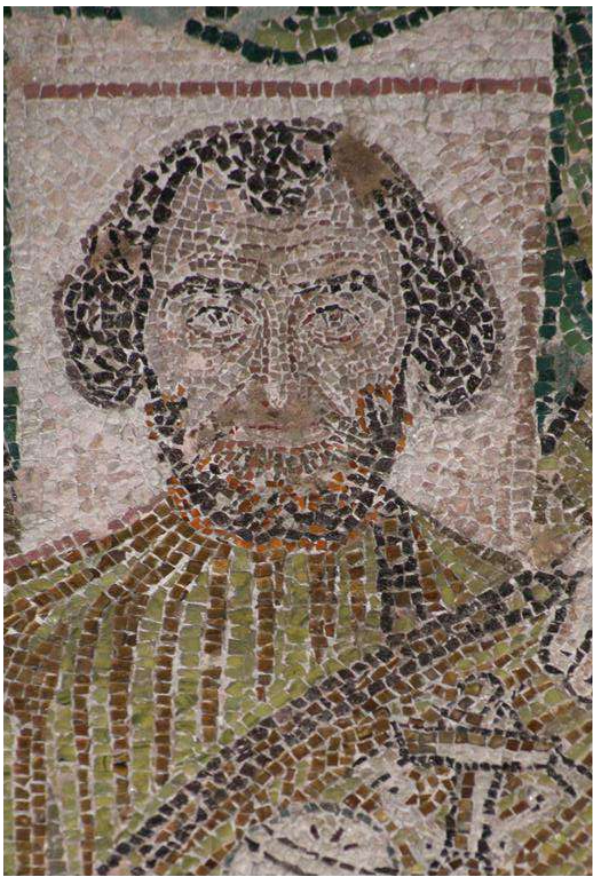
248.6.



Рис. 248. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. 5, 6) Свв. Георгий, Димитрий. VII в.



248.7.



248.8.



248.9.

Рис. 248. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. 7, 8) Епископ «Иоанн», епарх «Леонтий». 9) Св. Димитрий с дьяконом. VII в.



Рис. 249. Capsella Vaticana. Пер. пол. VII в. Музеи Ватикана

250.1.



250.2.



Рис. 250. Кадило с образами Христа, Богоматери и четырех апостолов. Нач. VII в. Британский музей.