

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Министерство культуры Российской Федерации

*На правах рукописи*

**Заиграйкина Светлана Павловна**

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

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения, профессор  
Попова О. С.

Москва 2015

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ИСТОРИОГРАФИЯ</b> .....	14
<b>ГЛАВА 1. МОЗАИКИ КАПЕЛЛЫ САНТ АКВИЛИНО В ЦЕРКВИ САН ЛОРЕНЦО МАДЖОРЕ В МИЛАНЕ</b> .....	59
1. 1. Описание мозаик и иконографической программы декорации капеллы Сант Аквилينو .....	59
1. 2. Художественные особенности мозаик Сант Аквилينو и проблема их датировки.....	69
<b>ГЛАВА 2. МОЗАИКИ КАПЕЛЛЫ САН ВИТТОРЕ ИН ЧЬЕЛ Д’ОРО В БАЗИЛИКЕ САНТ АМБРОДЖО В МИЛАНЕ</b> .....	88
2. 1. Основание и строительство капеллы Сан Витторе .....	88
2. 2. Проблема датировки мозаик Сан Витторе ин Чьел д’Оро.....	91
2. 3. Описание мозаик капеллы Сан Витторе и иконографической программы декорации.....	95
2. 4. Художественные особенности мозаик Сан Витторе.....	113
<b>ГЛАВА 3. ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ В ИСКУССТВЕ V ВЕКА</b> .....	130
3. 1. Композиции в куполах и на сводах центрических построек.....	138
3. 2. Художественные способы передачи пространства .....	145
3. 3 Трактовка человеческой фигуры и лиц, объемно-пластическая моделировка форм, цвет.....	160
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	169
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	172

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

## ВВЕДЕНИЕ

### **Актуальность исследования**

Мозаичная декорация в раннехристианских капеллах Сант Аквилино (355–374 гг.) при церкви Сан Лоренцо Маджоре и Сан Витторе ин Чьел д'Оро (вероятно, 313–343 гг.) при базилике Сант Амброджо в Милане относится к V в. Эти мозаики – единственные произведения монументальной живописи, сохранившиеся в городе от важнейшего периода в истории христианского искусства: времени его становления<sup>1</sup>. Вместе с другими мозаичными ансамблями V в. в Италии (в Риме, Равенне, Неаполе) и в Греции (в Фессалониках) они представляют самые ранние, немногочисленные дошедшие до нас образцы церковной живописи, относящиеся к первому веку официального христианства. Значение каждого из них неизмеримо велико.

---

<sup>1</sup> Письменные источники и данные археологических раскопок, полученные в XX в., указывают на то, что количество церквей, основанных в Милане IV–V вв., было значительно бóльшим. Его можно сопоставить с числом храмов, возведенных в эту эпоху в таких крупных художественных центрах как Рим и Константинополь. Calderini A. *La tradizione letteraria più antica sulle basiiche milanesi // Rendiconti. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche. Vol. 75. 1941. P. 69–98*; Bovini G. *Gli edifice di culto milanesi d'éta pre-ambrosiana // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Vol. 8. 1961. P. 47–72*; Kinney D. *Le chiese paleocristiane di Mediolanum // Il millenio ambrosiano. Milano, una capitale dal Ambrosio ai Carolingi. Milano: Electa, 1987. P. 48–79*; Краутхаймер Р. *Три христианские столицы: Топография и политика. Спб.: Алетейя, 2000. С. 79.*

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

Мозаики второй миланской капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро уникальны сразу по нескольким причинам: по составу изображений (все представленные в них святые – это раннехристианские мученики и епископы миланской Церкви) и степени сохранности оригинальных частей декорации (большинство памятников монументального искусства V в. искажены переделками или утрачены в последующие века). Это, по-видимому, самый ранний сохранившийся образец монументальной декорации христианского мартыра. Основание капеллы, предположительно, связано с событиями начала IV в. и временем миланского епископа Матерна (313–343 гг.). Она возведена над местом погребения мученика Виктора, воина мавританского происхождения, пострадавшего в г. Лоди недалеко от Милана, и изначально представляла собой отдельно стоящее сооружение. Во время перестройки базилики Сант Амброджо в XI–XII вв. мартырий св. Виктора присоединили к основному зданию церкви, превратив, таким образом, в одну из ее боковых капелл.

От всего комплекса мозаик Сант Аквилино, сохранявшего полноту до второй половины XVII в., дошли несколько изображений

ветхозаветных праотцев, фрагменты фигур апостолов, надписи с именами святых, части орнамента – в нартексе, и две сюжетные композиции «Христос с апостолами» и «Вознесение Илии» в полуциркульных нишах – в самой капелле. Вероятно, они созданы вскоре после сооружения Сант Аквилино, т.е., принадлежат к ее первоначальному декору. Принятая в настоящее время датировка мозаик – между 372/4 и 402 гг. – определяется на основании архитектурно-археологических данных и анализа историко-художественных процессов. Нам представляется, что стилистические особенности мозаик Сант Аквилино подтверждают данную атрибуцию. Актуальность данной работы состоит в попытке датировать мозаики Сант Аквилино временем около 400 г., исходя из подробного анализа их художественных черт, опираясь при этом на последние реставрационные и технико-технологические исследования.

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

откорректировать принятые в настоящее время в искусствознании представления о развитии искусства этого периода.

Главными **объектами** диссертационного исследования выбраны два ансамбля мозаик V в. в Милане в капеллах Сант Аквилино в церкви Сан Лоренцо Маджоре и Сан Витторе ин Чьел д'Оро в базилике Сант Амброджо. Они относятся к начальному и заключительному этапам развития стиля искусства V столетия и дают яркое представление о его эволюции.

### **Предмет исследования**

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

### **Степень научной разработанности темы**

Мозаики обеих миланских капелл хорошо известны. Они становились объектом исследования многих авторов, начиная с конца XIX в., им посвящен целый ряд специальных работ, исторических, археологических, иконографических. Они включены в общие труды по истории раннехристианского и византийского искусства. Однако особенности их стиля до сих пор не становились темой специального исследования; в научной литературе отсутствует детальное

сопоставление этих мозаик с другими произведениями монументального искусства V в. Данная работа – попытка восполнить это недостающее звено в истории изучения мозаик Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро.

### **Цели исследования**

Одна из целей данной работы – рассмотреть каждый из двух миланских ансамблей мозаик V в. в отдельности, обращая внимание, прежде всего, на индивидуальные стилистические особенности конкретного произведения, на его живописную манеру и способы создания художественного образа. Мы стремимся описать и охарактеризовать созданный мозаичистами образ и обнаружить, таким образом, уникальность каждого выбранного в качестве объекта исследования художественного явления.

Главной целью диссертации является исследование миланских мозаик в контексте искусства V в. для того, чтобы найти им место в кругу близких по времени памятников монументальной живописи, вплести их в единую художественную ткань эпохи.

### **Основные задачи исследования**

Перед диссертационной работой стоят следующие задачи:

- рассмотреть и охарактеризовать каждый из двух миланских ансамблей как самостоятельное и самоценное художественное явление;

- провести образно-стилистический анализ мозаик капеллы Сант Аквилино и капеллы Сан Витторе, сопоставить их с другими

сохранившимися в Италии (Риме, Равенне, Неаполе) мозаичными ансамблями V в.;

- среди мозаичных ансамблей V в. в Италии найти обоим миланским ансамблям место, поместить их в органичное для них художественное окружение;

- описать общие изменения, происходившие в стиле искусства V в., на примере мозаик в Италии;

- попытаться выявить в развитии стиля V в. некоторую закономерность. В едином стилевом потоке искусства этого времени обнаружить различные направления, возможно, отражающие местные художественные вкусы и традиции, или являющиеся выражением творческой индивидуальности отдельных мастеров. Нам хотелось бы показать вариативность живописного искусства V века, с одной стороны, и развитие в едином стилистическом русле – с другой стороны;

- уточнить имеющуюся на данный момент атрибуцию памятников.

### **Хронологические рамки исследования**

В центре внимания в настоящей работе находятся произведения V в. Однако для создания исторического, иконографического и художественного контекста привлекается довольно широкий круг античных, раннехристианских, византийских памятников и произведений византийского круга. Например, в качестве иконографического прототипа сцены «Христос с апостолами» в капелле Сант Аквилينو рассматривается напольная мозаика I–II в. до н.э. «Академия Платона». Для опровержения гипотезы о заказе декорации капеллы Сан Витторе епископом Оноратом в VI в., которая

строится на присутствии в мозаиках его монограммы, даются примеры папских монограмм в римских мозаиках IX в. (папы Пасхалия I, базилика Санта Прасседе (817–824 гг.), папы Григория IV (827–844 гг.), базилика Сан Марко). Таким образом, хронологические рамки исследования охватывают период приблизительно с I–II в. до н.э. и до середины IX в.

### **Методология исследования**

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

### Научная новизна исследования

Стилистические особенности мозаик капеллы Сант Аквилينو и Сан Витторе ин Чьел д'Оро никогда прежде не становились объектом монографического исследования. Характеристики, которые были предложены нашими предшественниками в работах, посвященных декорации этих капелл или работах общего характера по раннехристианскому и византийскому искусству, как правило, краткие и довольно обобщенные. Они недостаточны для понимания данных художественных явлений. Почти полное отсутствие анализа живописной составляющей миланских мозаик, кажется, стало причиной того, что на современном этапе развития искусствознания исследователи невольно возвращаются к идеям, высказанным более сотни лет назад. Так, например, в 1995 г. Дж. Мэки, в статье, посвященной мозаикам капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро<sup>2</sup>, предложила датировать их временем около 400 г. Ее главный аргумент – богословский замысел декорации, принадлежавший, по мнению исследовательницы, миланскому епископу Амвросию. Эту гипотезу и дату впервые в 1897 г. выдвинул А. Ратти<sup>3</sup>. Однако, если сюжетный состав мозаик Сан Витторе, действительно, допускает подобную интерпретацию и атрибуцию, то с точки зрения стиля ранняя датировка декорации представляется невозможной.

---

<sup>2</sup> Mackie G. The Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan // *Gesta*. Vol. XXXIV/2. 1995. P. 91–101, 97.

<sup>3</sup> Ratti A. Il più antico ritratto di Sant Ambrogio // *Ambrosiana*. Ambrosiana: Scritti vari pubblicati nel XV centenario della morte di sant Ambrogio. Milano. 1897. P. 5–74.

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

Автор диссертационной работы предлагает выделить V столетие – первый век официального христианства – в особый период истории христианского искусства; последовательно проследить процесс формирования языка нового религиозного искусства на примере мозаичных ансамблей V в. в Италии.

### **Источники**

Для решения задач, поставленных перед диссертацией, был привлечен значительный круг художественных источников от Античности, Византии и Средних веков. Иконография мозаик Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро рассматривалась в широком контексте произведений монументальной живописи, напольных мозаик, миниатюр рукописей, малых архитектурных форм, произведений скульптуры и мелкой пластики, происходящих с территорий Западной Европы, Греции, Кипра, Египта, Сирии и Палестины. В части, касающейся стилистических аспектов миланских мозаик, для сопоставления использовались практически все сохранившиеся памятники монументальной живописи V–VI вв. в Италии.

Ценнейшим источником, использованным нами в данной работе, стали реставрационные документы, хранящиеся в архиве Ватиканского музея, Государственном архиве Рима, архиве Лаборатории твердого камня (*Opificio delle Pietre Dure*) во Флоренции, архиве Охраны памятников архитектуры и пейзажной среды Ломбардии в Милане. Знакомство с материалами реставрации

итальянских мозаик дало возможность представить степень сохранности в них оригинальных частей, меру позднейших вторжений в ранние произведения, получить сведения о материалах и технике, а также методах реставрации в различные периоды истории.

### **Практическая значимость исследования**

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

### **Апробация исследования**

Основные положения данной диссертационной работы были представлены в форме докладов на российских и международных конференциях в России и за рубежом: 2-ой Конференции молодых византинистов (Кафедра византийской и новогреческой филологии Филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова; 1999); IV Молодежной научной конференции «Проблемы изучения духовной и материальной культуры» (Музеи Московского Кремля, 2000); международной конференции «Византийский мир: искусство

Константинополя и национальные традиции. (Государственный институт искусствознания, 2000); XXXII, XXXVI и XXXIX научной конференции «Лазаревские чтения» (Кафедра Всеобщей истории искусства Исторического факультета, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2008, 2012 и 2015 гг.), на XIX Всероссийской научной сессии византинистов: «Российское византиноведение. Традиции и перспективы» (МГУ, 2011), XX Всероссийской научной сессии византинистов: «Византия и Византийское наследие в России и мире» (МГУ, 2013); Международной научной конференции «Византия и Древняя Русь. Культурное наследие и современность» (Российская Академия Художеств, С.-Петербург, 2012); научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк (Государственный Эрмитаж, 2013); международной конференции X Симпозиум «Ниш и Византия» (Ниш, Сербия, 2012). Отдельные аспекты темы и главы основной части диссертации обсуждались на заседании сектора Древнерусского искусства (ГИИ, 1998–2001), заседании сектора Византийского искусства (ГИИ, 2014), семинаре по проблемам византийского искусства под руководством О. С. Поповой (МГУ). Материалы данной работы были положены в основу специального курса «Мозаики IV–V века в Италии», подготовленного и прочитанного автором диссертационной работы в МГУ им. М. В. Ломоносова на кафедре Всеобщей истории искусства (в 2005–2006 уч. г.)

## ИСТОРИОГРАФИЯ

Миланские мозаики V в. в капеллах Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро значительно реже, чем аналогичные по времени памятники Рима или Равенны, привлекали внимание исследователей. Вероятно, этим обусловлено их несколько периферийное положение в истории раннехристианского и византийского искусства. Тем не менее, эти мозаики нельзя отнести к числу неизвестных, забытых или малоизученных произведений живописи. Напротив, они неоднократно были опубликованы, в разной степени подробности исследованы; упоминания о них находятся в обширной научной литературе.

Стоит отметить, что первыми интерес к мозаической декорации капелл Сант Аквилино и Сан Витторе проявили местные историки-краеведы, в работах которых есть указания на наличие в этих капеллах древних мозаик. Однако приведенные ими сведения, как правило, достаточно скудные. Они содержат очень небольшой объем информации о мозаиках и дают слабое представление об их сюжетах, системе расположения на стенах и времени создания декорации в целом<sup>4</sup>. То же самое справедливо в отношении большинства

---

<sup>4</sup> Обзор исторических источников о мозаиках Сант Аквилино приводят в своих работах два автора – Дейл Кинней и Массимилиано Давид. См.: Kinney D. «Capella Regina»: S. Aquilino in Milan // Marsay. Vol. 15. 1970–1971. NY University. P. 13–35; P. 14 note 4 приведены ссылки на источники и публикации от VI в. до 1934 г. о церкви Сан Лоренцо Маджоре, частью которой является капелла Сант Аквилино; David M. De Aurea Ecclesia Genesii // Milano Ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Confcommercio, 1991. Parte II. P. 49–54. На ранние свидетельства миланских историков о Сан Витторе

документальных источников, лишь упоминающих о присутствии мозаического декора в интерьере миланских капелл. В нашем историографическом обзоре приведем только те из них, которые представляют для данной работы наибольший интерес.

Самое раннее свидетельство о монументальной декорации Сант Аквилино относится к XIV веку. Его оставил историк и знаток миланских древностей Гальвано Фьямма. В частности ему принадлежит утверждение, что капелла Сант Аквилино, которую он называл «царской капеллой» («*capella regina*»), была построена по указанию императрицы Галлы Плацидии (около 380–450 гг.), дочери императора Феодосия I Великого (346–395 гг.) как ее будущий мавзолей. Сведения о сооружении капеллы Галлой Плацидией, приведенные Г. Фьямма, в течение довольно долгого времени воспринимались как подлинный исторический факт и без какого-либо критического их анализа воспроизводилась в источниках XVII-XVIII вв., а затем перешли в публикации авторов XIX-XX вв.<sup>5</sup> Достоверность этого свидетельства подвергла сомнению и доказала легендарный его характер американская исследовательница Дейл Кинней, ученица Рихарда Краутхаймера. Это произошло только в

---

ин Чьел д'Оро ссылается Дж. Бовини. См.: Bovini G. I mosaici di S.Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna. 1969. Vol. 16. P. 71–80.

<sup>5</sup> Garrucci R. Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. 1–6 voll. Prato. 1873–1881. Vol. 4. P. 41–42; Clausse G. Les monument du christianisme au Moyen Âge: Basiliques et mosaïque chretienne in Itatia-Sicilia. Ouvrage illustré de 200 dessins d'après des documents certains ou d'après nature. Paris: E. Leroux, 1893. Vol. 1. P. 381; Calderini C., Chierici G., Cecchelli C. La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1951. P. 208; Vazzoler G. Moreno La Basilica Maior di S. Lorenzo in Milano: guida storica, artistica ed archeologica. Milano. 1992. P. 46.

начале 70-х годов XX в.<sup>6</sup> Ссылаясь на археологические данные, исследования строительных материалов и техники, автор убедительно доказала, что капелла Сант Аквилино была возведена во второй половине IV столетия, то есть существовала задолго до Галлы Платидии. Автоматически была откорректирована датировка мозаик, возникновение которых стало возможным расположить в определенных временных границах. Проблема датировки мозаик Сант Аквилино будет рассмотрена ниже в соответствующей части историографической главы.

Другим важным документальным свидетельством для изучения мозаической декорации капеллы Сант Аквилино являются рисунки английского путешественника, предположительно, Ральфа Саймондса (рукопись хранится в Бодлеанской библиотеке, Оксфорд; Ms. Rawlinsom D 121), выполненные около середины XVII столетия. На нескольких листах манускрипта воспроизведены утраченные во второй половине XVII в. мозаики купола Сант Аквилино. Рисунки представляют собой наброски, на которых довольно схематично обозначены сюжеты купольных композиций, снабженные к тому же краткими сопроводительными комментариями. Этот документ был опубликован в 1990/91 г. итальянским историком Массимилиано Давид<sup>7</sup>. На его основании исследователь выполнил реконструкцию мозаик купола Сант Аквилино. Описание реконструкции и критические замечания относительно ее убедительности будут изложены нами в той части, которая будет посвящена обзору

---

<sup>6</sup> Kinney D. «Capella Reginae»: S. Aquilino in Milan // *Marsyas*. Vol. 15. 1970–1971. NY University. P. 13–35.

<sup>7</sup> David M. *De Aurea Ecclesia Genesisii // Milano Ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo*. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Confcommercio, 1991. Parte II. Fig. 1–2.

историографии по мозаикам Сант Аквилино. Принципиально важно, что благодаря этим рисункам стало возможным составить представление об общей схеме расположения мозаик в куполе капеллы и сравнить ее с сохранившимися купольными композициями V в.

Первые общие сведения о мозаиках капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро появляются не ранее XVII в. Письменные источники XVII–XIX веков упоминают о них вскользь, и только в связи с возникшей между миланскими монастырями Сан Витторе ад Корпо и Сант Амброджо полемикой о подлинном местонахождении могилы и соответственно мощей миланского мученика Виктора<sup>8</sup>, а также месте погребения исповедника Сотера, родного брата епископа Амвросия Медиоланского. Согласно свидетельству Амвросия Медиоланского, Сотер был похоронен в непосредственной близости от места захоронения св. Виктора.

Научные исследования и публикации мозаик Сант Аквилино и Сан Витторе начались практически одновременно. Первые краткие описания и черно-белые воспроизведения мозаик обеих миланских капелл появились во второй половине XIX–начале XX столетия (Р. Гуручи, Г. Клосс, Й. Вильперт, Д. В. Айналов, О. М. Далтон)<sup>9</sup>. Авторы

---

<sup>8</sup> О споре между монастырями Сан Витторе ад Корпо и Сант Амброджо см.: Biraghi L. Ricognizione dei gloriosi corpi dei santi Vittore Mauro, martire, Satiro, confessore, Casto e Polemio, diaconi confessori, compiuta in quest'anno 1860 entro la Basilica di Fausta annessa alla Ambrosiana in Milano: memorie del sacerdot. Milano: Boniardi-Pogliani di E. Besozzi. 1861.

<sup>9</sup> Garrucci R. Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. 1–6 voll. Prato. 1873–1881; Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhunderts. Bd. 1–4. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. Сант Аквилино: Bd. 1. S. 264–268; Bd. 2. S. 1192 Bd. 3. Taff.

данных работ фактически сразу сформулировали ключевые вопросы, обсуждение которых продолжится в XX столетии. Они высказали первые предварительные соображения относительно сюжетов мозаик, их иконографических особенностей, времени создания декорации. Некоторые наблюдения и замечания авторов конца XIX–начала XX вв. до сих пор не утратили своей актуальности. Другие, напротив, с появлением новых данных, материалов и методов исследования в XX столетии были существенно откорректированы. Целый ряд проблем, однако, до сих пор остается не разрешенным.

В связи с тем, что декорация каждой капеллы имеет собственную проблематику, дальнейший обзор литературы по истории изучения мозаик Сант Аквилино и Сан Витторе, будет разделен соответственно на две части.

### *Часть 1. История изучения мозаик Сант Аквилино*

Во второй половине XIX в. началась и по сей день еще не получила завершения дискуссия относительно мозаики в юго-восточной нише капеллы Сант Аквилино. Ее верхняя часть утрачена; что сделало возможным появление целого спектра мнений о ее сюжете, не всегда вполне обоснованных, и нескольких ее реконструкций. Начало полемики в 1877 г. положил Рафаэль Гаруччи, опубликовав в четвертом томе «Истории христианского искусства в

---

40–41; Сан Витторе: Bd. 1. S. 92, 842. Bd. 3. Taff. 83–85; Айналов Д. В. Мозаики IV и V веков. Спб.: Тип. В.С. Балашева, 1895; Dalton O. M. Byzantine art and archeology. Oxford: Clarendon Press, 1911.

первые восемь веков существования Церкви»<sup>10</sup> первую в истории изучения мозаик Сант Аквилино реконструкцию сцены. Автор представил ее в виде эллинистической пасторали и полагал, что на мозаике изображен один из эпизодов истории праведного Иосифа и его братьев. Он думал, что мозаика представляет собой иллюстрацию к соответствующим стихам ветхозаветной книги Бытия (XXXVII, 3–23). Между тем, никакой аргументации в поддержку своей интерпретации Р. Гаруччи не выдвинул. Считаем необходимым отметить, что на момент публикации Р. Гаруччи мозаика была сильно загрязнена и изображение в верхней части ниши вообще не просматривалось.

Сходные вольные, не подкрепленные какой-либо аргументацией суждения высказывали другие авторы XIX в. (Дж. Клосс, Э. Мюнтц, П. П. Муратов – «Благовестие пастухам»; И. М. Доцио, Ф. Де Дарта, К. Ромусси - «Сцена мучений св. Джenezio», Дж. Б. Кавальказелли, Й. А. Кроу - «Жертвоприношение Авраама», В. Дава - «Встреча Иакова и Рахили у колодца»)<sup>11</sup>.

В начале XX в. эта тема получила дальнейшее развитие. Свое мнение о сюжете высказал монсеньор Йозеф Вильперт. Во время реставрации мозаик основного пространства капеллы Сант Аквилино в 1913 г. он обнаружил в юго-восточной нише новые, неизвестные Р. Гаруччи фрагменты мозаики. В верхней зоне было открыто

<sup>10</sup> Garrucci R. Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Prato. 1877. Vol. 4. P. 41–42. Tav. 234.1, 234.2 (реконструкция).

<sup>11</sup> Обзор гипотез, выдвинутых авторами XIX в., см.: Barbier de Montault X. Les mosaïques de Milan // Revue de l'art chrétien. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Callas, 1881. P.127, note 1; авторами начала XX в. см.: Bovini G. I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura dell'arte ravennate e bizantina. 1970. Vol. 17. P. 61–82, 77.

изображение лошадей, запряженных в колесницу, и человеческой фигуры (небольшая деталь одежды). На основании этих данных Й. Вильперт выполнил новую реконструкцию сцены, опубликовав ее в 1917 г. в книге «Мозаики Римских церквей IV–XIII веков»<sup>12</sup>. Он, в отличие от Р. Гаруччи, увидел в ней не ветхозаветный, а языческий сюжет, а именно: «Пастыри, наблюдающие восход Солнца». В верхней части композиции Й. Вильперт поместил квадригу белых лошадей и фигуру молодого безбородого возницы, которого автор представил в облике бога Гелиоса с лучистой короной на голове. В качестве аналогии и иконографической параллели этой мозаике Й. Вильперт привел миниатюру латинской рукописи Вергилия (Verg.Vat. lat. 3225. Fol. 6r «Пастухи, разбуженные солнцем»)<sup>13</sup>, созданной около 400 г. и хранящейся в Ватиканской Апостольской библиотеке. Между тем, миниатюра Ватиканского Вергилия, ее сюжет и иконография, не имеет ничего общего с мозаикой Сант Аквилино. И, тем не менее, предположение Й. Вильперта представляется нам важным и заслуживающим внимания, не только потому, что отражает один из этапов изучения мозаик Сант Аквилино, но так же потому, что оно может стать темой для будущих исследований о существовании сложных синкретических сюжетов в позднеантичном и раннем христианском искусстве.

Новую гипотезу относительно сюжета мозаики в юго-восточной нише капеллы предложил миланский епископ Альфредо Илдефонсо Шустер, автор книги «Св. Амвросий и древнейшие базилики Милана.

---

<sup>12</sup> Wilpert J. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV-XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. Bd. 1. Fig. 78. S. 265.

<sup>13</sup> Ibid. Fig. 79. S. 265.

Заметки по церковной археологии», опубликованной в 1940 году<sup>14</sup>. В части, посвященной капелле Сант Аквилино, И. Шустер привел собственный вариант прочтения сюжета мозаики. Он предположил, что в юго-восточной нише Сант Аквилино находилась сцена «Вознесение пророка Илии»<sup>15</sup>. Ветхозаветное событие автор понимал символически как образ крещения, как путь, возводящий человека к Богу. При этом он опирался исключительно на богословское толкование сюжета, предложенное его знаменитым предшественником, епископом Амвросием Медиоланским. Именно его И. Шустер считал потенциальным заказчиком декорации капеллы Сант Аквилино. Иконографические аналогии им не привлекались. Такая односторонняя, опирающаяся только на тексты епископа Амвросия, однозначная трактовка сюжета «Вознесение Илии» привела И. Шустера к заключению о крещальном назначении капеллы Сант Аквилино (впоследствии это мнение было оспорено П. Лемерлем и Д. Кинней). Несомненное значение работы И. Шустера состоит в том, что впервые в истории изучения мозаик Сант Аквилино была предпринята попытка проанализировать общий замысел декорации и связать его с богослужебной функцией здания. Он был первым автором, предложившим прочтение иконографической программы росписи.

Выводы кардинала И. Шустера о сюжете мозаики и о назначении капеллы единодушно разделили авторы первой монографии о базилике Сан Лоренцо Маджоре, изданной в 1951

---

<sup>14</sup> Schuster I. Sant`Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana. Milano: Vita e Pensiero, 1940.

<sup>15</sup> Schuster I. Sant`Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana. Milano: Vita e Pensiero, 1940. P. 87–91.

году, А. Кальдерини, Дж. Кьеричи, К. Чекелли<sup>16</sup>. Заключительная глава книги, написанная К. Чекелли, посвящена мозаикам Сант Аквилино. Существенным дополнением к подробному изложению основных идей И. Шустера стал иконографический анализ изображений в обеих нишах<sup>17</sup>. Аналогии, приведенные автором, показали, что сцена «Вознесение Илии» довольно часто встречалась в христианском искусстве III–V вв. Преимущественно она воспроизводилась в произведениях погребального характера (в росписи катакомбных камер, на саркофагах). Среди предложенных примеров не было, однако, двух одинаковых и ни одного абсолютно тождественного мозаике Сант Аквилино. Из чего следовало, что иконография сцены в этот момент все еще находилась в стадии формирования и не сложилась окончательно. Показательно, что связь сцены с памятниками мемориального характера, отмеченная самим автором, не стала поводом для пересмотра вопроса о крещальном назначении капеллы. Очевидно, мнение И. Шустера представлялось К. Чекелли бесспорным.

Во второй половине XX столетия проблема первоначального назначения и последующего использования капеллы Сант Аквилино вышла на первый план и на несколько десятилетий вперед определила магистральное направление научных исследований. В результате проведенных натурных наблюдений и анализа архитектурно-археологических данных историкам архитектуры удалось доказать, что капелла Сант Аквилино изначально задумывалась как здание мемориального характера: мавзолей или, что более вероятно,

---

<sup>16</sup> Calderini C., Chierici G., Cecchelli C. La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1951.

<sup>17</sup> Ibid. P. 221–223.

императорский мавзолей. Никаких следов крещальной купели или специальных приспособлений – сточных желобов или каналов – для отведения воды, под полом капеллы не было обнаружено. На этот факт обратил внимание Поль Лемерль<sup>18</sup>. Однако полная, развернутая аргументация была приведена в статье Д. Кинней, опубликованной в 1971 году<sup>19</sup>. Аргументацию и выводы Кинней поддержали Р. Краутхамер, К. Бертелли, Дж. Мэки, Б. Бренк<sup>20</sup>.

Атрибуция сцены в юго-восточной нише, предложенная И. Шустером и подкреплённая иконографическими изысканиями К. Чекелли, была единодушно воспринята коллегами; ее разделяли В. Фольбах, Дж. Бовини, В. Н. Лазарев, Д. Кинней<sup>21</sup>. В большинстве публикаций второй половины XX в., специально посвященных мозаикам капеллы или в общих работах, где они только упоминаются, можно встретить именно такое определение сюжета.

---

<sup>18</sup> Lemerle P. L'archéologie paléochrétienne en Italie // *Byzantion*. Vol. 22. 1952. P. 165–206.

<sup>19</sup> Kinney D. «Capella Regina»: S. Aquilino in Milan // *Marsay*. Vol. 15. 1970–1971. NY University. P. 13–35.

<sup>20</sup> Krautheimer R. *Tre capitale cristiane: Topografie e Politica*. Torino: Einaudi, 1987. P. 139; Bertelli C. *Mosaici a Milano* // *Atti dei 10 Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Milano 26–30 settembre 1983*. Spoleto. 1986. P. 347; Mackie G. V. *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage*. Toronto: University of Toronto Press, 2003. P. 144; Brenk B. *The apse, the image, and the icon: An historical perspective of the apse as a space for images*. Weisbaden: Reichert Verlag, 2010. P. 20–21. Fig. 8.

<sup>21</sup> Volbach W. F. *Early Christian Art*. London: Thames and Hudson. 1961. P. 29–30; Bovini G. *I mosaici del S. Aquilino di Milano* // *Corso di cultura dell'arte ravennate e bizantina*. 1970. Vol. 17. P. 61–82; P. 79; Лазарев В. Н. *История византийской живописи*. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 26; Kinney D. «Capella Regina»: S. Aquilino in Milan // *Marsay*. Vol. 15. 1970–1971. NY University. P. 14.

Единственным автором, не присоединившимся к мнению Шустера-Чекелли, был Андре Грабар. В рецензии 1957 г. на монографию А. Кальдерини, Дж. Кьеричи, К. Чекелли о базилике Сан Лоренцо Маджоре<sup>22</sup> он высказал сходное с мнением Й. Вильперта суждение о том, что в мозаике Сант Аквилино мог быть представлен Христос в образе языческого солнечного божества: юный, с лучистой диадемой на голове, на колеснице, запряженной парой или четверкой белых лошадей. Такой иконографический извод получил название «Христос-Гелиос», или «Христос-Непобедимое Солнце» (*Sol Invictus*). В подтверждение своей точки зрения автор привел мозаику конца III–начала IV в., обнаруженную в 40-е годы XX в. на своде мавзолея Юлиев под базиликой св. Петра в Риме. На золотом фоне, среди переплетенных побегов виноградной лозы, в центре помещена колесница, которой управляет юноша. Его голова окружена сиянием в виде нимба и расходящихся в разные стороны лучей. Иконографическая близость римской и миланской мозаик не вызывает возражения. Единственное, что представляется нам сомнительным, – это сама возможность соединения в декорации одной капеллы языческого и христианского сюжетов. Тем более что мозаики Сант Аквилино относятся к эпохе официального христианства, когда оно фактически приобрело статус государственной религии, а языческие культы попали под запрет.

Мнения Й. Вильперта и А. Грабара на протяжении почти всего XX столетия оставались незамеченными. Они не получили какого-либо отражения в последующих публикациях о мозаиках Сант

---

<sup>22</sup> Grabar A. *Études critiques: San Lorenzo de Milan. Calderini. A., Chierici. G., Cecchelli. C.: La Basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano.* Milan, 1951 // *Cahiers archéologiques.* 9. 1957. P. 345–348; Idem. *Byzantium from the Death of Teodosius to the rise of Islam.* London: Thames and Hudson, 1966. P. 165.

Аквилينو вплоть до конца XX в. Однако в 80–90 годы XX в. сразу в нескольких своих работах итальянский профессор Карло Бертелли<sup>23</sup> поддержал точку зрения А. Грабара. Сначала осторожно, а затем все более определенно он высказывался в пользу возможности существования в юго-восточной нише Сант Аквилино изображения «Христос-Солнце». В качестве главного аргумента он использовал гипотезу о мемориальном назначении капеллы. Его доказательства базируются на предположении о том, что было бы совершенно естественно в декорации императорского мавзолея поместить такое сложное и символически насыщенное изображение как «Восходящее Солнце», которое является зримым выражением культа Непобедимого Солнца (*Sol Invictus*) и культа императора, воплощенного Солнца. Оба культа, по крайней мере, с III в. были тесно связаны между собой. Не случайным так же К. Бертелли считал и тот естественно-художественный эффект, который можно наблюдать в капелле 25 декабря (в день зимнего солнцеворота и праздник Рождества Христа). В этот день, в соответствии с расчетом и замыслом строителей, восходящее солнце проникает во внутреннее пространство капеллы через окно, расположенное над нишей со сценой «Восходящее Солнце». Данный, несомненно, весьма эффектный визуальный, даже театральный прием, может быть, как нам представляется, истолкован, в контексте христианского учения о воскресении. Сам по себе он, как

---

<sup>23</sup> Bertelli C. Mosaici a Milano // Atti dei 10 Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Milano 26–30 settembre 1983. Spoleto. 1986. P. 333–350; P. 336; Idem. I mosaici di S.Aquilino // La Basilica di S. Lorenzo in Milano. Milano: Banca Popolare di Milano, 1985. P. 146–169; Idem. I mosaici del sacello di S.Aquilino // Milano capitale dell'Impero Romano. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo. Milano: Silvana, 1990. P. 140–142.

нам представляется, не противоречит тому, что в нише могло находиться другое изображение, а именно: «Вознесение Илии».

В 2006 г. М. делла Валле в тезисах доклада о «Мозаиках Милана IV-XII вв.», прочитанного на Византийском конгрессе в Лондоне<sup>24</sup>, также склонялся к мнению о том, что наполовину утраченная мозаика в Сант Аквилино являлась изображением «Христа-Солнца». В тезисах, однако, отсутствует развернутое обоснование авторской позиции, поэтому у нас нет возможности указать аргументы, к которым прибегал исследователь.

Сюжет второй сцены в юго-западной нише, представляющей Христа в окружении двенадцати апостолов, оказался не менее сложным для понимания. Р. Гаруччи<sup>25</sup>, например, видел в нем изображение Нагорной проповеди Христа, а Дж. Клосс, Й. Вильперт<sup>26</sup> – образ Страшного Суда. В 1895 г. Д. В. Айналов<sup>27</sup> впервые обратил внимание на особый характер сцены «Христос с апостолами». По мнению исследователя, она не относится к типу так называемых исторических сюжетов, то есть, имеющих в основе конкретный

---

<sup>24</sup> Della Valle M. I mosaici di Milano: IV–XII secolo. L'aula di Sant'Aquilino presso San Lorenzo e il suo atrio // *Proceeding of the 21st International Congress of Byzantine Studies. London 21–26 August 2006. Vol. III. Abstracts of Communications.* P. 48–49.

<sup>25</sup> Garucci R. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa.* Prato. 1877. Vol. 4. P. 41–42. Tav. 234. 2.

<sup>26</sup> Clausse G. *Les monument du christianisme au Moyen Âge: Basiliques et mosaïques chretiennes: Italie–Sicile: ouvrage illustré de 200 dessins d'après des documents certains ou d'après nature.* Voll. 1–2 Paris. 1893. Vol. 1. P. 367; Wilpert J. *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhunderts.* Bd. 1. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. Bd. 1. S. 244–245.

<sup>27</sup> Айналов Д. В. *Мозаики IV и V веков. Исследование в области иконографии и стиля древне-христианского искусства.* Спб.: Тип. В. С. Балашева, 1895. С. 47.

евангельский текст, но представляет символическое изображение догматического характера. Д. В. Айналов справедливо, на наш взгляд, указал на то, что использованная в Сант Аквилино композиционная схема универсальна и может быть в равной мере применима для иллюстрирования разных евангельских событий, например, «Отослания апостолов на проповедь» или «Тайной вечери».

В XX столетии исследователи неоднократно предпринимали попытки осмыслить содержание данной сцены. Ими было предложено несколько вариантов ее интерпретации. И. Шустер<sup>28</sup> и вслед за ним А. Кальдерини, Дж. Кьеричи, К. Чекелли полагали, что мозаика изображает момент передачи учения от Христа апостолам, то есть, момент, когда Христос благословляет учеников на распространение учения. Для обозначения данной композиции авторы использовали термин, заимствованный из римского права, а именно: «*Traditio Legis*» (Передача закона). Так же, как в случае со сценой «Вознесение Илии», авторы рассматривали данное изображение исключительно в контексте крещального назначения капеллы. Между тем, К. Чекелли сделал одно весьма важное замечание, позволившее в дальнейшем переосмыслить содержание данного изображения и отказаться в отношении его от термина «*Traditio Legis*». Он указал на то, что сцена «*Traditio Legis*» в Сант Аквилино трактована нетипично<sup>29</sup>. Христос изображен сидящим, жест его правой руки аналогичен жесту античного оратора, ритора или учителя, призывающего слушателей к

---

<sup>28</sup> Schuster I. Sant`Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana. Milano: Vita e Pensiero, 1940. P. 85–86.

<sup>29</sup> Calderini A., Cheirici G., Cecchelli C. La Basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1951. P. 204.

вниманию перед началом речи. В левой руке Христос держит развернутый свиток. То есть, акцент сделан на толковании учения. Момент передачи или вручения закона, важнейший для сцены «*Traditio Legis*», в мозаике Сант Аквилино никак не артикулирован.

Именно эти иконографические детали изображения: ораторский жест Христа и наличие в нижней части сцены изображения короба со свитками, послужили поводом для переосмысления содержания мозаики «Христос с апостолами».

Во второй половине XX в. сцена «Христос с апостолами» стала объектом сразу нескольких иконографических исследований<sup>30</sup>. В 1963 г. была опубликована фундаментальная монография Пасквале Тестини «Христос на троне в окружении апостолов»<sup>31</sup>. Ее автор собрал и систематизировал значительное число изображений такого рода, разделив их на две основные группы. Сцены, аналогичные мозаике Сант Аквилино, чаще всего встречающиеся в росписях катакомб, были отнесены итальянским исследователем к раннему

---

<sup>30</sup> Покровский И. В. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства, Труды VI Археологического Съезда, 1884. Т. 3. Одесса: Тип. А. Шульце, 1887. С. 290–391; Belvederi G. Il sarcophago di Sant’Ambrogio // *Ambrosiana*. Milano. 1942. P. 177–18; Katznellenbogen A. The Sarcophagus in S. Ambrogio and S. Ambrose // *Art Bulletin*. Vol. 29. N. 4. 1947. P. 249–259; Christe Y. La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie. *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, X. Paris. 1973; La Gerusalemme Celeste. *Catalogo della mostra*. Milano. Università Cattolica del S. Cuore, 20 maggio – 5 giugno. Milano: Università Cattolica, 1983; Васильева Т. М. *Traditio Legis* и иконография алтарной преграды Софии Константинопольской // *Восточнохристианский храм. Литургия и Искусство*. Спб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 121–142.

<sup>31</sup> Testini P. Osservazione sull’iconografia del Cristo in trono fra gli Apostoli // *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*. Roma. 1963. P. 230–300.

варианту темы. Для их обозначения автор использовал термин «*Christus magister*» (Христос-учитель). Согласно П. Тестини, эти изображения отражают представления о Христе как истинном философе и учителе, открывающем через Евангелие путь спасения для человечества. Позднее идея спасения посредством приобщения к Слову была развита норвежским автором Олафом Стином в статье, посвященной скульптурной декорации, так называемого саркофага Стилихона (около 400 г.) в базилике Сант Амброджо<sup>32</sup>. На нем сцена «Христос с апостолами» воспроизведена дважды, в двух различных вариантах. Одна дана в иконографическом изводе «Христос-учитель» и является иконографической аналогией мозаике из Сант Аквилино. Вторая представлена в варианте «*Traditio Legis*» («Передача закона»). После публикации работы П. Тестини термин «*Traditio Legis*» в отношении такого типа изображений как на мозаике Сант Аквилино больше не использовался.

Среди исследователей мозаик Сант Аквилино впервые Дж. Бовини<sup>33</sup> в 1970 г. предложил видеть в мозаике «Христос с апостолами» образ «Христа-Учителя».

Спустя десять лет после выхода в свет монографии П. Тестини, в 1973 г. Ив Крист опубликовал работу «Видение апостола Матфея (Мф. 24–25). Происхождение и развитие изображения «Второго

---

<sup>32</sup> Steen O. The Iconography of the Sarcophagus in S. Ambrogio. Hope for Salvation through the word of Christ // Imperial art as Christian art, Christian art as imperial art: expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia. Vol. 15. Part 1. Roma: Bardi, 2001. P. 283–294.

<sup>33</sup> Bovini G. I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e byzantine. Ravenna. 1970. Vol. 17. P. 73.

Пришествия»<sup>34</sup>. В ней автор связал изображение Христа, восседающего на престоле в окружении апостолов, с определенным текстом из Евангелия от Матфея (Мф. 19:28)<sup>35</sup>, содержащим предзнаменование о Втором пришествии в мир Иисуса Христа и следующим за этим конце Света. Интерпретация И. Криста, таким образом, близка к пониманию этого изображения Дж. Клоссом и Й. Вильпертом. Напомним, что оба исследователя рассматривали мозаику Сант Аквилино как зримое воплощение Страшного суда.

Совсем иначе, как образ христианского рая, Небесного града Иерусалима, интерпретировал эту сцену К. Бертелли<sup>36</sup>. Популярность этого сюжета в христианском искусстве IV–V веков исследователь связал с существованием какого-то известного в то время, весьма почитаемого, но позднее утраченного образца. Согласно его гипотезе, сцена «Христос с апостолами» могла находиться в церкви Св. Апостолов в Константинополе, задуманной одновременно как мавзолей императора Константина Великого и мученик апостолов. Данное остроумное предположение автора, однако, невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть. О первоначальной декорации ц. Св. Апостолов сведений не сохранилось.

---

<sup>34</sup> Christe Y. La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie // *Bibliothèque des Cahiers Archeologiques*. Vol. 10. Paris. 1973.

<sup>35</sup> «Иисус же сказал им: истинно говорю вам, что вы, последовавшие за Мною, - в паки бытии, когда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, сядете и вы на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых».

<sup>36</sup> Bertelli C. I mosaici del sacello di S. Aquilino // *Milano capitale dell'Impero Romano*. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio– 22 aprile 1990: Catalogo. Milano: Silvana, 1990. P. 142.

Во время реставрации капеллы Сант Аквилино в 1936–1937 гг. на северной и западной стенах нартекса были открыты новые фрагменты древних мозаик. В 1940 г. их публикация появилась в работе монсеньора И. Шустера<sup>37</sup>. Он же выполнил реконструкцию иконографической программы мозаик нартекса и предложил интерпретацию общего замысла мозаической декорации нартекса и основного пространства капеллы. По мнению автора в нартексе на стенах были представлены ростовые фигуры ветхозаветных патриархов, апостолов и мучеников. Они располагались в два яруса. Внизу помещались патриархи, представители двенадцати израильских родов, наверху над ними – апостолы и мученики. Фигуры апостолов находились на длинных северной и южной стенах, в то время как на западной и восточной боковых стенах нартекса, во втором ярусе помещались изображения мучеников. Среди них, по версии И. Шустера, могли быть святые, прославлению и почитанию которых уделял особое внимание епископ Амвросий Медиоланский, а именно: святые Агнесса, Фекла, Сотер, Лаврентий, Сикст, Дженезий и Ипполит. Декорация нартекса, таким образом, представлялась И. Шустеру как собрание ветхозаветных праведников, апостолов и раннехристианских мучеников. Общий замысел автор приписывал епископу Амвросию, полагая, что он являлся заказчиком мозаик. Он также считал, что мозаики нартекса Сант Аквилино были выполнены в период епископата Амвросия, между 374–397 годами. В то время как декорацию капеллы И. Шустер относил к более раннему времени, а именно: к 60–70 годам IV в.

---

<sup>37</sup> Schuster I. Sant`Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana. Milano: Vita e Pensiero, 1940. P. 17–21. Tav. I, II, IV, VI.

В целом реконструкция монсеньора Шустера получила одобрение и поддержку у последующих исследователей мозаик Сант Аквилино. Некоторые уточнения и дополнения сделали К. Чекелли и А. Грабар. Они касались состава святых и системы расположения фигур на стенах.

Одной из последних работ, посвященных сюжетному составу мозаик Сант Аквилино, стала статья М. Давида<sup>38</sup>, опубликованная в 1991 г. Ее автору принадлежит реконструкция утраченной купольной мозаики Сант Аквилино. Реконструкция была сделана на основании рисунков середины XVII в. и сопровождающих их комментариев художника. В скуфье купола М. Давид поместил медальон с погрудным изображением Христа, вокруг которого в следующем ярусе расположил восемь дисков с бюстами пророков, разделенные между собой декоративными элементами, наподобие канделябров. Регистром ниже представил ростовые фигуры святых, возможно, апостолов, разделенные между собой лентами растительного орнамента. Над гирляндами в верхней зоне разместил прямоугольные панели с сюжетными композициями. Общая схема купольной мозаики Сант Аквилино, согласно реконструкции Давида, была аналогична той, что использована в куполах баптистерия Сан Джованни в Неаполе и баптистерия Православных в Равенне. Существенным отличием от декорации обоих баптистериев, и спорной, на наш взгляд, деталью является образ Христа в

---

<sup>38</sup> David M. De Aurea Ecclesia Genesii // Milano Ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Confcommercio, 1991. Parte II. P. 49–54. Fig. 5.

историческом типе, представленный в центральном медальоне в куполе. Нигде более в мозаиках V столетия такое изображение на сводах и в куполах не встречается. Там помещались только символические образы Христа: хризма, крест или Агнец. Связано ли это с условностью реконструкции или, действительно, иконографическая программа мозаик Сант Аквилино отличалась уникальным своеобразием, судить трудно. Тем не менее, этот нехарактерный для иконографии мозаик V в. элемент обращает на себя внимание и оставляет вопрос точности реконструкции и соответствие ее авторскому замыслу открытым. Сходство купольных композиций в Сант Аквилино, баптистерии Православных и Сан Джованни ин Фонте, находим, вполне правдоподобным, и будем ссылаться на него в IV главе при описании особенностей композиций на сводах и в куполах центрических построек V в.

Другая проблема, которой исследователи мозаик Сант Аквилино уделяли много внимания, связана с их датировкой. Какие-либо исторические и документальные свидетельства о времени создания мозаической декорации капеллы отсутствуют. Все существующие в литературе даты предложены авторами и являются результатом умозаключений, сделанных на основании анализа разного рода сведений.

В конце XIX–начала XX вв. была общепринятой датировка мозаик Сант Аквилино рубежом V–VI вв. В основе ее лежали легендарные сведения о том, что капелла была обновлена и украшена по распоряжению короля Теодориха при миланском епископе Лаврентии, около 494 г. С такой атрибуцией мозаики опубликовали Х.

Барбье-де-Монто, Р. Гаруччи, Ф. Х. Крауз, Дж. Клосс, Э. Мюнтц, О. М. Дальтон, а также Д. В. Айналов<sup>39</sup>.

В начале XX в. Й. Вильперт предложил сдвинуть дату создания мозаик Сант Аквилино более чем на столетие назад. В пользу данной атрибуции он выдвигал стилистическое сходство мозаик капеллы Сант Аквилино и Неаполитанского баптистерия. Оба ансамбля монументальной живописи он относил ко второй половине IV в.<sup>40</sup>

Вслед за Й. Вильпертом к IV в. декорацию в основном пространстве капеллы и только что открытые мозаики в нартексе относил И. Шустер в 1940 г. В качестве главного аргумента он использовал анализ общего замысла декорации, принадлежавший, по мнению автора, миланскому епископу Амвросию. Автор полагал, что мозаики в нартексе созданы в 60–70 гг. IV в., в то время как сама

---

<sup>39</sup> X. Barbier de Montault *Les mosaïques de Milan: Chapelle de S. Aquilin, a Saint-Laurent (Ve siècle)* // *Revue de l'art chrétien*. T. 15. Serie 2. P. 141–151; Garucci R. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*. Prato. 1877. Vol. 4. P. 41–42. Tav. 234.1, 234.2; Kraus F. X. *Geschichte der christlichen Kunst: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen, die byzantinische Kunst, Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens*. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1896. Bd. 1. S. 220–221; Clausse G. *Les monuments du christianisme au Moyen Âge : Basiliques et mosaïque chrétienne in Italia- Sicilia*. Vol. 2. Paris: E. Leroux. 1893. P. 273; Müntz E. *Etudes sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*. Paris. 1886. P. 32–33; Dalton O. M. *Byzantine Art and Archeology*. Oxford: Clarendon Press. 1911. P. 370; Айналов Д. В. *Мозаики IV и V веков. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства*. Спб.: Тип. В. С. Балашева. 1895. С. 45–48.

<sup>40</sup> Wilpert J. *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhunderts*. Bd. 2. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. S.1191–1192.

капелла была украшена несколькими десятилетиями позднее, но в пределах того же столетия<sup>41</sup>.

Датировку мозаик нартекса и октагона разными десятилетиями IV в. разделяли К. Чекелли<sup>42</sup>, Ван дер Меер<sup>43</sup> и В. Н. Лазарев<sup>44</sup>. Важные замечания, касающиеся художественных особенностей мозаик и их сопоставление с ранними мозаиками в Италии, сделал К. Чекелли. Автор в частности отметил особую живописную манеру исполнения мозаик Сант Аквилино. В качестве близких стилистических аналогий Сант Аквилино называл мозаики мавзолея Костанции, базилики Санта Пуденциана, Санта Мария Маджоре в Риме, а также Неаполитанского баптистерия. Он полагал, что мозаическая декорация Сант Аквилино создана в промежутке между мозаиками мавзолея Санта Костанца и баптистерия в Неаполе.

Е. Баттисти<sup>45</sup> в статье 1961 г., в небольшом замечании, касающемся мозаик Сант Аквилино, также высказал идею о присутствии в них разновременных частей; он в свою очередь относил мозаики нартекса к первой половине V в., считая, что они созданы позднее мозаик капеллы.

---

<sup>41</sup> Schuster I. Sant' Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana. Milano: Vita e Pensiero, 1940. P. 70.

<sup>42</sup> Calderini A., Cheirici G., Cecchelli C. La Basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano. 1951. P. 241.

<sup>43</sup> Van der Meer F., Mohrmann Atlas van der outchristelijke Wereld. Amsterdam-Brussel: Elsevier, 1961. K. 79. Afb. 189–190.

<sup>44</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 27, 199 прим. 34.

<sup>45</sup> Battisti E. Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano // Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi. Roma: De Luca, 1961. Vol. 1. P. 101–123; note 23, p. 123.

Практически одновременно в 50–70 г. XX в. целая группа исследователей, среди которых В. Фольбах, С. Беттини, А. Грабар, Дж. Бовини<sup>46</sup>, высказалась против попыток выделять в мозаиках Сант Аквилино разновременные части. Эти авторы считали, что декорация нартекса и основного пространства капеллы возникла одновременно и относится ко времени около 400 г. Датировка всех частей мозаического ансамбля Сант Аквилино рубежом IV–V вв., или временем ок. 400 г., предложенная авторами в середине XX в., в настоящее время является общепризнанной и не подвергается пересмотру. Ее придерживаются в частности авторы последних публикаций о миланских мозаиках К. Бертелли и М. Давид<sup>47</sup>.

## ***Часть 2. История изучения мозаик Сан Витторе ин Чьел д'Оро***

Несмотря на то, что мозаики капеллы Сан Витторе имеют прекрасную сохранность (степень утрат, переделок и реставрационных вторжений в них незначительная), а определение

---

<sup>46</sup> Volbach W. F. Early Christian Art. London: Thames and Hudson. 1961. P. 29–30, Bettini S. Storia della pittura italiana. Novara: Istituto geografico De Agostini. 1942. P. XXXVII. Fig. 39; Grabar A. Byzantium from the Death of Teodosius to the rise of Islam. London: Thames and Hudson. 1966; Bovini G. I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Vol. 17. 1970. P. 82.

<sup>47</sup> 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; Idem. I mosaici del sacello di S. Aquilino // Milano capitale dell'Impero Romano. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo. Milano: Silvana, 1990. P. 140–142; David M. Forme di controllo militare bizantino dell'Italia settentrionale. Appunti in chiave archeologica // Studi in Memoria di Patrizia Angioini Martinelli. A cura di Silvia Pasi. Iniversità di Bologna Dipartimento di Archeologia. Bologna: Antequem, 2005. P. 125–132.

персонажей обычно не вызывало у исследователей разногласий, поскольку все изображения сопровождаются надписями, тем не менее, интересно отметить, что на рубеже XIX–XX вв. возникла полемика вокруг изображения в куполе. Ряд авторов, в частности Х. Барбье-де-Монто, Дж. Клосс, П. Савио и П. Борелла<sup>48</sup> полагали, что образ, помещенный в медальоне, в зените купола – это Христос. Надпись «VICTOR» на развороте страниц книги в его руках, считали эпитетом «победитель» и относили его к изображению, как они полагали, Христа-победителя смерти. Вместе с тем, Р. Гаруччи, Л. Бираги, П. Тоэска, О. Марукки, Й. Вильперт, Ф. Реджиори, Э. Китцингер<sup>49</sup> думали, что в куполе изображен мученик Виктор. Они

---

<sup>48</sup> Примечательно, что Б. де Монто, Дж. Клосс высказали предположение, что первоначально в купольной мозаике Сан Витторе был представлен Христос. Позднее его изображение было заменено образом св. Виктора. См.: Barbier de Montault X. *Les Mosaïques de Milan: Chapelle Saint-Satyre, à Saint-Ambroise (V siècle // Revue de l'art chrétien. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Callas, 1881. P. 132, 139–140; Clausse G. Les monuments du christianisme au Moyen Âge: Basiliques et mosaïque chrétienne in Italia-Sicilia. Vol. 2. Paris: E. Leroux, 1893. P. 396. Мнение о том, что в Сан Витторе изображен Христос, серьезно обсуждали П. Савио и П. Борелла. Savio P. Lettera del P. Savio sulla questione dei corpi dei SS. Vittore e Satiro a Milano // Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana. XX. 1914. P. 11–21. P. 15; Borella P. Il mosaico di S. Vittore “in ciel d’oro” in uno scritto inedito di Ms. Ratti // Ambrosius (Bolletino Liturgico Ambrosiano). 15. 1939. Fasc. 3. P. 58.*

<sup>49</sup> Garucci R. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Prato. 1877. Vol. 4. P. 42; Biraghi L. Ricognizione dei gloriosi corpi dei santi Vittore Mauro, martire, Satiro, confessore, Casto e Polemio, diaconi confessori, compiuta in quest'anno 1860 entro la Basilica di Fausta annessa alla Ambrosiana in Milano: memorie del sacerdot. Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1861. P. 57. Tav. I–IV; Toesca P. La pittura e la miniatura nelle Lombardia dai più antiche alla metà del Quattrocento. Milano. 1912. P. 15; Marucchi. O Il sepolcro primitivo dei santi Vittore e Satiro // Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana. XX. 1914. N.1–2. P. 39; Wilpert J. Die römischen Mosaiken*

апеллировали к тому, что капелла стоит над могилой святого и этим фактом объясняли причину появления его изображения в декорации купола. Данной точки зрения придерживалось большинство авторов середины–второй половины XX в. (А. Грабар, Дж. Бовини, К. Бертелли, М. Давид, Дж. Мэки)<sup>50</sup>.

Наибольшее внимание исследователей мозаик привлекали латинские надписи «PANECIRIAE» и «FAUSTINI», находящиеся на горизонтальных перекладинах крестов, представленных по сторонам от бюста святого Виктора. Они оказались сложными для расшифровки; вплоть до настоящего времени ученые не пришли к

---

der kirchlichen Bauten vom IV. –XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. S. 842; Reggiori F. La basilica ambrosiana: Ricerche e restauri 1929–1940. Milano: Ulrico Hoepli, 1941. P. 237–238; Kitzinger E. Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century. Cambridge: Harvard University Press. 1977. P. 61.

<sup>50</sup> Grabar A. Martyrium, recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique. Vol. II. Paris: Collège de France. 1946. P. 55; Idem. Byzantium from the Death of Teodosius to the rise of Islam. London: Thames and Hudson, 1966. P. 165 ; Bovini G. I mosaici di S. Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna. 1969. Vol. 16. P. 74; Bertelli C. Ritratto di S. Ambrogio // Milano capitale dell'Impero Romano. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo. Milano: Silvana, 1990. P. 89; Idem. Mosaici a Milano // Atti dei 10 Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Milano 26–30 settembre 1983. Spoleto. 1986. P. 339; Idem. Percorso tra testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica // La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto, a cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 2. P. 344; David M. I mosaici parietali tardoantichi di Milano. Novità, revisioni, problem // Coloquio internaci onal sobre mosaic Antigua. Valencia–Madrid, Octubre, 1990. Guadalajara. 1994. P.120–121; Mackie G. V. Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage. University of Toronto Press, 2003. P. 117.

единому мнению. Современные авторы продолжают предпринимать попытки раскрыть их содержание.

За всю историю изучения мозаик Сан Витторе было выдвинуто несколько гипотез. Предлагаем их обзор, в хронологической последовательности их возникновения. В XIX в. Л. Бираги, Дж. Ландрини<sup>51</sup> считали, что надписи на крестах вместе с именем Виктора представляют сложно зашифрованный текст, части которого были ими реконструированы. Согласно мнению авторов, в полном, развернутом варианте он должен был выглядеть следующим образом: [Ego] VICTOR P [auso] AN[t]E GR[adus] или CR[ates] I[stius] AE [dis] FAUST[ae] IN P[ace] то есть, «Виктор, покоящийся в основании церкви Фаусты в мире». В тоже время Д. В. Айналов и П. Тоэска<sup>52</sup> предложили понимать слово «PANECIRIAE», на левом кресте, как латинскую транслитерацию греческого слова «церковь». В интерпретации этих авторов надпись выглядела как: «Виктор – покровитель церкви Фаустина». В качестве аналогичной, с точки зрения исследователей, надписи, имеющей сходную грамматическую конструкцию, они указывали на текст в книге Христа в апсидной мозаике базилики Санта Пуденциана (402–417 гг.) в Риме: «DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE» («Господь – хранитель церкви Пуденцианы»). Однако никакого

---

<sup>51</sup> L. Biraghi *Illustrazione di tre epigraphi cristiane storiche intorno a S.Vittore Martire milanese, esistenti in un mosaico del V secolo entro una cappella della Basilica Ambrosiana*. Milano. 1847. Tav.1; Landrini G. *La Basilica Ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa . I resti della Basilica Fausta*. Milano. 1889. P. 42.

<sup>52</sup> Айналов Д. В. *Мозаики IV и V веков. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства*. Спб.: Тип. В. С. Балашева. 1895. С. 163; Toesca P. *La pittura e la miniatura nelle Lombardia dai più antiche alla metà del Quattrocento*. Milano. 1912. P. 15.

объяснения того, что в Сан Витторе, в отличие от Санта Пуденциана, надпись имеет вид криптограммы, не было предложено.

В 1916 г. Й. Вильперт<sup>53</sup> высказал предположение о том, что кресты по сторонам от фигуры Виктора образуют монограмму Христа (ХИ РО), а надписи на перекладинах крестов – это имена Фаустин и Панегирия, приведенные в родительном падеже, принадлежащие заказчикам декорации капеллы, почитавшимся вместе с мучеником Виктором. Эту, как нам кажется вполне правдоподобную гипотезу, поддержали М. Берхем-Е. Клузо, Х. Леклерк, Ф. Реджиори, П. Верзоне, Дж. Бовини, К. Бертелли, М. Давид<sup>54</sup>. Мы тоже склонны думать, что надписи на крестах могли иметь отношение к истории заказа мозаик Сан Витторе.

---

<sup>53</sup> Wilpert J. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. S. 843.

<sup>54</sup> Berchem van M. et Clouzot E. Mosaïques chrétiennes du IV–em au X–em siècle. Genève. 1924. P. 112; Leclercq H. Mosaïque // Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. T. 12.1 Coll. 180–181. Paris: Letouzey, 1935; Idem. Milan // Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. T. 11.1. Coll. 10–64. Paris: Letouzey, 1933; Reggiori F. La basilica ambrosiana: notizie storiche e descrizione. Milano: Basilica ambrosiana, 1962. P. 39; Verzone P. L'architettura religiosa dell'alto medio evo nell'Italia Settentrionale. Milano: Officine Grafiche. «Esperia», 1942. P.63–65; Bovini G. I mosaici di S.Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna. 1969. Vol. 16. P. 77; Bertelli C. Percorso tra testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica // La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto, a cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 2. P. 345; David M. I mosaici parietali tardoantichi di Milano. Novità, revisioni, problemi // Coloquio internacional sobre mosaic Antigua. Valencia–Madrid, Octubre, 1990. Guadalajara. 1994. P. 120.

А. Грабар так же, как и Й. Вильперт считал надписи именами, однако, не донаторов декорации, а святых, предположительно, сотоварищей св. Виктора по мукам<sup>55</sup>.

В относительно недавнее время в 1995 г. американская исследовательница Дж. Мэки<sup>56</sup> предложила видеть в словах «PANECIRIAE» и «FAUSTINI» эпитеты «*pan*» и «*kyrios*» («*вседержитель*») и «*faustinus* («*избранный или возлюбленный*») и относить их к образу святого Виктора.

Помимо надписей интерес исследователей вызывали другие иконографические мотивы и изображения отдельных святых в мозаиках Сан Витторе.

В конце XIX в. Х. Барбье-де-Монто, а затем Д. В. Айналов<sup>57</sup> в кратком очерке, посвященном мозаикам Сан Витторе, в книге «Мозаики IV–V веков», специально остановился на, как он полагал, уникальном и нигде в раннехристианских памятниках не встречающемся иконографическом мотиве, а именно на сочетании в одном ансамбле «портретов» и символов евангелистов. Этот факт, как несомненное достоинство работы, отметил Е. К. Редин в рецензии на

---

<sup>55</sup> Grabar A. Martyrium, recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique. Vol. II. Paris: Collège de France, 1946. P. 44.

<sup>56</sup> Mackie G. V. The Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan // Gesta. Vol. XXXIV/2. 1995. P. 97.

<sup>57</sup> Barbier de Montault X. Les Mosaïques de Milan: Chapelle Saint-Satyre, à Saint-Ambroise (V siècle) // Revue de l'art chrétien. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Callas, 1881. P. 130–131; Айналов Д. В. Мозаики IV и V веков. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. Спб.: Тип. В.С. Балашева, 1895. С. 48–55, 52.

книгу Д. В. Айналлова<sup>58</sup>. Однако во время реставрации 30–40-х годов XX в. выяснилось, что данный «иконографический мотив» появился в XIX в. и является следствием некорректных вмешательств в древнюю живопись капеллы<sup>59</sup>.

Отдельного большого исследования было удостоено изображение св. Амвросия. В 1897 г. Амброджо Дамиано Акилле Ратти, будущий папа Пий XI, опубликовал статью о «древнейшем портрете» епископа Амвросия<sup>60</sup>. Он обратил внимание на необычную, остро индивидуальную трактовку образа Амвросия Медиоланского, отличную от манеры изображения других святых в мозаиках Сан Витторе. В связи с чем, он предположил, что данное изображение миланского епископа представляет собой древнейший портрет Амвросия. Это допущение позволило Ратти сблизить время создания мозаик Сан Витторе с эпохой Амвросия Медиоланского. Он считал их произведением начала V века<sup>61</sup>.

Идеи Ратти оказали сильное влияние на авторов XX века. Весьма фантастическую гипотезу в 1944 г. сформулировал капитан д'Арзаго<sup>62</sup>. Справедливо отметив особую, более совершенную манеру

---

<sup>58</sup> Редин Е. К. Мозаики IV и V веков. Д. В. Айналлова. Рецензия. // Археологические известия и заметки (Отгиск). № 9–10. Спб.: Тип. А. И. Мамонтова, 1895. С. 6.

<sup>59</sup> Reggiori F. La basilica ambrosiana: Ricerche e restauri 1929–1940. Milano: Ulrico Hoepli, 1941. P. 220–221; Bovini G. I mosaici di S. Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna. 1969. Vol. 16. P. 77.

<sup>60</sup> Ratti A. Il più antico ritratto di Sant Ambrogio // Ambrosiana: Scritti vari pubblicati nel XV centenario della morte di sant Ambrogio. Milano. 1897. P. 5–74.

<sup>61</sup> Ibid. P. 21, 60, 67.

<sup>62</sup> D'Arzago de Capitani A. L'architettura cristiana in Milano // Actes du VI Congrès International d'Etudes Byzantines. Paris. 1948. Vol. 2. Paris. 1951. P. 67–84.

исполнения головы Амвросия, он посчитал ее единственным фрагментом древней, как он считал середины IV в., декорации капеллы<sup>63</sup>. Он полагал, что в мозаиках Сан Витторе сохранился уникальный прижизненный портрет Амвросия. Между тем, совершенно необъяснимо, при каких обстоятельствах в это время в капелле могло появиться изображение Амвросия. Амвросий занял епископскую кафедру Милана только в 374 году. Остальные части декорации капеллы д'Арзаго относил к началу VI в.<sup>64</sup> Так же как А. Ратти и д'Арзаго, в 60-е годы Е. Баттисти<sup>65</sup> выделял образ Амвросия среди других «портретов» на стенах. Он полагал, что замысел декорации Сан Витторе принадлежит епископу Амвросию и что основная часть мозаик выполнена после 386 г., то есть, после обретения им мощей Гервасия и Протасия и возведения базилики над их реликвиями<sup>66</sup>. Он думал, что изображение Амвросия появилось в капелле после смерти епископа в 397 г., заняв место святого Виталия<sup>67</sup>, первоначально помещенного на северной стене рядом со святыми Гервасием и Протасием. Однако большинство авторов, среди них А. Грабар, Дж. Бовини, Э. Китцингер<sup>68</sup>, не разделяли этого

---

<sup>63</sup> Ibid. P. 75.

<sup>64</sup> Ibid. P. 75.

<sup>65</sup> Battisti E. Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano // *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*. Roma: De Luca, 1961. Vol. 1. P. 101–123.

<sup>66</sup> Ibid. P. 122.

<sup>67</sup> Ibid. P. 121.

<sup>68</sup> Grabar A. *Byzantium from the Death of Teodosius to the rise of Islam*. London: Thames and Hudson, 1966. P.165 ; Bovini G. *I mosaici di S.Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano* // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenna. 1969. Vol. 16. P. 80; Kitzynger E. *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in*

мнения. Более того, они не видели оснований выделять разновременные части в мозаиках Сан Витторе. Визуальные наблюдения этих авторов, со ссылкой на которые они настаивали на одновременности всей декорации капеллы, получили подтверждение в 80-е годы XX в.

Реставрационные исследования<sup>69</sup>, проходившие в капелле в 80-е годы прошлого века, доказали факт одновременного исполнения всех (за исключением символов евангелистов и медальонов с бюстами) мозаик капеллы Сан Витторе, положив, таким образом, конец дискуссии о возможном присутствии в ее декорации фрагментов более древних мозаик.

Тем не менее, вопрос об индивидуальной «портретной» трактовке образа Амвросия Медиоланского продолжал волновать исследователей. Кажется, наиболее убедительное объяснение нестандартной внешности св. Амвросия предложил К. Бертелли<sup>70</sup>. Он

---

*Mediterranean Art, 3rd-7th Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1977. P. 61. Fig. 105.

<sup>69</sup> О реставрации мозаик см.: Surace A. La cappella di S.Vittore in Ciel d'oro a Milano nella Basilica di Sant'Ambrogio. Storia di un restauro // *Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali*, Ravenna 1–3 ottobre 1990. Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna. 1992. P. 147–149; Ferrari da Passano C. La cappella di S.Vittore in Ciel d'oro a Milano. Restauro statico e conservativo della Cappella di S.Vittore in Ciel d'oro // *Ibid.* P. 153–156; Kosinka J. La cappella di S.Vittore in Ciel d'oro a Milano nella Basilica di Sant'Ambrogio. Il restauro dei mosaici // *Ibid.* P. 157–159.

<sup>70</sup> Bertelli C. Ritratto di S.Ambrogio // *Milano, Capitale dell'Impero Romano 286–402 d.C. Catalogo della mostra, 24 gennaio– 22 aprile, 1990*. A cura di Gemma Sena Chiesa. Milano: Silvana, 1990. Cat. 1h.4a. P. 89; *Idem*. Percorso tra testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica //

предположил, что художнику-автору «портрета» миланского епископа было известно какое-то прижизненное изображение Амвросия. Возможно, им был официальный (живописный или скульптурный) портрет, выполненный в период, когда Амвросий занимал пост управляющего провинциями Эмилии и Лигурии (370–374 гг.)<sup>71</sup>, то есть еще до избрания его в епископы. О существовании такого рода репрезентативных портретов государственных чиновников упоминал А. Грабар в работе «Пути создания христианской иконографии»<sup>72</sup>.

Другая иконографическая тема, сформулированная в конце XIX в., – особенность изображения святых Гервасия и Протасия. Сразу несколько авторов (Р. Гаруччи, Х. Барбье де Монто, А. Ратти)<sup>73</sup> обратили внимание на разницу в трактовке образов этих святых в миланских (Сан Витторе) и равеннских (базилке Сант Аполлинаре Нуово и церкви Сан Витале) мозаиках. В капелле Сан Витторе, например, Гервасий изображен безбородым юношей с темной шапкой густых волос, а Протасий – седым старцем с бородой. В базилике

---

La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto, a cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 2. P. 339–385.

<sup>71</sup> Idem. I mosaici di San Vittore // La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto, a cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 2. P. 345.

<sup>72</sup> Grabar A. Le vie della creazione nell'iconografia Cristiana: Antichità e Medioevo. Milano: Jaca book, 1999. P. 89. Первое издание вышло на английском языке в 1968 г. Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins. NY: Princeton University Press, 1968.

<sup>73</sup> Garucci R. Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Prato. 1877. Vol. 4. P. 42; Barbier de Montault X. Les mosaïques de Milan: Chapelle de S. Aquilin, a Saint-Laurent (Ve siècle) // Revue de l'Art chrétien. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Calais, 1881. P. 126; Ratti A. Il più antico ritratto di Sant Ambrogio // Ambrosiana. Ambrosiana: Scritti vari pubblicati nel XV centenario della morte di sant Ambrogio. Milano. 1897. P. 5–74.

Сант Аполлинаре Нуово (561–569гг.). Гервасий представлен средовеком с темными волосами и очевидной тонзурой, Протасий, напротив, молодым человеком с золотистыми локонами. И, наконец, в церкви Сан Витале оба святых изображены юными, темноволосыми и внешне похожими друг на друга. При этом только А. Ратти заинтересовала причина данного иконографического разнообразия. В процессе исследования, он обнаружил несколько средневековых источников, в которых содержатся более ранние, возможно, изначально устные сведения о святых Гервасии и Протасии<sup>74</sup>. Согласно одной версии жития, они были родными братьями, сыновьями святых Валерии и Виталия, в соответствии с другой, не просто братьями, но братьями-близнецами. Оба варианта жития, по мнению А. Ратти, возникли в V в. Первый, предположительно, сложился к концу столетия, второй – несколько раньше, в первой половине того же века. Поскольку автор не обнаружил никаких признаков родства и тем более сходства в образах свв. Гервасия и Протасия в мозаиках Сан Витторе, он предположил, что их создателям ни одна из этих версий жития не была известна. Что стало для А. Ратти дополнительным аргументом в пользу ранней датировки мозаик Сан Витторе (вскоре после смерти епископа Амвросия, или в самом начале V в.)<sup>75</sup>.

Предметом иконографических штудий становились также отдельные изобразительные мотивы. В частности, овальные медальоны с прямоличными изображениями между парой голубей, помещенные в основании купола, а также венки вокруг фигуры св. Виктора, сплетенный из четырех видов растений. Барбье-де-Монто

---

<sup>74</sup> Ibid. P. 49–60.

<sup>75</sup> Ibid. P. 60

предположил, что в медальонах могли быть представлены двадцать четыре апокалиптических старца, Й. Вильперт, а позднее Б. Килерич и Дж. Мэки считали, что это мученики<sup>76</sup>. В свою очередь М. Давид предложил видеть в них портреты святителей, предшественников на миланской кафедре предполагаемого заказчика декорации епископа Онората<sup>77</sup>. Относительно растений (розы, лилии, виноградная лоза и пшеничные колосья), составляющих венки вокруг бюста мученика, Барбьер-де-Монто, К. Бертелли, Дж. Мэки<sup>78</sup> высказали единодушное мнение: цветы и плоды символизируют четыре времени года, сменяющие друг друга в бесконечном круговороте времени, а в

---

<sup>76</sup> Barbier de Montault X. *Les Mosaïques de Milan: Chapelle Saint-Satyre, à Saint-Ambroise (V siècle // Revue de l'art chrétien. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Callas, 1881. P. 133; Wilpert J. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. Taf. 83.2; Kiilerich B. Duck, Dolphins, and Portrait Medallions: Framing the Achilles Mosaics at Pedrosa de la Vega (Palencia) // Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia. Vol. XV. Roma: Bardi, 2001. P. 252; Mackie G. V. *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage. University of Toronto Press, 2003. P. 119.**

<sup>77</sup> David M. *Forme di controllo militare bizantino dell'Italia settentrionale. Appunti in chiave archeologica // Studi in Memoria di Patrizia Angioini Martinelli. A cura di Silvia Pasi. Università di Bologna Dipartimento di Archeologia. Bologna: Ante quem, 2005. P. 129.*

<sup>78</sup> Barbier de Montault X. *Les Mosaïques de Milan: Chapelle Saint-Satyre, à Saint-Ambroise (V siècle // Revue de l'art chrétien. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Callas, 1881. P. 134-135, note ; Bertelli C. Mosaici a Milano // Atti dei 10 Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Milano 26–30 settembre 1983. Spoleto. 1986. P. 340; Mackie G. V. *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage. University of Toronto Press, 2003. P. 120.**

контексте декорации погребальной капеллы являются выражением христианской идеи о вечной жизни.

В 1941 г. в Милане вышла книга Ф. Реджиори «Базилика Амброзиана: Исследования и реставрации 1929–1940». Она содержала полное описание мозаик после реставрации 30-х годов и изложение иконографической программы росписи<sup>79</sup>. Автор отметил, что во время реставрационных и исследовательских работ было выявлено присутствие в мозаиках Сан Витторе правок и вставок XIX в. Именно тогда было установлено, что изображения крылатых апокалиптических существ и медальоны с бюстами евангелистов, помещенные в основании купола, – это результат ремонта, проведенного в капелле в XIX в. Общий замысел декорации Сан Витторе Реджиори справедливо связал с программным прославлением местных миланских святых, епископов и мучеников.

Таким образом, к середине XX столетия иконографическая программа и общий замысел декорации капеллы-мартирия Сан Витторе получили полное истолкование. Иконографические темы в целом оказались исчерпанными.

Однако вплоть до настоящего времени у исследователей нет единого мнения относительно времени создания мозаик капеллы Сан Витторе. Их датировка продолжает перемещаться в пределах нескольких веков. Возможная дата возникновения декорации мартирия располагается авторами на широком отрезке времени между концом IV и второй половиной VI в. Приведем ниже варианты датировок и их обоснование.

---

<sup>79</sup> Reggiori F. *La basilica ambrosiana: Ricerche e restauri 1929–1940*. Milano: Ulrico Hoepli, 1941. P. 216–238.

В XIX–начале XX в. авторы, как правило, предлагали общие, без уточнения десятилетий, датировки. Л. Бираги<sup>80</sup> без какой-либо аргументации отнес мозаики Сан Витторе к V в. Такую же дату им давали Р. Гаруччи (не позднее V в.), Х. Барбье-де-Монто, П. Ландрини, Дж. Клосс<sup>81</sup>. Барбье-де-Монто, между тем, уточнил, что декорация мартирия может, в том числе, относиться к концу IV в. Широко VI в. датировал их Ф. Росси<sup>82</sup>. С датой IV–V вв. мозаики опубликовали Е. Мюнтц<sup>83</sup>, Д. В. Айналов<sup>84</sup> и Е. Далтон (могут относиться к V в., когда получают распространение изображения мучеников)<sup>85</sup>. А. Ратти<sup>86</sup> предложил датировку: не позднее V в.,

---

<sup>80</sup> Biraghi L. Ricognizione dei gloriosi corpi dei santi Vittore Mauro, martire, Satiro, confessore, Casto e Polemio, diaconi confessori, compiuta in quest'anno 1860 entro la Basilica di Fausta annessa alla Ambrosiana in Milano: memorie del sacerdot. Milano: Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1861. P. 52.

<sup>81</sup> Garucci R. Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Prato. 1877. Vol. 4. P. 41–42; Barbier de Montault X. Les Mosaïques de Milan: Chapelle Saint-Satyre, à Saint-Ambroise (Ve siècle // Revue de l'art chrétien. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Callas, 1881. P. 127–128; Landrini G. La Basilica Ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa. I resti della Basilica Fausta. Milano. 1889. P. 42; Clausse G. Les monyment du christianisme au Moyen Âge : Basiliques et mosaïque chretienne in Itatia-Sicilia. ouvrage illustré de 200 dessins d'après des documents certains ou d'après nature. 1–2 voll. Paris: E. Leroux. 1893. Vol. 1. P. 391.

<sup>82</sup> Rossi F. M. Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne basilica di S. Ambrogio dall'anno 1857 al 1876: Dalle lettere di Monsignor Francesco Maria Rossi, preposto parroco di S. Ambrogio, vicario generale della Diocesi di Mlano. Milano: Tip. S. Giuseppe, 1884. P. 16, 19.

<sup>83</sup> Müntz E. La peinture en mosaïques dans l'Antiquité et au Moyen âge // Revue des Deux Mondes. Vol. LII. 3-ème period. Paris. 1882. P. 175.

<sup>84</sup> Айналов Д. В. Мозаики IV и V веков. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. Спб.: Тип. В. С. Балашева, 1895. С. 55.

<sup>85</sup> Dalton O. M. Byzantine Art and Archeology. Oxford: Clarendon Press, 1911. P. 372.

однако считал предпочтительным – самое начало столетия. В качестве даты *post quem* выбрал год обретения мощей свв. Гервасия и Протасия (386 г.), датой *ante quem* считал вторую половину V в., время создания второй версии жития святых, в которой они названы близнецами. В XX в. идеи А. Ратти получили поддержку у Е. Баттисти и Дж. Мэки<sup>87</sup>. Так же как Ратти, они думали, что замысел декорации принадлежал Амвросию Медиоланскому. Е. Баттисти предположил, что сама капелла Сан Витторе, возможно, являлась первой постройкой, основанной Амвросием после посвящения его в епископы, либо сооружением более ранним, но полностью им обновленным. Основная часть мозаик, согласно мнению автора, могла появиться между 375/377 гг., после погребения в капелле Сотира, брата Амвросия, и 397 г. – годом смерти Амвросия Медиоланского<sup>88</sup>. Дж. Мэки, в свою очередь, полагала, что мозаическая декорация Сан Витторе создана не позднее смерти Амвросия (397 г.), или вскоре после его кончины, при епископе Симплициане, преемнике Амвросия Медиоланского на кафедре, но до переезда императора и его окружения в новую столицу – Равенну в 402 г.<sup>89</sup> Стилистически Мэки сравнивала мозаики Сан Витторе с мозаиками баптистерия Сан

---

<sup>86</sup> Ratti A. Il più antico ritratto di Sant Ambrogio // *Ambrosiana*. Ambrosiana: Scritti vari pubblicati nel XV centenario della morte di sant Ambrogio. Milano. 1897. P. 60.

<sup>87</sup> Battisti E. Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano // *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*. Roma: De Luca. 1961. Vol. 1. P. 101–123; Mackie. G. Symbolism and Purpose in an Early Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan // *Gesta*. 1995. Vol. 34/2. P. 91–101.

<sup>88</sup> Battisti E. Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano // *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*. Roma: De Luca, 1961. Vol. 1. P. 119–123.

<sup>89</sup> Mackie. G. Symbolism and Purpose in an Early Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan // *Gesta*. 1995. Vol. 34/2. P. 91, 99.

Джованни в Неаполе, которые соответственно относила ко времени около 405 г.<sup>90</sup>

Большинство авторов XX в. (Й. Вильперт, М. Ван Берхем и Э. Клузо, Т. Райс, В. Оакшот, С. Беттини, А. Грабар, Э. Китцингер, К. Бертелли, В. Н. Лазарев, О. С. Попова) относили мозаики Сан Витторе к V столетию, но к разным его половинам. Иногда даже предпринимались попытки сузить датировку до определенного десятилетия. Й. Вильперт и В. Оакшот<sup>91</sup> относили их к первой половине V в. Вильперт<sup>92</sup> считал предпочтительным начало столетия, ссылаясь на отсутствие нимбов у персонажей и краткую без слова «святой» форму написания имени. Кроме того, он видел стилистическое сходство между миланским ансамблем и мозаиками неаполитанского баптистерия. Оакшот<sup>93</sup> сравнивал мозаики Сан Витторе и Санта Мария Маджоре и, таким образом, относил их к 30–40 гг. V в. М. ван Берхем и Э. Клузо, Т. Райс, С. Беттини, А. Грабар, Дж. Бовини, Э. Китцингер, В. Н. Лазарев, О. С. Попова напротив, сближали мозаики Сан Витторе с монументальными произведениями второй половины V в.<sup>94</sup> Е. Китцингер и О. С. Попова датировали их

---

<sup>90</sup> Ibid. P. 92 .

<sup>91</sup> Wilpert J. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. –XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. Bd. 3. Taff. 83–85; Oakeshott W. Mozaici Rima: Od trećeg do četnaestog veka. Beograd: Jugoslavija, 1977. S. 12.

<sup>92</sup> Wilpert J. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. –XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. Bd. 1. S 842.

<sup>93</sup> Oakeshott W. Mozaici Rima: Od trećeg do četnaestog veka. Beograd: Jugoslavija, 1977. S. 12.

<sup>94</sup> Berchem van M. et Clouzot E. Mosaïques chrétiennes du IV-em au X-em siècle. Genève, 1924. P. 112; Rice Talbot D. The Beginnings of the Christian Art. London:

широко - второй половиной V в., С. Беттини и А. Грабарь уточняли дату: около 470 г., а Дж. Бовини и В. Н. Лазарев относили их к позднему V в. П. Тоеска, Ф. Реджиори, К. Бертелли и В. Паче<sup>95</sup> предпочитали более позднюю атрибуцию – рубеж V–VI в. Реджиори и Тоеска находили сходство между мозаиками Сан Витторе и равенскими мозаичными ансамблями времени Теодориха, например, ансамблем базилики Сант Аполлинаре Нуово<sup>96</sup>. Датировка К. Бертелли<sup>97</sup> основана на архитектурных и исторических данных. Приняв точку зрения Ф. Реджори о перестройке мартирия Сан

---

Hodder and Stoughton, 1957. P. 12; Grabar A. *Byzantium from Death of Theodosius to the Rise of Islam*. London: Thames and Hudson. 1966. P. 165; Bettini S. *Pittura dell'origine cristiana*. Novare. 1942. P. LII. Tav. 56; Bovini G. *I mosaici di S. Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenna. 1969. Vol. 16. P. 80; Kitzinger E. *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th Century*. London: Faber & Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977. P. 67; Лазарев В. Н. *История византийской живописи*. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 27; Попова О.С. *Пути византийского искусства*. М.: Гамма-Пресс, 2013. С. 59. Рис. 47–48.

<sup>95</sup> Toesca P. *Storia dell'Arte italiana: il Medioevo*. Vol. 1. Torino: Unione TipograficoTorinese, 1965. P.219–220; Reggiori F. *La basilica ambrosiana: Ricerche e restauri 1929–1940*. Milano: Ulrico Hoepli, 1941; Bertelli C. *Mosaici a Milano // Atti dei 10 Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Milano 26–30 settembre 1983*. Spoleto. 1986; В. Паче высказал мнение в личной беседе в 2005 г.

<sup>96</sup> Reggiori F. *La basilica ambrosiana: Ricerche e restauri 1929 –1940*. Milano: Ulrico Hoepli, 1941. P. 228, 236 –237; Toesca P. *Storia dell'Arte italiana: il Medioevo*. Vol. 1. Torino: Unione Tipografico Torinese, 1965. P. 219.

<sup>97</sup> Bertelli C. *Mosaici a Milano // Atti dei 10 Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Milano 26–30 settembre 1983*. Spoleto. 1986. P. 342; Idem. *Percorso tra testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica // La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto, a cura di M. L. Gatti Perer*. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 2. P. 345–346.

Витторе в конце V в., автор связывал создание его мозаичной декорации с деятельностью епископа Лаврентия (489–511 гг.), предпринявшего в период своего епископата целый ряд мер по обновлению Милана и его древностей. Произведением не ранее VI в. считал мозаики Сан Витторе М. делла Валле<sup>98</sup>.

Самая поздняя датировка предложена автором последних публикаций о мозаиках Сан Витторе ин Чьел д'Оро М. Давидом<sup>99</sup>. Он отодвинул время их возникновения во вторую половину VI в., поскольку полагал, что в них содержится монограмма епископа Онората, заказчика декорации, вступившего на миланскую кафедру в 567 г. Ее, согласно Давиду, образуют кресты в руках мученика Виктора. Дополнительно автор прибег к иконографическому анализу, точнее анализу отдельных деталей костюма. Он сравнивал облачение епископов Амвросия и Матерна с одеждами епископа Максимиана в мозаиках Сан Витале. И на основании их сходства сделал вывод о том, что мозаики Сан Витале и Сан Витторе могли быть созданы одновременно в VI в.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Della Valle M. I mosaici di Milano: IV-XII secolo. L'aula di Sant'Aquilino presso San Lorenzo e il suo atrio // *Proceeding of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 August, 2006. Vol.3. Abstracts of Communications.* Ashgate. 2006. P. 48–49.

<sup>99</sup> David M. I mosaici parietali tardoantichi di Milano. Novità, revisioni, problemi // *Coloquio internacional sobre mosaic Antigua, Valencia-Madrid, Octubre, 1990.* Guadalajara. 1994. P. 115–121; *Idem.* Forme di controllo militare bizantino dell'Italia settentrionale. *Appunti in chiave archeologica // Studi in Memoria di Patrizia Angioini Martinelli.* A cura di Silvia Pasi. Università di Bologna, Dipartimento di Archeologia. Bologna: Ante quem, 2005. P. 125–132.

<sup>100</sup> *Idem.* I mosaici parietali tardoantichi di Milano. Novità, revisioni, problemi // *Coloquio internacional sobre mosaic Antigua. Valencia–Madrid, Octubre, 1990.* Guadalajara, 1994. P. 121; *Idem.* Forme di controllo militare bizantino dell'Italia

Художественные аспекты мозаик Сант Аквилино и Сан Витторе до настоящего времени практически не попадали в поле зрения исследователей. Значительно чаще историки искусства обращались к анализу иконографии отдельных сцен и персонажей, оригинальных изобразительных мотивов. В то время как стиль мозаик редко становился предметом изучения. Было бы, однако, ошибкой не упомянуть о том, что авторы монографических статей о миланских мозаиках кратко все-таки характеризовали их живописную манеру, предлагали общее описание их стиля (о мозаиках Сант Аквилино: К. Чекелли, Дж. Бовини, Пер Й. Нордхаген, К. Бертелли; о мозаиках Сан Витторе ин Чьел д'Оро: Дж. Бовини, К. Бертелли, Дж. Мэки, М. Давид). Чаще всего авторы обращали внимание на разницу исполнения отдельных частей ансамбля, например, в Сант Аквилино обнаруживали различие между мозаиками нартекса и основного пространства (К. Чекелли, Дж. Бовини, К. Бертелли)<sup>101</sup>, а в Сан Витторе - между образом Виктора в куполе и святыми на стенах (К. Бертелли)<sup>102</sup>, а так же изображением епископа Амвросия и

---

settentrionale. *Appunti in chiave archeologica // Studi in Memoria di Patrizia Angioini Martinelli*. A cura di Silvia Pasi. Iniversità di Bologna Dipartimento di Archeologia.

Bologna: Ante quem, 2005. P. 129–130.

<sup>101</sup> Calderini C., Chierici G., Cecchelli C. *La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1951. P. 229, 239; Bovini G. *I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura dell'arte ravennate e bizantina*. 1970. Vol. 17. P. 82; Bertelli C. *Mosaici a Milano // Atti dei 10 Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Milano 26–30 settembre 1983*. Spoleto. 1986. P. 337.

<sup>102</sup> Bertelli C. *Percorso tra testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Cile d'oro al pulpito della basilica // La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 2. P. 345–346.

остальными частями мозаик<sup>103</sup>. Е. Баттисти объяснял эти различия присутствием в декорации Сант Аквилينو разновременных частей, предполагая, что мозаики создавались в несколько этапов<sup>104</sup>. Другие авторы (В. Фольбах, С. Беттини, Дж. Бовини, А. Грабар, К. Бертелли, Дж. Мэки, М. Давид), напротив, склонялись к тому, что мозаики выполнены одновременно, но в их создании принимало участие несколько мастеров, возможно, представители разных поколений<sup>105</sup>.

Исследователи также отмечали близость технических и живописных приемов, использованных мастерами миланских памятников и ранних ансамблей Равенны, Рима, Неаполя<sup>106</sup>. Они считали, что мозаики Милана имеют наибольшее сходство с мозаиками Равенны, из чего делали вывод о близости художественных установок мастеров, работавших в Милане и Равенне. Ими было выдвинуто, как нам представляется, достаточно реалистичное предположение о том, что после переезда императора и членов его двора из Милана в новую резиденцию – Равенну в 402 г., вместе с ними переместились художники-мозаичисты. Однако эта гипотеза не получила дальнейшего развития.

В начале 90-х гг. XX в. Пер Йонас Нордхаген<sup>107</sup> вскользь упомянул о существовании в Милане в раннехристианское время

<sup>103</sup> См. С. 42–43 настоящей работы.

<sup>104</sup> См. С. 35 настоящей работы.

<sup>105</sup> См. С. 36. Прим. 46 настоящей работы.

<sup>106</sup> В частности об этом писал еще Д. В. Айналов. См.: Айналов Д. В. Мозаики IV и V веков. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. Спб.: Тип. В. С. Балашева, 1895. С. 36, 44, 55–56.

<sup>107</sup> Nordhagen P. J. The mosaics of the Capella di S. Aquilino in Milan: evidence of restoration // *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pentinentia*. Vol. 2. 1982. P. 78.

собственной художественной школы и о близости ее установок столичному константинопольскому искусству. Однако сколь ни была бы соблазнительной эта гипотеза, мы вынуждены признать, что ее одинаково невозможно ни доказать, ни опровергнуть. Слишком мало число дошедших до нас произведений монументальной живописи в Милане и нам почти ничего не известно о художествах этого времени в Константинополе. Скульптурные произведения и создания мелкой пластики, которые исследователи связывают с Константинополем, не имеют точных атрибуций. Место их создания достоверно не известно.

Необходимо признать, что специального монографического и всестороннего исследования стиля мозаик Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро, попыток его описать и соотнести со стилем мозаик V в. в других городах Италии (Риме, Равенне, Неаполе) и обнаружить в развитии художественных процессов эпохи определенную закономерность, до сих пор не сделано. Общую характеристику стиля искусства V в. дали авторы в сводных работах по раннехристианскому искусству<sup>108</sup>. Однако она представляется неполной и недостаточной.

---

<sup>108</sup> Общие работы, содержащие сведения о мозаиках V века в Милане: Garrucci R. *Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*. Vol.1-6. Prato. 1872-1881; Barbier de Montault X. *Les mosaïques de Milan // Revue de l'art chrétien*. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Callas, 1881. P. 121–162; Айналов Д. В. *Мозаики IV и V веков. Исследование в области иконографии и стиля древне-христианского искусства*. Спб.: Тип. В. С. Балашева, 1895; Volbach W. F., Hirmer M. *Frühchristliche Kunst: Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*. München: Hirmer Verlag, 1958; Van der Meer F., Mohrmann *Atlas van der outchristelijke Wereld*. Amsterdam-Brussel: Elsevier, 1961; Grabar A. *Le premier art chrétien (200–395)*. Paris: Gallimard, 1966; Idem. *Byzantium from the Death of Teodosius to the rise of Islam*. London: Thames and Hudson. 1966; Kitzinger E. *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3<sup>rd</sup> –7<sup>th</sup> Century*.

Единственной работой, посвященной вопросам формирования стиля византийского искусства, является книга Э. Китцингера «Становление византийского искусства. Главные стилистические течения в искусстве Средиземноморья в III-VII веках». Она опубликована в Лондоне в 1977 году<sup>109</sup>. Однако временные границы и география этого исследования значительно шире, чем аналогичные параметры нашей работы; миланским мозаикам в нем отведено незначительное место. Помимо этого, особенности художественного языка конца IV–начала V в., времени так называемого «феодосиевского ренессанса», на примере произведений мелкой пластики, подробно разобрала норвежская исследовательница Бенте Килерич в монографии 1993 г. «Классицизм конца IV века в пластических искусствах»<sup>110</sup>. Между тем подобного анализа стиля монументальной живописи V в., и в частности ранних мозаичных ансамблей в Италии, до сих пор не было предпринято. На необходимость такой работы указывала Б. Килерич<sup>111</sup>.

Таким образом, историография темы, выбранной в качестве диссертационной работы, разработана только в части, касающейся

---

London: Faber & Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977; Beckwith, J. Early Christian and Byzantine Art. New Haven, London: Yale University Press, 1986; Milburn R. Early Christian Art and Architecture. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1988; Snyder J. Mediaeval art: Painting. Sculpture. Architecture. 4<sup>th</sup> –14<sup>th</sup> century. NY: Harry. N. Abrams, 1989; Crippa M. A., Zibawi M. L'Art paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris: Zodiaque, 1998.

<sup>109</sup> Kitzinger E. Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th Century. London: Faber & Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977.

<sup>110</sup> Kiilerich B. Late fourth century classicism in the plastic arts: Studies in so-called Theodothian renaissance. Odense: Odense University Press, 1993.

<sup>111</sup> Ibid. P. 11.

иконографии отдельных сцен, изобразительных мотивов и общей программы декорации. Художественные аспекты темы нашими предшественниками затрагивались очень редко.

## ГЛАВА 1.

## МОЗАИКИ КАПЕЛЛЫ САНТ АКВИЛИНО В ЦЕРКВИ САН ЛОРЕНЦО МАДЖОРЕ В МИЛАНЕ

*Раздел 1.1. Описание мозаик и иконографической программы декорации капеллы Сант Аквилино*

От первоначальной декорации капеллы Сант Аквилино (илл. 2–4) купол, стены и ниши которой, были покрыты мозаиками, а стены до сводов облицованы разноцветным мрамором<sup>112</sup>, дошли композиции в двух полуциркульных нишах в самой капелле (илл. 5, 6) и фрагменты фигур и части орнаментального декора на стенах нартекса (илл. 7).

---

<sup>112</sup> Источники с VI в. по 1934 г., содержащие описание церкви Сан Лоренцо, собраны Аристидо Кальдерини и опубликованы в книге Calderini A. *La Zona monumentale di San Lorenzo in Milano*. Milano. 1934. Ссылки на них приведены в статье Д. Киней и М. Давид. См.: Kinney D. «Capella Regina»: S. Aquilino in Milan // Marsay. Vol. 15. 1970–1971. NY University. P. 14. Note 4; David M. *De aurea ecclesia Genesii // Milano Ritrovata. Via Sacra da San Lorenzo al Duomo. Parte seconda*. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Confcommercio, 1991. P. 49–51. Об облицовке стен капеллы Сант Аквилино порфиром и разноцветным мрамором сообщает автор XIV в. Гальвано Фьямма (Ibid. P. 14. Note 7), а так же Джулиано да Сангалло в 1492 г. (Ibid. P. 49. Note 8). Мозаики в куполе капеллы утрачены, но сохранялись до XVII столетия. Некоторое представление о композиции и составе сюжетов дают рисунки около 1650 г. английского путешественника, предположительно Ральфа Саймонда; они опубликованы М. Давидом. См.: Ibid. Fig. 1–2. P. 49–50. Однако нельзя быть вполне уверенными, что на этих рисунках воспроизведены именно ранние мозаики, относящиеся к первоначальной декорации капеллы и одновременные сохранившимся композициям.

Мозаика в юго-восточной нише (илл. 8) сильно пострадала, значительная ее часть утрачена. В сохранившихся фрагментах (илл. 9, 10, 11), хорошо различимы наверху справа — крупы, морды и копыта лошадей; слева в узком вертикальном фрагменте — край колесницы (?) и белых одежд, вероятно, принадлежавших вознице, внизу на фоне горок — фигуры трех юношей и пасущихся рядом с ними животных (тельцов и агнцев), две реки, вытекающие из расщелин скал.

Из-за неполной сохранности мозаики ее сюжет был и до сих пор остается предметом обсуждения исследователей. Высказывались следующие предположения: пасторальный сюжет, возможно, Иосиф и его братья<sup>113</sup>, Пастухи, наблюдающие восход Солнца<sup>114</sup>, Христос-Гелиос на колеснице<sup>115</sup> и Вознесение пророка Илии<sup>116</sup>. Последняя

---

<sup>113</sup> Garrucci R. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*. Prato. 1877. Vol. IV. P. 41–42. Tav. 234 (2).

<sup>114</sup> Wilpert J. *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. –XIII. Jahrhundert*. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. Bd. 1. S. 264–266.

<sup>115</sup> Grabar A. *Études critiques: San Lorenzo de Milan*. Calderini. A., Chierici. G., Cecchelli. C.: *La Basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano*. Milan, 1951 // *Cahiers archéologiques*. 9. 1957. P. 347. Этой точки зрения придерживаются современные авторы К. Бертелли и М. Делла Валле. См.: Bertelli C. *I mosaici di Sant'Aquilino // La basilica di San Lorenzo in Milano*. A cura di G. A. dell'Aqua. Milano: Banca Popolare di Milano, 1985. P. 145–169; Della Valle M. *I mosaici di Milano: IV–XII secolo*. *L'aula di Sant'Aquilino presso San Lorenzo e il suo atrio // Proceedings of the 21<sup>st</sup> International Congress of Byzantine Studies*. London 21–26 August 2006. Vol. III. *Abstracts of Communications*. P. 48–49.

<sup>116</sup> Впервые мнение высказано И. Шустером: Schuster I. *Sant'Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi*. *Note di archeologia cristiana*. Milano: Vita e Pensiero, 1940. P. 87–91. Его разделяли К. Чекелли: Calderini C., Chierici G., Cecchelli C. *La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri

гипотеза представляется наиболее аргументированной. Обширный иконографический материал, относящийся к III–V вв., позволяет отождествить изображение в юго-восточной нише со сценой «Вознесение Илии»<sup>117</sup>. Это возможно сделать, несмотря на то, что среди сохранившихся изображений этого сюжета не существует двух одинаковых, то есть, совпадающих в деталях, а так же нет ни одного тождественного мозаике в Сант Аквилино. Таким образом, считаем, что в юго-восточной нише капеллы находилась сцена «Вознесение Илии».

Мозаика в юго-западной нише (илл. 14) напротив, сохранилась практически полностью. Незначительные утраты, позем и короб со свитками под ногами Христа, фрагмент золотого фона справа над головой апостола Павла, восполнены реставраторами в начале XX в.<sup>118</sup> Остальные части находятся в оригинальном состоянии. Мозаика

---

per la storia di Milano. 1951. P.221–223, а так же В. Фольбах: Volbach W. F. Early Christian Art. London: Thames and Hudson. 1961. P. 29–30, В. Н. Лазарев: Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство. 1986. Т.1. С. 26., Дж. Бовини: Bovini G. I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura dell'arte ravennate e bizantina. 1970. Vol. 17. P. 61–82; P. 77. P. 61–82), Д. Кинней: Kinney D. «Capella Regina»: S. Aquilino in Milan // Marsay. Vol. 15. 1970–1971. NY University. P. 14; Р. Мильбурн: Milburn R. Early Christian Art and Architecture. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1988. P. 229.

<sup>117</sup> Письменные и изобразительные источники по иконографии Вознесения пророка Илии до V в. включительно систематизированы П. Ландесманном. См.: Landesmann P. Die Himmelfahrt des Elija: Entstehen und Weiterleben einer Legende sowie ihre Darstellung in der frühchristlichen Kunst. Wien; Köln; Weimar. 2004.

<sup>118</sup> О реставрации мозаик см.: Nordhagen P. J. Mosaici di Sant'Aquilino: originali e rifacimenti // Il millenio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi. A cura di C. Bertelli. Milano: Electa, 1987. P. 162–177. Места утрат отмечены Й. Вильпертом на акварелях, опубликованных в книге: Wilpert J. Die römischen

представляет юного Христа, сидящего в окружении двенадцати учеников. Апостолы сгруппированы по шесть и расположены по сторонам от Учителя на склонах полуциркульной ниши (илл. 15, 16). В нижней части композиции под ногами апостолов представлены два водных потока — источники «живой воды».

Изображение Христа с апостолами в двух иконографических изводах «Христос-учитель», или «Собрание апостолов» и «*Traditio Legis*», или «Даяние Закона» получило широчайшее распространение в христианском искусстве в IV в. и первой четверти V в.<sup>119</sup>. Оно многократно встречается в росписях катакомб, в произведениях скульптуры и мелкой пластики. Создается впечатление, что для

---

Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. –XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1917. Bd. 3. Taf. 40.

<sup>119</sup> Иконографии сцены и ее символическому содержанию посвящены работы: Testini P. Osservazione sull'iconografia del Cristo in trono fra gli Apostoli // Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. Roma. 1963. P. 230–300. Christe Y. La vision de Matthieu (Matth. XXIV–XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie. Bibliothèque des Cahiers Archeologiques, X. Paris. 1973; La Gerusalemme celeste. Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo. Catalogo della mostra, Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 20 maggio–5 giugno 1983. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano. 1983; Steen O. The Iconography of the Sarcophagus in S. Ambrogio. Hope for Salvation through the word of Christ // Imperial art as Christian art, Christian art as imperial art: expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia. Vol. 15. Part 1. Roma: Bardi, 2001. P. 283–294; Spieser J. M. Le Christ il-est représenté en Jude dans l'art paléochrétien? // Der Koran und sein religiöses und kulturelles Umfeld. Munich: T. Nagel, E. Müller-Lückner, 2010. P. 75–95. См. также: Cabrol F., Leclercq H., Marrou H. I. Don de Dieu. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Vol. 4.2. Coll. 1451–1454. Paris: Letouzey et Ané, 1921; Schumacher W. N. Traditio legis // Lexicon der christlichen Iconographie. Bd.4. Rom, Freiburg, Basel, Wien. 1990. Coll. 347–351.

первых поколений христиан оно имело важное, возможно, вероучительное значение.

Мозаика капеллы Сант Аквилино относится к типу «Христос-Учитель», или «Собрание апостолов». Иконографическим прототипом для нее послужили античные изображения, представляющие мудреца, главу философской школы с последователями, такого типа, как «Аристотель (?) с учениками» (катакомба на Виа Латина, Рим, IV в.<sup>120</sup>) (илл. 27), «Плотин с учениками»<sup>121</sup> (рельеф конца III– начала IV в., Латеранский музей, Рим), «Сократ с мудрецами» (напольная мозаика, IV в. из Апомеи, Сирия<sup>122</sup> и «Академия Платона» (напольная мозаика, I–II в. до н.э. Археологический музей в Неаполе. Inv. 124545) (илл. 28).

Сцена «Собрание апостолов» встречается преимущественно, исключения крайне редки<sup>123</sup>, в произведениях погребального искусства (на саркофагах, в росписи катакомб). Кажется, ее намеренно демонстрируют, помещая на видном месте (на фронтальной стенке, в

---

<sup>120</sup> Grabar A. *L'arte paleocristiana (200–395)*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1991. Fig. 249.

<sup>121</sup> Ibid. Fig. 50.

<sup>122</sup> Crippa M. A., Zibawi M. *L'Art paléochrétien. Des origines à Byzance*. Paris: Zodiaque, 1998. Pl. 98.

<sup>123</sup> Например, пиксида около 400 г. из Государственного национального музея в Берлине (*La Rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio: Catalogo dell'esposizione alla Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza 8 settembre–18 novembre 2007*. A cura di F. Bisconti, G. Gentili. Milano: Silvana Editoriale, 2007. P. 79. Fig. 4) и костяная пластина первой четверти V в. из Музея Лувра, Париж (*Byzance. L'art byzantine dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre 3 novembre 1992- 1<sup>er</sup> février 1993*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992. Cat. №11).

аркосолии или нише над захоронением). Видимо, для раннехристианской эпохи это изображение было одним из главных; оно могло восприниматься как открытое исповедание веры и прямое указание на принадлежность усопшего Церкви, к союзу Христа и апостолов. Аналогичная миланской мозаике сцена помещена на т.н. саркофаге Стилихона<sup>124</sup>, около 380 г. (илл. 29), саркофаге Боргезе<sup>125</sup>, около 400 г., в росписях IV в. римских катакомб Домитиллы (илл. 30, 31)<sup>126</sup>, Сан-Эрмете<sup>127</sup>, Деи Джордани на виа Анапо (илл. 32), Марка и Марцеллина<sup>128</sup>, Новой катакомбы на Виа Латина<sup>129</sup>. Карло Бертелли неоднократно высказывал предположение, что популярность этого сюжета в IV в. связана с существованием в раннюю эпоху какого-то известного образца, возможно, константинопольского происхождения<sup>130</sup>. Автор предположил, что такое изображение могло находиться в церкви Св. Апостолов в Константинополе. Возможно,

---

<sup>124</sup> La Gerusalemme Celeste. Catalogo della mostra. Milano. Universita Cattolica del S. Cuore, 20 maggio – 5 giugno, 1983. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano. 1983. Cat. № 95.

<sup>125</sup> Ibid. Cat. № 96.

<sup>126</sup> В катакомбах Домитиллы сцена встречается несколько раз в различных помещениях. См.: Testini P. Osservazione sull'iconografia del Cristo in trono fra gli Apostoli // Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. Roma. 1963. Fig. 15–18, 25.

<sup>127</sup> Ibid. Fig. 14.

<sup>128</sup> Ibid. Fig. 19–20.

<sup>129</sup> Ibid. Fig. 23.

<sup>130</sup> 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.145–169; Idem. I mosaici del sacello di S. Aquilino // Milano, capitale dell'Impero Romano 286–402 d. C. 24 gennaio – 22 aprile, 1990. Milano. 1990. P. 142.

однако, на широкое распространение этого сюжета в раннехристианское время оказал влияние другой образ (данное мнение принадлежит Б. Бренк). А именно скульптурная композиция Христос с двенадцатью апостолами, так называемый *fastigium*<sup>131</sup> из главной базилики Рима – Сан Джованни ин Латерано (илл. 33, 34). Серебряные скульптуры сидящего Христа, двенадцати апостолов и четырех архангелов высотой 150 сантиметров каждая – дар императора Константина – располагались в зоне алтаря на фоне полукруглой апсиды, вероятно, имевшей нефигуративный или орнаментальный декор. Из основного пространства храма просматривались тринадцать фигур Христа с учениками, в то время как находившиеся в алтаре священнослужители видели только Христа и архангелов.

От декорации нартекса Сант Аквилино (илл. 35–40) дошли на северной стене: в нижнем регистре – верхние части фигур двух ветхозаветных патриархов Симеона и Завулону (илл. 37–39) – идентифицированы по надписям DE TRIBV SYMEON и DE TRIBV [ZABV]LON и фрагмент надписи DE T[RI] B), относящейся к фигуре неизвестного праотца; в верхней зоне – ступни ног и надписи с именами апостолов Иоанна, Филиппа, Варфоломея, Матфея, Иакова Старшего и Иуды (IOHANNE[S], FILIPP[VS], BAR[THOLOMAEVVS], [MATH]EVVS, IACOBVS ALF, IVDAS) (илл. 36). На западной стене: внизу, в одном ряду с праотцами – поясное изображение (нижняя часть фигуры утрачена) неизвестного святого, предположительно,

---

<sup>131</sup> Brenk B. The apse, the image, and the icon: An historical perspective of the apse as a space for images. Weisbaden: Reichert Verlag, 2010. P. 21, 550–552.

патриарха Иуды<sup>132</sup> (илл. 40), наверху – надпись PELAGIA, вероятно, относившаяся к образу святой Пелагии, антиохийской мученицы, почитавшейся в Милане в IV в.<sup>133</sup>; на откосе центрального окна нижнего яруса – небольшие фрагменты орнаментальной декорации.

Согласно реконструкции И. Шустера, осуществившего первую публикацию мозаик нартекса и предложившего интерпретацию их замысла<sup>134</sup>, на четырех стенах находились фронтальные ростовые фигуры представителей двенадцати израилевых колен – потомков Иакова, двенадцати апостолов – учеников Христа, и мучеников – свидетелей веры. На северной стене внизу по сторонам от входа на синем фоне были представлены ветхозаветные праотцы, разделенные между собой золотыми, инкрустированными пилястрами. Над ними на золотом фоне располагались апостолы, изображенные между белыми колоннами. Ряд праотцов продолжался на восточной и западной стенах, в то время как апостольский чин на тех же сторонах прерывался изображениями мучеников и мучениц, на что указывает имя Пелагия, и, вероятно, возобновлялся на южной стене. В нише над входом в капеллу, возможно, был представлен Христос, восседающий на троне. Вокруг этого главного образа группировались остальные фигуры святых, мучеников, апостолов и патриархов. В соответствии с представлениями Шустера, опиравшегося в своей интерпретации на

---

<sup>132</sup> Идентифицирован И. Шустером на основании миниатюрных изображений женской и двух детских фигур, помещенных в квадратной раме справа от головы святого. В них автор видел жену и детей патриарха Иуды – Фамарь, Фареса и Запу. Schuster I. Sant` Ambrogio e le piu antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana. Milano: Vita e Pensiero, 1940. P. 47–49, 72–73. Tav. VI.

<sup>133</sup> Ibid. P. 43–45, 73.

<sup>134</sup> Ibid. P. 18–21, 43–53; 67–80.

богословские труды Амвросия Медиоланского, которого он считал заказчиком и автором иконографической программы мозаик, декорация нартекса представляла полноту «народа Божьего». Реконструкция мозаик нартекса, предложенная И. Шустером, без существенных возражений была принята последующими исследователями мозаик Сант Аквилино. Некоторые уточнения относительно состава персонажей и системы их расположения сделали А. Грабар, Л. Чекелли, К. Бертелли<sup>135</sup>.

Время создания мозаик капеллы неизвестно. В специальной литературе можно встретить различные датировки, располагающиеся в довольно широком временном диапазоне от IV до VI вв.<sup>136</sup>. Между тем, преобладающей является датировка рубежом IV–V в. (около 400 г.): ее разделяет большинство авторов<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Calderini C., Chierici G., Cecchelli C. La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1951. P. 237–239; Grabar A. Études critiques: San Lorenzo de Milan. Calderini. A., Chierici. G., Cecchelli. C.: La Basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano. Milan, 1951 // Cahiers archéologiques. 9. 1957. P. 348; 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. 160–164.

<sup>136</sup> Обзор датировок, предложенных до 1970 г., см. в статье Дж. Бовини: Bovini G. I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura dell'arte ravennate e bizantina. 1970. Vol. 17. P. 81–82. А также см. в главе Историография настоящей диссертации. С. 34–36.

<sup>137</sup> Bettini S. Storia della pittura italiana. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1942. Tav. 39; Calderini A., Chierici G., Cecchelli C. La Basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1952. P. 251; Volbach W.F. Early Christian Art. London: Thames and Hudson, 1961. P. 29; Grabar A. Byzantium from the Death of Teodosius to the rise of Islam. London: Thames and Hudson, 1966. P. 165. Fig. 174; I mosaici del S. Aquilino di Milano // Corso di cultura

Археологические, архитектурные исследования и исторические данные позволяют с большой степенью точности определить временные границы, внутри которых возникновение декорации Сант Аквилино наиболее вероятно. Особенности строительной техники церкви Сан Лоренцо (илл. 1) и боковых капелл Сант Ипполито, Сан Систо и Сант Аквилино, принадлежащие ее первоначальной структуре, указывают на промежуток между 355 и 372/4 годами<sup>138</sup>. Таким образом, мозаики Сант Аквилино могли появиться не ранее 372/4 года. Этот год принимается за «terminus post quem».

---

sull'arte ravennate e bizantina. Vol. 17. 1970. P. 82; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 27, прим. 34 на с. 199. С. 27; Nordhagen P. J. Mosaici di Sant'Aquilino: originali e rifacimenti // Il millenio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi. A cura di C. Bertelli. Milano: Electa, 1987. P. 162; Bertelli C. I mosaici del sacello di S. Aquilino // Milano capitale dell'Impero Romano. 286–402 d.C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo. Milano: Silvana, 1990. P. 142; David M. De aurea ecclesia Genesisii // Milano ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo. Seconda parte. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Confcommercio, 1991. P. 60. Note 26.

<sup>138</sup> Об архитектуре и строительной технике церкви Сан Лоренцо Маджоре и ее боковых капелл см.: Bovini G. Gli edifici di culto milanese d'età preambrosiana // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. 1961. Vol. 8. P. 47–72; Kleinbauer W. E. Toward a Dating of San Lorenzo in Milan: Masonry and Building Methods of Milanese Roman and Early Christian Architecture // Arte Lombarda. 1968. № 13. Pt. 2. P. 1–22; Lusurd S. Milano: La città nei suoi edifici. Alcuni problemi // Atti del 10 Congresso Internazionale di studi sull'alto Medioevo, Milano 26–30 settembre, 1983. Spoleto. 1986. P. 209–240. Tav. I–XXI; Chetti Apollonj B. M. Le cattedrale di Milano ed i relativi battisteri. Nota sulla basilica di S. Lorenzo Maggiore // Rivista di archeologia Cristiana. Vol. 63. 1987. P. 23–90; Kinney D. Le chiese paleocristiane di Mediolanum // Il millenio ambrosiano. Milano, una capitale dal Ambrosio ai Carolingi. Milano: Electa, 1987. P. 48–79.

Как убедительно показала американская исследовательница Дейл Кинней, капелла Сант Аквилино изначально задумывалась как погребальное сооружение, возможно, мавзолеем для одного из императоров западной части Империи, проживавшего в Милане, или для одного из членов его семьи. Гипотетически это мог быть Констанций II (337–361 гг.), Валентиниан I (364–375 гг.) или Юстина (ум. 388 г.) — вторая супруга Валентиниана I и мать юного императора Валентиниана II<sup>139</sup>. Важно, что свое мемориальное назначение капелла могла исполнять только до 402 г., то есть, до того момента, как император и его двор оставили Милан и переехали в новую столицу — Равенну. С исторической точки зрения создание мозаик Сант Аквилино после этой даты представляется маловероятным; в таком случае 402 г. является для декорации капеллы «terminus ante quem».

Таким образом, украшение Сант Аквилино мозаиками, вероятно, произошло между 372 и 402 годами.

### *Раздел 1.2. Художественные особенности мозаик Сант Аквилино и проблема их датировки*

На основании анализа исторических и архитектурно-археологических данных можно выдвинуть предположение о времени создания мозаичной декорации Сант Аквидино. Вероятно, она возникла в промежутке между 372 и 402 годами. Данная датировка вполне согласуется со стилем мозаик. Характерный для искусства V в. в целом, он, вместе с тем, обладает рядом черт, указывающих на

---

<sup>139</sup> Kinney D. «Capella Regina»: S. Aquilino in Milan // Marsyas. Vol. XV. 1970–1971. NY University. P. 27–35.

ранний период искусства так называемого «феодосиевского ренессанса» (380–около 400 гг.)<sup>140</sup>. По совокупности художественных приемов и выразительных средств мозаики Сант Аквилино обнаруживают наибольшее сходство с рельефами, скульптурой и мелкой пластикой, созданными около 400 г. (примерами могут служить мраморные рельефы базы колонны императора Феодосия в Константинополе, 390 г.<sup>141</sup> (илл. 41–43), костяная пластина из Национального музея в Мюнхене<sup>142</sup> (илл. 44) скульптурные портреты Лицинии Евдоксии из музея Кастелло Сфорцеско в Милане<sup>143</sup> (илл. 45), императорские портреты Валентина II (илл. 46) и Аркадия (?) из

---

<sup>140</sup> Периодизация искусства «феодосиевского ренессанса» предложена Б. Килерич. См.: Kiielerich B. Late fourth century classicism in the plastic arts. Studies in so-called Theodosian renaissance. Odense: Odense University Press, 1993. P. 187–195.

<sup>141</sup> Eadem. The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology // Acta et Archeologiam et Artium historiam pertinentia. Series altera in 8. X. Rome. 1998.

<sup>142</sup> Kitzinger E. Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo Mediterraneo dal III al VII secolo. A cura di M. Andaloro e P. Cesaretti. Milano: Jaca Book, 2004. Fig. 76.

<sup>143</sup> Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978. Ed. by Kurt Weitzmann. NY. 1979. Cat. 27. P. 33. В каталоге выставки считался портретом императрицы Феодоры (527–548 гг.), датирован 530–540 гг. Новая атрибуция предложена Ф. Де' Маффеи. См.: De'Maffei F. La mimesi dal tardoantico al bizantino nei ritratti imperiali dal III al V secolo // La mimesi bizantina. Atti della IV Giornata di studi bizantini sotto il patroncinio dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini, Milano, 16–17 maggio 1996. Napoli. 1998. ИТАЛОΕΛΛΗΝΙΚΑ, Quaderni, 9. A cura di Conca F., Maisano R.; в частности P. 81–84. Fig. 27.

Археологического музея в Стамбуле<sup>144</sup> (илл. 47) и др.), живописью римских катакомб, и прежде всего, с теми росписями, которые исследователи относят к середине и второй половине IV в. (например, в катакомбах на Виа Латина, Петра и Марцеллина, Домитиллы и Джордани<sup>145</sup>). Именно в катакомбах встречаются изображения, обнаруживающие наибольшее сходство с мозаиками Сант Аквилино в иконографии, принципах построения композиции, способах передачи пространства, манере исполнения.

Среди мозаичных ансамблей V в. в Италии нет ни одного, который можно было бы считать полной аналогией мозаикам Сант Аквилино. Сходство всех настенных росписей V столетия носит общий характер, основано на принадлежности их единой классической традиции и обусловлено преобладавшими в искусстве этого времени художественными тенденциями, связанными с поисками выразительности нового христианского типа. Отличия, напротив, проявляются во множестве мелких деталей и специфических черт, в уникальной комбинации единых для эпохи художественных приемов, в оттенках трактовки образа, в общем впечатлении, которое возникает от каждого ансамбля мозаик. Иногда эта разница может указывать на временную дистанцию, разделяющие произведения, как в случае с мозаиками Сант Аквилино, с одной стороны, и мавзолея Галлы Плацидии (425–450 гг.) (илл. 114–124), баптистерия Сан Джованни ин Фонте (третья четверть V в.) (илл. 159–177), – с другой. Она также может быть отражением местных вкусов и

---

<sup>144</sup> Eadem. Fig. 20, 22.

<sup>145</sup> Die Malereien der Katakomben Roms. Herausgegeben von J. Wilpert. Vol. I–II Freiburg in Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1903; Focchi Nicolai V., Bisconti F., Mazzoleni D. The Christian Catacombs of Rome: History, Decoration, Inscriptions. Regensburg: Schnell and Steiner, 1999.

индивидуальной манеры их создателей, как в случае с мозаиками Сант Аквилино и Санта Пуденциана (илл. 85–91). Их авторы работали практически одновременно, возможно с разницей в десять-пятнадцать лет, в двух крупных италийских художественных центрах, Милане и Риме. Черты времени и проявление локальных вкусов в ранних мозаиках Италии можно попытаться выделить и описать.

Необходимо отметить, что художественные особенности мозаик Сант Аквилино не становились темой отдельного монографического исследования. В сводных работах по раннехристианскому искусству или специальных публикациях о мозаиках капеллы авторы давали общую характеристику их стиля, определяя его как «импрессионистический»<sup>146</sup>. В качестве близких стилистических аналогий исследователи приводили мозаики базилики Санта Пуденциана (начало V в.) и Санта Мария Маджоре (432–440 гг.) (илл. 92–106), – обе в Риме, Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (середина–2-я половина V в.)<sup>147</sup>, мавзолея Галлы Плацидии в Равенне (425–450 гг.), Сан Витторе ин Чьел д’Оро в Милане (2-я половина V в.) (илл.

---

<sup>146</sup> Основные работы о мозаиках Сант Аквилино приведены и проанализированы в разделе историография. С. 18–36.

<sup>147</sup> Мозаики Неаполитанского баптистерия так же как большинство монументальных ансамблей IV–V вв. не имеют исторической даты. Время их создания определяется исследователями на основании разных факторов: письменных источников и художественных черт. В литературе можно встретить широкий спектр датировок от начала IV до XIII вв. Преобладает датировка рубежом IV–V вв. Между тем, нам представляется, что стилистические особенности мозаик Сан Джованни ин Фонте позволяют отнести их ко второй половине V в. Обоснованию данной атрибуции мы мы посвятили специальную статью. См.: Заиграйкина С. П. Мозаики баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // Искусствознание. № 3–4. 2013. С. 262–275.

55–69) и капеллы св. Матроны в Сан Приско близ Старой Капуи (конца V–начала VI в.) (илл. 178, 179), то есть, одновременно живописные произведения, как первой, так и второй половины V столетия. Однако подробного анализа мозаик Сант Аквилино, их детального сопоставления с предложенными аналогиями наши предшественники не предпринимали. Задача настоящей главы состоит в том, чтобы описать живописные особенности мозаик капеллы Сант Аквилино, отметить черты, определяющие неповторимость их художественного облика, охарактеризовать образ, созданный мастерами, сравнить мозаики Сант Аквилино с другими ансамблями монументальной живописи, прежде всего с теми, которые традиционно фигурируют в числе стилистических аналогий, с тем, чтобы среди них найти соответствующее этому художественному явлению место.

Мозаики Сант Аквилино производят удивительно свежее впечатление. Они выполнены в свободной «очерковой» и как будто небрежной манере. Кажется, изображения нанесены на плоскость стены быстро, что технически неосуществимо. Форма моделируется буквально несколькими штрихами. Их рисунок беглый и вместе с тем безупречный. Отдельные кубики и целые ряды смальты безошибочно «брошены» в точно выверенных местах. Сочетание видимой легкости и непринужденности с уверенностью исполнения, – свидетельство высокого уровня мастерства работавших здесь мозаичистов.

Композиции обеих сохранившихся в капелле сцен (илл. 8, 14) словно наполнены воздухом: в них много свободного, нестесненного деталями пространства. Все ненужные с точки зрения содержания сцены подробности опущены. Все незначительное, что могло бы отвлечь от созерцания главного события, отброшено. В сцене «Христос с апостолами» фон – беспредметный. Исключение сделано

только для символических образов (райских рек и короба со свитками). В ней отсутствует даже такая сюжетно необходимая деталь как скамья, седалище апостолов. Нет даже условных ее обозначений. Художники ограничились тем, что придали фигурам апостолов соответствующие сидящим позы. Между тем отсутствие этого элемента никак не влияет на общий замысел и восприятие композиции. Смысл изображения – союз Христа и апостолов, их человеческая и духовная близость – выражены компактным расположением фигур, их плотным контактом друг с другом, единством эмоционально-психологического состояния. Все они внутренне собраны, безмолвны и созерцательны. Апостолы сосредоточены, готовы услышать и воспринять слово Христа. Две группы (илл. 15, 16), возглавляемые Петром (слева) и Павлом (справа), зримо объединены фигурой Учителя, располагаются по сторонам от него и как будто вокруг него. Фигура Христа (илл. 17), помещенная на главной оси композиции, является смысловым центром изображения. В круг учеников естественным образом оказывается включенным зритель. Это происходит независимо от того, находится он на одной оси с Христом, буквально лицом к лицу с ним, или смещен относительно Его фигуры в сторону от центра ниши. Впечатление прямого контакта с Христом и принадлежности к числу апостолов возникает из-за круглящейся формы ниши, открытой в пространство капеллы, и размещения мозаики сравнительно невысоко над уровнем пола.

Композиция сцены «Вознесение Илии» организована вокруг колесницы пророка, помещенной в верхней части ниши, на золоте, в обрамлении симметрично растущих вверх горок. Фигуры юных пастырей и животные органично вписаны в окружающий пейзаж (илл. 10, 11). Изображение в целом носит идиллический характер;

вероятно, именно поэтому сцена воспринималась авторами XIX–начала XX в. как пасторальный сюжет. Общая гармония и состояние безмятежного вселенского покоя, царящее в сцене, ничем не нарушаются. Вознесение Илии на небо передано как неспешный, церемониальный выезд. Подъем колесницы происходит плавно по широкой пологой дуге небесного свода, обозначенной тонкой линией облаков. Елисей (илл. 12), получающий от Илии милоть – знак пророческого достоинства – безучастно созерцает совершающееся на его глазах чудо. Он задумчиво приподнял голову и указывает пальцем вверх, слегка развернувшись в сторону колесницы.

Сдержанность и простота, немногословность и повышенная символическая насыщенность художественного языка мозаик Сант Аквилино роднит их с катакомбным искусством, где каждое изображение – крест, якорь, рыба, виноградная лоза или фигура молящегося (оранта) – имеет сложную многоуровневую символику. Сцены в Сант Аквилино, так же как в катакомбных росписях, воспринимаются как знаковые образы. В них мало или полностью отсутствует повествование, пространственный детализированный рассказ. Какое-либо развитие сюжета в них не предполагается, в отличие, например, от мозаик Санта Мария Маджоре (432–440 гг.), где ветхозаветная и евангельская история разворачиваются перед глазами зрителя, как череда событий, напоминая полные подробностей рассказы об императорских победах, запечатленные на римских триумфальных колоннах и арках. Внешняя динамика, активная жестикуляция, повышенная эмоциональность, присущие некоторым образам мозаик Санта Мария Маджоре, мавзолея Галлы Пладиции (Св. Лаврентий) (илл. 119, 120) и баптистерия Православных (апостолы в куполе, пророки в золотых медальонах в нижнем ярусе) (илл. 136–138), в Сант Аквилино сведены к минимуму. Движение,

даже если оно сюжетно необходимо, – сдержанное, неторопливое, полное внутреннего смысла. Наибольшее сходство с мозаикой Сант Аквилино обнаруживает сцена «Вознесение Илии» (илл. 48) в катакомбе на Виа Латина<sup>148</sup>. Она ближе всего мозаике капеллы по иконографии и эмоционально-психологическому настрою. Так же как в миланском ансамбле в композицию здесь введена фигура юного пастуха, возможно, аллегория Доброго пастыря. Форма аркосолия, в который вписана сцена, живописно обыграна; его полукруглое завершение и траектория движения колесницы ритмично согласованы. Совершенно иначе передано «Вознесение Илии» на панели дверей базилики Санта Сабина в Риме (илл. 49), выполненных при папе Сиксте III (432–440 гг.), то есть, на тридцать-сорок лет позднее мозаик Сант Аквилино и параллельно с мозаиками Санта Мария Маджоре и мавзолея Галлы Плацидии. Композиция сцены неустойчивая, в ней много резких диагональных линий, как следствие напряжения и экспрессии. Колесница пророка Илии стремительно взмывает ввысь, увлекаемая туда ангелом. Елисей в изумлении и страстном порыве раскинул руки, его фигура винтообразно закручена, голова запрокинута. Правой рукой он схватил край милоти. Юные пастыри, свидетели чудесного события, охвачены ужасом. Один из них (слева) в страхе отшатнулся, второй (справа) упал ниц, закрыв лицо ладонями. Их фигуры напоминают апостолов из сцены «Преображения». Такой выразительности, кажется, искали мозаичисты, работавшие в мавзолее Галлы Плацидии (сцена со св. Лаврентием), базилике Санта Мария Маджоре (Переход евреев через Красное море) (илл. 103, 104) и баптистерий Православных (апостолы

---

<sup>148</sup> Grabar A. *L'arte paleocristiana* (200–395). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1991. Fig. 248.

в куполе и пророки (?) в медальонах в нижнем ярусе) (илл. 116, 117), придавая фигурам и через них образам внутреннее напряжение и эмоциональный порыв, наделяя классические модели неизвестными, несвойственными им до сих пор душевными переживаниями и внутренними рефлексиями. Фигуры пророков в баптистерии Православных стоят, словно балансируя на кончиках пальцев ног, их взгляды скошены, белки глаз сверкают, ткани одежд трепещут, словно колеблемые ветром.

Ничего из отмеченного в образах рельефов дверей Санта Сабины, мозаик Галла Плацидии, Санта Мария Маджоре и баптистерия Православных нет в Сант Аквилино. Напротив, в них царит гармония и равновесие. Все формы в них правильные, пропорции выверенные, поверхности сглаженные, как бы мягко заполированные, образы умиротворенные. В анатомии человеческих тел нет отклонений от классической нормы, они прекрасно пропорционированы, напоминают античные скульптуры, статуи философов, раторов и атлетов. Телесное материальное начало в мозаиках Сант Аквилино не прячется, но, вместе с тем, не демонстрируется нарочито. Между внешней физической формой и ее внутренней жизнью будто заключено перемирие и достигнут баланс.

Некоторые незначительные, едва различимые погрешности есть только в передаче крайних слева и справа фигур апостолов в сцене «Собрание апостолов» (илл. 15, 16). Они кажутся немного сплюснутыми, а их колени «задранными». Однако эта деформация фигур может быть обусловлена желанием художников зрительно усилить впечатление глубины ниши.

Общая небрежность присутствует также в передаче лиц. Их рисунок нечеткий, как бы намеченный пунктиром; формы неопределенные, чуть размытые. В лицах всех персонажей в мозаиках

Сант Аквилино свойственные классике черты: красота и гармония, слегка подстерты. Однако однозначно связать эти особенности трактовки ликов с какими-то художественными установками или объяснить определенным уровнем мастерства мозаичистов, сложно. В единой картине стиля мозаик Сант Аквилино они малозаметны.

Одежды, в которые облачены персонажи, — свободные, не скрывают, а даже, напротив, выявляют анатомию тела. Драпировки распределены натуралистично, складки на поверхности одежд — равномерные, объемные и фактурные в местах перегиба ткани (на талии, сгибе локтя и под коленом) и гладкие, плоские там, где ткань лежит прямо или натягивается (на груди, плечах или коленях). В таких местах появляются плотные сгустки белого цвета. Они выглядят различно: как неправильной формы пятна (на одеждах Христа) (илл. 17) или пучки лучей (на коленях Петра, Павла (илл. 20), предпоследнего и крайнего слева апостолов), но чаще всего как отдельные короткие штрихи или мелкие блики, положенные поверх одежд (фигуры в обеих сценах). Одежды Христа и апостолов — корпусные и материально осязаемые, вместе с тем сплошь сияющие и переливающиеся множеством оттенков. Они образуют вокруг фигур светоносное облако. Вид их материи необычен; он свидетельствует о произошедших с ней метаморфозах.

Позы и жесты персонажей — естественные, непринужденные, точно схваченные и живо запечатлённые. В них нет никакой искусственности и механистичности, застылости и напряжения. Напротив, присутствует ощущение мгновенности, сиюминутности и переменчивости. Многие детали словно подмечены в реальной жизни и перенесены в мозаику в манере, напоминающей легкий подготовительный рисунок. Предлагаем несколько примеров: голени ног молодого апостола (третий справа от Христа) диагонально

перекрещены (илл. 21), он находится в покое, но, кажется, в следующий момент уже готов подняться; правая рука Христа (илл. 18) тонкая и хрупкая, но одновременно уверенная и твердая вскинута вверх и призывает учеников к вниманию; небрежно разметавшиеся пряди волос на лбу Христа (илл. 19) и свободная поза отдыхающего юноши (крайний правый пастух из сцены «Вознесение Илии»), с подложенной под голову рукой (илл. 13)

Колорит мозаик — светлый, акварельный, без явных акцентов, ударов или вспышек одного тона. В общей гамме преобладают цвета холодного спектра (синий, голубой, зеленый и серый). Палитра может показаться сдержанной и монохромной, но только на первый взгляд. Живописная поверхность богато, сложно и тонко нюансированная. Цвета подобраны деликатно, их сочетания гармонизированы и образуют нежные, даже изысканные соединения: нефритовый, лазурный и пепельно-розовый — в одеждах апостолов, интенсивный зеленый, изумрудный, горчичный и серебристо-серый — на горках в юго-восточной нише. Поверхность мозаики подобна перламутровой пластине или парчовой материи, сотканной из тончайших золотных нитей, мерцающей и переливающейся под воздействием света множеством оттенков.

В сцене «Христос с апостолами» важная роль отведена свету. Все цвета словно очищены, промыты и пропитаны им насквозь. Золото фона имеет зеленовато-пепельный оттенок и обладает нехарактерными для него в византийском искусстве свойствами — легкостью и прозрачностью. Этот эффект обусловлен технологическими особенностями данного вида золотой смальты. Для фона мозаики «Христос с апостолами» мастера использовали одновременно два типа золотых тессер, обладающих различной способностью отражать свет. Первый — из нейтрального прозрачного

стекла, дающий золоту холодный серебристый оттенок; второй — на зеленой прозрачной основе, теплый, желтоватый. Они перемешаны для придания фону большей подвижности, при этом первый тип смальт преобладает<sup>149</sup>. Выбор именно такого тона золота для сцены «Христос с апостолами» представляется неслучайным<sup>150</sup>. Это, несомненно, продуманный художественный прием, связанный с поисками определенной выразительности. Он многое определяет в образе мозаики в целом. Нигде больше в италийских мозаиках V в. он не встречается<sup>151</sup>. Светлый, светоносный фон сцены «Собрание

---

<sup>149</sup> Искренне благодарю итальянскую исследовательницу и коллегу Элизабетту Нери, сообщившую мне в переписке эти сведения. Изучению техники раннехристианских и средневековых мозаик в Милане посвящена ее диссертационная работа *Tesselata vitrea in età tardoantica e altomedievale: archeologia, tecnologia, archeometria. Il caso di Milano*. [2011]. Рукопись не опубликована.

<sup>150</sup> На особом оттенке золота в сцене «Собрание апостолов» специально остановился профессор Пер Й. Нордхаген. См.: Nordhagen P. J. The mosaics of the Capella di S. Aquilino in Milan: evidence of restoration // *Acta et Archeologia et Artiumhistoriam pertinentia*. 1982. Vol. 2. P. 77–94. Он считал, что серебристо-серый тон золота является следствием разрушения и утраты золотой фольги на большинстве (около 80 %) тессер фона. Его заключения основаны на визуальных наблюдениях. Во время реставрации мозаики Сант Аквилино в 70–е годы XX в. П. Й. Нордхаген имел возможность осмотреть поверхность мозаик с лесов. Никаких ссылок на реставрационно-технологические исследования в его работе не приведено. Такой же точки зрения придерживается почетный профессор Базельского университета Б. Бренк, высказавший свое мнение в беседе, состоявшейся между нами в 2005 г. в Университете Ла Сапиенца в Риме.

<sup>151</sup> Другой случай применения золота холодного серебристого оттенка дают мозаики Ротонды св. Георгия в Фессалониках (южный свод). Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch. *Mosaics of Thessaloniki: 4<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> century*. Athens: Kapon editions, 2012. Fig. 83. P.125.

апостолов» занимает промежуточное положение между белым фоном катакомбных росписей и мозаик мавзолея Костанции в Риме (илл. 78–84), с одной стороны, и золотым фоном в мозаиках византийских церквей, - с другой. Изначально, уже в самых ранних ансамблях христианской живописи, беспредметный фон есть зримое воплощение ирреального внеземного пространства, символическое обозначение места обитания Бога и святых. Между тем его конкретные физические характеристики в Сант Аквилино отличаются как от фона катакомбной живописи, так и от фона византийских мозаик. По сравнению с первым он приобрел новое качество – излучать свет, не утратив при этом прозрачности, эфирности, свойственной катакомбным фонам. Однако он не превратился еще в плотную кристаллическую субстанцию, какой спустя сто лет, на рубеже V–VI в. станут золотые фоны в мозаиках баптистерия Ариан (493–526 гг.) (илл. 139–149) и Архиепископской капелле (494–519 гг.) (илл. 150–158) в Равенне. Свободный фон сцены «Собрание апостолов» так же, как это было принято в античной живописи, ассоциируется с естественной воздушной средой, изменившей, однако, свои привычные свойства под воздействием пронизывающих ее невидимых божественных сил.

Мозаика «Христос с апостолами» – один из ранних примеров использования золотого фона в христианской монументальной живописи. П. Й. Нордхаген полагал, что это первый случай использования золотого фона в искусстве Запада и что повсеместной данная практика станет только к 500 году<sup>152</sup>. Между тем самые ранние примеры использования золотых тессер в настенной живописи

---

<sup>152</sup> Nordhagen P. J. The mosaics of the Capella di S. Aquilino in Milan: evidence of restoration // *Acta et Archeologiam et Artiumhistoriam pertinentia*. 1982. Vol. 2. P. 78.

относятся к античному времени I в. н.э. (Нимфей Лукулла, Золотой Дом Нерона в Риме<sup>153</sup>). Есть основания полагать, что золотая смальта в начале IV в. широко применялась в декорации христианских церквей. Возможно, конхи константиновых базилик (Сан Джованни ин Латерано, Сан Пьетро в Ватикане) в Риме имели нефигуративные золотые фоны<sup>154</sup>. Таким образом, поместив на золотом фоне фигуры в светлых блистающих одеждах, мозаичисты Сант Аквилино продолжили начатый еще позднеантичными художниками эксперимент по «умножению света».

Аналогичную художественную задачу в V–VI вв. ставили и решали художники в мозаиках баптистерия Православных (пророки в медальонах в нижнем ярусе, около 450 г.), баптистерия Ариан (апостолы в куполе, 493–526 гг.) (илл. 140, 144, 145) Архиепископской капеллы (ангелы на своде, 494–519 гг.) (илл. 150–152), базилики Сант Аполлинаре Нуово (процессия мучеников и мучениц на стенах

---

<sup>153</sup> Brenk B. Early gold mosaics in Christian art // *Palette*. № 38. 1972. P. 16–25; Neri E., Verità M. Glass and metal analyses of gold leaf tesserae from 1<sup>st</sup> to 9<sup>th</sup> century mosaics. A contributions to technological and chronological knowledge // *Journal of Archeological Science*. № 40. 2013. P. 4596–4606, P. 4596.

<sup>154</sup> Andaloro M. Dal ritratto all'icona // *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienza*. A cura di M. Andaloro, S. Romano. Milano: Jaca Book, 2000. P. 31–74, подробно на с. 33–37 с библиографией по данной проблематике; а так же Iacobini A. Aurea Roma. Le arti preziose da Costantino all'età Carolingia: committenza, produzione, circolazione // *Roma fra Oriente e Occidente. Settimane di studio nel Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo*, 19–24 aprile 2001. XLIX. Spoleto. 2002. P. 651–693, P. 654.

центрального нефа, 561–569 гг.) (илл. 183, 184); в них использован буквально такой же прием. И все же общее впечатление, образ мозаик Сант Аквилино и, например, баптистерия Ариан, оказался различным. Он явно указывает на временную дистанцию, существующую между этими ансамблями, на развитие, которое христианское искусство прошло в течение столетия.

Мягкость и непосредственность, подвижность и переменчивость, присущие мозаике Сант Аквилино, не имеют ничего общего с жесткой очерченностью, определенностью и законченностью образов мозаики Арианского баптистерия. Границы форм и фигур в миланском ансамбле как будто растушеваны, размыты, рисующие линии тонкие, гибкие, круглящиеся. Некоторое усиление контура, необходимое для различения пространственных планов, происходит в местах соприкосновения фигур. Оно необходимо для обозначения того, что апостолы расположены в два ряда относительно друг друга. Вместе с тем сделано это деликатно, без нарушения впечатления целостности группы, единства апостолов между собой и Христом. Та же умеренность и согласованность есть в общей колористической картине. Цвета, взятые в сложных оттенках, соединяются бесконфликтно, подобно тому, как это происходит в природе. Неизменно художники заботятся о передаче пространственных эффектов.

В Арианском баптистерии, напротив, пограничные линии усилены; всякая форма оказывается как бы замкнутой внутри себя, в своих пределах. Золотая поверхность фона выглядит гладкой, непроницаемой для глаза, холодной, как полированный металл; фигуры апостолов в ярких светящихся одеждах – уплощенными, малоподвижными, словно облаченными в латы; деревья – декоративными, лишенными витальной силы.

Образность мозаик Сант Аквилино обнаруживает наибольшую близость сцене «Добрый пастырь» (илл. 118) в мавзолее Галлы Плацидии и фигурам пророков (?) в нижнем ярусе декорации баптистерия Православных. Пожалуй, это единственные образы в мозаиках V в., которые можно сопоставить с Сант Аквилино непосредственно, их даже возможно представить в едином пространстве, на соседних стенах. У сцен «Добрый пастырь», «Собрание апостолов» и «Вознесение Илии» один источник – символично-аллегорические образы катакомбной живописи, сходная импрессионистическая живописная манера и внутренний лирический настрой. Но в равеннских образах присутствует чуть больше психологизма и напряжения, нежели в образах Сант Аквилино. Это выражено внешне в динамике форм: фигуры пророков, будто слегка приподняты и балансируют на кончиках пальцев, положение их ног неустойчивое, взгляды скошены, одежды чуть заужены. Эта грань очень тонкая, но именно она в конечном итоге формирует впечатление от целого произведения, его законченный художественный образ. Относительно Сант Аквилино равеннские мозаики мавзолея и баптистерия Православных представляют, кажется, следующий этап развития искусства V столетия.

Современниками мозаик Сант Аквилино или ближайшими по времени созданиями, видимо, являются мозаики в апсиде римской базилики Санта Пуденциана (402–417 гг.). Два этих ансамбля разделяет, вероятно, несколько десятилетий. Они представляются близкими стилистическими аналогиями и самыми антикизирующими произведениями раннехристианской монументальной живописи. Мера и соотношение античных и христианских черт в мозаиках Сант Аквилино и Санта Пуденциана приблизительно равные. Оба произведения относятся ко времени так называемого «феодосиевского

ренессанса» и представляют вариации на тему классического искусства. Их создатели, кажется, ориентировались на разные (по времени и иконографии), но в обоих случаях, античные модели. Один и тот же сюжет – Христос в окружении учеников – в мозаиках главной апсиды Санта Пуденциана и юго-западной нише капеллы трактован различно. Предположительно, на выбор композиционной модели, на типологию образов, оказали влияние местный художественный вкус и назначение сооружений (базилика, погребальная капелла).

Собрание Христа с апостолами в церкви Санта Пуденциана (илл. 85) представлено как официальная, парадная сцена. Христос, восседающий на роскошном, инкрустированном золотыми пластинами и драгоценными камнями престоле, с высокой прямой спинкой, задрапированной в переливающуюся материю, уподоблен земному правителю и верховному судье, возглавляющему высокое собрание. Его грандиозная фигура (илл. 86) в золотых блистающих одеждах приподнята и доминирует в композиции. Величественный, властный жест правой руки, обращенной к апостолам, – не допускает возражений. Все фигуры монументальные, широкоплечие, – колоссы, высеченные из камня. Их крупные скульптурные головы покоятся на мощных основаниях шей (илл. 89), выразительные профили Петра и Павла словно выточены резцом (илл. 90, 91). Все изображения (архитектура, небо, ткани одежд, мебель) объемно, пластически моделированы. Ракурсы фигур и развороты голов (подлинные в левой части композиции) апостолов указывают на то, что между ними происходит взаимодействие, впечатление, что они собрались на высокий, большой значимости совет.

В миланской мозаике «Христос с апостолами» звучит совсем другая интонация. Христос здесь не царит и не повелевает, не подавляет своей силой. Притом, что положение его фигуры (на

возвышении в центре композиции) и жест руки, поднятой вверх, – близкие Санта Пуденциана. Он кротко, но уверенно призывает, и ученики внимают ему, они обращены в его сторону. Все участники этого безмолвного собеседования внешне безучастны и бесстрастны. Это иной тип собрания – «молитвенное собрание», или священное собеседование (*sacra conversazione*). Всем образам Сант Аквилино присущи открытость и искренность, доступность и какая-то невинная простота. Все они пребывают в райском мире обретенной гармонии, внутреннего покоя, тихой радости. Возможно, такая особенность трактовки образов обусловлена погребальным назначением капеллы и характером совершавшихся в ней поминальных служб. Камерный, лирический характер искусства мозаик Сант Аквилино еще очень близок неофициальному катакомбному искусству. Ему совершенно чужд репрезентативный и императивный дух, которым пропитаны римские мозаики Санта Пуденциана. Быть может, авторы миланских мозаик имели какие-то другие, отличные от римских мозаичистов художественные ориентиры, более отвечавшие вкусам эллинистического Востока. Однако все это лишь предположения, попытки найти объяснение явной разнице между почти одновременными созданиями, имеющими к тому же некоторые иконографические пересечения.

Мозаики Сант Аквилино – это, пожалуй, самый живописный из всех ранних ансамблей в Италии и в этом смысле самый антикоподобный памятник монументального искусства IV–V вв. Иконографические схемы и композиционные модели, использованные в мозаиках, живописная манера, в которой они исполнены и образность, во многом близки катакомбному и в целом позднему эллинистическому искусству. Они как будто еще принадлежат античному художественному миру, оставаясь связанным с ним

множество нитей. Между тем целый ряд черт указывает на то, что это художники-авторы этих мозаик были заняты поисками выразительных средств, которые бы соответствовали новому религиозному мировоззрению. Направление поисков художниками было уже давно определено. Оно единое как у мастеров, работавших в катакомбах (III–IV вв.), так и у авторов мозаик капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро (вторая половина V в.). Однако интенсивность и степень проявления этих поисков в IV и V вв. различная. Даже внутри V столетия, между мозаиками первой и второй половины века, можно заметить разницу в их концентрации. Именно мера и соотношение старых и новых черт в мозаиках Сант Аквилино позволяет относить их ко времени около 400 г., когда баланс частей был устойчивым и внешняя красота формы сочеталась в образах с внутренним покоем. Уже в первой трети V в. в мозаиках Санта Мария Маджоре, Санта Сабина и Галлы Плацидии и еще более явно в середине века в мозаиках баптистерия Православных это равновесие будет нарушено. Художники будут искать другой, более острой выразительности.

## ГЛАВА 2.

МОЗАИКИ КАПЕЛЛЫ САН ВИТТОРЕ ИН ЧЬЕЛ Д'ОРО В  
БАЗИЛИКЕ САНТ АМБРОДЖО В МИЛАНЕ*Раздел 2.1. Основание и строительство капеллы Сан  
Витторе*

Капелла Сан Витторе ин Чьел д'Оро в настоящее время входит в комплекс построек базилики Сант Амброджо<sup>155</sup> (илл. 53, 54). Она примыкает с востока к южному нефу церкви и представляет собой небольшое (высота здания – около 15 метров, длина боковых стен – 8 и 5 метров) трапециевидное в плане сооружение с полуциркульной апсидой и невысоким куполом.

Изначально, однако, оно задумывалась как самостоятельная постройка, поминальная капелла-мартирий над местом погребения мученика Виктора, устроенная на кладбище христианских мучеников у Верцеллинских ворот. Согласно реконструкции Ф. Реджиори<sup>156</sup>, она

---

<sup>155</sup> О базилике Сант Амброджо и капелле Сан Витторе ин Чьел д'оро см.: Reggiori F. *La basilica ambrosiana: note storiche e descrizione*. Milano: Basilica ambrosiana, 1962; Kinney D. *Le chiese paleocristiane di Mediolanum // Il millennio ambrosiano*. Milano, una capitale dal Ambrosio ai Carolingi. Milano: Electa, 1987. P. 67–70; Righetto G. *Sant'Ambrogio e San Vittore “in ciel d'oro” // Milano, capitale dell'Impero Romano 286–402 d.C. Catalogo della mostra, 24 gennaio – 22 aprile, 1990*. A cura di Gemma Sena Chiesa. Milano: Silvana, 1990. P. 127–135; Monfrin Fr. *A propos de Milan Chrétien. Siège épiscopal et topographie chrétien a IV-VI siècle // Cahiers Archéologiques*. 1991. Vol. 39. P. 35–36; *La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto*. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 1–2, с предшествующей библиографией.

<sup>156</sup> Reggiori F. *La basilica ambrosiana: notizie storiche e descrizione*. Milano: Basilica ambrosiana, 1962. P. 244–248; Monfrin Fr. *A propos de Milan Chrétien. Siège*

имела деревянное шатровое завершение; апсида освещалась шестью окнами, расположенными в два ряда. Окна в боковых стенах были устроены таким образом, что в верхней зоне их было два, а в нижней по одному.

Наиболее вероятное время сооружения мартирия св. Виктора – первая половина IV в., точнее, промежуток между 313–343 гг., когда епископскую кафедру Милана занимал Матерн. Именно с его именем в истории миланской церкви связано перенесение мощей мученика Виктора из г. Лоди в Милан, прославление святого и начало его местного почитания<sup>157</sup>.

---

*épiscopal et topographie chrétien a IV-VI siècle // Cahiers Archéologiques. 1991. Vol. 39. P. 35.*

<sup>157</sup> Bovini G. Gli edifici di culto milanese d'età preambrosiana // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. 1961. Vol. 8. P. 47–72*; Paoli E. Les notices sur les évêques de Milan (IV-VI siècle) // *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen age temps modern. 1988. T. 100, 1. P. 207–225, 221*; S.Vittore, martire // *Dizionario dei Santi della Chiesa di Milano. A cura di C. Pasini. Milano: Nuove Edizioni Duomo, 1995. P. 53–56*. Вместе с телом Виктора в Милан были перевезены мощи святых Феликса и Навора, римских воинов мавританского происхождения, пострадавших одновременно с Виктором в период гонений императора Максимиана (около 303 г.). Местом их погребения стала базилика Наборина, построенная при участии епископа Матерна, и предназначенная служить его усыпальницей. S.Vittore, martire // *Ibid. P. 53–56*; SS. Nabore e Felice, martiri // *Ibid. P. 80–84*; S. Atanalo (III sec.) e tutti I santi vescovi milanesi // *Ibid. P. 136–144*. О традиции основания церквей епископами в память о местных мучениках и устройство рядом с их гробницами мест для собственного упокоения и членов семьи, – широко известно. Так поступали римские папы и епископы местных церквей: папа Дамас основал базилику на Виа Ардеантина в Риме, епископ Милана Амвросий – базилику Мучеников, епископ Равенны Неон – базилику Свв. Апостолов (в настоящее время – базилика Сан Франческо).

В 386 г. в непосредственной близости от мартириума Св. Виктора Амвросий Медиоланский основал базилику Мучеников (переосвящена в Сант Амброджо после смерти епископа Амвросия в 397 г.), в крипте которой положил обретенные в том же году мощи Свв. мучеников Гервасия и Протасия. Капелла Сан Витторе, между тем, продолжала сохранять свое самостоятельное значение. И только в Средние века, вероятно, в конце XI–XII в. во время фундаментальной реконструкции Сант Амброджо (церковь сгорела в пожарах 1071 г. и 1077 г.) Сан Витторе была присоединена к основному зданию базилики и с этого момента стала одной из ее боковых капелл.

Предположительно в V в. – точная дата неизвестна, а мнения исследователей по данному вопросу расходятся – капелла Сан Витторе перестраивалась<sup>158</sup>. О характере и масштабах реконструкции судить затруднительно. Последние большие архитектурно-археологические исследования проводились в середине-второй половине XIX в.<sup>159</sup> Согласно полученным на тот момент сведениям,

---

<sup>158</sup> Ф. Реджиори придерживался точки зрения о том, что капелла пережила два этапа строительства. Первый относится к началу IV в. ко времени ее основания, второй – к V или началу VI в., ко времени перестройки. См.: Reggiori F. *La basilica ambrosiana: notizie storiche e descrizione*. Milano: Basilica ambrosiana, 1962. P. 37–38. Сальваторе Руффоло датировал архитектуру Сан Витторе временем около V в., считал ее возведенной полностью заново (*ex novo*). См.: Ruffolo S. *Le strutture murarie degli edifici paleocristiani milanesi // Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. № 17. 1971. P. 54–59; Д'Арцаго относил основание первоначального мартирия к III–IV вв., существующую постройку к эпохе Амвросия Медиоланского, а ее перестройку к началу VI в. D'Arzago de Capitani A. *L'architettura cristiana in Milano // Actes du VI Congrès International d'Etudes Byzantines*. Paris. 1948. Vol. 2. Paris. 1951. P. 74.

<sup>159</sup> Righetto G. *Il sacello di S. Vittore in Ciel d'Oro // Milano, Capitale dell'Impero Romano 286–402 d.C. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio – 22*

изменения коснулась купола и стен. Считается, что первоначально существовавший деревянный шатер Сан Витторе заменили куполом, сложенным из полых керамических трубок<sup>160</sup>. Старые окна в боковых стенах были заложены и пробиты новые. Их сделали большего размера и расположили в один ряд.

Таким образом, мозаики купола и стен Сан Витторе ин Чьел д'Оро могут относиться либо ко времени перестройки капеллы, либо к более позднему периоду. Вопрос о времени их создания все еще остается открытым.

## ***Раздел 2.2. Проблема датировки мозаик Сан Витторе ин Чьел д'Оро***

За всю историю изучения мозаик Сан Витторе исследователями предложено несколько датировок. Все они располагаются в широком временном отрезке: от конца IV в. до второй половины VI в. В

---

aprile 1990). A cura di Gemma Sena Chiesa. Milano: Silvana, 1990. Cat. 2a.29. P. 135; Bertelli C. Percorso tra testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'Oro al pulpito della basilica // La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 2. P. 342.

<sup>160</sup> Аналогичная техника использована при возведении купола баптистерия епископа Неона и свода апсиды Сан Витале в Равенне. Возможно, этот факт мог бы служить указанием на время проведения реконструкции: между серединой V в. и 30–40 гг. VI в. На особенности строительной техники обратил внимание Л. Бираги: Biraghi L. Ricognizione dei gloriosi corpi dei santi Vittore Mauro, martire, Satiro, confessore, Casto e Polemio, diaconi confessori, compiuta in quest'anno 1860 entro la Basilica di Fausta annessa alla Ambrosiana in Milano: memorie del sacerdot. Milano: Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1861. P. 56, а на связь ее с равенскими памятниками указал Ф. Реджори: Reggiori F. La basilica ambrosiana: notizie storiche e descrizione. Milano: Basilica ambrosiana, 1962. P. 38.

данной главе мы не станем специально останавливаться на каждой из них. Обзор предложенных исследователями датировок приведен в главе *Историография*<sup>161</sup>. Подчеркнем, что обе крайние даты, а именно: конец IV–начало V в. (в настоящее время ее придерживается Дж. Мэки)<sup>162</sup> и вторая половина VI в. (из современных авторов на ней настаивает М. Давид)<sup>163</sup> считаем неприемлемыми<sup>164</sup>. С точки зрения

---

<sup>161</sup> См. С. 49–53.

<sup>162</sup> Mackie G. Symbolism and Purpose in an Early Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan // *Gesta*. 1995. Vol. 34/2. P. 91, 99.

<sup>163</sup> David M. Forme di controllo militare bizantino dell'Italia settentrionale. Appunti in chiave archeologica // *Studi in Memoria di Patrizia Angioini Martinelli*. A cura di Silvia Pasi. Università di Bologna, Dipartimento di Archeologia. Bologna: Ante quem, 2005. P. 129.

<sup>164</sup> Мы не можем принять ни одну из этих крайних дат сразу по нескольким причинам. Основная – это стилистические особенности мозаик, указывающие на их принадлежность искусству второй половины V в. Их описанию, анализу и аргументации данной атрибуции посвящена основная часть этой главы. И, если иконографическая программа мозаик, взятая Дж. Мэки за основу ранней датировки, действительно, могла появиться в эпоху Амвросия Медиоланского, то доводы, приведенные М. Давидом в пользу поздней – вторая половина VI в. – даты, представляются неубедительными. Прежде всего, никакой достоверной известной монограммы епископа Онората, которую исследователь видит в форме крестов в руках Св. Виктора, не сохранилось. Таким образом, нельзя быть уверенным в том, что она выглядела именно так. Кроме того, другие известные нам епископские и папские монограммы, использованные в мозаиках Равенны и Рима V–IX вв. (епископа Максимиана (547–557 гг.) – в баптистерии Православных, епископа Петра II (494–519 гг.) в Архиепископской капелле, папы Льва III (795–816 гг.) в базилике Санти Неро э Акиллео, папы Пасхалия (817–824 гг.) в базиликах Санта Прасседе и Санта Мария ин Домника, папы Григория (828–844 гг.) в базилике Сан Марко), имеют совершенно другой, и сходный друг с другом, вид. Среди них нет ни одной сложно зашифрованной. Напротив, все

художественных особенностей мозаик Сан Витторе они не могли появиться ни в один из этих моментов. Возможной и допустимой представляется дата – рубеж V–VI в. За нее высказывались П. Тоеска, Ф. Реджиори, К. Бертели и В. Паче (устно).<sup>165</sup> Тем не менее, более предпочтительной считаем вторую половину V в.<sup>166</sup> Вероятно, место мозаик Сан Витторе среди таких мозаичных ансамблей как баптистерий Православных, баптистерий Сан Джованни ин Фонте, Архиепископская капелла, Арианский баптистерий. Некоторые черты стиля мозаик Сан Витторе и нюансы трактовки их образов позволяют думать, что они возникли в последней четверти V в. Во всяком случае, именно этот отрезок V в. представляется наиболее вероятным временем их появления. Мы не ставим целью назвать точную дату мозаик Сан Витторе, прекрасно осознавая, что такая цель не

---

монограммы ясно читаются и представляют отдельный изобразительный элемент в медальоне. Более того, они намеренно демонстрируются, помещаются в хорошо обозримых местах. В баптистерии Православных епископская монограмма находится на арках нижнего яруса, в самом центре, на месте замкового камня. Она прерывает идущие по внешнему краю арки надписи, тексты псалмов. В Архиепископской капелле - в зените алтарной арки. В римских памятниках папские монограммы в медальонах помещены над алтарными нишами; подобно колоссального размера фибулам, они скрепляют роскошные обрамляющие конху цветочные гирлянды. Неубедительным находим и другой факт, использованный Давидом для подтверждения поздней датировки Сан Витторе, а именно: сходство облачений и обуви епископов Матерна и Амвросия в Сан Витторе и епископа Максимиана в мозаиках Сан Витале (546–547 гг.). Типологическое сходство одежд, - есть не более чем указание на священническое достоинство персонажей. Оно не может быть использовано в качестве датирующего фактора.

<sup>165</sup> См. главу Историография С. 52, примечание № 95.

<sup>166</sup> См. главу Историография С. 51, примечание № 94. Датировка приводилась авторами в работах без развернутого обоснования.

достижима. Значительно важнее представляется задача найти этому произведению адекватное место среди сохранившихся мозаичных ансамблей V в. в Италии; понять, на каком этапе развития стиля искусства V в. они могли возникнуть; как они соотносятся с другими ансамблями: что в них общего, или они принципиально отличаются друг от друга; расположить их в некоторой, пусть даже условной, последовательности. Это кажется возможным сделать, несмотря на то, что от целого столетия дошло немного, чуть более десяти ансамблей, имеющих разную степень сохранности; две трети из них датируются исследователями на основании различных данных. Однако для того, чтобы реализовать поставленную перед данной главой задачу, потребуется сначала выполнить анализ мозаик Сан Витторе (иконографический, типологический, образно-стилистический), и затем сопоставить в деталях мозаики капеллы с другими ансамблями V в. Только при таком пристрастном, словно под увеличительным стеклом, рассмотрении, кажется возможным обнаружить мелкие различия между отдельными произведениями. Именно они позволяют говорить об эволюции стиля искусства V в., в соответствии с которой, можно расположить ансамбли в определенной хронологической последовательности.

Такого специального исследования до сих пор никто из историков искусства, изучавших мозаики Сан Витторе, не предпринимал. Наши предшественники рассматривали вопросы иконографии отдельных мотивов, сделали общего рода замечания относительно манеры исполнения мозаик Сан Витторе, кратко охарактеризовали их стиль.

***Раздел 2.3. Описание мозаик капеллы Сан Витторе и иконографической программы декорации***

Мозаичная декорация капеллы Сан Витторе сохранилась практически неизменной<sup>167</sup>, что само по себе редкость для памятников ранней эпохи и заслуживает особого внимания. Большинство памятников раннего христианского времени в течение последующих веков многократно поновлялись и ремонтировались, постепенно утрачивая свой первоначальный облик<sup>168</sup>. Мозаики Сан Витторе, к

---

<sup>167</sup> Ф. Реджиори и Дж. Бовини вскользь сообщают о мозаике в апсиде, которая, вероятно, была утрачена. Однако ни один из авторов не упоминает ни ее сюжет, ни времени ее исчезновения. В их работах, к сожалению, отсутствуют ссылки на источник информации. См.: Reggiori F. *La basilica ambrosiana: Ricerche e restauri 1929 -1940*. Milano: Ulrico Hoepli, 1941. P. 220; Bovini G. *I mosaici di S.Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenna. 1969. Vol. 16. P. 71.

<sup>168</sup> Большинство ранних мозаик Рима, например, пострадали или вовсе исчезли во время реконструкции зданий в XVI–XVII вв. (например, мозаики базилики Сан Пьетро и Паоло, Сан Джованни ин Латерано, мавзолея Санта Костанца, базилики Санта Пуденциана, базилики Санта Мария Маджоре). Некоторое представление о сюжетах дают рисунки, выполненные художниками до начала реставрационных работ и сохраняющиеся в манускриптах XVII в. в Ватиканской библиотеке. Приводим избранные работы об утраченных, реставрированных и обновленных мозаиках IV–V вв. в Риме, Неаполе и Милане. Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X. Aggiornamento scientifico e bibliografia di M. Andaloro*. Vol. I. Roma: Fratelli Palombi, 1987; *Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989–18 febbraio 1990. A cura di M. Andaloro. Roma: Argos, 1989; Andaloro M., Romano S. *L'Orizzonte Tardoantico e le Nuove Immagini 312–468: Pittura medievale a Roma 312–1431, Corpus della pittura romana. Corpus*. Vol. I. Roma: Jaca Book, 2006; Stanley G. *The*

счастью, почти не пострадали от поздних вмешательств, дополнений и переделок<sup>169</sup>. Мелкие разновременные чинки и правки на поземе и одеждах – в целом незначительны и не нарушают общего впечатления от мозаик. Исключением являются изображения четырех апокалиптических существ (илл. 68, 69) в основании купола и евангелистов на восточной и западной подкупольных арках. Они относятся к середине XIX–началу XX века и являются результатом грубой реставрации<sup>170</sup>. В целом мозаики Сан Витторе находятся в хорошем сохранном состоянии.

---

apse mosaics at Santa Costanza. Observation on restoration of antique mosaics // *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*. Bd. 94. 1987. P. 29–42. Taff. 17–24; Vitalino T. Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma: il restauro. Todi: Edart, 2003; De Castris P. L. I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli: la letteratura, i restauri antichi e quello attuale // *Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990*. Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna. 1992. P. 203–212; Nordhagen P. J. The mosaics of the Capella di S. Aquilino in Milan: evidence of restoration // *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia*. II. 1982. P. 77–94.

<sup>169</sup> О позднейших добавлениях и реставрации мозаик Сан Витторе: Surace A. La cappella di S. Vittore in Ciel d'oro a Milano nella Basilica di Sant' Ambrogio. Storia di un restauro // *Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990*. Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna. 1992. P. 147–149; Ferrari da Passano C. La cappella di S. Vittore in Ciel d'oro a Milano. Restauro statico e conservativo della Cappella di S. Vittore in Ciel d'oro // *Ibid.* P. 153–156; Kosinka J. La cappella di S. Vittore in Ciel d'oro a Milano nella Basilica di Sant' Ambrogio. Il restauro dei mosaici // *Ibid.* P. 157–159.

<sup>170</sup> Некоторое время, однако, они считались оригинальными, что получило отражение в литературе XIX и XX вв. См. *Историография* С. 41–42. Впервые об этих деталях, как о самых значительных переделках XIX в., написал Ф. Реджиори.

В куполе (илл. 55), сплошь выложенном золотой смальтой, помещен медальон с бюстом св. Виктора (илл. 56). Изображение святого заключено в массивную круглую раму – роскошный венок из побегов виноградной лозы, колосьев пшеницы, цветов лилии и розы. Наверху в центре он украшен крупным овальным камнем в золотой оправе. Внизу концы венка переплетены тонкой красной лентой.

Святой представлен погрудно (илл. 57), лицом он обращен к зрителю. Волосы на голове и борода коротко острижены в соответствии с римским вкусом. Он облачен в светлые одежды – тунику с широкими клавами и хитон.

В правой руке Виктор держит открытый кодекс, на развороте страниц которого крупными буквами написано имя святого – VICTOR. В левой – колоссального размера крест. Его форма необычна и не имеет аналогий. Горизонтальная перекладина креста заканчивается вертикальными отростками, образующими вместе греческую букву ита (И). Справа от фигуры святого находится еще один крест столь же внушительного размера и не менее оригинальной конфигурации. Короткие рукава креста вписаны в круги, составляющие знак бесконечности, а вместе с вертикальной перекладиной – греческую фи (Ф).

На горизонтальных перекладинах обоих крестов помещены латинские надписи: на левом – PANECIRIAE, на правом – FAUSTINI. Ничего сходного в других ансамблях раннехристианской живописи нам не известно. Так же отсутствуют аналогии в произведениях скульптуры и мелкой пластики.

Как уже было отмечено в историографической главе, кресты, вероятно, представляют монограмму ктитора, или вместе с именами заказчиков на перекладинах образуют криптограмму – некое сокращенное молитвенное обращение. Его содержание, однако, до настоящего времени никому из исследователей декорации Сан Витторе так и не удалось убедительно истолковать<sup>171</sup>. Над головой Виктора в облаках помещена божественная десница, венчающая святого золотой короной. Ее форма аналогична венцам, которые держат в руках апостолы в баптистерии Неона (илл. 128, 129), баптистерии Ариан (илл. 145), Сан Джовани ин Фонте (илл. 165, 166) и мученики Сант Аполлинаре Нуово (илл. 182, 183).

Очевидно, в купольной мозаике Сан Витторе произошло совмещение двух типов античных изображений: официального «лоратного» (*imago laurata*) и надгробного (*imago clipeata*) портретов, отчего образ приобрел совершенно новое содержание. Примерами первого типа служат консульские диптихи и военные штандарты, на которых император или консул представлен в медальоне, в парадном облачении и с атрибутами власти<sup>172</sup>. Он неизменно мыслится триумфатором, и потому его изображение сопровождают летящие Ники – вестницы Победы – с лавровыми венками в руках. Они возносят к небу медальон с образом императора-победителя.

---

<sup>171</sup> Обзор предложенных авторами вариантов ее интерпретации см. в главе Историография С. 38–41.

<sup>172</sup> Примеры парадных портретов (*imago laurata*) в официальном искусстве см.: Volbach W.F. *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und der frühen Mittelalters*. Mainz . 1952. Taf. 2, 3, 5, 7, 8, 12; Weitzmann K. *Ancient Book Illumination*. Martin classical lectures. 16. Cambridge: Mass, 1959. Fig. 124, 125.

Изображения типа *imago clipeata*, то есть оплечные или погрудные портреты, заключенные в медальон, имели широкое распространение в древнегреческом и римском искусстве, и прежде всего погребальном<sup>173</sup>. Они присутствуют в декорации гробниц, на надгробных стелах и саркофагах. В качестве примеров приведем росписи гробницы Аэлии Арисут из Гаргареша в Ливии, IV в.<sup>174</sup> (илл. 70, 71), гробницы девочки из Музея египетского искусства в Каире, в Египте, III–IV вв.<sup>175</sup> (илл. 72), роспись гробницы на Виа Портуэнсе в Риме, II в.<sup>176</sup>, погребальных стелах из Регионального музея в Альба Юлии, в Румынии, II–III вв.<sup>177</sup> (илл. 73) и Музея в Граце, в Австрии, III в.<sup>178</sup> (илл. 74). Рядом с бюстом почившего, как правило, изображаются надгробные дары: корзины с фруктами, колосьями и хлебами; цветочные и фруктовые гирлянды служат украшением гробницы<sup>179</sup>. Все эти элементы погребального ритуала и сам тип портрета в медальоне (*clipeo*) перешли затем в христианское

---

<sup>173</sup> О типологии портретов *imago clipeata* см.: Bandinelli B. Roma. L'arte romana nel centro del potere: dalle origini alla fine del II secolo d. C. Milano: Rizzoli, 1999. P. 87–93. Fig. 98–100.

<sup>174</sup> Bandinelli B. Roma. La fine dell'arte antica: L'arte dell'Impero Romano da Settimio Severo a Teodosio I. Milano: Rizzoli, 1976. Fig. 242, 243.

<sup>175</sup> Ibid. Fig. 261.

<sup>176</sup> Bandinelli B. Roma. L'arte romana nel centro del potere: dalle origini alla fine del II secolo d. C. Milano: Rizzoli, 1999. Fig. 99.

<sup>177</sup> Bandinelli B. Roma. La fine dell'arte antica: L'arte dell'Impero Romano da Settimio Severo a Teodosio I. Milano: Rizzoli, 1976. Fig. 114.

<sup>178</sup> Ibid. Fig. 115.

<sup>179</sup> Ibid. Fig. 242–243, 261; Idem. Roma. L'arte romana nel centro del potere: dalle origini alla fine del II secolo d. C. Milano: Rizzoli, 1999. Fig. 242, 246.

погребальное искусство («Гробница трех братьев» в Пальмире, IV в.<sup>180</sup>, саркофаг Байбии Гертрофилы в Музее Терм в Риме, III в.<sup>181</sup>; саркофаг «Двух братьев» в Латеранском музее в Риме, 330–350 гг.<sup>182</sup>, саркофаг Стилихона в базилике Сант Амброджо в Милане, около 380 г.<sup>183</sup>; образ карфагенского епископа Кводвультдеуса в катакомбах Сан Дженнаро в Неаполе, IV–V в.<sup>184</sup>). Те же растительные мотивы (цветы, колосья, виноградные кисти) использованы в купольной мозаике Сан Витторе, только в венок помещен образ мученика.

В Сан Витторе элементы обеих типов композиций были соединены. Образ христианского мученика наделен атрибутами триумфатора. Святой представлен в момент увенчания его славой, то есть, в момент коронования его Христом. В руке мученика крест – символ добровольной жертвы Христа и его собственных мучений, и одновременно воскресения, победы над смертью<sup>185</sup>. Медальон с образом Виктора парит в золотом небе, в сиянии божественной славы; он возносится ввысь в обитель Небесного Царя. Движение медальона вверх передано колебанием свободных концов ленты, которыми скреплен венок. Они трепещут и разлетаются в стороны. В

---

<sup>180</sup> Grabar A. *L'Arte paleocristiana (200–395)*. Milano: Rizzoli, 1991. 2 ed. Italiana. Fig. 48.

<sup>181</sup> *Ibid.* Fig. 123.

<sup>182</sup> *Ibid.* Fig. 270.

<sup>183</sup> *Ibid.* Fig. 292.

<sup>184</sup> Crippa M. A., Zibawi M. *L'Art paléochrétien. Des origines à Byzance*. Paris: Zodiaque, 1998. Pl. 86.

<sup>185</sup> Об образе Виктора как победителя смерти: Grabar A. *Martyrium, recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique*. Vol. II. Paris: Collège de France, 1946. P. 44–45.

соответствии с античной традицией, сцена триумфа (здесь – триумфа над смертью) трактована как вознесение<sup>186</sup>.

Таким образом, используя старые иконографические модели, легко узнаваемые и понятные, мастера только привносят в них некоторые новые элементы. Между тем, их оказывается достаточно для того, чтобы сцена получила новый смысл и христианское содержание. Важно, что это не механическое соединение устойчивых иконографических мотивов, но явно осмысленное художественное решение. Оно отражает изменившееся с христианством отношение к смерти, которая уничтожена страданием, смертью и воскресением Христа.

На боковых стенах капеллы помещены шесть ростовых фигур. Слева от входа – святые Амвросий, Гервасий и Протасий (илл. 58, 59), справа – Матерн, Феликс и Навор (илл. 60, 61). Епископы Амвросий и

---

<sup>186</sup> Триумф императора, триумф атлета – всегда представлен в виде колесничной сцены, как вознесение, по аналогии с изображением восходящего Солнца. Эта иконографическая схема была заимствована христианами художниками и использована, в том числе, в иконографии сцены «Вознесение Илии». К типологии триумфальных сцен относится так же изображение «Вознесение Христа». Не случайно, что именно «Вознесение», то есть, триумф воскресшего Христа, находилось в куполе ротонды Св. Георгия в Фессалониках, около середины V в. В средневизантийский период именно «Вознесение» будет одним из вариантов купольной композиции. К триумфальным изображениям в императорской иконографии относятся изображения медальонов с бюстом императора или его монограммой. Развитие этой темы в христианском искусстве – символические образы Христа, заключенные в медальон и помещенные в куполах и на сводах. Например, подобные образы можно видеть на западном и восточной сводах в мавзолее Галлы Платидии, куполе баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, баптистерия в Альбенге, на своде пресбитерия в церкви Сан Витале в Равенне.

Матерн поставлены в центре, в простенке между окнами, по сторонам – попарно мученики Гервасий и Протасий, Феликс и Навор.

Выбор персонажей для декорации капеллы Сан Витторе строго продуман: расположение святых группами исторически обосновано и символически значимо. Все изображенные в мозаиках святые уже в IV в. почитались миланской Церковью, их мощи сохранялись в нескольких миланских церквах, освященных в их честь. Мученикам Виктору, Феликсу, Навору, Гервасию и Протасию епископ Амвросий посвятил свои гимны, прославив в них этих мучеников как местных миланских святых, покровителей города и церкви Милана<sup>187</sup>. Реликвии св. Виктора, Феликса и Навора, обретенные в Лоди епископом Матерном, были с особыми почестями перенесены в Милан. Тела Феликса и Навора положили в базилике Навориана, основанной Матерном и предназначенной стать его мавзолеем. Над могилой Виктора на кладбище у Верцеллинских ворот, по указанию епископа, возведена капелла-мартирий Сан Витторе ин Чьел д'Оро. В ней в 379 г., справа от гробницы св. Виктора, епископ Амвросий погребает своего родного брата Сатира. В 386 г. в непосредственной близости от капеллы Сан Витторе Амвросий заложил базилику Мучеников (*Basilica Martyrum*). За месяц до ее освящения 17 июня 386 г. у порога церкви свв. Навора и Феликса (базилика Навориана) епископ Амвросий открыл могилы мучеников Гервасия и Протасия. Сначала их реликвии перенесли в базилику Фаустины, а затем в недостроенную еще базилику Мучеников, где положили под престол. После смерти епископа Амвросия в 397 г., в соответствии с

---

<sup>187</sup> Ambrogio di Milano. Inni. A cura di G. Boffi. Milano: Jaca Book, 1997; комментарии к гимнам *Per i santi Vittore, Nabore e Felice, martiri* and *Per il ritrovamento dei Santi Protasio e Gervasio, martiri*, P. 80–81, 84–85.

оставленным им завещанием, его похоронили в крипте им же основанной базилики Мучеников, рядом со святыми Гервасием и Протасием. Базилика Мучеников получила новое посвящение – Сант Амброджо. Из письма Амвросия к сестре Марцеллине известно, что базилика Мучеников изначально задумывалась им как будущий мавзолей Амвросия<sup>188</sup>.

Таким образом, в жизни и деяниях двух миланских епископов Матерна и Амвросия обнаруживается прямая параллель. Сначала Матерн обрел мощи мучеников Феликса и Навора и построил для них базилику, которая стала его мавзолеем, затем Амвросий открыл могилы Гервасия и Протасия. Их мощи стали основанием церкви Мучеников, изначально задуманной Амвросием как его собственная усыпальница. Очевидно, что это сходство фактов жизни двух епископов были известны автору замысла декорации капеллы Сан Витторе. Не случайно на ее северной и южной стенах проявились симметричные композиции. Епископы Амвросий и Матерн изображены в мозаиках Сан Витторе в окружении своих небесных патронов, заступников за них перед Богом. Аналогичные по смыслу, но не по композиции, сцены находятся в апсиде церкви Сан Витале в Равенне, базиликах Санти Косма и Дамиано и Сант Аньезе в Риме (илл. 101), где изображены святые, покровители церкви, представляющие Христу местных епископов, заказчиков храма и его декорации.

---

<sup>188</sup> «Положим торжественные жертвы сии туда, где жертвою был сам Христос, но Он, пострадавший за всех, да будет на престоле, они же, Им искупленные, под престолом. Там хотел бы возлечь и я, ибо справедливо иерею покоиться на месте священнодействия, но я уступаю лучшее место более достойным». Цитируется по изд. Муравьев А. Н. Первые четыре века христианства. Спб.: Общество святителя Василия Великого, 1998. С. 385.

Композиционно изображения на стенах капеллы Сан Витторе напоминают придворную церемониальную сцену, а именно явление императора народу, наподобие тех, что находятся на колонне императора Феодосия (около 390 г.) в Стамбуле<sup>189</sup> (илл. 75) и на миссории Феодосия (379-395 гг.) из Академии истории в Мадриде<sup>190</sup> (илл. 76). По аналогии с императором, которого сопровождают вооруженные воины (*Augusti milites*), епископы представлены в окружении мучеников (*Christi milites*), сила и крепость которых – в их вере. Репрезентативная тема продиктована, кажется, самой архитектурой стены с высокими арочными окнами, устроенной по принципу двухпролетной триумфальной арки, типа арки Тиберия, Германика и Дуза 21 г. н.э. в Сэнте во Франции<sup>191</sup> (илл. 77).

Совершенно исключительное место в системе декорации капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро отведено образу мученика Виктора. Он занимает доминирующее положение. Изображение святого помещено в куполе, то есть, – в самой высокой пространственной и символически наиболее значимой зоне. Фигура Виктора вознесена над миром и окружена сиянием божественного света. Она буквально находится «в золотом небе» («in Ciel d'Oro»).

Идея поместить изображение мученика в куполе, на месте, которое в классической системе византийской храмовой декорации

---

<sup>189</sup> Kiilerich B. The Obelisk Base in Constantinople: Court art and Imperial ideology // Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia. Vol. X. Rome. 1998. P. 26–27. Fig. 6, 8, 18.

<sup>190</sup> Eadem. Representing an Emperor: Style and meaning on the missorium of Theodosius I // El Disco de Teodosio. Madrid: Real Academia de la historia, 2000. P. 273–280.

<sup>191</sup> Колпинский Ю. Д., Бритова Н. Н. Искусство этрусков и Древнего Рима. Москва: Искусство, 1982. Ил. 122в.

будет принадлежать исключительно Пантократору, для средневекового, и тем более для современного сознания, представляется революционной<sup>192</sup>. Между тем, как широко известно,

---

<sup>192</sup> В связи с этим интересно, напомнить, что в начале XX в. итальянский исследователь П. Савио высказывал сомнение в том, что в куполе капеллы Сан Витторе представлен св. Виктор. Он, полагал, что там находился образ Христа. Savio P. Lettere del P. Savio sulla questione dei corpi dei SS. Vittore e Satiro a Milano // *Nuovo Bulletin di Archeologia Cristiana*. XX. 1914. P. 14. Аналогичный случай произошел с образом мученика Лаврентия в мавзолее Галлы Плацидии, в котором некоторые авторы видели Христа. Мнение о том, что здесь представлен особый иконографический тип Христа, высказал в конце XVII в. Дж. Чампини: Ciampini G. *Vetera Monumenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui Ritus Dissertationibus, Iconibusque illustrantur*. I–III vol. Romae. 1690. Эту точку зрения разделяли авторы XVIII — первой половины XX в. См.: Beltrami F. *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna*. Ravenna. 1783. P. 155; Spreti C. *Compendio storico dell'arte di comporre i mosaici, con la descrizione dei mosaici antichi, che trovansi nelle basiliche di Ravenna*. Ravenna. 1804. P. 122; Tarlazzi A. *Memorie sacre di Ravenna scritte dal sacerdote Antonio Tarlazzi in continuazione di quelle pubblicate dal canonico Girolamo Fabri*. Ravenna. 1852. P. 374; Cavalcaselle G. B.-Crowe J. A. *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*. Vol. 1. Firenze. 1875. P. 32; Ricci C. *Il Sepolcro di Galla Placidia in Ravenna* // *Bollettino d'Arte*. 1914. 8. P. 141–174, о Христе P. 156–158; Filippini F. *La vera interpretazione dei mosaici del Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna* // *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*. 1923. 13. P. 187–212; Idem. *Il valore simbolico dei mosaici del «Mausoleo» di Galla Placidia in Ravenna* // *Bollettino d'Arte*. 1931. P. 365–375; Seston W. *Le jugement dernier au mausolée de Galla Placidia à Ravenne* // *Cahiers Archéologiques*. 1945. Vol. 1. P. 37–50. В последние годы она вновь получила распространение, ее придерживаются Д. Элснер, К. Риццарди, М. А. Лидова: Elsner J. *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100–450*. Oxford: University, 1998. P. 228. Ill. 154; Rizzardi C. *Fasi e aspetti della cristianizzazione attraverso le immagini musive: l'esempio di Ravenna* // *La*

благодаря исследованиям Х. Делейе и А. Грабара<sup>193</sup> в IV–V вв., в период становления христианской Церкви, образ мученика был особым образом прославлен, а подвиг мученичества вознесен и освящен. Мученики были первыми свидетелями и проповедниками новой веры, первыми жертвами за веру в эпоху гонений на христиан. Именно мученики стали основанием и столпами, на которых утверждалось здание христианской Церкви. Первые церковные календари состояли сплошь из дней памяти (*dies natalis*) мучеников; места их страданий, могилы и мощи особо почитались. Над ними возводились поминальные капеллы и церкви-мартириумы.

Начало этого процесса восходит к раннему IV в., к деятельности императора Константина и его матери императрицы Елены, по личной инициативе и при финансировании которых на Востоке (в Палестине, в городах Малой Азии) и на Западе (в Риме, Милане, Неаполе) империи одновременно начинается возведение церквей-мартириев<sup>194</sup>.

---

cristianizzazione in Italia tra tardoantico ed altomedioevo. 1. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Agrigento, 20–25 novembre 2004). Palermo. 2007. P. 797–822, о капелле Галлы Плацидии — P. 799–804; Idem. I mosaici parietali di Ravenna da Galla Placidia a Giustiniano // Venezia e Bisanzio. A cura di C. Rizzardi. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2005. P. 231–273, о Христе и св. Лаврентии — P. 239–240; Лидова М. А. Тема огня в иконографической программе капеллы Галлы Плацидии в Равенне // Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума. М., 2011. С. 114–116.

<sup>193</sup> Delehaye H. Les origines du culte des martyrs. Bruxelles. 1933; Grabar A. Martyrium, recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique. Vol. I–II. Paris: Collège de France, 1943–1946.

<sup>194</sup> Krautheimer R. The ecclesiastical building policy of Constantin // Constantino il Grande dall'antichità all'umanesimo: Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico, tutto in Macerata, 18–20 dicembre 1990. A cura di G. Bonamente e F. Fusco. Vol. II.

На Востоке они в первую очередь отмечали места, связанные с жизнью Христа (базилика в Вифлееме, Гроб Господень в Иерусалиме), но так же Его учеников (например, апостола Марка в Александрии); на Западе Империи – места мучений исповедников веры (апостолов, мучеников, пап, епископов)<sup>195</sup>.

Среди церквей, основанных императором Константином и членами его семьи в Риме, первыми были именно базилики-мартирии: Сан Пьетро ин Ватикано, Сан Паоло фуори ле мура (обе апостольские базилики понимали, в первую очередь, как их мартирий<sup>196</sup>), Сан Лоренцо на виа Тибуртина, Сант Аньезе на виа Номентана, Сан Себастьяно на Аппиа Антика, Санти Марчеллино э Пьетро на виа Лабикана<sup>197</sup>. Базилики, посвященные апостолам Петру и Павлу,

---

Macerata. 1992–1993. P. 509–552; Liverani P. L'edilizia costantiniana a Roma: il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme // Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra, Rimini, 13 marzo–4 settembre 2005. A cura di A. Donati e G. Gentili. Milano: Silvana editoriale, 2005. P. 74–81.

<sup>195</sup> Krautheimer R. and Curčić S. *Early Christian and Byzantine Architecture*. New Haven, London: Yale University Press, 1986; Краутхаймер Р. Три христианские столицы: Топография и политика. Спб.: Алетейя, 2000.

<sup>196</sup> Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Т. 1. С. 136, прим. 1: «Однако и базилики Петра и Павла в Риме, также назывались *martyrium Petri e Pauli*, равно как «мартирии» Св. Евфимии в Халкидоне, храм Воскресения в Иерусалиме «*martyrium Salvatoris*» и т.д. Там же с. 136 : «имелось в виду, что само слово «мартир» именуется собою столько же мученика, сколько вообще всякого свидетеля веры и ее исповедника».

<sup>197</sup> Brandenburg H. *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*. Turnhout: Brepols, 2005; Roma Archeologica. Guida alla antichità della Città Eterna. Le chiese paleocristiane di Roma.

возведены буквально на их могилах (*ad corpo*). Остальные поставлены на кладбищах, в непосредственной близости от мест погребения мучеников. Не являются исключением Латеранская базилика<sup>198</sup> (первоначально посвященная Христу, и только позднее Иоанну Крестителю, – Сан Джованни) и базилика Санта Кроче ин Джерузалемме<sup>199</sup>. Их также можно рассматривать как базилики-мартирии. Одна из них посвящена Христу, вторая – Его страданиям и воскресению. Хорошо известно, что сооружение Санта Кроче было попыткой символически перенести в Рим главную святыню Палестины – храм Гроба Господня.

В IV–V вв., когда христианская церковь становится официальной и обретает государственную поддержку, идеи Константина получили развитие в строительной деятельности римских пап и местных епископов<sup>200</sup>.

---

I luoghi di culto nell'Urbe dal I al VII secolo dell'arte cristiana. №16–17. Roma: Elio de Rosa, 2003.

<sup>198</sup> Brandenburg H. Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West. Turnhout: Brepols, 2005. P. 20–54.

<sup>199</sup> Ibid. P. 36–37; *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma*. A cura di M. Cecchelli. Roma: De Luca, 2000. P. 247–253; Argentini S., Riccardi M. Il complesso di S. Croce in Gerusalemme a Roma: nuove acquisizioni e ipotesi // *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. 1996–1997. Vol. 69. P. 253–288; Cecchelli M. S. Croce in Gerusalemme: nuove considerazioni // *La basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*. A cura di Affanni A.M. Viterbo: BetaGamma Editrice, 1997. P. 25–30; *Gerusalemme a Roma: la Basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*. A cura di Cassanelli R., Stolfi. E. Milano, 2012.

<sup>200</sup> Например, папа Сильвестр (324–335 гг.) основал базилику *Titulus Silvestri* над катакомбами Присциллы; папа Юлий (336–352 гг.) возвел базилику Сан Валентино на Виа Фламиния над мощами Св. Валентина и базилику Юлия и Каллиста (ныне Санта Мария ин Трастевере) над могилой папы Каллиста; папа

Над могилами святых или их святыми мощами часто возводили храмы. В базилике Сан Назаро в Милане, например, реликвии мученика Назария были положены в самом центре базилики, на пересечении главного нефа и трансепта, в средокрестии пространственного креста<sup>201</sup>. В базилике Мучеников (Сант Амброджо) тела Гервасия и Протасия поместили в крипте, под престолом церкви. Над ними регулярно совершалось главное церковное таинство Евхаристии.

Очевидно, параллельно с процессом обретения и переноса мощей, местного и общецерковного прославления мучеников, строительством храмов-мартириев над могилами мучеников или в

---

Сирийский (384–399 гг.) построил базилику Сан Силивано на Виа Салария Ветус; папа Бонифаций (418–422 гг.) – базилику Санта Фелиция на Виа Салария Нуова; в Милане: епископ Матер (314–343 гг.) основал базилику Санти Феличе и Наворе, епископ Амвросий (374–397 гг.) заложил базилики Санти Назаро и Чельсо и Сан Симпличиано; в Неаполе: епископ Север (308/309–363/64 гг.) основал базилики Санта Реститута и Сан Дженапо. О базиликах, основанных римскими папами см.: Brandenburg H. *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*. Turnhout: Brepols, 2005. P.110–113; 133–166; Roma Archeologica. Guida alla antichità della Città Eterna. Le chiese paleocristiane di Roma. I luoghi di culto nell'Urbe dal I al VII secolo dell'arte cristiana. №16–17. Roma: Elio de Rosa, 2003. P. 28–29; о строительной деятельности миланских епископов: Краутхаймер Р. Три христианские столицы: Топография и политика. Спб.: Алетейя. 2000. P. 75–100; о неаполитанских базиликах: Sorrentino A. La basilica di S.Restituta in Napoli // *Bolletino d'Arte*. Vol. 3. 1909. P. 217–235; Strazzullo Fr. Edifici sacri dell'antica insula del Duomo di Napoli // *Scritti in onore di Roberto Pane*. Napoli. 1969–1971. P. 73–84; eadem. Le due antiche Cattedrali di Napoli // *Campania Sacra*. Vol. 4. 1973. P. 177–241.

<sup>201</sup> О реликварии из базилики Сан Назаро: Kiilierich B. Late fourth century classicism in the plastic arts *Studies in so-called Theodosian renaissance*. Odense: Odense University Press, 1993. P.181–182, note 606 (bibliography).

непосредственной близости от них, складывалась традиция их изображения, вырабатывались принципы декорации мартриумов. Однако судить о них возможно только по единичным примерам. Всю полноту и всесторонний размах этого художественного явления представить довольно трудно.

Возможно, самой ранней сохранившейся декорацией мартирия являются мозаики мавзолея Галлы Плацидии, относящиеся ко второй четверти V в.<sup>202</sup> Традиционно закрепившееся за постройкой название «мавзолей» основано на легендарных сведениях, документально и исторически не подтверждено. Первоначальное назначение постройки остается неясным. Известно только, что она являлась боковой капеллой базилики Санта Кроче, примыкавшей с южной стороны к нартексу церкви, основанной Галлой Плацидией. Предположительно, капелла изначально была посвящена мученику Лаврентию, покровителю династии императора Феодосия, и содержала мощи или частицу мощей святого. Их могла привезти в Равенну Галла Плацидия из Рима, непосредственно из базилики Сан Лоренцо фуори ле Мура. Полагаем, не случайно фигура Св. Лаврентия помещена в люнете

---

<sup>202</sup> Mosaicoravenna.it: I mosaici dei monumenti Unesco di Ravenna e Parenzo. Ravenna: Museo d'Arte della città di Ravenna. Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico, 2007. P. 115–125; Deliyannis D. M. Ravenna in Late Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 74–84. Предположение о посвящении капеллы мученику Лаврентию высказывали Ф. Дайхман и В. Н. Лазарев: Deichmann F.W. Ravenna. Geschichte und Monumente. Wiesbaden. 1974. Bd. 2. P.63–64; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 33. Мы разделяем такую возможность: Заиграйкина С.П. Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'оро в Милане. Особенности иконографической программы // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой. М.: Северный Паломник, 2008. С. 163–175, 174.

напротив входа (илл. 119). Он – первое, что видит входящий в капеллу. На противоположной стене в северном люнете над дверью, на одной зрительной и смысловой оси с мучеником находится аллегорический образ Христа «Доброго Пастыря» (илл. 118). Связь между этими образами отчетливо обозначена. Полагаем, это сделано намеренно. Высказывая данную гипотезу, мы не настаиваем на ней. Считаем, однако, важным обратить внимание на параллель между образом Доброго Пастыря и мученика Лаврентия.

Некоторые общие черты в системе декорации обнаруживаются в более поздних, чем Сан Витторе, мозаиках VI –VII вв. в базиликах, посвященных мученикам: базилике Сант Аполлинаре ин Классе (около 549 г.) в Равенне и базилике Сант Аньезе (около 625 г.) в Риме. В них образ мученика занимает не просто важное, но центральное место<sup>203</sup>. Он помещен в конхе алтарной апсиды и недвусмысленно соотнесен с образами Христа или Богоматери, которым мученик уподляется в своем подвиге. Это сопоставление выражено различными композиционными или художественными приемами. Епископ и мученик Аполлинарий (илл. 185) представлен с воздетыми в молитве руками. С двух сторон к нему подходят двенадцать агнцев. Их число соответствует числу призванных Христом апостолов, прямо указывая на положение архиепископа Равенны, главы местной церкви, и его учительную «пастырскую» роль, аналогичную роли Христа в Церкви. Помимо этого, фигура Аполлинария находится на одной оси с крестом, символически представляющим Христа (мандорла с крестом

---

<sup>203</sup> К этому числу, вероятно, принадлежали так же не сохранившиеся мозаики в алтарной апсиде базилики Сан Мартино ин Чьел д'Оро, современная базилика Сант Аполлинаре Нуово. См.: Deliyannis D. M. *Ravenna in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 146–174.

помещена непосредственно над головой святого), и образом Спасителя в медальоне на триумфальной арке.

Св. Агнесса в базилике Сант Аньезе (илл. 187) изображена в апсиде на беспредметном золотом фоне. Одежды мученицы из дорогой материи подобны парадному облачению императрицы Феодоры в мозаике Сан Витале в Равенне или Богородицы на иконе «Богоматерь-Царица» (*Maria-Regina*) начала VIII в. из церкви Санта Мария ин Трастевере. Св. Агнесса здесь одновременно уподобляется и Богоматери, и Христу. В чистоте своей жизни, в девстве – она подобна Деве Марии. Ее страдания и смерть – уподобление крестным страстям Христа. На голове ее – корона с крупными драгоценными камнями – венок триумфатора и знак царства. Ее мучения и славная кончина (подножие охвачено пламенем) – момент ее прославления. Божественная десница опускает ей на голову венец, награду за верность и знак преодоления смерти. Ей, как Христу в мозаиках базилики Санта Чечилия ин Трастевере, Сан Марко в Риме или Богоматери в церкви Св. Софии в Константинополе подносят дары два понтифика: папа Симмах и папа Гонорий. Предположительно, в мозаике времени папы Гонория воспроизведен более ранний образ, находившийся в апсиде константиновой базилики Сант Аньезе. Привязанность римлян к древним образцам и повторение их в средневековых памятниках подтверждена многими фактами. Например, иконографические программы базилик папы Пасхалия 817–824 гг. (Санта Прасседе, Санта Чечилия) ориентированы на ранние римские образцы<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> Vitaliano T. Il restauro del mosaico della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma. Todi: Ediart, 1991. P. 63.

В мозаиках капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро, созданных во второй половине V в., за полвека до мозаик Сант Аполлинаре ин Классе, и более чем на столетие до мозаик Сант Аньезе, использованы те же композиционные приемы. Образ мученика расположен в куполе на абстрактном золотом фоне. Десница Господа означает Божественное присутствие, а венец – знак прославления святого. И хотя это единственный бесспорный пример декорации раннехристианского мартирия, позволим себе высказать предположение, что иконографическая программа его мозаик, была составлена с учетом общих принципов декорации мартириев и что таковые к концу V века были уже сформулированы.

Уникальность ее состоит в том, что она носит очевидный локальный характер; ее главная идея – прославление местных миланских святых мучеников и епископов.

#### ***Раздел 2.4. Художественные особенности мозаик Сан Витторе***

При внимательном рассматривании мозаик Сан Витторе обращает на себя внимание наличие в них двух манер<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> Аналогичная особенность, так называемая «неоднородность стиля», характерна для большинства мозаичных ансамблей V в. Она есть в мозаиках Санта Мария Маджоре (неф и триумфальная арка), мавзолея Галлы Плацидии (Добрый пастырь, Св. Лаврентий, апостолы), баптистерия епископа Неона (купол, стены), Арианского баптистерия (апостолы Петр, Павел, Иоанн и остальные апостолы) в Равенне, баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (евангельские сцены и фигуры мучеников на стенах). Так же как в случае с мозаиками Сан Витторе исследователи обычно объясняли это различие присутствием в декорации этих памятников разновременных частей. Долгое время в профессиональной среде, например, было принято считать, что мозаики нефа в Санта Мария Маджоре выполнены в конце IV в., на 30–40 лет раньше

В первой, живописно более сложной и, на первый взгляд более совершенной, исполнена мозаика купола, во второй, более резкой и острой и несколько упрощенной – мозаики на стенах. В последних,

---

декорации триумфальной арки. Однако уже в 60-е г. XX в. американская исследовательница Сюзанн Спейн в своей диссертации высказала противоположную общепринятой точку зрения. Она считала мозаики нефа и триумфальной арки одновременными созданиями, появившимися в 30–40 гг. V в. при папе Сиксте III, на что, согласно ее наблюдениям, указывает единство их стиля. См.: Spain S. The Program of the Fifth Century Mosaics of Santa Maria Maggiore. A dissertation in the Departement of Fine Arts submitted to the faculty of the Science in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at New York University. October, 1968. NY., 1969. Chapter II. Chronology and Style of the Mosaics. P. 19–42. Ее точка зрения не была воспринята коллегами, однако, визуальные наблюдения Спейн спустя полвека получили подтверждение реставраторов. В результате реставрационных исследований мозаик Санта Мария Маджоре, проведенных в 1998–1999 гг., была доказана одновременность исполнения мозаик всех частей базилики. См. материалы реставрации: Orrù M. e Ranzi C. Patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore. Progetto di restauro dei mosaici di V sec. nell'arco trionfale e nelle navate, di quelli di Jacopo Torriti nell'abside e dei dipinti murali di scuola Romana di fine Duecento nel transetto. Relazione relative alla documentazione grafica. Guida alla lettura delle tavole della documentazione. Città del Vaticano. 1998–1999. Рукопись. Хранится в отделе проф. Арнольда Несселраса, которому выражаю искреннюю благодарность за помощь и возможность ознакомиться с реставрационными документами и фотоматериалами. То же самое произошло с мозаиками баптистерия Сан Джованни ин Фонте. Одновременность исполнения всех мозаик баптистерия была признана реставраторами в 90-е XX в. См.: De Castris P. L. I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli: la letteratura, i restauri antichi e quello attuale // Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990. Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna. 1992. P. 203–212; Cucco G. I mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli. Tecniche di restauro // Ibid. P. 219–222.

выразительность строится на контрастных сопоставлениях цветов и диссонансе форм; большее значение придается рисунку, линии и контуру. В какой-то момент может возникнуть сомнение, что изображения в куполе и на стенах капеллы появились в одно время. Может показаться, что они принадлежат к разным этапам ее декорации. Между тем, это впечатление ложное. Реставрационные исследования, проведенные в 80-е годы XX в., показали полную идентичность использованных в мозаиках Сан Витторе материалов и техники, а значить одновременность исполнения всех частей мозаичной декорации капеллы<sup>206</sup>.

Таким образом, следует предположить, что в Сан Витторе работали параллельно несколько мастеров. Один, автор купольной композиции, был, видимо, приверженцем старых традиций и ориентировался при создании образа св. Виктора на какие-то образцы предшествующей эпохи. Несомненно, в Милане, в старой императорской резиденции, в них не было недостатка. Один из них сохранился и хорошо известен, – это мозаики капеллы Сант Аквилино. Возможно, именно они служили художнику источником вдохновения. Во всяком случае, в мозаике он использовал некоторые приемы из тех, что встречаются в Сант Аквилино. Например, мастер кладет кубики оранжевой смальты на теневой части лба, гребне носа, под нижней губой и на скулах, так же как это делали мозаичисты в Сант Аквилино. Как будто разбрасывая их произвольно, отдельными мелкими вкраплениями, он явно заботится о том, чтобы они не образовывали слитного цветового пятна (можно сравнить св. Виктора (илл. 57) с апостолами в Сант Аквилино (илл. 24–26)). Руки и ноги

---

<sup>206</sup> О реставрации мозаик Сан Витторе ин Чьел д'Оро. Историография. С. 44. Прим. 69.

рисует схематично, без особого внимания к пластической проработке формы, но всегда стремится к точности передачи жеста. Раковины ушей и ворот хитона обводит коричнево-красной линией. Он даже выбирает золото чуть зеленоватого оттенка, снова как в Сант Аквилино, чтобы придать цвету большую прозрачность и уподобить фон естественной воздушной среде. Между тем, впечатление от образа св. Виктора и от мозаик Сант Аквилино существенно различается. Купольной мозаике Сан Витторе не достает той невероятной легкости и живости, которая свойственна всем мозаикам Сант Аквилино. В целом образ св. Виктора намного суше и строже любого из персонажей Сант Аквилино.

Второй мастер, или группа мастеров исполнили мозаики на стенах. Они имели другие, отличные от автора купольной композиции, художественные пристрастия и ориентиры. Эти мозаичисты работали в более резкой манере. Их живопись более упрощенная, но, в тоже время, выразительность их образов острая и яркая. Они не боялись и использовали эффектные декоративные приемы. Фигуры святых в светлых одеждах представлены на темно-синем кобальтовом фоне, по отношению к которому они воспринимаются яркими контрастными пятнами. Такой прием встречался раньше, например, в Сант Авкилино и мавзолее Галлы Плацидии. Однако только в мозаиках Сан Витторе художники осмелились развернуть фигуры фронтально, представить их практически параллельно плоскости фона, и к тому же, обвести их единым контуром, непрерывающейся от головы до ног темной линией. Этим мастеров меньше, чем автора купольной мозаики, занимали проблемы соотношения тонов и объёмно-пластических моделировок. В качестве изобразительного средства они чаще всего использовали линию, применяя ее разнообразно. Художники много

экспериментировали с ее формой, длиной и шириной, как будто исследовали ее выразительные возможности. В их арсенале есть, например, такие нестандартные и антиклассические, по своей сути, приемы: широкие декоративные нашивки на одеждах Амвросия и Матерна проложены без какого-либо соответствия их рисунку и форме драпировок. Словно они существуют сами по себе и не являются деталью облачения. Такая выразительность, но в развитой, сложившейся форме будет характерна для произведений византийского и шире средневекового искусства. Начало же ее – здесь, в мозаиках второй половины V в.

Между тем, описанная выше разница между мозаикой купола, в действительности не настолько значительна. Она намеренно нами преувеличена, чтобы акцентировать на ней внимание. Мозаичная декорация капеллы Сан Витторе в целом производит единое законченное впечатление. В сочетании двух отмеченных манер заключается оригинальность и неповторимость индивидуального стиля этих мозаик, который полностью укладывается в понятие стиля живописи V в., и не выходит за его пределы. Его главная черта – «переходность» – проявляется в неустойчивости всей живописной системы. Она свойственна всем без исключения памятникам данного периода, однако по-разному обнаруживается в произведениях начала, середины, второй половины и конца столетия.

В ансамблях конца IV–начала V в. (в капелле Сант Аквилино, в базилике Санта Пуденциана<sup>207</sup>) еще очень сильна эллинистическая

---

<sup>207</sup> Vitaliano T. Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma: il Restauro. Todi: Ediar, 2003; Andaloro M., Romano S. L'Orizzonte Tardoantico e le Nuove Immagini 312–468: Pittura medievale a Roma 312–1431, Corpus della pittura romana. Corpus vol. I. Roma: Jaca Book, 2006. P. 114–124.

составляющая, с точки зрения законов классики они практически безупречны. К середине столетия (начало процесса, кажется, приходится на 30–40 гг.) классическая гармония уже нарушена; в образах появляется неизвестная ранее встревоженность, взбудораженность и экспрессия. Это связано с поисками новой христианской образности, с попытками художников приспособить старую классическую модель для выражения новых религиозных идей (Санта Мария Маджоре<sup>208</sup>, Галла Плацидия, и ярче всего – в баптистерии Православных<sup>209</sup>). В произведениях второй половины и особенно конца века новый неклассический элемент постепенно начинает преобладать, так что появляется возможность говорить о присутствии в них выразительности византийского типа. К их числу, полагаем, относятся мозаики Сан Джованни ин Фонте в Неаполе<sup>210</sup>,

---

<sup>208</sup> Santa Maria Maggiore a Roma. A cura di Luciani Roberto. Roma: Fratelli Palombi, 1996; Andaloro M., Romano S. L'Orizzonte Tardoantico e le Nuove Immagini 312–468: Pittura medievale a Roma 312–1431, Corpus della pittura romana. Corpus vol. I. Milano: Brepols, 2006. P. 305–346.

<sup>209</sup> Spiro K. Kostof. The Orthodox Baptistery of Ravenna. New Haven-London: Yale University Press, 1965; Deliyannis D. M. Ravenna in Late Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 88–100.

<sup>210</sup> Мозаики Неаполитанского баптистерия большинством авторов относятся к рубежу IV–V вв. Stornajolo C. I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli // Atti del secondo congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma (Roma, 1900). Roma. 1902. P. 269–276; Bovini G. I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli // Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Vol. 1. Ravenna. 1959. P. 5–26; Maier J.-L. Le baptistère de Naples et ses mosaïques: Étude historique et iconographique. Freiburg. 1964; Parise P. I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte nello sviluppo della pittura paleocristiana a Napoli // Cahiers archéologiques. Paris. 1970. Vol. 20. P. 1–13; Strazzulo. F. Il battistero di Napoli // Arte cristiana. Vol. LXII. Milano. 1974. P.145–176; Lello.C. Figure zoomorfe

Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане, Сан Приско в Старой Капуе<sup>211</sup>, Архиепископской капеллы<sup>212</sup> и Арианского баптистерия в Равенне<sup>213</sup>.

Между тем, мозаики Сан Витторе не похожи буквально ни на один из живописных ансамблей V столетия, и ни с одним из них прямо не сопоставимы. Среди сохранившихся мозаик V в. в Италии им невозможно найти полную аналогию. Такого соединения

---

nel Battistero di S.Giovanni in fonte a Napoli // Napoli Nobilissima. Vol. XXXI. Napoli. 1992. P.23–30; Fatica L. Il battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Teologia simbolica biblico-patristica // *Januarius*, rivista diocesana a Napoli, anno 75. I–II. Napoli. 1994. P. 559–582; Gandolfi K. Les mosaïques du baptistère de Naples: programme iconographique et liturgie // *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*. A cura di S. Romano, N. Bock // *Atti della I Giornata di Studi su Napoli*. Losanna, 23 novembre 2000. Napoli, 2002. P. 21–34. Однако мы склонны относить их к более позднему времени, а именно ко второй половине-третьей четверти V в. См.: Заиграйкина С. П. Мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // *Искусствозанние*. № 3–4. 2013. С. 262–275. Кроме того, к середине V в. их относил еще Е. Мюнтц. См.: Müntz E. Notes sur les mosaïques chrétiennes de L'Italie: Les mosaïques de Naples // *Revue archéologique*. Nouvelle série. T. 1. Paris. 1883. P. 21–27.

<sup>211</sup> Bovini G. Mosaici paleocristiani scomparsi di S. Maria Capua Vetere // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. 5–17 Marzo 1967. Vol. 14. Ravenna. 1967. P. 43–62; Farioli Olivieri R. La decorazione musive della cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco presso Capua // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. 5–17 Marzo 1967. Vol. 14. 1967. P. 267–291.

<sup>212</sup> Deliyannis D. M. *Ravenna in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 188–196; *Mosaicoravenna.it: I mosaici dei monumenti Unesco di Ravenna e Parenzo*. Ravenna: Museo d'Arte della città di Ravenna. Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico, 2007. P. 135–142.

<sup>213</sup> *Ibid.* P. 165–170; Deliyannis D. M. *Ravenna in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 177–187.

художественных элементов, как в Сан Витторе, нет ни в одном другом памятнике монументальной живописи V в.

Тем не менее, по совокупности новых приемов, по характеру их использования и способу сочетания, они ближе всего, кажется, мозаикам Неаполитанского баптистерия, при том, что живописная поверхность этих ансамблей выглядит различно. Несмотря на то, что мозаичисты Милана и Неаполя использовали разные приемы, – конечный результат, стиль и образность созданных ими мозаик оказались сходными.

В обоих памятниках есть большая устремленность к покою и статике, их образам присуща внутренняя собранность, сосредоточенность, несвойственная в такой мере образам первой половины и середины V в. Внешне это выражено в затухании всякого движения, в снижении интереса к пластике, в сокращении, уплощении пространства, уплотнении цвета, стремящегося стать условным, в упрощении, схематизации живописного языка и всей живописной системы в целом.

В Сан Витторе, быть может, эти черты проявились даже чуть активнее, чем в баптистерии Сан Джованни ин Фонте.

Фигуры святых в Сан Витторе – крупные, монументальные, широкоплечие. Они заполняют все изобразительное поле. Кажется даже, что им не хватает места. Они зажаты в узком промежутке между окном и боковой стеной капеллы так тесно, что края одежд Навора, Протасия, Феликса и Гервасия почти соприкасаются с линией разгранки, а кодексы в руках Навора и Феликса едва ли не упираются в стену. Расстояние между ними минимально – один-два ряда камней. Пространство вокруг фигур предельно сокращено. Такого «сжатого» пространства не было ни в одном памятнике первой половины века. В Сант Аквилино, Санта Пуденциана, мавзолее Галлы Плацидии

фигуры словно купаются в окружающих их воздушных массах, пространство вокруг них широкое, ничем не ограниченное. Фоны, беспредметные или архитектурные, понимаются художниками и трактуются как естественная земная среда. Мастера разными способами стремятся создать иллюзию пространства, достичь эффекта его реального присутствия и глубины (разреженность золота и расстановка фигур в Сант Аквилино; перспективный архитектурный пейзаж – в Санта Пуденциана; сокращающиеся, как будто уходящие в глубь стены, подиумы-подставки под ногами апостолов – в мавзолее Галлы Плацидии (илл. 116, 117); вкрапления золотых тессер в синий фон и высветления вокруг головы – в баптистерии Православных (илл. 130–133).

В Сан Витторе фон мозаики еще сохраняет некоторую связь с естественной свето-воздушной средой, но только за счет того, что мозаичисты кладут смальту, оставляя между отдельными ее кубиками небольшой зазор. Тем не менее, фон все больше начинает походить на плоскость иконной доски, которая не изображает, но лишь символизирует пространство. В мозаиках стен художники использовали совершенно новый прием, ранее не встречавшийся: полоса земли под ногами святых является продолжением фона, она отличается от него только по цвету и выглядит как позем на иконах. По своим свойствам фон мозаик Сан Витторе, кажется, ближе отвлеченному золотому фону мозаик Сан Витале<sup>214</sup>, Сант Аполлинаре

---

<sup>214</sup> Wilpert J., Schumacher W. N. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1976. S. 330 –331. Taff. 108 –109.

Нуово<sup>215</sup>, Санти Косма и Дамиано<sup>216</sup> (илл. 188), нежели пейзажным и архитектурным фонам мозаик Сант Аквилино и Санта Пуденциана.

В Сан Витторе нет никакой вариантивности поз. Все фигуры развернуты фронтально, практически параллельно плоскости стены. Некоторый легкий ракурс, едва заметный намек на подвижность, придан фигурам Феликса и Амвросия (голова Амвросия чуть склонена к груди), небольшая асимметрия есть в постановке ступней Протасия. Однако в общей выразительности мозаик это ничего не меняет. В целом фигуры статичны. Огромные ступни широко разведены, уверенно стоят на земле. Подобно мощным основаниям античных колонн, они обеспечивают фигурам устойчивость. Их трудно представить в движении.

Лица персонажей обращены к зрителю прямо, как слово или непреложный факт. Глаза преувеличены и широко открыты (илл. 62–67). Зрачки крупные, смещены к центру. Взгляд (у Гервасия, Протасия и Навора) остановившийся, прямо направленный, гипнотизирующий. В нем больше нет естественности и непосредственности взглядов, характерных для персонажей Сант Аквилино, Санта Пуденциана и баптистерия Православных, с одной стороны, но в то же время отсутствует пока активность, напряжение и сила взглядов апостолов и мучеников из Архиепископской капеллы (илл. 157, 158) и Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. И все-таки они уже отстранены от внешнего мира, внутренне собраны, сосредоточены; они пребывают вне земных пределов, принадлежат вечности.

---

<sup>215</sup> Ibid. S. 326–328. Taff. 97–99.

<sup>216</sup> Ibid. S. 328–330. Taff. 101–106.

Святые в Сан Витторе имеют атлетическое телосложение, так же как персонажи в Санта Пуденциана, Сант Аквилино, мавзолее Галлы Плацидии и баптистерии Православных. Между тем, если в Санта Пуденциана и мавзолее Галлы Плацидии их тела, кажется, обладают реальным весом и почти материально осязаемы, в Сан Витторе, напротив, они лишены тяжести, массивности, воспринимаются чуть уплощенными и развеществленными. Такое впечатление достигается несколькими способами. Это и фронтальная постановка фигур и усиление, акцентирование контура изображения. Несколько рядов смальты того же тона, что фон, положенные вокруг фигуры от головы до нижнего края хитона, образуют своего рода раму. Контур очерчивает формы, фиксирует их границы, делает их зависимыми от плоскости. Зрительно фигуры воспринимаются уплощенными, напоминающими скорее рельеф, чем свободно стоящую круглую статую, как это было в Санта Пуденциана, Сант Аквилино, мавзолее Галлы Плацидии и баптистерии Неона.

Тот же прием использовали авторы мозаик Неаполитанского баптистерия, прокладывая по периметру фигур два, три ряда смальты (апостолы на стенах (илл 165, 166)). Однако здесь контур имеет совсем другой характер: он энергичный и повышает пластичность формы. Она словно отточена, отчеканена им. В Сан Витторе, напротив, контур не четкий, а силуэт фигур оплывший. Свободные широкие одежды, наподобие восточных балахонов, почти полностью скрывают фигуру, ее анатомическое строение. Подобные силуэты будут характерны для более позднего времени: VI и особенно VII в.

(мозаики базилики Сант Аньезе и капеллы Сан Венанцио в Риме<sup>217</sup>). Тем не менее, этот повышенный интерес мозаичистов Сан Витторе и Сан Джованни ин Фонте к контурной линии сближает оба ансамбля. Очевидно общее направление поиска создававших их мастеров.

Ткани одежд весомые и плотные. Однако материя выглядит непривычно. Она утратила свою природную пластичность, стала жесткой и ломкой. Свободный край плаща ниспадает с левого плеча мучеников (Навора, Феликса, Гервасия и Протасия) единой массивной драпировкой, которая на уровне колена несколько раз перегибается, образует две равные по размеру и одинаковые по форме складки. Острый край плаща упирается в землю. Подол хитона (Матерна и Амвросия) прямой и неподвижный, параллельный линии земли. Он как финальная черта, которой сведено на нет любое, даже самое малое колебание одежд. Ни в одном ансамбле V в., возникшем до Сан Витторе, этому приему нет аналогий. Несколькими десятилетиями раньше созданы мозаики Православного баптистерия, в которых ткани ведут себя совершенно иначе, хотя тоже непривычно и неклассично. Одежды апостолов колышутся, как будто раздуваемые ветром. Их края свободны и разлетаются в стороны, закручиваются и образуют причудливые петли. Во всем повышенный ритм, нет ни одной прямой линии, везде сплошные диагонали, спирали и зигзаги.

Любые поверхности в Сан Витторе (личное и доличное) слабо нюансированы. Ткани одежд образуют редкие, крупные, но неглубокие складки. Они все еще конструктивны, соотнесены с фигурой и выявляют ее форму. Однако им явно не хватает объёма,

---

<sup>217</sup> О мозаиках Сант Аньезе: *Matthiae G. Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X. Aggiornamento scientifico e bibliografia di M. Andaloro. Vol. I. Roma: Fratelli Palombi, 1987. P. 87–88; о мозаиках орастория Сан Венанцио: Ibid. P. 89–90.*

массивности. Система их распределения по сравнению с мозаиками начала века значительно упрощена. Она достаточно условна, рисунок драпировок постепенно приобретает декоративный характер. Складки начинают восприниматься самостоятельно, «работать» как средство выразительности. Прежде мы с таким явлением не встречались. Это совсем новый, антиклассический по природе своей подход. Его цель – разрушить целостность формы, лишить ее свойств, данных ей от природы (объёма и веса), дематериализовать ее. Неизвестно, как давно возник этот прием. Был ли он изобретен мастерами Сан Витторе или заимствован художниками из других несохранившихся ансамблей, не столь принципиально. Другой случай его применения встречается в мозаиках Сан Джованни ин Фонте. Но, если в Сан Витторе, он использован несколько прямолинейно и чуть грубовато, то в Неаполитанском баптистерии весьма затейливо и даже искусно. Одежды (самарянки, водоносов, ангела у гроба Господня) (илл. 168, 170) покрыты многочисленными мелкими чешуйками складок, мрамор колодца изрезан параллельными жгутовидными бороздами, а волосы самарянки распределены на небольшие равномерные пряди). При внешнем несходстве использованных в Сан Витторе и Сан Джованни приемов, цель у них одинаковая – изменение, а именно дематериализация всякой природной формы.

Между тем, в обоих случаях рисунок драпировок еще не выглядит как отвлеченный «орнамент», каким он станет в мозаиках VII в. (Сант Аньезе, Сан Венанцио) и особенно в IX в. (мозаиках времени папы Пасхалия<sup>218</sup>). До такой независимости от античных классических норм авторам миланских и неаполитанских мозаик еще очень далеко.

---

<sup>218</sup> Ibid. P. 158–172.

Изменения произошли и во внешнем облике персонажей. В лицах святых на стене больше типического, чем персонального. Из всех представленных в Сан Витторе святых, только епископ Амвросий (илл. 63) имеет облик остро индивидуальный, характерный, физиогномически узнаваемый. Впечатление, что он наделен портретными чертами: высокий с залысинами лоб, большие сильно оттопыренные уши, крупный рот с яркими припухлыми губами. Некоторые авторы предполагали, что он выполнен с натуры, или, что художник имел в своем распоряжении точное описание внешности Амвросия, сделанное кем-то из современников миланского епископа и лично с ним знакомым. Более реалистичной, однако, представляется другая гипотеза о том, что в качестве образца, мозаичист использовал какой-то неизвестный ныне прижизненный портрет Амвросия (скульптурный, рельефный или живописный). Он мог быть изготовлен в то время, когда Амвросий еще занимал административную должность: был префектом регионов Лигурия и Эмилия. О существовании таких портретов государственных лиц и чиновников хорошо известно<sup>219</sup>. Как бы то ни было, очевидно, что изображение Амвросия непременно хотели выделить и для этого искали специальные средства.

Остальные святые представлены обобщенно (илл. 62, 64–67); их внешность стандартизирована. Такая условная трактовка лиц и пренебрежение к индивидуальным чертам изображаемых персонажей в ансамблях первой половины века еще не была известна. Зато она станет характерной для мозаик VI-VII вв., где она будет носить

---

<sup>219</sup> О портретах государственных лиц и чиновников см.: Grabar A. *Le Vie della Creazione nell'Iconografia Cristiana: Antichita e Medioevo*. Milano: Jaca Book, 1999. Capitolo. III. Il Ritratto. P. 85–115.

программный характер. Пожалуй, лучший тому пример – мозаики Сант Аполлинаре Нуово (561–569 гг.). Мученики и мученицы (илл. 182, 183), похожие друг на друга как близнецы, шествуют по направлению к Христу и Богородице. Художники даже не пытаются разнообразить типы лиц. Главное в них – не индивидуальный характер каждого святого, но единство их духовных устремлений. Но между ними и мозаиками Сан Витторе и Неаполитанского баптистерия – некоторая временная и стилистическая дистанция.

Итак, мозаики Сан Витторе, по-видимому, одинаково далеко отстоят как от произведений начала V в. (Сант Аквилино, Санта Пуденциана), так и от ансамблей VI в. (Сант Аполлинаре Нуово, Сан Витале). Как художественное явление, полагаем, их следует рассматривать в кругу произведений V в., вероятно, второй его половины. Думаем, они занимают место между Православным баптистерием (около середины V в.), баптистерием в Неаполе (3-я четверть V в.), – с одной стороны, и Архиепископской капеллой (494–519 гг.) и Арианским баптистерием (493–526 гг.) в Равенне, – с другой. Среди этих ансамблей мозаики Сан Витторе выглядят наиболее органично.

Стиль мозаик Сан Витторе в основных чертах сходен с мозаиками баптистерия Сан Джованни ин Фонте. В обоих можно найти отдельные элементы искусства следующего периода, приемы, известные по мозаикам первой половины VI в. (Сан Витале, Сант Аполлинаре Нуово, Санти Косьма и Дамиано). Только здесь они имеют не вполне зрелые, законченные формы.

Положение мозаик Сан Витторе в каком-то смысле аналогично положению Сант Аквилино. Оба миланских ансамбля – пограничные явления: мозаики Сант Аквилино возникли на рубеже IV–V вв., в то время как декорация капеллы Сан Витторе появилась ближе к концу

V в. Мозаики Сант Аквилино во многом принадлежат еще эллинистической традиции и могут в какой-то мере быть сопоставимы с живописью предшествующего периода, например, с росписями помпейских и римских вилл. Прежде всего, мы имеем в виду живописную иллюзионистическую манеру письма, способ передачи пространства, натуралистическую трактовку человеческой фигуры.

Мозаики Сан Витторе, напротив, находятся у истоков нового стиля, предвещают наступление новой художественной эпохи. Они несут в себе начатки искусства следующего века. Поэтому желание некоторых авторов сблизить Сан Витторе с мозаиками VI века вполне объяснимо. В мозаиках Сан Витторе присутствуют уже некоторые элементы искусства VI в., составляющие то, что будет называться «византийским стилем». Между тем, этих компонентов в Сан Витторе, по сравнению с мозаиками Сан Витале или Сант Аполлинаре ин Класе, и даже баптистерия Ариан и Архиепископской капеллы — явно недостаточно, в них нет полноты. Можно сказать, что мастера максимально приблизились к границе византийского искусства, но так и не переступили её. В Сан Витторе сохраняется много старых приемов, которые, однако, не играют существенной роли. Они еще не вышли из употребления и продолжают существовать по инерции, как архаизмы в языке.

В заключение, необходимо еще раз отметить, что в мозаиках Сан Витторе не произошло смены стиля. Это случится позднее, несколько десятилетий спустя, на рубеже V–VI в., в мозаиках Равенны (Архиепископской капеллы, баптистерия Ариан). Художники Сан Витторе, как прежде, в течение всего V в., остаются в рамках античной классической системы. Им не удалось вполне преодолеть зависимость от нее и сформулировать новые каноны христианской живописи. Однако попытки мозаичистов Сан Витторе это сделать,

кажутся, весьма успешными. Полагаем, мозаики Сан Витторе ин Чьел д'Оро следует рассматривать в контексте искусства V в., второй его половины.

## ГЛАВА 3.

## ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ В ИСКУССТВЕ V ВЕКА

Становление византийской художественной системы, соответствующей христианскому мировоззрению, происходило постепенно и заняло нескольких столетий. Начало этого сложного и продолжительного во времени процесса условно относят к концу II– началу III века, когда, очевидно, благодаря политике терпимости по отношению к христианам<sup>220</sup>, получили распространение первые христианские изображения (росписи христианского дома Дура Европос, живопись катакомб, рельефы саркофагов и погребальных стел) и предметы культа (лампады с христианской символикой). На раннем этапе своего существования<sup>221</sup>, христианское искусство,

---

<sup>220</sup> Распространение христианства и христианского искусства пришлось на царствование императоров династии Северов, отличавшихся своей терпимостью по отношению к христианам. При Антонине Каракалле (211–217 гг.) и его преемниках Макрине (217–218 гг.) и Антонине Гелиогабале (218–222 гг.) христиане практически не подвергались преследованиям. Аврелий Александр Север (222–235 гг.) относился к христианам уважительно, а его мать Юлия Маммея, покровительствовавшая христианству, во время своего путешествия по Антиохии слушала беседы Оригена. При императорах Максимине (235–238 гг.), Гордиане (238–244 гг.) и Филиппе (244–249 гг.) преследования христиан были незначительными. Последний – Филипп – был даже к христианству благосклонен. Вдовиченко А. В. Христианская апология. Краткий обзор традиции // Раннехристианские апологеты II–IV веков. Переводы и исследования. Москва: Ладомир, 2000. С. 5–38.

<sup>221</sup> Вопросам хронологии раннего христианского искусства уделяли внимание многие исследователи, в частности А. Грабар (Grabar A. *L'arte paleocristiana* (200–395). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1991. P. 1–2; 3–8. Первое издание книги

очевидно, не имело собственных, отличных от современного ему позднеантичного языческого искусства устойчивых живописных форм, пользовалось единым или весьма сходным с ним набором художественных приемов<sup>222</sup>. Между тем, вероятно, осознание

---

вышло в 1966 году. Название оригинала: *Le premier art chrétien (200–395)*. Paris: Gallimard, 1966); Э. Китцингер (Kitzinger E. *Byzantine Art in the Making. Main lines of Stylistic development in Mediterranean Art 3<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> Century*. London: Faber & Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977. P. 2–3; Б. Килерич Kiilerich B. *Late fourth century classicism in the plastic arts. Studies in the so-called Theodosian renaissance*. Odense: Odense University Press, 1993. P. 12–18.

<sup>222</sup> М. Дворжак подчеркивал совершенно особый характер раннехристианского искусства, описав его на примере катакомбной живописи. Он делал акцент на его принципиальном отличии от классического искусства, несколько, кажется, это различие преувеличивая. См.: Дворжак М. Живопись катакомб. Начала христианского искусства // *Очерки по искусству Средневековья*. Л.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1934. С. 37–72. А. Грабар, Э. Китцингер, Ф. Бисконти, М. Андалоро, напротив, обращали внимание на близость языка позднеантичного языческого и одновременного ему христианского искусства. Эти авторы высказывали интересное, но документально не обоснованное предположение о том, что одни и те же мастера могли выполнять работу по заказу представителей разных религиозных групп, то есть создавать предметы искусства как христианского, так и языческого содержания. При этом они естественно пользовались одними и теми же техническими и художественными средствами выразительности. См.: Grabar A. *Grabar A. Le premier art chrétien (200–395)*. Paris: Gallimard, 1966. P. 41–57; Kitzinger E. *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*. London: Faber & Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977; Bisconti F. *Il mito e la Bibbia: due volti della rivoluzione dell'immaginario iconografico nella Tarda Antichità // La Rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio: Catalogo dell'esposizione alla Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza 8 settembre–18 novembre 2007*. A cura di F. Bisconti, G. Gentili. Milano: Silvana Editoriale, 2007. P. 36–63; Bisconti F. Focchi Nicolai V., Mazzoleni D. *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo,*

невозможности средствами античной иллюзионистической живописи адекватно передать содержание новых религиозных идей, подтолкнуло художников сначала к изменению традиционных приемов классической живописи, а в последствии к созданию собственного принципиально отличного от античного, условно-символического языка. Окончательный поворот к нему, видимо, произошел на рубеже V–VI веков. Во всяком случае, в мозаиках баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро, – оба ансамбля созданы во второй половине V века, Архиепископской капеллы и уже с полной очевидностью Арианского баптистерия, – два последних ансамбля возникли в конце V – в первых десятилетиях VI – впервые за несколько веков существования христианского искусства, произошло обращение к живописным приемам и выразительности византийского типа. Эти монументальные росписи, прежде всего равеннские мозаики Арианского баптистерия (493–526 гг.) и Архиепископской капеллы (494–519 гг.), значительно отличаются от всего предшествующего художественного материала V века. Собственно византийское искусство с полным набором характерных для него черт возникло чуть позднее, в первой половине–середине VI века. Ранние сохранившиеся его образцы – мозаики в базилике Сант Аполлинаре Нуово (493–526 гг.; 561–569 гг.)<sup>223</sup>, в базилике Сант Аполлинаре ин

---

apparati decorativi, documentazione epigrafica. Regensburg: Schnell & Schneider, 1998. P. 86; Andaloro M., Romano S. L'Orizzonte Tardoantico e le Nuove Immagini 312–468: Pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus della pittura romana. Vol. 1. Roma: Jaca Book, 2006. P. 15–52.

<sup>223</sup> Mosaicoravenna.it: I mosaici dei monumenti Unesco di Ravenna e Parenzo. Ravenna: Museo d'Arte della città di Ravenna. Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico, 2007. Сант Аполлинаре Нуово. P. 143–163;

Классе (535–538 гг.)<sup>224</sup>, церкви Сан Витале (537–545 гг.)<sup>225</sup> в Равенне, базилике Санти Косма и Дамиано (около 530 г.) в Риме<sup>226</sup>, Евфрасиановой базилике в Порече (539–560 гг.)<sup>227</sup> и базилике монастыря Св. Екатерины на Синае (548–565 гг.)<sup>228</sup>.

Непосредственно предшествующее ему и во многом предвосхищающее его христианское искусство V столетия, представляет особый феномен. Для его обозначения в специальной литературе используют одновременно несколько терминов: «позднеантичное», «раннехристианское» и «прото- или ранне-византийское» искусство. Несмотря на условность этих терминов (каждый из них отражает только одну из граней этого искусства), все

---

<sup>224</sup> Ibid. P. 191–201.

<sup>225</sup> Ibid. P. 173–190.

<sup>226</sup> Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X. Aggiornamento scientifico e bibliografia di M. Andaloro. Vol. I. Roma: Fratelli Palombi, 1987. P. 81–82. Fig. 45–47; Vitaliano T. Il restauro del mosaico della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma. Todi: Ediart, 1991.*

<sup>227</sup> *Mosaicoravenna.it: I mosaici dei monumenti Unesco di Ravenna e Parenzo. Ravenna: Museo d'Arte della città di Ravenna. Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico, 2007. P. 203–212; Terry A. The wall mosaics of the cathedral of Eufrasius in Poreč: third preliminary report // Hortus Artium Medievalium: Journal of the International research center for Late Antiquity and Middle Ages. 2001. Vol. 7. P. 131–166; Prelog M. La Basilica Eufrasiana a Parenzo. Zagreb: Buvina-Laurana, 2004.*

<sup>228</sup> Weitzmann K., Forsyth H. G. *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 1965; Нарди Р. Дзидзола К. Монастырь Св. Екатерины, Синай: Реставрация мозаики Преображение Господне. Рим: Реставрационный археологический центр, 2006.*

они указывают на главную черту искусства V столетия, а именно на его переходный характер. Оно занимает срединное положение между двумя крупными художественными явлениями – античностью и средневековьем. Элементы старой языческой и формирующейся новой христианской системы присутствуют в нем одновременно, образуя своеобразное, весьма оригинальное соединение. Эта общая характеристика, впрочем, может быть в какой-то мере применена и к искусству III–IV столетий. Однако искусство V века находится в исключительном положении, ему присуще уникальное своеобразие. Именно в пятом столетии процесс формирования языка христианской выразительности, начавшийся несколько веков назад, получил новый мощный импульс и обрел окончательные формы. Катализатором процесса, очевидно, послужило официальное признание христианства государственной религией в конце IV в. (император Феодосий Великий в 389–391 гг. издает эдикты, запрещающие язычество и посещение языческих храмов, и фактически провозглашающие христианство единственным религиозным культом, разрешенным к отправлению в Империи). Это событие, несомненно, стимулировало развитие всех видов церковного искусства: возведение и украшение культовых зданий, создание живописных произведений (монументальных росписей и, вероятно, икон), предметов христианского богослужения (литургической утвари, осветительных приборов, реликвариев и т.д.). Именно в V в. художественные принципы христианского искусства, в основе своей античные, претерпели глубинные изменения. Поиски выразительности христианского типа в этот период протекали наиболее активно; и собственно в искусстве V в. впервые появились элементы так называемого византийского художественного языка. По сравнению с III и IV вв. искусство V века существенно продвинулось по

направлению к Византии. Изменения, произошедшие за столетие (условно с 400 по 500 гг.) объемно вырисовываются при сопоставлении произведений начала и конца века. Таким образом, пятое столетие – не просто переходная, но переломная эпоха, принеся с собой смену мировоззрения, новую систему ценностей и вместе с ними новый художественный язык и способы выразительности.

В данной главе на примере конкретных произведений попытаемся проследить развитие этого процесса и описать его, сделав его как можно более очевидным и наглядным.

В качестве материала для настоящей работы выбраны монументальные росписи, созданные в пределах V–начале VI вв. Это несколько мозаических ансамблей, находящиеся в разных городах Италии, – в Риме<sup>229</sup>: в базиликах Санта Пуденциана (402–417 гг.), Санта Мария Маджоре (432–440 гг.), Санта Сабина (432–440 гг.), в Латеранском баптистерии (432–440 гг.) и капелле Сан Джованни Еванджелиста (461–468 гг.), в Равенне: в мавзолее Галлы Платидии (425–450 гг.), баптистериях Православном (около 450 г.) и Арианском

---

<sup>229</sup> Мозаики мавзолея Санта Костанца, самого раннего из сохранившихся в Риме ансамблей, не будут привлекаться в данной работе для анализа стиля мозаик V в., в силу двух причин. Во-первых, они принадлежат к предшествующему столетию: мозаики кругового обхода датируют серединой, а мозаики в двух циркульных нишах – третьей четвертью IV в. Во-вторых, они сильно разрушены, степень утрат оригинальных частей очень высокая; при ремонте в XIX в. многие мозаики кругового обхода и ниш были восполнены. Stanley G. The apse mosaics at Santa Costanza. Observation on restoration of antique mosaics // *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*. Bd. 94. 1987. P. 29–42. Taff. 17–24. Тем не менее, они будут упоминаться нами в частности при описании композиций в куполах центрических построек.

(493–526 гг.), в Архиепископской капелле (494–519 гг.); в Милане: в капеллах Сант Аквилино (начало V в., или около 400 г.) и Сан Витторе ин Чьел д'Оро (вторая половина V в.); в Неаполе: баптистерий Сан Джованни ин Фонте (вторая половина V в.); в Капуе: капелла св. Матроны при базилике Сан Приско (около 500 г.). Они относятся к разным десятилетиям века и имеют между собой множество мелких, индивидуальных отличий, само описание которых могло бы стать предметом отдельной работы. Факт их существования в столь разных местах, давно отмеченный исследователями, послужил поводом к размышлениям о существовании в раннюю эпоху локальных художественных школ (крупных и самостоятельных – Рим, Равенна, менее значительных и зависимых – Милан и Неаполь). В первой главе «Мозаики капеллы Сант Аквилино в церкви Сан Лоренцо Маджоре в Милане» были отмечены и описаны различия, существующие между ближайшими по времени возникновения ансамблями Рима и Милана, находящимися в базилике Санта Пуденциана и капелле Сант Аквилино. Однако нас, прежде всего, интересовали различия в трактовке художественного образа в аналогичных по иконографии сценах.

Цель третьей главы диссертационной работы – за внешними непохожестью, за разнообразием художественных приемов и индивидуальной в каждом ансамбле трактовкой образов, увидеть общность процессов, происходивших в искусстве V в., описать единый в основе стиль этих произведений, отметив, вместе с тем, изменения, которые в нем совершались в течение столетия. Более совершенные в художественном отношении произведения (Санта Пуденциана или баптистерий Православных), даже в том случае, когда степень их сохранности не вполне удовлетворительная (вся правая половина апсидной мозаики в Санта Пуденциана – результат

реконструкции XIX в.), будут выступать образцами стиля и узловыми пунктами, вокруг которых сгруппируются остальные памятники. Некоторые из них послужат примерами вариативности стиля. В ходе анализа нами предполагается уточнить атрибуцию некоторых мозаичных ансамблей в Италии и дать ей развернутое обоснование. Наши датировки отличаются от принятых в научной литературе и публикациях последних лет. Конечная цель – понять, сформулировать и продемонстрировать на примере мозаик V в., каким образом начавшиеся в предшествующие столетия художественные процессы привели в VI в. к перерождению античного и появлению византийского стиля.

Неоднократно в разных частях данной работы отмечалось, что при очевидном внешнем различии мозаик V в. в Италии, среди которых не существует тождественных, все их объединяет единый для эпохи стиль. Именно он позволяет рассматривать эти ансамбли в совокупности. Стиль всех итальянских мозаик – в своей основе классический, органически связан с культурой античного мира. Основные композиционные схемы, иконографические модели, способы передачи пространственных впечатлений, переживание цвета, объемно-пластической формы (трактовка человеческой фигуры, свето-теневая моделировка форм), физиогномические типы – во многом сходны с произведениями античности. Но, вместе тем, этот стиль обладает целым рядом черт, неизвестных классической художественной системе и более того, ей чуждых. Их присутствие вносит в единый стилистический строй мозаик V в. заметный диссонанс. Едва ощутимый в одних произведениях (мозаики капеллы Сант Аквилينو, около 400 г., базилики Санта Пуденциана, начало V в. и Санта Мария Маджоре, 30–40 г. V в.), и более явный в других (мозаики мавзолея Галлы Плацидии, 425–450 гг. баптистерия

Православных, около середины V в. в Равенне, баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро, оба – второй половины V в.), он острее всего проявляется в третьих (мозаиках баптистерия Ариан и Архиепископской капеллы, оба в Равенне, и относятся к концу V – началу VI вв.). Складывается впечатление, что в течение столетия происходило постепенное нарастание новых элементов. Невозможно, однако, сделать однозначный вывод о том, каким образом протекал данный процесс: был он последовательным или скачкообразным. Сравнительно небольшое число дошедших от эпохи памятников не позволяет нарисовать цельную и детально точную картину. Тем не менее, общая тенденция представляется достаточно ясной. Во всех ранних христианских мозаиках античная классическая система сохраняется неизменной, как фундамент, но внутри нее начинают происходить колебания, проявляющиеся в виде устойчивых отклонений от принципов натуроподобия в пользу все большей условности и символической насыщенности языка. Это заметно во всех монументальных произведениях V в. и выражается в каждом элементе их стиля.

### ***Раздел 3. 1. Композиции в куполах и на сводах центрических построек***

Прежде всего, обратимся к рассмотрению композиционных схем, встречающихся в мозаиках V в. Среди сохранившихся ранних построек с мозаичной декорацией преобладают небольшие центрические сооружения различного назначения (мавзолеи, мартирии, баптистерии) октагональные, крестообразные и трапециевидные в плане, с купольным или сводчатым перекрытием. По способу организации их композиции можно разделить на два типа.

К первому относятся мозаики в куполе мавзолея Санта Костанца<sup>230</sup> (илл. 79), капеллы Сант Аквилино<sup>231</sup> (илл. 50–53), двух равеннских баптистериев Православных и Ариан<sup>232</sup>, баптистерия Сан Джованни ин Фонте<sup>233</sup>, на сводах капеллы Сан Джованни Еванджелиста в Риме<sup>234</sup>, Архиепископской капеллы в Равенне и капеллы св. Матроны в базилике Сан Приско близ Капуи. Композиционные схемы,

---

<sup>230</sup> Мозаики купола мавзолея Констанции в Риме утрачены в 1620 г., но известны по акварелям и рисункам XVI–XVII вв., сюжеты описаны Помпео Угонио, в начале XVII в. Более подробно об этом см.: Andaloro M., Romano S. *L'Orrizonte Tardoantico e le Nuove Immagini* 312–468. *La Pittura Medievale a Roma* 312–1431. Roma: Jaca Book, 2006. Corpus. Vol. 1. P. 72–78.

<sup>231</sup> Мозаика в куполе капеллы Сант Аквилино, ок. 400 г. (?), не сохранилась. Она известна по рисункам и описаниям английского путешественника, предположительно, Ральфа Саймондса, около 1652 г. Реконструкция мозаики выполнена и опубликована М. Давидом. David M. *De aurea ecclesia Genesisii // Milano ritrovata. La via Sacra da San Lorenzo al Duomo. A cura di M. L. Gatti Perer.* Milano: Confcommercio, 1991. P. 49–54. Fig. 5.

<sup>232</sup> Пример мозаик Арианского баптистерия нуждается в объяснении. Иконографическим образцом для этой купольной композиции, очевидно, послужила аналогичная по сюжету мозаика в баптистерии Православных. Ее композиция в полной мере может быть отнесена к радиальному типу. В баптистерии Ариан она лишь сохраняет некоторые элементы радиальной модели, но не в полном объеме.

<sup>233</sup> Об особенностях художественного решения мозаик Неаполитанского баптистерия и в частности о в купольной мозаике см.: Заиграйкина С.П. Мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (V в.). *Стиль и атрибуция // Искусствознание.* №3–4. 2013. С. 263–275.

<sup>234</sup> Andaloro M., Romano S. *L'Orrizonte Tardoantico e le Nuove Immagini* 312–468. *La Pittura Medievale a Roma* 312–1431. Roma: Jaca Book, 2006. Corpus. Vol. 1. P. 425–432.

использованные в этих ансамблях, имеют четкую геометрическую структуру и находят иконографические параллели в античных памятниках. Так называемая «радиальная модель»<sup>235</sup>, в которой главный образ (*emblema*) помещен в центр и окружен одним или несколькими широкими кольцами, разделенными на сегменты равного размера, использована в куполах мавзолея Санта Костанца, баптистерия Православных, Неаполитанского баптистерия и капелле Сант Аквилино. Число сегментов и набор представленных в них сюжетов в ранних христианских памятниках варьировались; они зависели от общего замысла декорации. Известны шестнадцатидольные (Санта Костанца), двенадцатидольные (баптистерий Православных) и восьмидольные (Сант Аквилино, Неаполитанский баптистерий) дольные композиции с ветхозаветными сценами и символично-аллегорическими мотивами (мавзолей Констанции), фигурами двенадцати апостолов (баптистерий Православных), новозаветными сценами (Неаполитанский баптистерий), сюжетными композициями и изображениями святых, возможно, апостолов (капелла Сант Аквилино). Аналогичная радиальная схема применялась, например, в напольных мозаиках в термах близ Отриколи (Рим, III в. н.э., Музей Пия Климента, Ватиканские музеи) (илл. 189), в синагогах в Хамат Тиберии (IV в. Израиль) (илл. 191), Нааран (V–VI вв., Израиль), Бейт-Альфа (VI в., Израиль)<sup>236</sup> (илл. 190). Сходный принцип организации композиции

---

<sup>235</sup> Термин «радиальный тип» введен К. Леман: Lehman K. The Dome of Heaven// Art Bulletin. Vol. XXVII. 1945. P. 1–17.

<sup>236</sup> О напольных мозаиках синагог в Хамат Тиберии, Нааран и Бейт Альфа см.: Nachlili R. The Zodiac in ancient Jewish art: representation and significance // Bulletin of the American School of Oriental Research. №.228. December 1977. P. 61–77; Nachlili R. Ancient Mosaics Pavements. Themes, Issues, and Trends. Leiden: Brill, 2009. P. 35–56; цветные иллюстрации см.: Fine S. Jew and Judaism between

использован художниками на сводах небольших капелл. Эти композиции ясные и легко читаемые, они, как правило, архитектурны, являются зримым выражением архитектурной конструкции свода. Фигуры архангелов в Архиепископской капелле, растительные гирлянды в капелле Сан Джованни Еванджелиста и пальмовые деревья в капелле Матроны, размещенные в углах свода, обозначают его ребра, медальон с Хризмой (илл. 150, 160) , Агнцем (илл. 113) и, предположительно, монограммой Христа<sup>237</sup> соответственно отмечают местоположение замкового камня. Такая схема известна по антиохийской напольной мозаике с изображением четырех времен года и сцен охоты начала IV в. (Париж, музей Лувра<sup>238</sup>).

Второй тип встречается реже, что, однако, может объясняться случайной или неравномерной сохранностью произведений. К нему принадлежат мозаики в куполах мавзолея Галлы Пладиции, капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро<sup>239</sup>. По сравнению с первым типом эти

---

Byzantium and Islam // Byzantium and Islam. Age of transition 7th–9th century. Ed. H. C. Evans. The Metropolitan Museum of Art. NY., 2012. P.102–106. Fig. 44, 49, 50.

<sup>237</sup> Изображение в медальоне утрачено, возможно, там помещался крест, монограмма имени Христа или Божественный агнец. В любом случае – это был какой-то символический образ Христа. О мозаиках капеллы см.: Olivieri Farioli R. La decorazione musiva della cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco presso Capua // Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Vol. 14. 1967. P. 267–291.

<sup>238</sup> Kitzinger E. Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century. London: Faber & Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977. Fig. 89.

<sup>239</sup> В качестве других примеров такого типа композиции можно привести мозаику V в. в церкви Санта Кроче в Казаранелло, которая подобна мозаике в куполе Галла Пладиции (крест, окруженный звездами) и мозаику баптистерия в Альбенге

композиции могут показаться беспорядочными, а их рисунок хаотичным, между тем, это не так. Они подчинены другим законам и следуют иной нелинейной логике, которая представляется выражением христианского мироустройства. Зрительная и смысловая ось этих композиций – образ в зените купола: в Галле Плацидии – крест (илл. 115), в Сан Витторе – медальон с мучеником Виктором (илл. 56). Вокруг него определенным образом выстраиваются остальные, второстепенные по отношению к нему изображения.

В Галле Плацидии, к примеру, на изображение креста сориентирована не только композиция купольной мозаики. Он – ключ к пониманию общего иконографического<sup>240</sup> и художественного замысла декорации капеллы. Центральная тема мозаик – прославление креста, орудия страстей и спасения человечества, – получила в купольной композиции весьма наглядное воплощение. На фоне темно-синего неба посреди множества восьмиконечных звезд (их общее число 567) сияет золотой крест. Небесные светила образуют

---

(вращающаяся монограмма Хи Ро, окруженная изображениями двенадцати голубей и звездами). Однако обе они не вполне вписываются в контекст, поскольку не являются декорацией главного купола/свода. Мозаика в Казаранелло украшает впадушенный свод пресбитерия, а в баптистерии в Альбенге - цилиндрический свод одной из восьми ниш.

<sup>240</sup> Об иконографической программе мозаик мавзолея Галлы Плацидии и теме креста в ней: Rizzardi C. *Mosaici parietali esistenti e scomparsi di età placidiana a Ravenna: iconografie imperiali e apocalittiche* // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina Ravenna: Girasole*, 1993. Vol. 40. P. 385–407, 400–401; *Il cielo stellato del Mausoleo di Galla Placidia* // *Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli. A cura di S. Pasi, Studi e Scavi del Dipartimento di Archeologia*, 10, Bologna 2005. P. 277–288.

вокруг него концентрические, равномерно увеличивающиеся в диаметре круги, расходящиеся во все стороны, как от брошенного в воду камня. Их движение ничем не ограничено, свободно развивается, целиком охватывает купол. К многочисленному хороводу звезд присоединяются, словно замыкая его внешнее кольцо, апокалиптические существа. Они парят в разноцветных облаках по четырем сторонам купола; их крылья развернуты так, будто они поддерживают и поднимают крест ввысь. Апостолы на стенках барабана тоже являются участниками этой небесной феерии, в которую они вовлекают зрителя. Если следовать глазами за жестами их рук, взгляд поднимется вверх к кресту. Это восходящее по спирали движение начинается от входа в мавзолей, с фигур апостолов на западной грани барабана и, через южную и восточную, переходит на северную грань, где представлены первоверховные апостолы Петр и Павел. Их головы вскинуты, свободные правые руки обращены к небу; туда же устремлены их взгляды. Столь же продуманной представляется мозаичная декорация капеллы Сан Витторе (См. Главу 2. Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро в базилике Сант Амброджо в Милане).

Между тем, независимо от типа композиции, один из которых можно было бы назвать архаическим, а другой новаторским, изображение в куполах и на сводах в капеллах V в. художники неизменно понимали и трактовали как образ мира, освященного присутствием Бога и пронизанного Его энергиями. В центре всех композиций находится изображение Христа, символическое или историческое (крест – в мавзолее Галлы Плацидии, крест-монограмма – в баптистерии Сан Джованни ин Фонте, Ангел – в капелле Сан Джованни Эвангелиста, Архиепископской капелле, капелле св. Матроны в Капуе, сцена «Богоявления» – в двух равеннских

баптистериях Православных и Ариан) (илл. 127, 140). От него, как от источника истинного Света, исходят импульсы, приводящие в движение, все к чему они прикасаются. Эта идея может быть выражена в конкретных предметных или отвлеченных визуальных формах. В баптистерии Православных и Сан Джованни в Неаполе она получила наглядное воплощение. Двенадцать золотых канделябров в баптистерии Православных, помещенные между фигурами апостолов, и восемь золотых лент с цветочными гирляндами, обрамляющие сюжетные композиции в Сан Джованни, расходятся в разные стороны от центрального медальона подобно солнечным лучам. В мавзолее Галла Пладиции невидимые силы, исходящие от креста, приводят в движение звезды (так же в Санта Кроче Казаранелло, конец V в.<sup>241</sup>) (илл. 181); на своде баптистерия в Альбенге (илл. 180) они закручивают монограмму Христа. Авторы мозаик Сан Витторе, баптистерия Ариан и Архиепископской капеллы не прибегают ни к каким внешним, формальным способам для передачи неведущего света. Они используют принципиально другой, очень емкий выразительный прием: сплошь покрывают поверхности куполов и сводов золотом, которое не изображает, но символизирует свет. Однако чтобы решиться перейти на такой условный язык художникам, по-видимому, потребовалось время.

Примером компромиссного решения представляются мозаики Неаполитанского баптистерия. Радиальная структура (илл. 159), лежащая в основе их в купольной композиции, не сразу прочитывается. Она как бы завуалирована, скрыта за множеством деталей. Мозаика в целом воспринимается, как единая, слитная

---

<sup>241</sup> Berchem van M. et Clouzot E. *Mosaïques chrétiennes du IV-em au X-em siècle*. Genève. 1924. P. 113–114.

форма; она напоминает огромный балдахин из роскошной материи, переброшенный от одной стены к другой. Границы сюжетных композиций здесь слабо акцентированы. Художники словно намеренно избегают ярких цветовых контрастов и композиционных акцентов, живописно моделируют образ цельного, нерасчлененного и наполненного светом пространства, созерцание которого вызывает ощущение восторга и полноты бытия, чувство длящегося вечно праздника.

Сходного впечатления хотели добиться авторы всех монументальных ансамблей, начиная с середины V в. (мавзолея Галлы Платидии, 425–450 гг., баптистерия Православных около 450 г., капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро, вторая половина V в., и Арианского баптистерия, 493–526 гг.). Но в полной мере создать его, кажется, удалось только мозаичистам в Сан Витторе и в Арианском баптистерии, погрузившим все в единую золотую внеестественную среду.

### ***Раздел 3.2. Художественные способы передачи пространства***

В течение V столетия существенные перемены произошли с изобразительной плоскостью, со временем превратившейся из подобия реальной, объемно-пространственной среды в символический образ идеального мира. Эта трансформация, возможно, с первого взгляда не столь явная, становится очевидной при длительном внимательном рассмотрении. В процессе подробного изучения римских, равеннских, миланских и неаполитанских мозаик V в. удалось заметить целый ряд живописных приемов, посредством которых стало возможным достичь данного художественного эффекта.

На протяжении всего столетия мастера использовали одновременно, а иногда параллельно в одном ансамбле, полихромные<sup>242</sup> и монохромные (темно-синий и золотой)<sup>243</sup> фоны, отдавая явное предпочтение последним. Количественно они преобладают. Все фоны достаточно условные и не вызывают непосредственных ассоциаций с реальным земным окружением. События, исключенные из естественного природного окружения, кажутся происходящими, а персонажи пребывающими в неопределенной вневременной среде. Такой принцип трактовки основной изобразительной плоскости в V в. не является новшеством. Абстрактные – белые – фоны известны по катакомбным росписям<sup>244</sup>, в большинстве датированным IV в. Уже там они осознаются как беспредметное, беспредельное, веземное пространство, из которого, по образному выражению Макса Дворжака, «как тени или

---

<sup>242</sup> В базиликах Санта Пуденциана, Санта Мария Маджоре в Риме; на стенах между окнами в баптистерии Сан Джованни ин Фонте в Неаполе. Их невозможно унифицировать; в каждом ансамбле применена оригинальная система сочетания цветов.

<sup>243</sup> Синий: в нартексе капеллы Сант Аквилино и на стенах в Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане; в мавзолее Галлы Плацидии и Баптистерии православных в Равенне; на стенах и в куполе в баптистерии Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, в нартексе Латеранского баптистерия в Риме. Золото: в капелле Сант Аквилино, Милан (сцена «Христос с апостолами»), в базилике Санта Сабина, Рим (панели с аллегориями церковью «ecclesia ex circumcissione» и «ecclesia ex gentibus»), в куполе капеллы Сан Витторе в Милане, Арианского баптистерия и на своде Архиепископской капеллы в Равенне.

<sup>244</sup> Wilpert J. *Le pitture delle catacombe romane*. Roma: Desclée : Lefebvre, 1903; Bisconti F., Fiocchi Nicolai V., Mazzoleni D. *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*. Regensburg: Schnell & Schneider, 1998.

приведения»<sup>245</sup> появляются фигуры. Однако мозаика – в силу технических особенностей: неровности кладки, блеска и мерцания смальты – этот эффект значительно усиливает. Мозаичная поверхность выглядит еще менее материально осязаемой, а пространство еще более ирреальным, отстраненным, не поддающимся рациональному осмыслению. Оптические свойства мозаики порождают иные, отличные от росписей, визуальные впечатления и умозрительные ассоциации. Если в живописи катакомб свободное белое поле изображения подразумевает некие взвешенные пространства и в силу погребального характера искусства ассоциируется с загробным миром, то в мозаиках V в. цветные светоносные фоны воспринимаются как иное, измененное, преобразованное присутствием Бога пространство. Это в равной мере относится к однотонным и многоцветным фонам, но особенно к синим и золотым, максимально отстраненным от реальных впечатлений и символически насыщенным.

Несмотря на условный характер трактовки изобразительной плоскости в мозаиках V в., она, тем не менее, не утратила связи с естественной световоздушной средой. Кажется, непроизвольно, в силу традиции и выучки, мастера продолжали сообщать ей сходство с природным объемно-пространственным окружением, наполнять ее элементами, указывающими на его конкретные физические параметры – глубину и объем. Именно поэтому, очевидно, золотой беспредметный фон сцены «Христос с апостолами» в Сант Аквилино получил холодный серебристо-серый и серебристо-зеленый оттенок, придавший ему бóльшую, чем это будет принято в византийском

---

<sup>245</sup> Дворжак М. Живопись катакомб. Начала христианского искусства // Очерки по искусству Средневековья. Л.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1934. С. 37–72.

искусстве, легкость и прозрачность. Неплотным, будто разбеленным, смягченным и расплавленным, более восприимчивым к воздействию света выглядит золото в мозаиках Санта Сабина (432–440 гг.)<sup>246</sup> (илл. 108–111) и куполе Сан Витторе. Аналогичным образом поступают мастера в мозаиках мавзолея Галлы Платидии, используя в парных композициях «Добрый пастырь» (илл. 118) и «Св. Лаврентий» (илл. 119) в качестве основного цвета голубой, т.е. холодный оттенок синего, дающий более сложные, нежели темно-синий (на стенах), пространственные впечатления. В полихромных фонах в базиликах Санта Пуденциана и Санта Мария Маджоре (илл. 95–99, 101, 103, 105), баптистерии Сан Джованни ин Фонте перетекания одного цвета в другой (граница тонов напоминает шахматную доску) формируют динамичную, переменчивую среду, – образ подвижных воздушных масс. Среди фонов, использованных в мозаиках V столетия, многоцветные – самые естественные, натуроподобные. Возможно, этим объясняется тот факт, что они значительно реже, чем золотой и синий, встречаются в византийской живописи. Интерес к ним актуализируется в периоды так называемых «ренессансов», когда происходит возрождение принципов античного искусства.

Только в самом конце V–начале VI вв. в мозаиках Арианского баптистерия и Архиепископской капеллы художники решаются на беспрецедентные меры. Золото, доминирующее в их общей цветовой палитре, покрывает все поверхности, выглядит плотным и непроницаемым. В этих равеннских ансамблях, быть может, впервые,

---

<sup>246</sup> Andaloro M., Romano S. L'Orrizzonte Tardoantico e le Nuove Immagini 312–468. *La Pittura Medievale a Roma 312–1431*. Roma: Jaca Book, 2006. Corpus. Vol. 1. Fig. 1–3. P. 292–295.

но со всей очевидностью была провозглашена христианская идея абсолютного торжества света.

Вместе с тем, в мозаиках V в. во множестве встречаются разного рода разделители пространства, условные указатели зрительных планов. Они могут выглядеть и как реальные предметы, детали архитектуры и элементы пейзажа, и как абстрактные изобразительные формы. Такую функцию берут на себя изображения городских стен в Санта Пуденциана, аркада храма в сцене «Сретение» на триумфальной арке в Санта Мария Маджоре (илл. 97), горки и источники в Сант Аквилино (обе композиции в апсидах), лещадки, камни, деревья – в мавзолее Галлы Плацидии («Добрый пастырь»). В Баптистерии православных использован целый набор средств: рама центрального медальона с Крещением и перекинутая через нее драпировка, колонны-канделябры, поставленные между фигурами апостолов, архитектурные мотивы в нижнем ярусе росписи (илл. 134, 135). Кроме того, роль пространственных ориентиров в мавзолее Галлы Плацидии исполняют условные геометрические фигуры, тени и орнаменты. В композиции с Добрым пастырем, помещенной в люнете над входом, на фоне за плечами и над головой Христа представлена некая отвлеченная дугообразная форма. Широкая в центре и зауженная к нижним краям она напоминает распростертые крылья гигантской птицы и, возможно, изображает тень от несуществующей физически, но воображаемой ниши. В реальности такое явление и сходную форму тени от нависающей над апсидой арки можно наблюдать в базилике Санта Пуденциана. Изображения четырех апокалиптических существ в верхней части конхи всегда частично затемнены. Фон сцены со св. Лаврентием в мавзолее Галлы Плацидии неравномерно окрашен и местами как будто рассечен узкими остроконечными клиньями, представляющими тени от костра. Их

плотность меняется в зависимости от близости или удаленности от иллюзорного источника света. Они не только выступают индикаторами пространства, но служат средствами создания художественного образа. Рваные, извилистые, разнонаправленные, они передают напряжение и драматизм события. В том же ансамбле на четырех боковых стенах помещены парные фигуры апостолов, под ногами которых находятся массивные, объемно трактованные и перспективно сокращающиеся пьедесталы. Они будто врезаются в массив стены, оспаривая ее плоскость, визуальную ее раздвигают, прорываясь за ее внешние пределы. Сходным образом ведут себя орнаменты, в изобилии присутствующие в мозаиках мавзолея Галлы Платидии (илл. 122–124). Они либо ковром покрывают цилиндрические своды, полностью нивелируя их естественную кривизну (знаменитые равеннские звезды, золотые аканфовые листья и виноградные лозы), либо, напротив, придают плоским поверхностям иллюзорный объем, как, например, винтообразно закрученные ленты и змеевидные полосы меандра в обрамлении сцен с пьющими из источников животными и фигурами апостолов.

Однако приведенные выше разнообразные элементы античной художественной системы существуют в мозаиках V в. не вполне органично, им явно недостает полноты и жизненной силы. Они лишь напоминают о недавнем классическом прошлом, но выглядят анахронизмами в христианском искусстве; их смысл и первоначальное значение еще не забыты окончательно, но несколько размыты и в целом уже не столь актуальны.

Начиная со второй четверти V в. в итальянских мозаиках складывается новая тенденция. Отдельные предметы и архитектурные детали (ниши, окна и т.д.), сохраняя в целом привычные очертания, несколько видоизменяются, в дополнение к обычным своим

своим свойствам нагружаются неестественным для них прежде смыслом, постепенно переходят в область символических форм. Пространственная среда не исчезает совсем, но из подобия земного материального окружения трансформируется в ирреальное, сакральное, освященное присутствием Бога пространство. Художественные приемы, посредством которых совершаются эти изменения, разнообразные и часто весьма затейливые. Они почти не повторяются и крайне редко переходят из одного ансамбля в другой, что указывает на отсутствие в V столетии готовых схем, еще не сложившийся и не устоявшийся набор выразительных средств. Кажется, художники изобретали их на ходу, создавая по мере необходимости. Именно поэтому их так увлекательно рассматривать, распознавая в разных, казалось бы, формах, единые устремления мастеров, поиски сходного художественного результата. Однако можно заметить также обратное явление: близкие внешне изображения обретают существенные смысловые отличия. Например, в мозаиках Сант Аквилино и неаполитанского баптистерия, созданных, очевидно, с разницей в полвека, использован одинаковый композиционный прием. На панелях с образом ветхозаветного праотца в нартексе Сант Аквилино (илл. 40) и двух апостолов на южной и западной стенах Неаполитанского баптистерия (илл. 172, 173) в верхнем углу в отдельной рамке помещено дополнительное изображение, своего рода комментарий к основному сюжету. В Сант Аквилино – эта целая миниатюрная группа, включающая женскую, мужскую и две детские фигурки, предположительно, эпизод из истории ветхозаветного патриарха Иуды; в неаполитанском баптистерии в одном случае это небольшая ниша с вложенными в нее свитком и пальмовыми ветвями, в другом – прямоугольное окошко с виднеющимся в нем сегментом неба. При визуальном сходстве,

однако, типология данных изображений в Сант Аквилино и Сан Джованни ин Фонте принципиально различна. В миланской капелле это скорее житейная сцена, носящая повествовательный, уточняющий характер, в то время как в неаполитанском баптистерии аналогичный изобразительный мотив может быть отнесен к категории так называемых переходных форм. Он одновременно представляет архитектурную деталь, исполняющую роль пространственного указателя (окно или ниша изначально предполагают существование нескольких зрительных планов) и христианский символ (пальмовая ветвь – атрибут мученика, свиток – проповедника, небесный сегмент – знак божественного присутствия).

Подобной неоднозначностью обладают изображения архитектуры, пейзажа и интерьера в других ансамблях второй четверти – второй половины V в. (мозаики мавзолея Галлы Плацидии, баптистерия Православных и Сан Джованни ин Фонте). В композициях с парными апостолами в мавзолее Галлы Плацидии в верхней части представлена колоссальная плоская раковина (илл. 121). Этот античный мотив, получивший широчайшее распространение в христианском искусстве всех времен, является обозначением верхней части полуциркульной ниши, конхи (*κόρυνη* – «раковина»). В своем оригинальном значении он использован в мозаиках мавзолея Галлы Плацидии. Однако вид раковины необычен: она напоминает птицу, отчетливо обрисованы ее голова и клюв. Крылья птицы, раскрытые над апостолами, подобны балдахину. Таким образом, конкретная архитектурная деталь (ниша) оказывается в тоже время формой символической. Помимо места естественного укрытия она становится еще и выражением идеи покрова, в христианском понимании – идеи божественного присутствия и покровительства. Та же мысль, но более наглядно, воплощена в

рельефе на мраморной пластине начала V в. из Берлинского государственного музея<sup>247</sup>. На фоне ниши с раковинообразным сводом представлен престол, уготованный Господу, со слетающим на него сверху голубем – символом св. Духа. Аналогичный архитектурно-символический мотив конхи–птицы многократно воспроизведен в мозаиках базилики Сант Аполлинаре Нуово (493–526 гг.); он помещен на отдельных панелях, непосредственно над изображениями пророков на северной и южной стенах центрального нефа (илл. 182–184). Однако здесь он превращен в самостоятельный декоративный мотив, не лишенный, однако, символики.

К тому же роду переходных форм следует отнести колонны-канделябры в баптистерии Православных. Хрупкие, резные, насквозь прозрачные они мало подходят на роль опор и скорее напоминают тонкие золотые спицы огромного вращающегося диска, или золотые лучи, расходящиеся во все стороны от центрального медальона с образом Крещения, зримо являя собой потоки божественной энергии, истекающие от образа явленного миру Спасителя. Спустя полвека после создания декорации Православного баптистерия в мозаиках баптистерия Ариан, иконография которых, очевидно, восходит к мозаикам Православного баптистерия, та же идея будет выражена совершенно иначе. Пальмы, заменившие там колонны-канделябры, не несут больше прежней смысловой нагрузки. Они вообще кажутся вторичными элементами, возникшими, возможно, в результате копирования. Главное – это единая пронизанная светом золотая среда, общая для Христа, Иоанна Крестителя и апостолов.

---

<sup>247</sup> Konstantinopel: scultura bizantina dai musei di Berlino: Museo Nazionale di Ravenna, Complesso Benedettino di S. Vitale, Ravenna, 15 aprile-17 settembre 2000. Catalogo. A cura di A. Effenberger. Verona: De Luca, 2000. Cat. №5.

Весьма показательной и красноречивой представляется эволюция одного приема, замеченного нами одновременно в нескольких ансамблях. Для него сложно найти однозначное определение. По сути это античный способ передачи пространственных планов, который в течение V столетия претерпел столь сильные изменения, что его не сразу стало возможным идентифицировать. В мозаиках первой половины V в. он использовался художниками для акцентировки внимания на лице святого, однако в ансамблях второй половины того же столетия он был трансформирован в особую символическую форму, принятую в христианском искусстве для обозначения святости персонажей, – нимб.

Впервые попытку перенести акцент на лик и создать высветление вокруг головы святых, возможно, предприняли авторы мозаик Сант Аквилино. Однако они действовали столь несмело и неявно, что утверждать и однозначно настаивать на этом, кажется, излишне. Тем не менее, именно мозаика в нартексе капеллы Сант Аквилино с изображением ветхозаветного праотца Иуды дает первый пример такого рода. Фон панели имеет очевидные градации от основного темно-синего к серому и голубому тону. Светлые части фона находятся за головой святого, благодаря чему она выделена больше, чем фигура, и кажется рельефно-возвышающейся над поверхностью стены. К подобному эффекту, вероятно, стремились мозаичисты в баптистерии Православных, размещая непосредственно за головой апостолов свободные концы широкой белой ленты. Ее ткань, словно аккумулирующая в себе свет, создает светящийся ореол вокруг лиц, оказывающихся выхваченными из окружающей темноты мощной вспышкой. Вероятно, изначально впечатление было еще более острым. Необходимо учитывать, что оригинальный фон купола

выглядел иначе. Он был намного темнее, иссиня-черным, приблизительно таким, как в мавзолее Галлы Пладиции. Со временем выпавшие тессеры были заменены реставраторами на тонированные стукковые вставки, имитирующие кубики смальты<sup>248</sup>, отчего синий фон купола приобрел общую белесость. Представление о первоначальном цвете можно составить по сохранившимся авторским фрагментам.

В виде осознанного выразительного средства и повторяющегося изобразительного мотива легкого свечения данный прием встречается

---

<sup>248</sup> Такой метод реставрации использовали в Италии в XVI в. повсеместно в Риме в мозаиках базилики Санта Пуденциана, Санта Мария Маджоре, Сан Паоло фуори ле муре (голова апостола Петра, Ватиканские гроты), Санти Косма и Дамиано, в Равенне в баптистерии Православных, Арианском баптистерии и др. См.: Tiberia V. *Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma. Il restauro*. Todi: Ediart, 2003. P. 123–129, Appendice II.; Brenk B. *La tecnica dei mosaici paleocristiani di S. Maria Maggiore a Roma // Medieval mosaics: light, color, materials*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2000. P. 139–140; Orrù M. e Ranzi C. *Patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore. Progetto di restauro dei mosaici di V sec. nell'arco trionfale e nelle navate, di quelli di Jacopo Torriti nell'abside e dei dipinti murali di scuola Romana di fine Duecento nel transetto. Relazione relative alla documentazione grafica. Guida alla lettura delle tavole della documentazione*. Città del Vaticano. 1998–1999. P. 19. Рукопись. Хранится в отделе проф. Арнольда Несселраса в Ватиканском музее, среди документов последней реставрации 1998–1999 гг. мозаик базилики Санта Мария Маджоре; Andaloro M., Romano S. *L'Orizzonte Tardoantico e le Nuove Immagini 312–468: Pittura medievale a Roma 312–1431, Corpus della pittura romana. Corpus vol. I*. Roma: Jaca Book, 2006. P. 403–405; Vitaliano T. *Il restauro del mosaico della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*. Todi: Ediart, 1991. P. 11–29; *Mosaicoravenna.it: I mosaici dei monumenti Unesco di Ravenna e Parenzo*. Ravenna: Museo d'Arte della città di Ravenna. Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico, 2007. P. 13; Gerola G. *La tecnica dei restauri ai mosaici di Ravenna // Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*. 1917. Ser. 4. Vol. 7. P. 101–194.

в трех ансамблях второй половины V в.: в Неаполитанском баптистерии Сан Джованни, капелле Сан Витторе в Милане и Архиепископской капелле в Равенне. Весьма оригинально он выглядит в мозаиках баптистерия Неаполя. Контур головы (полностью) и фигуры (со стороны спины) четырех апостолов на стенах очерчены сплошной белой линией, состоящей из одного или нескольких рядов смальты (илл. 176, 177). Толщина линии постоянно варьируется. Ближайший к голове и непосредственно примыкающий к фигуре светлый участок фона с неровным зубчатым краем формирует особую лучистую среду, окружающую святых, – подобие мандорлы.

В мозаиках Сан Витторе (образ св. Амвросия)<sup>249</sup> (илл. 63) и Архиепископской капеллы (двадцать четыре изображения апостолов, мучеников и мучениц в медальонах на подкупольных арках) (илл. 153, 154) данный прием представляет собой небольшой светящийся ореол вокруг головы. В Архиепископской капелле он кажется отработанным до автоматизма. Синее поле медальонов, в которые заключены бюсты святых (некоторые имеют следы правок и утраты смальты: апостолы

---

<sup>249</sup> Эта особенность в изображении епископа Амвросия давно привлекла внимание исследователей. Считалось, что она есть следствие поздних вмешательств в мозаику. Высказывали предположения, что голову святого несколько раз перекладывали, и что, возможно, она является частью более ранней декорации капеллы. Между тем, исследования техники и материалов мозаик Сан Витторе, проведенные во время реставрации мозаик в 80–90-е гг. XX в., показали, что в фигуре Амвросия нет никаких поздних добавлений. Все ее части выполнены одновременно. Соответственно, легкое высветление фона вокруг головы – это оригинальный авторский прием. До сих пор, однако, никакого толкования его не было предложено. Обзор литературы по данной проблематике: С. 42–45 данной работы. Изображение Св. Амвросия, на котором отчетливо заметен описанный живописный прием, воспроизведено в книге: Grabar A. Byzantium from the Death of Teodosius to the rise of Islam. London: Thames and Hudson, 1966. Fig. 175.

Филипп, Иоанн, Иаков и мчц. Перпетуя) (илл. 157, 158), в части, приближенной к голове и лицу, заметно светлеет. Этот образовавшийся внутренний ободок, еще не ставший нимбом, но совершенно так же как нимбы ангелов в композиции «Гостеприимство Авраама» (илл. 101, 102) в Санта Мария Маджоре и ауры фигур апостолов в Неаполитанском баптистерии, получил лучистый край.

Финальным аккордом в развитии данного приема стало появление нимбов как самостоятельной иконографической детали у всех персонажей. Первый сохранившийся пример — мозаики баптистерия Ариан (илл. 146–149). Нимбы апостолов в них сохраняют связь с описанным выше приемом. Двойные двухцветные диски, светло-серые у лика и темные у внешнего края, они словно наложены на золотой фон и существуют отдельно от него. В дальнейшем нимб сольется с фоном, но не растворится в нем; обозначением его будет тонкая цветная линия<sup>250</sup>.

---

<sup>250</sup> Иконографии нимба в ранневизантийском искусстве V–VII вв. можно посвятить отдельное исследование. Даже при беглом осмотре мозаик этого времени можно заметить разнообразие фона и цвета нимбов. Встречаются золотые, золотые крещатые, золотые с монограммой Хи Ро, голубые – у Христа (Сант Аквилينو, Санта Пуденциана, Санта Мария Маджоре, мавзолей Галлы Плацидии, Сан Джованни ин Фонте, Арианский баптистерий, Архиепископская капелла, Сан Витале, Сант Аполлинаре Нуово, Санти Косма и Дамиано в Риме); золотые – у Богоматери (Сант Аполлинаре Нуово, базилика Евфрасия в Порече, Панагия Ангелоктиста в Кити); золотые, серебряные, серебристо-серые, небесно-голубые, прозрачные нимбы – у небесных бесплотных сил (Санта Мария Маджоре, ротонда св. Георгия в Фессалониках, базилика Евфрасия, Сант Аполлинаре Нуово и Сан Витале в Равенне, Панагия Ангелоктиста в Кити); золотые, голубые – у царственных персон (Ирод в сценах «Избиение младенцев» и «Волхвы перед Иродом» в Санта Мария Маджоре, император Юстиниан и

Изображение нимба и славы или мандорлы в раннехристианской живописи IV–V в. уже существовало, но оно не носило массовый характер. Эти атрибуты святости являлись принадлежностью исключительно Христа (мавзолей Санта Костанца – обе композиции в апсидах (илл. 83, 84), капелла Сант Аквилино – сцена «Собрание апостолов», Неаполитанский баптистерий – сцена «Передача закона» («*Traditio legis*»), небесных бесплотных сил (Санта Мария Маджоре – сцена «Гостеприимство Авраама» в нефе и «Благовещение» на триумфальной арке) и царственных персон (Санта Мария Маджоре – царь Ирод в сценах «Волхвы перед Иродом» и «Избиение младенцев», илл. 98, 99). В редких, очевидно, избирательных случаях нимб присваивался святым мученикам. В мозаиках V в. известен только один пример – изображение св. Лаврентия (илл. 120) в мавзолее Галлы Плацидии. Возможно, объяснение этого явления кроется в патрональном характере образа. Косвенные данные указывают на особое почитание мученика Лаврентия императором Феодосием и членами его семьи, заказчиками монастыря и церкви Санта Кроче, частью которого и был так называемый мавзолей Галлы Плацидии. Первоначальное назначение этой постройки неизвестно, однако, некоторые особенности ее декорации, в частности исключительное место в системе росписи образа св. Лаврентия, расположенного в люнете напротив входа, на одной оси с изображением Христа Доброго пастыря, позволяют высказать предположение, что первоначально капелла была

---

императрица Феодора в Сан Витале); золотые – у мучеников (св. Лаврентий в мавзолее Галлы Плацидии; св. Аполлинарий в Сант Аполлинаре ин Классе, Равенна; св. Анггесса в базилике Сант Анъезе, Рим); двойные, двухцветные – у апостолов (баптистерий Ариан, базилика Евфрасия); серебряные – у пророков (Сант Аполлинаре Нуово) и святых (базилика Евфрасия).

посвящена мученику Лаврентию<sup>251</sup>. Мнение о том, что здесь представлен особый иконографический тип Христа, высказанное Дж. Чампини в XVII в., поддержанное авторами XVIII – первой половины XX в., и вновь получившее распространение в недавнее время, нами не разделяется<sup>252</sup>. Главным контраргументом является обычное для искусства в V–VII вв. настойчивое сопоставление мученика и его подвига с Христом и Его крестными муками. Неоднократно в искусстве данного периода образ мученика, святого покровителя церкви, занимает центральное место в росписи (в куполе, апсиде)<sup>253</sup>. Аналогией являются изображения св. Виктора в куполе мартирия Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане, св. Аполлинария в базилике Сант Аполлинаре ин Класе в Равенне и св. Агнессы в базилике Сант Аньезе в Риме, в двух последних случаях – в апсиде. В зрелом византийском искусстве в этих наиболее значимых сакральных зонах храма будут находиться исключительно главные христианские образы – Христа и Богоматери.

В целом в течение всего V в. для передачи святости персонажей священной истории (ветхозаветных праотцев, апостолов, святых) художники прибегали к языку намеков и иносказаний, используя в

---

<sup>251</sup> Предположение о посвящении капеллы мученику Лаврентию высказывали Ф. Дайхман и В. Н. Лазарев: Deichmann F.W. *Ravenna. Geschichte und Monumente*. Wiesbaden. 1974. Bd. 2. P. 63–64; Лазарев В.Н. *История византийской живописи*. М.: Искусство, 1986. С. 33. Мы так же не исключаем этой возможности: Заиграйкина С.П. *Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'оро в Милане. Особенности иконографической программы // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой*. М.: Северный Паломник, 2008. С. 163–175, 174.

<sup>252</sup> См. Прим. 192 на с. 105–106 настоящей работы.

<sup>253</sup> Grabar A. *Martyrium, recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique: Iconographie*. Vol. II. Paris: Collège de France, 1946. P. 105–128

виде своеобразных живописных метафор разнообразные выразительные приемы, часто трудно поддающиеся расшифровке. Лишь в самом конце столетия (примером вновь выступают мозаики Арианского баптистерия), впервые в ранневизантийском искусстве мастера заговорили на «новом наречии», артикулируя чисто и отчетливо. Знак святости – нимб – был присвоен всем без исключения представленным здесь апостолам.

### *Раздел 3.3 Трактовка человеческой фигуры и лиц, объемно-пластическая моделировка форм, цвет*

Человеческая фигура и всякая пластическая форма, как и прежде, моделируются по классическим законам. Фигуры имеют прекрасные пропорции, все части тела соразмерны, без явного преувеличения или преуменьшения какой-либо из них. Независимо от масштаба изображения (довольно мелкого, например, в сюжетных композициях на стенах центрального нефа Санта Мария Маджоре, в нишах капеллы Сант Аквилينو, в куполе Неаполитанского баптистерия) они выглядят монументально и все подобны античным изваяниям. Порой живописные изображения почти материально осязаемы. Они кажутся колоссальными, их мощные тела и крупные головы будто высечены из камня (апостолы в Санта Пуденциана (илл. 89–91), Добрый пастырь в Галле Плацидии) или будто составлены из большого размера тесаных квадров (апостолы в Галле Плацидии, отдельные персонажи в нефе и на триумфальной арке в Санта Мария Маджоре, святые в Сан Витторе).

Одежды подчеркивают анатомическое строение тела и вещественность скрытой за ними плоти. Складки разного размера и конфигурации (редкие, крупные, иногда жесткие, рубленые –

апостолы в мавзолее Галлы Плацидии, Сан Витторе или дробные, мелкие, струящиеся – в Сант Аквилино, Санта Пуденциана, Санта Сабина, св. Лаврентий и Добрый Пастырь в Галле Плацидии, баптистерии Православных) распределены естественно и равномерно, переданы в целом объемно и весомо.

Позы и жесты отдельно стоящих и объединенных в группы людей свободные и естественные. Ракурсы фигур, их соотношение друг с другом и различными предметами дают представление об окружающей пространственной среде.

Лица вылеплены рельефно светотенью; даже притом, что за их физиогномикой стоит определенная античная типология, они кажутся индивидуальными, словно обладают чертами сходства с неким реальным земным прототипом. Кроме того, они наделены психологическими характеристиками. Самые выразительные живописные «портреты», созданные мозаичистами V в. – это апостол Павел из сцены «Христос с апостолами» в капелле Сант Аквилино, апостол Варфоломей (илл. 132) – из баптистерия Православных, святой Амвросий – из Сан Витторе ин Чьел д'Оро, и наконец, ангельский лик, символ евангелиста Матфея в Неаполитанском баптистерии (илл. 167). Между тем, только изображение миланского епископа Амвросия, имеет некоторое основание действительно называться портретом (см. С. 43, 126 настоящей работы).

Вместе с тем в передаче объемных предметов и фигур обозначилась общая для эпохи тенденция. Все чаще, и все настойчивее, особенно с середины века, художники прибегают к приемам, посредством которых они пытаются изменить естественную природу материала, снизить впечатление его вещественности, облегчить или вовсе дематериализовать форму. Неоднократно и, вероятно, намеренно они провоцируют напряжение между

изобразительной плоскостью и изображением, противопоставляя их друг другу. Из этого конфликта извлекается нужный эффект. Например, они усиливают контурный рисунок, обводят фигуру или предмет сплошной темной линией (св. Лаврентий в Галле Плацидии), иногда довольно толстой, состоящей из нескольких рядов смальты (фигура самарянки (илл. 168), апостола Петра в сцене «Даяние закона» (илл. 171), апостолов на стенах - в баптистерии Неаполя), либо сталкивают между собой контрастные цвета (темно-синий фон и фигуры в ярких светлых одеждах - апостолы в мавзолее Галлы Плацидии). В капелле Сан Витторе вообще разворачивают фигуры фронтально (Амвросий, Матерн), параллельно плоскости стены, дают им единый абрис. Они воспринимаются силуэтно и плоско. Позднее этот прием будет общепринятым в средневековом византийском и западно-европейском искусстве. В конечном счете, все усилия направлены на достижение одной цели: они ведут к уплощению формы, снижению переживания ее материальности, к усилению декоративного эффекта, необходимого для того, чтобы абстрагироваться от реальности.

Непривычно выглядят драпировки в мозаиках Сан Витторе, Неаполитанском баптистерии и особенно в баптистерии Ариан. Они принимают неестественные для них вид, формы и функции. Их рисунок становится отвлеченным, словно не зависящим от фигуры, начинает работать как самостоятельный выразительный прием, а не как средство моделирования формы. Складки заметно мельчают, сплющиваются и теряют объем, при этом общая рельефность поверхности сохраняется. Их теневые стороны обозначаются тонкими темными или цветными линиями, проложенными в разных направлениях. Они как будто нанесены, прорисованы поверх ткани и не принадлежат ей. Так выполнены одежды святых Гервасия и

Протасия в мозаиках капеллы Сан Витторе. В Сан Джованни ин Фонте (фигуры Христа (илл. 169) и самарянки, Ангела в сцене «Жены мироносицы» (илл. 170) складки одежд, в целом соответствующие конфигурации тела, по виду напоминают чешуйки. Они создают мелкую рябь на поверхности ткани, и, как следствие, дробят целую форму. Сходную пластинчатую структуру имеют завесы, прикрепленные к раме медальона в куполе баптистерия в Неаполе, небесная сфера, на которой стоит Христос (там же) и облачения апостолов в Арианском баптистерии. В мозаиках Арианского баптистерия они даже больше походят на металлический доспех, плотно прилегающий к телу. Само тело под этим суровым покровом как будто усыхает и сжимается. Здесь же в сцене «Крещения» (илл. 140, 142, 143) изумрудная накидка, прикрывающая чресла и ноги Иордана, по своей плотности и кристаллической структуре мало отличается от камня, на котором стоит пророк Иоанн. Вместе они - словно два берега реки, вмещающие потоки ее священных вод. И уж совсем неожиданный вид принимают складки плаща в мозаиках Сан Витторе (образы мучеников Навора, Феликса, Протасия) и Неаполитанского баптистерия (апостол Павел из композиции «*Traditio Legis*», Христос в сцене «Чудесный улов»), когда, ниспадая с плеча, они опускаются до земли. Их острый край упирается в линию позема, создавая, таким образом, фигурам дополнительную опору. И без того устойчивые фигуры (в Сан Витторе) становятся практически неподвижными, словно прикованными к земле. Подобные метаморфозы происходят с другими видами материи, видоизменяющими свою природную основу. Пряди волос и бороды в Сант Аквилино и Санта Пуденциана пышные, и разметавшиеся, словно прорезанные буровом. В мозаиках мавзолея Галлы Пладиции (Добрый пастырь, апостолы) и базилики Санта Мария Маждоре они

еще только отчасти, но в Неаполитанском баптистерии, Сан Витторе и баптистерии Ариан уже совсем откровенно обретают вид шапочек-чепцов и париков (Петр в Арианском баптистерии). Плоскими накладками или небольшими округлыми валиками они обрамляют лица. Камень гроба Господня, на котором сидит ангел в сцене «Жены мироносицы», словно оплавился, имеет мягкие округлые очертания, наподобие матерчатого топчана, каменный колодец в сцене «Христос и самарянка» (обе сцены из Неаполитанского баптистерия) словно образован жгутами канатной веревки, сфера под ногами Христа странно топорщится. Одежды ангела и его кожные покровы («Жены мироносицы» в баптистерии Неаполя) практически не отличаются; они перетекают друг в друга, и их материя выглядит одинаково аморфной.

Индивидуальная выразительность лиц (Сант Аквилино, баптистерий Православных) к концу столетия сменяется обобщенностью, мимика в них почти отсутствует. Лики Христа из сцены «*Traditio Legis*», и самарянки у колодца в Неаполе (илл. 174, 175) даже походят на маски. Акцент с пластической проработки переносится на взгляд. Он становится интенсивным, прямонаправленным, гипнотизирующим. Размер глаз заметно увеличивается, а тени вокруг них сгущаются. Если в образах апостолов (Петра и Павла) в мавзолее Галлы Плацидии мастера ограничились лишь тем, что соединили воедино линию брови и нижнего века, образовав вокруг глаза замкнутый круг, наподобие оправы, то в Неаполитанском баптистерии (ярче всего в образе юного апостола на западной стене) (илл. 176, 177) они пошли дальше, добавив к обводке густые притенения. Глаз провалился в глубину орбиты, огромный зрачок, подсвеченный бликом, обозначающим белок, остановился, взгляд засверкал. Крупное глазное яблоко и

расширенный зрачок имеют практически все персонажи мозаик Арианского баптистерия и Архиепископской капеллы.

Цвет и тени лишаются непосредственности и сами, кажется, стремятся стать формой. Оранжевые кубики смальты, использованные в лицах в качестве оживок, и словно произвольно разбросанные в Сант Аквилино, Санта Пуденциана и Санта Мария Маджоре, в баптистерии Православных (пророки), там же в образах апостолов (особенно очевидно у Иуды, но так же у Павла, Петра, Варфоломея) складываются в линии, в совокупности образующие некий каркас лица, за счет которого держится форма. Естественная и полупрозрачная тень на шее у двух юных апостолов слева от Христа в «Собрании апостолов» в Сант Аквилино, в баптистерии Неаполя у самарянки, Христа и юных апостолов на стенах стянулась и получила геометрический рисунок в виде треугольника. Эта тень (необязательно треугольной формы, например, у ангела, символа евангелиста Матфея она следует форме подбородка, но непременно густая), как и волосы обрамляет лицо, акцентируя на нем внимание.

Возможно, нами не было описано все многообразие художественных новшеств, присутствующих в мозаичных ансамблях V века в Италии. Однако отмеченных черт, кажется, вполне достаточно. Они определенно указывают на совершившиеся в искусстве и его стиле перемены. Их мера в памятниках одного столетия различна, что позволяет предположить наличие эволюционного процесса, границы и промежуточные этапы которого не удастся, тем не менее, жестко зафиксировать. Наиболее объемно представляются его начальный и заключительный моменты. Очевидно, что в мозаиках Сант Аквилино в Милане и Санта Пуденциана в Риме, созданных на рубеже IV–V вв. и принадлежащих к произведениям так называемого «феодосиевского ренессанса»,

следование классическим моделям и законам иллюзионистической живописи, прямое или опосредованное обращение к античным в широком смысле образцам, и в частности к идеалам искусства времени Константина Великого, потребность создать совершенный, гармоничный образ, было довольно естественным и органичным. Эти мозаики кажутся живыми античными созданиями, настолько сильна их связь с предшествующей традицией. Со второй трети и, условно, до середины V в. наблюдается другая тенденция, пожалуй, ярче всего проявившаяся в мозаиках мавзолея Галлы Плацидии (в образе Св. Лаврентия), и баптистерия Православных (апостолы в куполе, пророки в нижнем ярусе). В них, вероятно, в поисках спиритуализации образа и ради повышения эмоционального напряжения художники идут на некоторое искажение классики. Пропорции фигур немного вытягиваются, голова и конечности уменьшаются, жестикуляция делается чуть более активной, взгляды скашиваются, драпировки взлетают и закручиваются, фон выглядит подвижным. Такая образность встречается также в римских мозаиках времени папы Сикста III (432–440 гг.): в базиликах Санта Мария Маджоре и Санта Сабина. Возможно, она была свойственна и монументальным росписям времени папы Льва Великого (440–461 гг.) в базилике Сан Паоло фуори ле Мура, от которых сохранились серия фресковых медальонов с портретами римских пап и единственный фрагмент мозаичной декорации триумфальной арки – голова апостола Петра. Среди скульптурных произведений, по справедливому замечанию Б. Килерич<sup>254</sup>, образцом этого «экспрессивного»

---

<sup>254</sup> Kiilerich B. Late fourth century classicism in the plastic arts: Studies in so-called Theodothian renaissance. Odense: Odense University Press, 1993. P. 243.

направления в искусстве V в. выступают рельефы дверей римской церкви Санта Сабина.

На вторую половину столетия, приблизительно с 60–70 гг. и до конца века, вероятно, пришелся следующий и заключительный виток в развитии стиля. Оформилось движение, обратное тому, что было отмечено в начале столетия. Язык изобразительного искусства упрощается, стремится к лапидарности и большей условности. Происходит программная схематизация и стилизация всех форм, совершающаяся, несмотря на все еще прочную связь с искусством предшествующего времени. Тогда и приблизительно одновременно друг с другом возникли мозаики Неаполитанского баптистерия, капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане и чуть позднее капеллы Св. Матроны в Капуе. Необходимо отметить, что в научной литературе, в том числе публикациях последних лет, для мозаик Неаполитанского баптистерия общепринятой считается дата рубеж IV–V веков. То есть их относят к значительно более раннему времени, чем предлагаем мы. Возможным заказчиком мозаик Сан Джованни называют епископа Севера, занимавшего кафедру с 362 по 408 год. Однако их стиль, кажется, значительно ближе мозаикам Сан Витторе, чем мозаикам Сант Аквилино, с которыми их обычно сопоставляют. Именно в этих двух ансамблях мозаик (Сан Витторе и Сан Джованни) обнаруживаются сходные приемы и аналогичные способы их применения. Мозаики Архиепископской капеллы и баптистерия Ариан, появившиеся в конце V–начале VI в., представляются логическим завершением развития художественных процессов, которые можно проследить по мозаикам V века. Ко времени создания этих равеннских ансамблей, то есть, к началу VI в., поиски и рефлексии предшествующего столетия, кажется, завершились, и главные живописные задачи христианского искусства оказались

сформулированными. Стилистика и образность этих мозаик Арианского баптистерия и Архиепископской капеллы уже принадлежат следующему, VI веку. Полагаем, их следует рассматривать в контексте византийского искусства как его отправную точку.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе была предпринята попытка охарактеризовать мозаики двух капелл Сант Аквилино и Сан Витторе ин Чьел д'Оро с точки зрения их стиля. Такой ракурс был выбран в связи с тем, что художественные аспекты этих мозаик прежде практически не привлекали внимание исследователей. Между тем именно анализ художественных особенностей дал возможность обосновать и подтвердить предложенную ранее на основании исторических и архитектурно-археологических данных атрибуцию мозаик Сант Аквилино, и позволил с большой долей уверенности отнести их появление ко времени около 400 г., то есть к ранней фазе так называемого «феодосиевского ренессанса». Среди всего, сравнительно небольшого живописного наследия этой эпохи в Италии, мозаичная декорация Сант Аквилино представляется нам созданием наиболее антикизирующим, во многом еще связанным с поздней эллинистической живописной традицией и явлением, параллельным росписям римских катакомб второй половины–конца IV в. Из сохранившихся на территории Италии мозаик V столетия близкими стилистическими аналогиями им, полагаем, являются мозаика в апсиде римской базилики Санта Пуденциана (402–417 гг.), а также, с некоторой оговоркой, образ Св. Лаврентия из мавзолея Галлы Плацидии (425–450 гг.), как и изображения пророков (?) в нижнем ярусе баптистерия Православных (около 450 г.), – оба памятника находятся в Равенне.

Образно-стилистический метод изучения мозаик капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро исключил возможность относить их не только ко времени епископата Амвросия Медиоланского (374–397 гг.), но и

епископата Онората (на кафедре с 567 г.). Две эти крайние датировки, которые в последнее время поддерживают Дж. Мэки и М. Давид, с точки зрения стиля мозаик представляются в равной мере невозможными.

Напротив, художественные приемы, использованные в мозаиках Сан Витторе ин Чьел д'Оро, а именно: способы построения композиции (мозаика в куполе) и передачи пространственных впечатлений, трактовка изобразительной плоскости, человеческой фигуры и всех объемно-пластических форм, отношение к цвету обнаруживают много общего с мозаичными ансамблями середины и второй половины V в. Это сходство позволило рассматривать декорацию Сан Витторе в контексте произведений монументальной живописи второй половины столетия и поместить их, довольно условно, между мозаиками баптистерия Православных (около 450 г.), с одной стороны, и мозаиками Арианского баптистерия (493–526 гг.) и Архиепископской капеллы (494–519 гг.), – с другой. Наибольшую близость стилю мозаик капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро демонстрируют мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе. Традиционно исследователи датируют их значительно более ранним временем, предполагая, что они созданы при неаполитанском епископе Севере (362–408 гг.), то есть одновременно с мозаиками Сант Аквилино. Однако, исходя из художественных параметров, мы предлагаем относить их ко второй половине–третьей четверти столетия, в то время как мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро считаем возможным датировать второй половиной–последней четвертью V в.

Мозаичные декорации обеих миланских капелл, таким образом, созданы в V в.: Сант Аквилино – в самом начале столетия, очевидно до 402 г., Сан Витторе ин Чьел д'Оро – во второй половине, по-

видимому, в последней четверти века. Эти мозаики принадлежат к немногочисленным сохранившимся образцам христианской монументальной живописи времени ее становления. То есть той эпохи, когда формировались базовые принципы христианского искусства вообще и византийского искусства в частности. Прежде всего, имеется в виду тот специфический условный, насыщенный символическим языком живописи, принципиально отличный от античного, всегда натуроподражательного, соответствующий христианскому мировоззрению и христианскому представлению о мироустройстве. Помимо миланских мозаик, к этому кругу произведений в Италии, относятся еще несколько мозаичных ансамблей в Риме, Равенне, Неаполе, Капуе, Альбенге и Казаранелло. Все они были привлечены в данной работе для описания общей художественной картины искусства V в. и для создания стилистического фона для двух миланских ансамблей.

Искусство V в. мы выделяем из всего раннехристианского в отдельный период и рассматриваем как особый феномен. Его можно рассматривать как своеобразную творческую лабораторию, в которой формировался и отработывался художественный язык средневекового изобразительного искусства. Этот процесс был достаточно сложным. Описать все тонкости и нюансы его развития не представляется возможным в силу того, что число дошедших от этого времени мозаичных ансамблей не так велико. К тому же они имеют разную меру сохранности и неравномерно распределяются в двух половинах V столетия. Несмотря на это, в развитии стиля искусства V в. удастся выявить определенную закономерность, указать и охарактеризовать важные поворотные моменты его эволюции.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература на русском языке

1. Айналов Д. В. Мозаики IV и V веков. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. Спб.: Тип. В.С. Балашева, 1895.
2. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусств Исследования в области истории ранне-византийского искусства: СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1900.
3. Васильева Т. М. Traditio Legis и иконография алтарной преграды Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и Искусство. Спб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 121–142.
4. Вдовиченко А. В. Христианская апология. Краткий обзор традиции// Раннехристианские апологеты II–IV веков. Переводы и исследования. Москва: Ладомир, 2000. С. 5–38.
5. Дворжак М. Живопись катакомб. Начала христианского искусства // Очерки по искусству Средневековья. Л.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1934. С. 37–72.
6. Заиграйкина С. П. Мозаики капеллы Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане. Особенности иконографической программы // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой. М.: Северный Паломник, 2008. С. 163–175.
7. Заиграйкина С. П. Мозаики баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // Искусствознание. № 3–4. 2013. С. 262–275.

8. Колпинский Ю. Д., Бритова Н. Н. Искусство этрусков и Древнего Рима. Москва: Искусство, 1983.
9. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Том 1–2.
10. Краутхаймер Р. Три христианские столицы: Топография и политика. Спб.: Алетейя, 2000.
11. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т 1–2.
12. Лидова М. А. Тема огня в иконографической программе капеллы Галлы Плацидии в Равенне // Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума. М., 2011. С. 114–116.
13. Муравьев А. Н. Первые четыре века христианства. Спб.: Общество святителя Василия Великого, 1998.
14. Нарди Р. Дзидзола К. Монастырь Св. Екатерины, Синай: Реставрация мозаики Преображение Господне. Рим: Реставрационный археологический центр, 2006.
15. Пареди А. Святой Амвросий Медиоланский и его время. Милан: Russia Cristiana, 1991.
16. Покровский И. В. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического Съезда, 1884. Т. 3. Одесса: Тип. А. Шульце, 1887. С. 290–391.
17. Попова О. С. Пути византийского искусства. М.: Гамма Пресс, 2013.
18. Редин Е. К. Мозаики равеннских церквей. Спб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1896.
19. Редин Е. К. Мозаики IV и V веков. Д. В. Айналова. Рецензия // Археологические известия и заметки (Оттиск). № 9–10. Спб.: Тип. А. И. Мамонтова, 1895. С. 1–7.

**Литература на иностранных языках**

20. Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978. Ed. by Kurt Weitzmann. NY., 1979.

21. Andaloro M. Dal ritratto all'icona // Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienza. A cura di M. Andaloro, S. Romano. Milano: Jaca Book, 2000.

22. Andaloro M., Romano S. L'Orizzonte Tardoantico e le Nuove Immagini 312–468: Pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus della pittura romana. Vol. 1. Roma: Jaca Book, 2006

23. Ambrogio di Milano. Inni. A cura di G. Boffi. Milano: Jaca Book, 1997.

24. Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch. Mosaics of Thessaloniki: 4th-14th century. Athens: Kapon editions, 2012.

25. Bandinelli B. Roma. La fine dell'arte antica: L'arte dell'impero romano da Settimio Severo a Teodosio I. Milano: Rizzoli, 1976.

26. Bandinelli B. Roma. L'arte romana nel centro del potere: dalle origini alla fine del II secolo d. C. Milano: Rizzoli, 1999.

27. Barbier de Montault X. Les mosaïques de Milan // Revue de l'art chrétien. T. 15. Serie 2. Arras: Librairie du Pas-de-Calais, 1881. P. 121–162.

28. Battisti E. Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano // Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi. Roma: De Luca, 1961. Vol. 1. P. 101–123.

29. Beckwith, J. *Early Christian and Byzantine Art*. New Haven, London: Yale University Press, 1986.
30. Beltrami F. *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna*. Ravenna. 1783.
31. Belvederi G. *Il sarcophago di Sant'Ambrogio // Ambrosiana*. Milano. 1942. P. 177–181.
32. 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.
33. Bertelli C. *Mosaici a Milano // Atti dei 10 Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Milano 26–30 settembre 1983*. Spoleto, 1986. P. 333–350.
34. Bertelli C. *Ritratto di S. Ambrogio // Milano capitale dell'Impero Romano. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo*. Milano: Silvana, 1990. P. 89.
35. Bertelli C. *I mosaici del sacello di S. Aquilino // Milano capitale dell'Impero Romano. 286–402 d. C.: Mostra, Palazzo Reale, Milano, 24 gennaio–22 aprile 1990: Catalogo*. Milano: Silvana, 1990. P. 140–142.
36. Bertelli C. *Percorso tra testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'Oro al pulpito della basilica // La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto*. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 2. P. 339–387.
37. Berchem van M. et Clouzot E. *Mosaïques chrétiennes du IV-em au X-em siècle*. Genève, 1924.
38. Bettini S. *Storia della pittura italiana*. Novara: Istituto geografico de Agostini, 1942.

39. Biraghi L. Illustrazione di tre epigraphi cristiane storiche intorno a S.Vittore Marire milanese, esistenti in un mosaico del V secolo entro una cappella della Basilica Ambrosiana. Milano, 1847.

40. Biraghi L. Ricognizione dei gloriosi corpi dei santi Vittore Mauro, martire, Satiro, confessore, Casto e Polemio, diaconi confessori, compiuta in quest'anno 1860 entro la Basilica di Fausta annessa alla Ambrosiana in Milano: memorie del sacerdot. Milano: Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1861.

41. Borella P. Il mosaico di S.Vittore "in ciel d'oro" in uno scritto inedito di Ms. Ratti // *Ambrosius* (Bolletino Liturgico Ambrosiano). 15. 1939. Fasc. 3. P. 58.

42. Bovini G. I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Vol. 1. Ravenna, 1959. P. 5–26.

43. Bovini G. Gli edifice di culto milanesi d'eta pre-ambrosiana // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Vol. 8. Ravenna, 1961. P. 47–72.

44. Bovini G. Mosaici paleocristiani scomparsi di S. Maria Capua Vetere // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Vol. 14. Ravenna, 1967. P. 43–62.

45. Bovini G. I mosaici di S.Vittore «in Ciel d'Oro» di Milano // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Vol. 16. Ravenna, 1969. P. 71–80.

46. Bovini G. I mosaici del S. Aquilino di Milano // *Corso di cultura dell'arte ravennate e bizantina*. Vol. 17. Ravenna, 1970. P. 61–82.

47. Brandenburg H. *Ancient Churches of Romy from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*. Turnhout: Brepols, 2005.

48. Brenk B. Early gold mosaics in Christian art // *Palette*. № 38. 1972. P. 16–25.
49. Brenk B. La tecnica dei mosaici paleocristiani di S. Maria Maggiore a Roma // *Medieval mosaics: light, color, materials*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2000. P. 139–148.
50. Brenk B. The apse, the image, and the icon: An historical perspective of the apse as a space for images. Weisbaden: Reichert Verlag, 2010.
51. Byzance. L'art byzantine dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre 3 novembre 1992 1er février 1993. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.
52. Cabrol F., Leclercq H., Marrou H. I. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. 1-15 vol. Paris: Letouzey et Ané, 1907–1953.
53. Calderini A. La Zona monumentale di San Lorenzo in Milano. Milano, 1934.
54. Calderini A. La tradizione letteraria più antica sulle basiiche milanesi // *Rendiconti*. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche. Vol. 75. 1941. P. 69–98.
55. Calderini A., Chierici G., Cecchelli C. La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1951.
56. Cavalcaselle G. B.-Crowe J. A. Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. 1. Firenze. 1875.
57. Cecchelli M. S. Croce in Gerusalemme: nuove considerazioni // *La basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è future*. A cura di Affanni A.M. Viterbo: BetaGamma Editrice, 1997. P. 25–30.

58. Ciampini G. *Vetera Monumenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui Ritus Dissertationibus, Iconibusque illustrantur.* I–III vol. Romae, 1690.

59. Clausse G. *Les monyement du christianisme au Moyen Âge : Basiliques et mosaïque chretienne in Itatia-Sicilia.* ouvrage illustré de 200 dessins d'après des documents certains ou d'après nature. 1–2 voll. 1. Roma, Ravenna, Milan, Mont-Cassin. 2. Italie méridionale, Sicilie, Vénétie, Rome. Paris: E. Leroux, 1893–1897.

60. Chetti Apollonj B. M. *Le cattedrale di Milano ed i relativi battisteri. Nota sulla basilica di S. Lorenzo Maggiore // Rivista di archeologia Cristiana.* Vol. 63. 1987. P. 23–90.

61. Christe Y. *La vision de Matthieu (Matth. XXIV–XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie.* *Bibliothèque des Cahiers Archeologiques*, 10. Paris, 1973.

62. Crippa M. A., Zibawi M. *L'Art paléochrétien. Des origines à Byzance.* Paris: Zodiaque, 1998.

63. Cucco G. *I mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli. Tecniche di restauro // Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990.* Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna, 1992. P. 219–222.

64. Dalton O. M. *Byzantine art and archeology.* Oxford: Clarendon Press, 1911.

65. D'Arzago de Capitani A. *L'architettura cristiana in Milano // Actes du VI Congrès International d'Etudes Byzantines.* Paris. 1948. Vol. 2. Paris, 1951. P. 67–84.

66. David M. De Aurea Ecclesia Genesii // Milano Ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Confcommercio, 1991. Parte II. P. 49–54.
67. David M. I mosaici parietali tardoantichi di Milano. Novità, revisioni, problem // Coloquio internaci onal sobre mosaic Antigua. Valencia–Madrid, Octubre, 1990. Guadalajara, 1994. P. 115–121.
68. David M. Forme di controllo militare bizantino dell'Italia settentrionale. Appunti in chiave archeologica // Studi in Memoria di Patrizia Angioini Martinelli. A cura di Silvia Pasi. Iniversità di Bologna Dipartimento di Archeologia. Bologna: Ante quem, 2005. P. 125–132.
69. Deichmann F.W. Ravenna. Geschichte und Monumente. Wiesbaden, 1974. Bd. 2.
70. Delehay H. Les origines du culte des martyrs. Bruxelles, 1933.
71. Deliyannis D. M. Ravenna in Late Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
72. De'Castris P. L. I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli: la letteratura, i restauri antichi e quello attuale // Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990. Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna, 1992. P. 203–212.
73. De'Maffei F. La mimesi dal tardoantico al bizantino nei ritratti imperiali dal III al V secolo // La mimesi bizantina. Atti della IV Giornata di studi bizantini sotto il patroncinio dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini, Milano, 16–17 maggio 1996. Napoli, 1998. ITAΛOΕΛΛΗΝΙΚΑ, Quaderni, 9. A cura di Conca F., Maisano R. P. 53–84.

74. Dizionario dei Santi della Chiesa di Milano. A cura di C. Pasini. Milano: Nuove Edizioni Duomo, 1995.
75. Elsner J. *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100–450*. Oxford: University of Oxford, 1998.
76. Farioli Olivieri R. La decorazione musive della cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco presso Capua // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Vol. 14. Ravenna, 1967. P. 267–291.
77. Fatica L. Il battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. *Teologia simbolica biblico-patristica // Januarius, rivista diocesana a Napoli*, 75. Napoli, 1994. P. 559–582.
78. Ferrari da Passano C. La cappella di S. Vittore in Ciel d'oro a Milano. *Restauro statico e conservativo della Cappella di S. Vittore in Ciel d'oro // Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali*, Ravenna 1–3 ottobre 1990. Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna, 1992. P. 153–156.
79. Filippini F. La vera interpretazione dei mosaici del Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna // *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*. 1923. 13. P. 187–212.
80. Filippini F. Il valore simbolico dei mosaici del «Mausoleo» di Galla Placidia in Ravenna // *Bollettino d'Arte*. 1931. P. 365–375.
81. Fine S. *Jew and Judaism between Byzantium and Islam // Byzantium and Islam. Age of transition 7th–9th century*. Ed. H. C. Evans. The Metropolitan Museum of Art. NY., 2012.
82. Focchi Nicolai V., Bisconti F., Mazzoleni D. *The Christian Catacombs of Rome: History, Decoration, Inscriptions*. Regensburg: Schnell and Steiner, 1999.

83. *Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989–18 febbraio 1990. A cura di M. Andaloro. Roma: Argos, 1989.

84. Gandolfi K. *Les mosaïques du Le baptistère de Naples: programme iconographique et liturgie // Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*. A cura di S. Romano, N. Bock // *Atti della I Giornata di Studi su Napoli*. Losanna, 23 novembre 2000. Napoli: Electa Napoli, 2002. P. 21–34.

85. Garrucci R. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*. 1–6 voll. Prato. 1873–1881.

86. Gerola G. *La tecnica dei restauri ai mosaici di Ravenna // Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*. 1917. Ser. 4. Vol. 7. P. 101–194.

87. *Gerusalemme a Roma: la Basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*. A cura di Cassanelli R., Stolfi. E. Milano: Jaca Book, 2012.

88. Grabar A. *Martyrium, recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique*. Vol. I-II. Paris: Collège de France, 1943–1946.

89. Grabar A. *Études critiques: San Lorenzo de Milan*. Calderini. A., Chierici. G., Cecchelli. C.: *La Basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano*. Milan, 1951 // *Cahiers archéologiques*. 9. 1957. P. 345–348.

90. Grabar A. *Byzantium from the Death of Teodosius to the rise of Islam*. London: Thames and Hudson, 1966.

91. Grabar A. *L'arte paleocristiana (200–395)*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli. 1991. (Оригинальное издание: Grabar A. *Le premier art chrétien (200–395)*. Paris: Gallimard, 1966).

92. Grabar A. *Le Vie della creazione nell'iconografia Cristiana: Antichità e Medioevo*. Milano: Jaca book, 1999. (Оригинальное издание: Grabar A. *Christian Iconography: A Study of Its Origins*. NY: Princeton University Press, 1968).

93. Grabar A., Nordenfalk C. *Le Haut moyen Âge, du quatrième au onzième siècle*. Geneve: Skira, 1957.
94. Hachlili R. *The Zodiac in ancient Jewish art: representation and significance* // *Bulletin of the American School of Oriental Research*. №228. 12. 1977. P. 61–77.
95. Hachlili R. *Ancient Mosaics Pavements. Themes, Issues, and Trends*. Leiden: Brill, 2009. P. 35–56.
96. Iacobini A. *Aurea Roma. Le arti preziose da Costantino all'età Carolingia: committenza, produzione, circolazione* // *Roma fra Oriente e Occidente. Settimane di studio nel Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 19–24 aprile 2001*. XLIX. Spoleto, 2002. P. 651–693.
97. Katznellenbogen A. *The Sarcophagus in S. Ambrogio and S. Ambrose* // *Art Bulletin*. Vol. 29. №. 4. 1947. P. 249–259.
98. Kiilerich B. *Late fourth century classicism in the plastic arts: Studies in so-called Theodothian renaissance*. Odense: Odense University Press, 1993.
99. Kiilerich B. *Duck, Dolphines, and Portrait Medallions: Framing the Achilles Mosaics at Pedrosa de la Vega (Palencia)* // *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*. Vol. 15. Bardi Ed., 2001. P. 245–267.
100. Kiilerich B. *The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology* // *Acta et Archeologiam et Artiumhistoriam pertinentia*. Series altera in 8. X. Rome, 1998.
101. Kiilerich B. *Representing an Emperor: Style and meaning on the missorium of Theodosius I* // *El Disco de Teodosio*. Madrid: Real Academia de la historia, 2000. P. 273–280.
102. Kinney D. «*Capella Reginae*»: *S. Aquilino in Milan* // *Marsyas*. Vol. 15. 1970–1971. P. 13–35.

103. Kinney D. *Le chiese paleocristiane di Mediolanum // Il millenio ambrosiano. Milano, una capitale dal Ambrosio ai Carolingi.* Milano: Electa, 1987. P. 48–79.

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

105. Kleinbauer W. E. *Toward of Dating of San Lorenzo in Milan: Masonry and Building Methods of Milanese Roman and Early Christian Architecture // Arte Lombarda.* 1968. № 13. Pt. 2. P. 1–22.

106. *Konstantinopel: scultura bizantina dai musei di Berlino: Museo Nazionale di Ravenna, Complesso Benedettino di S. Vitale, Ravenna, 15 aprile–17 settembre 2000. Catalogo.* A cura di A. Effenberger. Verona: De Luca, 2000.

107. Kosinka J. *La cappella di S.Vittore in Ciel d'oro a Milano nella Basilica di Sant'Ambrogio. Il restauro dei mosaici // Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990.* Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna: Longo, 1992. P. 157–159.

108. Kraus F. X. *Geschichte der christlichen Kunst. Bd. I: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens.* Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1896.

109. Krautheimer R. and Curčić S. *Early Christian and Byzantine Architecture.* New Haven, London: Yale University Press, 1986.

110. Krautheimer R. *Tre capitale cristiane: Topografie e Politica.* Torino: Einaudi, 1987.

111. Krautheimer R. *The ecclesiastical building policy of Constantin // Contantino il Grande dall'antichità all'umanesimo: Colloquio*

sul Cristianesimo nel mondo antico, tutto in Macerata, 18–20 dicembre 1990. A cura di G. Bonamente e F. Fusco. Vol. II. Macerata. 1992–1993. P. 509–552.

112. La basilica di Sant Ambrogio: il tempio ininterrotto. A cura di M. L. Gatti Perer. Milano: Vita e Pensiero, 1995. Vol. 1–2.

113. La Gerusalemme Celeste dal III al XIV secolo. Catalogo della mostra, Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 20 maggio - 5 giugno 1983. Milano: Università Cattolica, 1983.

114. Landesmann P. Die Himmelfahrt des Elija: Entstehen und Weiterleben einer Legende sowie ihre Darstellung in der frühchristlichen Kunst. Wien; Köln; Weimar, 2004.

115. Landrini G. La Basilica Ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa. I resti della Basilica Fausta. Milano, 1889.

116. La Rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio: Catalogo dell'esposizione alla Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza 8 settembre–18 novembre 2007. A cura di F. Bisconti, G. Gentili. Milano: Silvana Editoriale, 2007.

117. Lello.C. Figure zoomorfe nel Battistero di S.Giovanni in fonte a Napoli // Napoli Nobilissima. Vol. XXXI. Napoli. 1992. P.23–30.

118. Lemérle P. L'archéologie paléochrétienne en Italie // Byzantion. Vol. 22. 1952. P. 165–206.

119. Liverani P. L'edilizia costantiniana a Roma: il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme // Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra, Rimini, 13 marzo–4 settembre 2005. A cura di A. Donati e G. Gentili. Milano: Silvana Editoriale, 2005. P. 74–81.

120. Lusurd S. Milano: La città nei suoi edifici. Alcuni problemi // Atti del 10 Congresso Internazionale di studi sull'alto Medioevo, Milano 26–30 settembre, 1983. Spoleto, 1986. P. 209–240. Tav. I–XXI.

121. Mackie G. The Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan // *Gesta*. Vol. XXXIV/2. 1995. P. 91–101.
122. Mackie G. V. *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
123. Maier J.-L. *Le baptistère de Naples et ses mosaïques: Étude historique et iconographique*. Freiburg, 1964.
124. *Die Malerein der Katakomben Roms*. Herausgegeben von J. Wilpert. Vol. I–II. Freiburg in Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1903.
125. Martinelli P. A. *La Basilica di San Vitale a Ravenna*. Modena: F. C. Panini, 1997.
126. Marucchi. O Il sepolcro primitivo dei santi Vittore e Satiro // *Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana*. XX. 1914. №.1–2. P. 39.
127. *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma*. A cura di M. Cecchelli. Roma: De Luca, 2000.
128. Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X*. Aggiornamento scientifico e bibliografia di M. Andaloro. Vol. I. Roma: Fratelli Palombi, 1987.
129. Monfrin Fr. A propos de Milan Chrétien. Siège épiscopal et topographie chrétien a IV–VI siècle // *Cahiers Archéologiques*. 1991. Vol. 39. P. 35–36.
130. *Mosaicoravenna.it: I mosaici dei monumenti Unesco di Ravenna e Parenzo*. Ravenna: Museo d'Arte della città di Ravenna. Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico, 2007.
131. Milburn R. *Early Christian Art and Architecture*. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1988.

132. Müntz E. Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie: Sainte-Constance de Rome. // *Revue archéologique. Nouvelle série.* T. 10. Paris. 1875. P. 224–230, 273–284.

133. Müntz E. Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie: Sainte-Constance de Rome. Nouveaux documents // *Revue archéologique.* Paris. Nouvelle série. T. 6. 1878. P. 353–367.

134. Müntz E. La peinture en mosaïques dans l'Antiquité et au Moyen âge // *Revue des deux mondes.* Vol. LII. 3-ème period. Paris. 1882. P. 162–183.

135. Müntz E. Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie: Les mosaïques de Naples // *Revue archéologique.* 3-ème série. T. 1. Paris. 1883. P. 16–30.

136. Müntz E. Etudes sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes. Paris: J. Rouam, 1886.

137. Lehman K. The Dome of Heaven // *Art Bulletin.* Vol. 27. 1945. P. 1–17.

138. Neri E. Tessellata vitrea in età tardoantica e altomedievale: archeologia, tecnologia, archeometria. Il caso di Milano. [2011]. Рукопись.

139. Neri E., Verità M. Glass and metal analyses of gold leaf tesserae from 1st to 9th century mosaics. A contributions to technological and chronological knowledge // *Journal of Archeological Science.* № 40. 2013. P. 4596–4606, P. 4596.

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

141. Nordhagen P. J. Mosaici di Sant'Aquilino: originali e rifacimenti // *Il millenio ambrosiano.* Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi. A cura di C. Bertelli. Milano: Milano: Electa. 1987. P. 162–177.

142. Oakeshott W. Mozaici Rima: Od trećeg do četnaestog veka. Beograd: Jugoslavija, 1977.

143. Orrù M. e Ranzi C. Patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore. Progetto di restauro dei mosaici di V sec. nell'arco trionfale e nelle navate, di quelli di Jacopo Torriti nell'abside e dei dipinti murali di scuola Romana di fine Duecento nel transetto. Relazione relative alla documentazione grafica. Guida alla lettura delle tavole della documentazione. Città del Vaticano. [1998–1999]. Рукопись.

144. Paoli E. Les notices sur les évêques de Milan (IV-VI siècle) // Mélanges de l'école française de Rome. Moyen age temps modern. 1988. T. 100. 1. P. 207–225.

145. Parise P. I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte nello sviluppo della pittura paleocristiana a Napoli // Cahiers archéologiques. Paris. 1970. Vol. 20. P. 1–13.

146. Prelog M. La Basilica Eufrasiana a Parenzo. Verona: Buvina-Laurana, 2004.

147. Ratti A. Il più antico ritratto di Sant Ambrogio // Ambrosiana. Ambrosiana: Scritti vari pubblicati nel XV centenario della morte di sant' Ambrogio. Milano, 1897. P. 5–74.

148. Reggiori F. La basilica ambrosiana: Ricerche e restauri 1929 - 1940. Milano: Ulrico Hoepli, 1941.

149. Reggiori F. La basilica ambrosiana: notizie storiche e descrizione. Milano: Basilica ambrosiana, 1962.

150. Ricci C. Il Sepolcro di Galla Placidia in Ravenna // Bollettino d'Arte. 1914. Vol. 8. P. 141–174.

151. Rice Talbot D. The Beginnings of the Christian Art. London: Hodder and Stoughton, 1957.

152. Righetto G. Sant' Ambrogio e San Vittore "in ciel d'oro" // Milano, capitale dell'Impero Romano 286–402 d.C. Catalogo della mostra,

24 gennaio – 22 aprile, 1990. A cura di Gemma Sena Chiesa. Milano: Silvana, 1990. P. 127–135.

153. Righetto G. Il sacello di S. Vittore in Ciel d'Oro // Milano, Capitale dell'Impero Romano 286–402 d.C. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio – 22 aprile 1990). A cura di Gemma Sena Chiesa. Milano: Silvana, 1990. Cat. 2a.29. P. 135.

154. Rizzardi C. Mosaici parietali esistenti e scomparsi di età placidiana a Ravenna: iconografie imperiali e apocalittiche // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina Ravenna: Girasole, 1993. Vol. 40. P. 385–407.

155. Rizzardi C. Fasi e aspetti della cristianizzazione attraverso le immagini musive: l'esempio di Ravenna // La cristianizzazione in Italia tra tardoantico ed altomedioevo. 1. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Agrigento, 20–25 novembre 2004). Palermo. 2007. P. 797–822.

156. Rizzardi C. I mosaici parietali di Ravenna da Galla Placidia a Giustiniano // Venezia e Bisanzio. A cura di C. Rizzardi. Venezia. 2005. P. 231–273.

157. Rizzardi C. Il cielo stellato del Mausoleo di Galla Placidia // Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli. A cura di S. Pasi, Studi e Scavi del Dipartimento di Archeologia, 10. Bologna. 2005. P. 277–288.

158. Roma Archeologica. Guida alla antichità della Città Eterna. Le chiese paleocristiane di Roma. I luoghi di culto nell'Urbe dal I al VII secolo dell'arte cristiana. №16–17. Roma: Elio de Rosa, 2003.

159. Rossi F. M. Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne basilica di S. Ambrogio dall'anno 1857 al 1876 / dalle lettere di Monsignor Francesco Maria Rossi. Milano: Tip. S. Giuseppe, 1884.

160. Ruffolo S. Le strutture murarie degli edifici paleocristiani milanesi // Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. № 17. 1971. P. 54–59.

161. Santa Maria Maggiore a Roma. A cura di Luciani Roberto. Roma: Fratelli Palombi, 1996.

162. Savio P. Lettera del P. Savio sulla questione dei corpi dei SS. Vittore e Satiro a Milano // Nuovo Bulletin di Archeologia Cristiana. Vol. 20. 1914. P. 11–21.

163. Schuster I. Sant' Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi. Note di archeologia cristiana. Milano: Vita e Pensiero, 1940.

164. Schumacher W. N. «Traditio Legis» // Lexicon der christlichen Iconographie. Bd. 4. Rom, Freiburg, Basel, Wien. 1990. Coll. 347–351.

165. Seston W. Le jugement dernier au mausolée de Galla Placidia à Ravenne // Cahiers Archéologiques. 1945. Vol. 1. P. 37–50.

166. Snyder J. Mediaeval art: Painting. Sculpture. Architecture. 4th – 14th century. NY: Harry. N. Abrams, 1989.

167. Sorrentino A. La basilica di S. Restituta in Napoli // Bolletino d'Arte. Vol. 3. 1909. P. 217–235.

168. Spain S. The Program of the Fifth Century Mosaics of Santa Maria Maggiore. A dissertation in the Department of Fine Arts submitted to the faculty of the Science in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at New York University. October, 1968. Suzanne Spain. 1969.

169. Spieser J. M. Le Christ il-est représenté en Jude dans l'art paléochrétien? // Der Koran und sein religiöses und kulturelles Umfeld. Munich: T. Nagel, E. Müller-Lückner, 2010. P. 75–95.

170. Spiro K. Kostof The Orthodox Baptistery of Ravenna. New Haven, London: Yale University Press, 1965.

171. Spreti C. *Compendio storico dell'arte di comporre i mosaici, con la descrizione dei mosaici antichi, che trovansi nelle basiliche di Ravenna*. Ravenna. 1804.

172. Stanley G. *The apse mosaics at Santa Costanza. Observation on restoration of antique mosaics // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Bd. 94. 1987. P. 29–42. Taff. 17–24.*

173. Steen O. *The Iconography of the Sarcophagus in S. Ambrogio. Hope for Salvation through the word of Christ // Imperial art as christian art, christian art as imperial art: expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia. Vol. 15. Part 1. Roma: Bardi, 2001. P. 283–294.*

174. Stornajolo C. *I mosaici del battistero di San Giovanni in fonte nel duomo di Napoli // Atti del secondo congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma (Roma, 1900). Roma. 1902. P. 269–276.*

175. Strazzullo F. *Edifici sacri dell'antica insula del Duomo di Napoli // Scritti in onore di Roberto Pane. Napoli. 1969–1971. P. 73–84.*

176. Strazzullo F. *Le due antiche Cattedrali di Napoli // Campania Sacra. Vol. 4. 1973. P. 177–241.*

177. Strazzullo F. *Il battistero di Napoli // Arte cristiana. Vol. 62. Milano. 1974. P.145–176.*

178. Surace A. *La cappella di S.Vittore in Ciel d'oro a Milano nella Basilica di Sant'Ambrogio. Storia di un restauro // Mosaici a San Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990. Ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino. Ravenna. 1992. P. 147–149.*

179. Tarlazzi A. Memorie sacre di Ravenna scritte dal sacerdote Antonio Tarlazzi in continuazione di quelle pubblicate dal canonico Girolamo Fabri. Ravenna, 1852.

180. Terry A. The wall mosaics of the cathedral of Eufrasius in Porec: third preliminary report // Hortus Artium Medievalium: Journal of the International research center for Late Antiquity and Middle Ages. 2001. Vol. 7. P. 131–166.

181. Testini P. Osservazione sull'iconografia del Cristo in trono fra gli Apostoli // Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. Roma. 1963. P. 230–300.

182. Toesca P. La pittura e la miniatura nelle Lombardia dai più antiche alla metà del Quattrocento. Milano. 1912.

183. Toesca P. Storia dell'Arte italiana: il Medioevo. 1–2. Torino: Unione Tipografico. Torinese, 1965.

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

185. Van der Meer F., Mohrmann Atlas van der outchristelijke Wereld. Amsterdam-Brussel: Elsevier, 1961.

186. Vazzoler G. Moreno La Basilica Maior di S. Lorenzo in Milano: guida storica, artistica ed archeologica. Milano. 1992.

187. Verzone P. L'architettura religiosa dell'Alto Medio Evo nell'Italia Settentrionale. Milano: Officine Grafiche «Esperia», 1942.

188. Vitaliano T. Il restauro del mosaic della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma. Todi: Ediart, 1991.

189. Vitalino T. Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma: il restauro. Todi: Ediart, 2003

190. Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und der frühen Mittelalters. Mainz: Verlag des römischgermanischen Zentralmuseums, 1952.

191. Volbach W. F., Hirmer M. Frühchristliche Kunst: Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. München: Hirmer Verlag, 1958.

192. Volbach W. F. Early Christian Art. London: Thames and Hudson, 1961.

193. Weitzmann K. Ancient Book Illumination. Martin classical lectures. 16. Cambridge: Mass, 1959.

194. Weitzmann K., Forsyth H. G. The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 1965.

195. Wilpert J. Le pitture delle catacombe romane. Roma: Desclée: Lefebvre, 1903.

196. Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhunderts. Bd. 1–4. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1916.

197. Wilpert J., Schumacher W. N. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Herder, 1976.