

На правах рукописи

Лидова Мария Алексеевна

**ОБРАЗ «САНТА МАРИЯ ИН ТРАСТЕВЕРЕ».
РИМСКИЕ ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ В КОНТЕКСТЕ
РАННЕВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ.**

Специальность 17.00.04. –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2010

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Попова Ольга Сигизмундовна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Этингоф Ольга Евгеньевна
кандидат искусствоведения

Сарабьянов Владимир Дмитриевич

Ведущая организация: **Центральный музей древнерусской
культуры и искусства имени Андрея Рублева**

Защита диссертации состоится «25» февраля 2010 г. в 16 ч. на заседании
диссертационного совета (Д 501.001.81.) при Московском государственном
университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, Ломоносовский
проспект, 27, кор. 4, Исторический факультет, аудитория А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Фундаментальной библиотеки
МГУ имени М.В. Ломоносова

Автореферат разослан «...» января 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

С.С. Ванеян

Предмет исследования. Диссертация посвящена изучению пяти ранних Богородичных икон Рима. Это образ Марии с Младенцем из Пантеона, созданный до 609 года; икона «Санта Мария Нуова», датируемая второй половиной VI – первой половиной VII века и по легенде написанная св. Лукой; икона Богородицы из церкви Санта Мария Маджоре (существующий живописный слой относится к XII веку, хотя, как показали недавние исследования, в основе лежит образ VI века); икона «Сан Систо», именуемая также «дель Монастериум Темпули», созданная до 800 года, и величественное изображение Марии Регины из церкви Санта Мария в Трастевере, датируемое исследователями в широких пределах от VI до первой половины IX века.

В данной работе особое внимание уделяется последней и наиболее интересной из них – иконе «Санта Мария ин Трастевере», на протяжении веков почитавшейся одной из главных святынь Рима. С древнейших времен вплоть до нашего времени икона находится в Богородичной церкви «за Тибром». В конце XVI века она была помещена над алтарем барочной капеллы, построенной специально для нее в восточной части храма слева от главной апсиды по заказу кардинала Марко Ситтико Альтемпс. Примерно тогда же икона получила еще одно название – «Мадонна делла Клеменца», или «Богоматерь Милостивая».

Образ, написанный энкаустическими красками на ткани, прикрепленной к трем вертикальным деревянным доскам, имеет значительные размеры (153x105 см. без рамы и 164x116 см. с обрамлением) и является самой большой иконой, дошедшей до нас от доиконоборческого времени. Это торжественное изображение Марии Царицы, обладающее исключительно интересной иконографией, высочайшим уровнем исполнения и длительной, уходящей вглубь веков историей, несомненно, достойно подробного монографического исследования.

Актуальность исследования. Несмотря на продолжительный период изучения произведений иконописи они до сих пор хранят немало тайн и загадок. До нас

дошло множество византийских икон разного времени, однако о начальном периоде формирования этого важнейшего для Византии рода живописи известно чрезвычайно мало. Лишь два центра – Синай и Рим – сохранили ценнейшие примеры ранней иконописи¹. Однако, если синайские иконы общепризнанны в качестве важнейших ранних образцов иконописного искусства, то римские энкаустические образы находятся как бы в тени. Их изучали и изучают преимущественно исследователи западного Средневековья, в то время как византинисты продолжают уделять этим памятникам несправедливо мало внимания. Актуальное с точки зрения современной науки рассмотрение иконы «Санта Мария ин Трастевере» и других ранних Богородичных икон Рима в контексте византийского искусства является попыткой восполнения этого серьезного пробела.

Следует заметить, что отсутствие пристального внимания к римским иконам со стороны византинистов определяется, в числе прочего, и рядом объективных культурно-исторических обстоятельств. Наиболее существенным среди них является то, что современное местонахождение икон далеко не всегда было местом их написания. Подавляющее большинство древнейших синайских икон считаются присланными из Константинополя или других территорий византийского мира, в то время как происхождение римских энкаустических образов не доказано и продолжает активно дискутироваться. Одни пытаются показать, что они были созданы в Риме и несут на себе отпечаток средневековой западноевропейской образности. Другие ищут восточные, сиро-палестинские корни их стиля и иконографии, третьи не исключают возможности их тесной связи с греческими памятниками. Однако, вне зависимости от происхождения римских икон, нельзя недооценивать культурно-историческое и художественное значение этих образов. Все они сохранились в своем первоначальном контексте, что делает их чрезвычайно

¹ За рамками данного исследования остались ранние коптские иконы, представляющие собой самостоятельное художественное явление.

важными как для изучения бытования икон в храмовом пространстве, так и для реконструкции культа икон в ранневизантийский период в самом Константинополе.

Степень научной разработанности темы охарактеризована в работе на основе подробного историографического анализа научной литературы, включающей как специализированные исследования, посвященные ранним иконам Богородицы в Риме, так и общие работы по проблемам раннесредневековой живописи и культа икон в Византии в доиконоборческий период. Несомненно, икона «Санта Мария ин Трастевере» не раз подвергалась внимательному анализу, однако, как и другие римские образы, она в подавляющем большинстве случаев рассматривалась в контексте западной средневековой традиции. Исследователи стремились увидеть в ней пример римской культуры и западной образности. Основанием служили особенности стиля и иконографии иконы, распространенные на Западе и практически не встречающиеся на Востоке, а также подчеркнутая монументальность, программность и даже некоторая дидактичность изображения, которые, казалось, шли в разрез с более камерными эллинистическими образами Синая. В результате, икона «Санта Мария ин Трастевере» ранее, по сути, не рассматривалась в контексте византийского искусства. В лучшем случае, к ней относились как к маргинальному явлению, возникшему на периферии тех художественных процессов, которые в VI – VIII веках брали свое начало из Константинополя. Односторонность существующего в научной литературе подхода является главной причиной, определившей необходимость нового обращения к данной теме.

Цели и задачи исследования. Основная задача данного диссертационного исследования состоит в последовательном рассмотрении образа «Санта Мария ин Трастевере» в контексте ранневизантийской культуры, объединявшей некогда Константинополь, Палестину, Александрию, Рим, Сирию и Синай. Речь не идет о доказательстве того, что икона была написана греческим

мастером. Принципиальной в данном случае является сама возможность появления этого памятника в контексте восточного искусства, тем более что, как показано в работе, икона во многом созвучна тем художественным поискам, которые вели византийские художники на протяжении VI–VIII веков.

Для раскрытия данной темы были сформулированы следующие задачи исследования:

– изучение истории бытования ранних икон в Риме, а также их технических, иконографических и стилистических характеристик;

– рассмотрение вопроса об особенностях почитания ранних образов Богородицы в папской столице;

– проведение сравнительного анализа ряда ранневизантийских иконописных памятников, сохранившихся в Риме и в монастыре св. Екатерины на Синае;

– анализ последовательного развития иконографии Марии Регины (Царицы), выявление прототипов данного извода, сопоставление всех сохранившихся изображений Богородицы в царских облачениях доиконоборческого времени, а также исследование возможности восточного происхождения рассматриваемого иконографического типа;

– уточнение времени создания иконы «Санта Мария ин Трастевере» на основе стилистического анализа и письменных источников;

– последовательное рассмотрение иконы «Санта Мария ин Трастевере» в контексте ранневизантийской живописи, сохранившейся как в Риме, так и на территориях Средиземноморья, в первую очередь, в Греции, на Кипре и в Турции, с целью показать принадлежность ее художественного решения византийскому искусству.

Последовательное рассмотрение иконы «Санта Мария ин Трастевере» в рамках поставленных задач позволило затронуть ряд тем, которые ранее оставались за пределами внимательного научного анализа, в частности, проблему присутствия, функционирования и типологии надписей на иконах ранневизантийского времени. Кроме того, оно определило необходимость более ясно и последовательно ответить на вопрос о том, правомерно ли вообще разделять искусство этой ранней эпохи, от которой дошло так немного, на западное и восточное, римское и константинопольское, классицизирующее как синоним столичного и более строгое как пример провинциального?

Хронологические рамки. В диссертации в основном рассматриваются памятники, созданные в период VI-VIII веков. Начало этого периода приходится на правление императора Юстиниана I (527-565), а конец – на эпоху императора Льва Исавра (717-741), реформы которого предопределили возникновение иконоборчества. Однако данные хронологические границы не имеют жесткого характера и не раз нарушаются в связи с необходимостью создать более целостную картину развития раннесредневекового искусства. Как следствие, в работе широко используются сопоставления как с монументальными декорациями и произведениями мелкой пластики раннехристианского времени, еще сохраняющими художественный язык поздней античности, так и с памятниками, созданными в Византии в IX веке, сразу после окончательной победы иконопочитателей.

Источники. В исследовании использованы многочисленные письменные и художественные свидетельства. Важнейшими среди них являются сами ранние Богородичные иконы Рима. Все они сохраняются внутри храмов и продолжают оставаться объектами поклонения, что крайне затрудняет их внимательное изучение. В процессе работы над диссертацией автор неоднократно получал специальные разрешения, позволявшие непосредственно исследовать эти образы в местах их современного пребывания: в капелле Альтемпс базилики Санта Мария в Трастевере, в сакристии церкви Санта Франческа Романа, в

сакристии храма Санта Мария ад Мартирес (Пантеон), в капелле Паолина базилики Санта Мария Маджоре и в церкви монастыря Санта Мария дель Розарио на Монте Марио. Собирая информацию об этих памятниках, автор работал с архивными документами и наиболее значимыми письменными свидетельствами. Было изучено собрание Исторического архива Латеранского собора, Римского архива Викариата, рукописи, рисунки и акварели, сохранившиеся в Ватиканской библиотеке, письменные источники из собрания Государственного архива Флоренции и фотографии в архиве Габриэля Милле в Университете Сорбонна в Париже. Поскольку ранние иконы Рима на протяжении своей долгой истории претерпели неоднократные и значительные поновления, большое внимание было уделено реставрационным отчетам, а также фотодокументации, хранящейся в архиве Центрального Института реставрации в Риме и собранной Папской Комиссией религиозного искусства.

В разделе исследования, посвященном истории, были проанализированы раннесредневековые тексты, в том числе, путеводители для паломников, сообщающие краткую, но чрезвычайно ценную информацию о бытовании и почитании икон в Риме. Важнейшее значение для предпринятого исследования имел так называемый «Итинерарий» из Зальцбурга. Этот путеводитель, составленный в середине VII века, не только упоминает об иконе Богоматери в церкви Санта Мария в Трастевере, но и характеризует ее как нерукотворный образ. Подлинность свидетельства «Итинерария» подтверждает другой недавно открытый раннесредневековый текст, входящий в состав Греческой рукописи 573 из библиотеки «Марчиана» (gr. 573) и являющийся частью флорилегиума, или сборника цитат в поддержку почитания икон, по-видимому, составленного греками по заказу папы римского. Хотя рукопись относится к концу IX – началу X века, содержание и характер данного фрагмента, типичные для периода иконоборческих споров, заставили исследователей² предположить

² Данное предположение принадлежит Александру Алексакису, впервые опубликовавшему этот источник. См.: Alexakis A. Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype. Washington, D.C., 1996. P. 107-108; 348-350.

существование более ранней версии, созданной в Риме около 770 года в связи с соборами, обсуждавшими проблемы иконопочитания. Один из листов данной рукописи посвящен девяти нерукотворным образам. В этот список включены и три римских иконы – образ Христа, именуемый Вероника, икона из церкви Санта Мария Маджоре и изображение Богоматери из церкви Санта Мария в Трастевере, причем, в отличие от «Итинерария», текст из библиотеки «Марчиана» дает более подробное описание этой иконы. Чрезвычайно важным является то, что римские иконы упоминаются в этом тексте наряду с другими главными нерукотворными образами византийского мира, предстающими как единый пласт памятников, в равной степени ценных для всего христианского мира. Это означает, что все они имели одинаковый статус, и подобно тому, как византийские или александрийские чудотворные образы были прекрасно известны в Риме, так и иконы папской столицы почитались в восточной римской империи. Рассмотренные сочинения чрезвычайно важны для уточнения времени создания и последующей истории иконы «Санта Мария ин Трастевере». Благодаря им мы располагаем двумя независимыми источниками, созданными достаточно близко по времени и сообщающими идентичную информацию о существовании в церкви Санта Мария в Трастевере священного нерукотворного образа Богоматери.

В работе были проанализированы и более поздние источники XI-XII веков, сообщающие историю легендарных обретений и последующего почитания ранних Богородичных икон в Риме. Самостоятельную группу текстов составляли сочинения XV-XVII столетий, дающие представление о бытовании древних образов в религиозной жизни папской столицы Нового времени, в частности, рассказывающие об их участии в процессиях и торжественных церемониях, и раскрывающие заметные изменения в отношении к ранним иконам, произошедшие в связи с решениями Тридентского собора (1545-1563).

Своего рода контекстом при рассмотрении римских икон служили такие хранящиеся в разных музеях мира произведения ранневизантийского искусства, как костяные диптихи и оклады Евангелий, разнообразные изделия из металлов, драгоценные украшения и монеты доиконоборческого времени. Важными источниками являлись также раннесредневековые иллюстрированные рукописи из собраний библиотеки Лауренциана во Флоренции, Ватиканской библиотеки, Национальной библиотеки Франции, Государственного Музея имени А.С. Пушкина и т.д.

Методика исследования носила комплексный характер и основывалась на сочетании целого ряда методологических подходов, позволивших в полной мере раскрыть разностороннюю проблематику, выявляющую значение римских икон Богоматери для изучения ранневизантийской культуры. Активно использованный в работе *историко-культурный* подход дал возможность поставить и разрешить наиболее общие теоретические задачи диссертации, в частности, раскрыть сложный характер взаимодействия нескольких культур в переходный период между поздней античностью и Средневековьем. *Междисциплинарный подход* был использован при рассмотрении проблемы взаимодействия образа и сопровождающего его текста в искусстве ранневизантийского времени. Эволюция и сложнейшие нюансы ранних типов Богородичного изображения, а также их связь с современной им богословской и литургической традицией, были изучены при помощи *иконографического метода* исследования. И, наконец, значительное место в работе имел метод *стилистического анализа*, при помощи которого удалось не только уточнить датировку отдельных памятников, но и, выявив основные этапы развития стиля на протяжении VI-VIII веков, показать формальное единство художественного языка многих римских и сохранившихся на греческих территориях произведений этого времени. Существенная роль принадлежала также *источниковедческому анализу* письменных исторических свидетельств,

позволившему собрать необходимые дополнительные аргументы для решения разнообразных задач исследования.

Научная новизна исследования связана с первой в своем роде попыткой последовательного рассмотрения ранних Богородичных икон Рима в контексте ранневизантийской культуры. Полученные в ходе исследования результаты позволили существенно обогатить представления о ранневизантийском искусстве, дав возможность по-новому взглянуть на проблемы культа икон, их художественного и иконографического своеобразия и технического воплощения. Наметив ряд новых возможностей для дальнейших исследований в данной области, в частности, указав на еще практически неизученную проблематику надписей на ранних иконах, данная диссертационная работа вносит свой вклад в воссоздание некогда масштабной, а ныне практически утерянной целостной картины ранневизантийского искусства и культуры.

Практическое значение результатов исследования. Представленный в работе обширный исторический и художественный материал имеет практическую ценность для историков искусства и культуры и может быть использован в научно-исследовательской и музейной работе. Отдельные положения диссертации способны оказать существенную помощь при разработке лекционных курсов, посвященных истории византийского и раннесредневекового искусства, и подготовке семинарских занятий, а также быть использованы при составлении учебно-методических пособий и организации тематических выставок.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации нашли отражение в научных публикациях и были представлены в целом ряде научных докладов, важнейшими из которых являлись выступления на XXI Международном Конгрессе Византийских Исследований (Лондон, 2006), конференции «Искусство и сакральное. Методы исследования и новые возможности для междисциплинарного подхода» (Падуя, 2007) и на XXXI

Научных чтениях на историческом факультете МГУ, посвященных памяти В.Н. Лазарева (Москва, 2007). Диссертация была обсуждена и одобрена на заседании кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Структура диссертации определена как характером предмета исследования, так и поставленными целями и задачами. Диссертация состоит из вступления, шести глав, текст которых сопровождается обширными примечаниями и включает в себя тематические подразделы, а также заключения, библиографии и альбома иллюстраций. Каждая из глав была направлена на решение конкретной проблемы, что позволило, применяя различные методологические подходы, последовательно исследовать разнообразные аспекты образа «Санта Мария ин Трастевере».

Во **Вступлении** был обозначен предмет диссертационного исследования и раскрыты причины выбора темы, а также сформулированы основные задачи и дана краткая характеристика предшествующих мнений о рассматриваемых в работе памятниках.

Глава I. Общая характеристика и история ранних икон Рима.

В первой главе были последовательно рассмотрены пять ранних Богородичных икон, находящихся в различных храмах Рима, и образ Спасителя, хранящийся в капелле Санкта Санкторум Латеранского собора. Дано их описание, охарактеризовано состояние сохранности, реконструирована история и бытование в культурной и религиозной среде Вечного города, а также проанализирован целый ряд основополагающих вопросов, в числе которых и вопрос о месте Богородичных икон Рима в истории ранней живописи Византии. Важным аспектом исследования являлось обобщение тех исторических обстоятельств, которые обусловили появление древнейших Богородичных икон внутри главных базилик Рима. Первоначально многие из ранних христианских базилик города, сохранявших историческую память о

катакомбах и о первых захоронениях, посвящались святым мученикам, мощи которых, как правило, располагались в их алтарной части, так что посвящение храма тому или иному святому было напрямую связано с его реликвиями. Ситуация заметно изменилась после Эфесского собора 431 года, когда введение официального Богородичного культа девы Марии привело к повсеместному распространению ее почитания, что, в свою очередь, определило необходимость освящения храмов в честь Богородицы. Поскольку использовать проторенный путь реликвий в данном случае не удавалось (от земной жизни Богородицы их сохранилось крайне мало), то, в конце концов, роль реликвий стали выполнять изображения Богородицы, т.е. ее иконы. В отличие от синайских образов, камерный характер которых косвенно указывает на частное почитание, Богородичные иконы Рима, ставшие главными святынями центральных христианских базилик города, сыграли важнейшую роль в официальной программе распространения культа Богородицы.

Глава II. Историография.

Глава посвящена подробному анализу обширной научной литературы, осмысляющей место первых икон в ранневизантийской культуре, богословии и литургии. Главными аспектами рассмотрения являлись: реконструкция истории экспонирования ранних римских икон; выявление существенных изменений в направлениях изучения позднеантичной и раннесредневековой живописи; характеристика феномена возросшего за последние десятилетия интереса к теме Богородицы, свидетельством чего является заметно увеличившееся число публикаций, в том числе связанных с проведением тематических выставок и посвященных данной теме конференций. Существенную часть раздела составил разбор представленных в историографии мнений о датировках ранних римских икон Богородицы, включая образ «Санта Мария ин Трастевере».

Как было показано в работе, начало серьезного изучения римских Богородичных икон относится к середине прошлого столетия, когда большинство из них были раскрыты от поздних записей, благодаря чему стал виден первоначальный слой живописи. Первой была икона «Санта Мария Нуова», отреставрированная в личной студии крупнейшего итальянского реставратора Пико Челлини. Обнаруженная под поздними наслоениями живопись восковыми красками, а также стилистические особенности появившихся в результате реставрации ликов заставили исследователей по-новому взглянуть на развитие искусства поздней античности и раннего Средневековья в Риме. Неожиданность и исключительное значение этой находки спровоцировали волну реставраций, коснувшуюся практически всех древних почитаемых икон.

Следующей отреставрированной иконой справедливо стал образ «Санта Мария ин Трастевере», в 1953 года переданный в Центральный римский Институт реставрации, где был удален верхний красочный слой, скрывавший вполне сохранный первоначальный энкаустическая живопись. Полная реставрация иконы с представленной на ней многофигурной композицией и массивной рамой потребовали от специалистов около десяти лет. Новый художественный статус иконы вызвал к жизни целый ряд публикаций как описательного (в виде реставрационных отчетов³), так и научно-исследовательского характера. В результате обсуждения центральной для вновь открытых памятников проблемы датировки было высказано два основных мнения о времени создания этого образа. Одно из них, долго доминировавшее в науке, принадлежало итальянскому ученому Карло Бертелли, попытавшемуся в ряде предварительных исследований, а затем в обобщающей монографии 1961

³ См.: Il restauro della Madonna della Clemenza. Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro. № 41–44. 1964.

года⁴ показать, что икона была создана в начале VIII века и относится к периоду правления папы Иоанна VII (705–707).

Другая, более ранняя датировка, была предложена Марией Андалоро, опиравшейся, среди прочего, на уже упоминавшийся источник первой половины VII века – «Итинерарий» из Зальцбурга, где говорилось о существовании в римской церкви Санта Мария в Трастевере нерукотворной иконы Богоматери. Внимательно проанализировав данный текст и подкрепив свои выводы сложными стилистическими и иконографическими сопоставлениями, Андалоро датировала икону второй половиной VI века⁵.

Обе датировки получили серьезную поддержку со стороны других ученых. Датировку начала VIII века разделял норвежский исследователь Пер Джонас Нордхаген, а датировку VI века – Эудженио Руссо, который не только полностью принял мнение Андалоро, но и пошел еще дальше, пытаясь связать появление этого памятника с правлением одного из двух пап, занимавших престол во второй половине VI века, а именно папы Иоанна III (561–574) или папы Бенедикта I (575–579).

Существует еще одна датировка иконы «Мадонна делла Клеменца». В 1982 года американская исследовательница Дейл Кинней защитила диссертацию, посвященную истории церкви Санта Мария в Трастевере, в которой уделила особое внимание главной святыне базилики – Богородичной иконе. На основании косвенного свидетельства, сохранившегося в «Либер Понтификалис», и более позднего, по мнению исследовательницы, стиля иконы, Кинней датировала ее серединой IX века, считая, что образ был написан по заказу папы Григория IV (827–844)⁶. Однако датировка американской

⁴ См.: Bertelli C. *La Madonna di S. Maria in Trastevere. Storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*. Roma, 1961.

⁵ См.: Andaloro M. *La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere // Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*. Vols. XIX–XX (1972–1973). Roma, 1975. P. 139–215.

⁶ См.: Kinney D. *S. Maria in Trastevere from its Founding to 1215*. Phil. Diss. (New York University, 1975). Ann Arbor, 1982.

исследовательницы кажется весьма маловероятной, а предложенное ею сопоставление стиля иконы с образами конхи Софии Константинопольской просто неправомерным.

Благодаря проведенному в данной главе анализу литературы удалось выявить и восполнить некоторые существенные лакуны в историографии работ, посвященных ранним римским иконам, особенно в той области, которая касается проблематики византийского присутствия в раннесредневековом Риме и тесного взаимодействия его культуры и искусства с искусством и культурой Константинополя.

Глава III. Икона «Санта Мария ин Трастевере». Описание образа.

В данной главе, целиком посвященной подробному рассмотрению иконы «Санта Мария ин Трастевере», приводится совокупность самостоятельных наблюдений и общих данных, собранных автором за время написания диссертации. Необходимость этого раздела была предопределена состоянием сохранности иконы, поскольку за века своего существования она неоднократно подвергалась поновлениям, самым значительным из которых была запись XIII века, существенно изменившая внешний вид памятника. Даже сейчас, после тщательно проведенной реставрации, икона сохраняет ряд более поздних вставок, ставших органичной частью изображения. Все это в совокупности сделало оправданным подробное описание образа, целью которого была не только реконструкция первоначального облика иконы, но и выявление заложенной в ней изобразительной программы.

Для успешного решения этих задач были последовательно рассмотрены такие аспекты иконного образа как композиционное решение, технические особенности и состояние сохранности.

Икона имеет достаточно сложное композиционное решение. В центре иконы изображена Богородица на троне с младенцем Христом на коленях. По

сторонам от нее расположены два ангела с жезлами на плечах и раскрытыми ладонями перед грудью. Будто прислушиваясь, они изгибают шеи и чуть склоняются в сторону Богоматери, так что абрис их фигур геометрически восполняет линию несуществующей спинки трона. Внизу перед Небесной Царицей расположен коленопреклоненный римский папа. Рукой он слегка дотрагивается до пурпурной туфельки Богоматери. Его лицо, от которого сохранились лишь правый глаз и часть высокого морщинистого лба, первоначально было обращено на зрителя. Вокруг всего изображения идет латинская надпись.

Занимающая центр композиции Богоматерь представлена в полном облачении византийской императрицы. На ней одета *туника-далматика* пурпурного цвета, являвшегося цветом императорской власти в Византии. Широкие рукава далматики свисают на уровне локтей. Выглядывающий из-под них *хитон* имеет тот же пурпурный оттенок и завершается на запястьях широкими манжетами, украшенными драгоценными камнями. Тяжеловесный *маниакон*, орнаментированный жемчужным обрамлением и тремя большими трапециевидными камнями, украшает плечи Марии. В верхней части рукавов видны большие медальоны, также являвшиеся неотъемлемой частью парадного византийского костюма. Верхняя туника заканчивается внизу косым срезом, обрамленным, как и другие части одеяния (*маниакон*, полоса на груди, плат внизу) золотой полосой с лентой из зеленых камней, фланкированной жемчугом с двух сторон. Императорский статус Марии подчеркивает царский венец с подвесками, свисающими в виде трех жемчужных нитей с каждой стороны. В восточной римской империи их именовали *пропендулиями* и использовали исключительно в императорском облачении. В высоко поднятой правой руке Мария Регина держит крест, сильно вытянутый по вертикали. Крест являлся традиционным мотивом изображений Богоматери Царицы. Встречаются два варианта изображения креста: первый, когда крест опирается на трон, и второй, когда он спускается до самой земли. То, что сегодня можно

видеть в руке Мадонны из Трастевере, представляет собой написанное темперой воспроизведение первоначального металлического креста (на поверхности иконы сохранились следы от гвоздей, прикреплявших его некогда к деревянной основе). Остается неизвестным, когда и в связи с чем крест был снят с иконы и заменен изображением. Вторая рука Богоматери в оберегающем жесте опущена к Младенцу Христу. Вокруг большого пальца ее левой руки обмотан и спускается вниз платочек (*манпула*) – традиционный мотив для большинства Богородичных образов. Христос, восседающий на коленях Девы Марии как на троне, одет в золотой хитон, украшенный двумя параллельными черными *клавами* на правом рукаве. Он держит в левой руке свиток, а правой, по-видимому, благословляет.

Богоматерь с Христом восседает на роскошном троне, украшенном большим количеством драгоценных камней. По сторонам от центральной группы располагаются две фигуры архангелов, представляющих собой небесную свиту Богоматери. Они одеты в белые хитоны, с голубыми, имитирующими тень, рефлексами и наброшенными поверх накидками-*паллиумами* светло-желтого цвета. В их одеяниях также присутствуют клави. Пышные кудри их золотистых волос завязаны белыми лентами. Ангелы несут длинные жезлы, заканчивающиеся тремя жемчужинами. Широко раскрытые ладони рук находятся на уровне груди.

В самом низу у ног Богоматери изображена плохо сохранившаяся коленопреклоненная мужская фигура, первоначальное положение которой можно восстановить по едва прослеживаемым очертаниям. Ктитор стоял на коленях с лицом, развернутым в сторону зрителя, в то время как его руки, от которых до нас дошли лишь два пальца, прикасались к покоящейся на золотой подставке пурпурной туфельке Богоматери. Все одеяния этого папы, включая квадратный нимб, высокую папскую тиару и священнические богослужебные облачения, в том виде, в котором они дошли до нас, выполнены темперой, что не только указывает на их более позднее по отношению к энкаустической

живописи происхождение, но и оставляет возможность для выдвижения разнообразных гипотез о времени появления и личности изображенного донатора.

Эта многофигурная композиция представлена на голубом фоне, верхняя часть которого была слегка переписана в связи с переделкой ангельских нимбов. Вследствие этого фон в данном месте приобрел более темный оттенок по сравнению с первоначальным высветленным небесным цветом, сохранившимся в области ангельских фигур и над плечами Богоматери. Таким образом, первоначально фон состоял из двух зон – более темной, зеленого морского цвета, в нижней части иконы и небесно-голубой в верхней. Любопытно, что близкое, двухцветное решение фона сохранилось и в ряде синайских икон, например, образе Пантократора, Сергия и Вакха и других.

При анализе техники иконы была дана подробная характеристика многочисленных элементов, составляющих основу изображения, в частности, проанализированы следы использования металлических накладок и сохранные реставраторами элементы более поздних записей. Отдельно были рассмотрены главные темперные вставки на поверхности иконы, к числу которых, помимо одеяний коленопреклоненной фигуры, относятся также пояс Богоматери и крест в Ее руке. Все они, хотя и являются более поздними вмешательствами в первоначальную красочную поверхность, относятся, тем не менее, к весьма раннему слою живописи, определить точное время появления которого сейчас не представляется возможным. При анализе техники было также проведено сопоставление с обширным кругом ранних икон, сохранившихся в коллекции монастыря Св. Екатерины на Синае, что позволило выявить как отличительные качества римского Богородичного образа, так и общие характеристики, свойственные, по всей видимости, иконописи VI-VII веков.

Центральным сюжетом данного раздела являлась проблема дерева, использованного в качестве основы для иконы «Санта Мария ин Трестевере». В главе приводятся результаты дендрохронологического анализа, согласно которому наиболее вероятным местом произрастания данного вида кипариса в ранневизантийский период был Кипр, а также средиземноморское побережье Малой Азии, включавшее, как известно, Константинополь и центральные регионы византийской империи. Данное обстоятельство могло иметь лишь два возможных объяснения: либо икона «Санта Мария ин Трестевере» была столь значительным памятником, что специально для нее в Рим привезли особый и редкий тип дерева с Востока, либо три кипарисовые доски оказались в папской столице уже вместе с написанным на них образом Богородицы.

Приведенное в данной главе описание иконы «Санта Мария ин Трестевере» показывает, что она представляет собой сложное произведение с многочастной композицией, продуманной внутренней структурой и разнообразными приемами письма. Каждый из этих аспектов потребовал более детального анализа иконографии и стиля, позволившего выявить и оценить те внутренние законы построения этого памятника, без которых невозможно его верное постижение в целом.

Глава IV. Образ «Санта Мария ин Трестевере» и проблема надписи на иконах в ранневизантийское время.

Следующая глава диссертации была целиком посвящена надписи, идущей по деревянному обрамлению иконы «Санта Марии ин Трестевере» и являющейся одной из важнейших характеристик этого образа. Адекватная интерпретация надписи потребовала привлечения более широкого лингвистического контекста, в частности, исследования текстов, сохранившихся на поверхности других ранних икон, оценки их роли и заложенного в них содержания, а также характера взаимодействия текста с иконописным изображением. Поскольку традиция дополнения икон рамами с

развернутыми надписями была распространена преимущественно в ранневизантийское время, отдельно был рассмотрен вопрос об использовании рамы на ранних иконах, способы их крепления и присущие им типологические особенности.

Проблема надписи в ранневизантийской иконописи до сих пор остается крайне малоизученной, что отчасти объясняется скудостью сохранившихся художественных свидетельств. Данный раздел диссертации представляет собой одну из первых попыток изучения этой многоаспектной и сложной темы. Помимо образа «Санта Мария ин Трастевере» в нем были проанализированы три датируемые разными столетиями иконы из коллекции монастыря св. Екатерины на Синае. В результате анализа были получены важные данные, позволившие провести более широкое сопоставление с надписями, сохранившимися в произведениях ранневизантийской монументальной живописи, что, в свою очередь, дало возможность сделать предварительные выводы о характере взаимодействия текста и образа в ранней иконописи.

Текст, украшающий древнейшую римскую икону из Трастевере, помимо всего прочего, является уникальным примером ранней латинской палеографии, которой был посвящен один из подразделов данной главы диссертации. Анализ римского образа в контексте ранневизантийской культуры потребовал исследовать проблему использования латыни на территориях византийской империи и показать, что для рассматриваемого исторического периода обращение к греческому языку или латыни в произведениях искусства не может служить надежным доводом в пользу их западного или восточного происхождения, а, следовательно, и аргументом для выявления места создания иконы. Автору удалось собрать и обобщить новые данные о палеографии представленного на иконе текста, опирающиеся, в числе прочего, на мнение ведущего итальянского палеографа Армандо Петруччи, сделавшего анализ надписи по просьбе диссертанта и указавшего на целый ряд особенностей, ярко свидетельствующих о присутствии очевидного греческого влияния.

Глава V. Иконография иконы «Санта Мария ин Трастевере».

В четвертой главе работы была детально проанализирована сложная и необычная иконография иконы «Мадонна делла Клеменца», совмещающая несколько самостоятельных изобразительных сюжетов. Первый и главный из них представляет Деву Марию в образе византийской императрицы. Внутри нее прослеживается еще одна композиционная схема, а именно, Богоматерь на троне с Младенцем Христом на коленях и ангелами по сторонам. Самостоятельную роль играет и изображение коленопреклоненного ктитора. В данной главе диссертации все эти изобразительные мотивы были проанализированы отдельно, что позволило показать тот вклад, который они вносят в композицию иконы как целого.

Популярность иконографического типа Марии Регины на территориях западного мира, при его практически полном отсутствии в памятниках византийского искусства, дало повод исследователям рассматривать его как специфически западный вариант Богородичного изображения. Более того, широкое распространение получило мнение, что данная иконография возникла именно в Риме под непосредственным влиянием идеологии папской власти. Разобраться в правомерности этих тезисов являлось одной из главных задач данного раздела работы. С этой целью были проанализированы прототипы иконографии Богоматери Царицы, к числу которых принадлежат мозаики церкви Санта Мария Маджоре, костяной оклад Евангелия из сокровищницы собора в Милане, кадилница из Музея Киккского монастыря и серебряная пиксида, хранящаяся в соборе св. Эуфемии в Градо. Рассмотренные примеры дали возможность показать, что существовала определенная типология торжественного изображения Богоматери, достаточно активно использовавшаяся в раннехристианском искусстве, хотя сохранившиеся памятники позволяют лишь в малой степени судить о степени ее распространенности или географическом происхождении.

В работе был рассмотрен и самый ранний пример уже полностью

сложившегося изобразительного типа, также находящийся в Риме. Речь идет о фреске на стене палимпсест в церкви Санта Мария Антиква, которую на основании истории храма и изучения последовательности слоев обычно датируют первой половиной VI века. В этой росписи Богоматерь представлена в парадных одеяниях, с венцом на голове, царским лором на плечах и драгоценными манжетами на запястьях.

Затем на протяжении VI-VIII веков в Риме была создана целая серия образов Царственной Богоматери. В хронологическом порядке к ним относятся: икона «Санта Мария ин Трастевере», датируемая диссертантом концом VI – первой половиной VII века; мозаичное изображение из оратория папы Иоанна VII (705-707) в соборе св. Петра; Мария Регина со святыми из капеллы Теодота в церкви Санта Мария Антиква времени папы Захария (741-752); находящийся там же образ Царственной Богоматери времени папы Адриана I (772-795) и изображения Марии Регины конца VIII века из церкви Санта Сюзанна, нижней церкви Сан Клименте и ряд других. Подробное рассмотрение этих образов позволило выделить несколько общих типов в иконографии Марии Регины. Она могла изображаться в позе Оранты (помимо оратория папы Иоанна VII этот вариант встречается также в церкви Сант-Анжело ин Формис конца XI века). Ее представляли окруженной избранными святыми внутри развернутой программы (частным случаем этого типа являются изображения Марии Регины в окружении двух святых мучениц). Существуют также ее образы в нишах, которые могут быть рассмотрены как самостоятельное явление.

К числу этих типов принадлежал и тронный образ Богоматери с фигурами двух ангелов по сторонам, лишь изредка представлявший Марию как Царицу. Данному иконографическому изводу, присутствующему на иконе «Санта Мария ин Трастевере», был посвящен один из подразделов пятой главы диссертации. Было показано, что в период VI–VII веков эта иконография получила широкое распространение в монументальных программах христианских церквей и присутствует, в частности, в декорации апсиды церкви

Ефрасия в Порече, мозаике на северной стене главного нефа церкви Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне, изображении Богоматери из церкви Панагии Канакарии на Кипре, ныне утраченной мозаике северного нефа базилики св. Дмитрия в Фессалониках, а также фресках, украшавших многочисленные коптские храмы Египта.

Чрезвычайно важно, что образ на иконе, как и самые ранние дошедшие до нас изображения Марии Регины, детально воспроизводят, по сути, цитируют, все важнейшие элементы одеяния византийских правителей, следуя принятой для их изображения иконографической схеме. При этом воспроизводятся мельчайшие детали парадного императорского облачения, использовавшегося в Византии для особо торжественных случаев. Этот костюм был хорошо узнаваем. Его можно было видеть на императорской чете в момент официальных государственных церемоний, он во множестве воспроизводился на статуях, диптихах и монетах и был известен в самых дальних уголках византийской империи. Исключительная близость образов Марии Регины и императорских изображений, как и сознательно используемый прием узнавания, не могли быть реализованы без прямого одобрения императорской власти. Это тем более верно, что Византия унаследовала от античности представление о сакральной сущности не только самого императора, но и изображающего его портрета. Совокупность приведенных свидетельств позволила сформулировать предположение о том, что столь очевидное обращение к императорской иконографии в ранних образах Марии Регины может служить указанием на Константинополь, где собственно и формировалось официальное изображение правителя.

В работе был рассмотрен целый ряд памятников, существенно важных для решения вопроса о месте происхождения иконографии Царственной Богоматери. Центральным среди них является образ Марии Регины, сохранившийся в оратории римского амфитеатра в Дурресе (Албания), где Богоматерь изображена с ангелами по сторонам и двумя небольшими фигурами

у ног. Вполне вероятное греческое происхождение этого памятника, в пользу которого свидетельствуют как надписи на греческом языке, так и преобладание в Дурресе византийского влияния, позволяет поставить под сомнение исключительно римское происхождение иконографии Марии Регины, и одновременно является принципиальным для доказательства ее византийских истоков.

Глава VI. Датировка и стиль иконы «Санта Мария ин Трастевере».

Последняя, шестая глава диссертации посвящена датировке и стилю иконы «Санта Мария ин Трастевере». Этот раздел был направлен на решение двух основных исследовательских задач. Первая, более конкретная, касалась датировки образа. Вторая, более теоретическая и в этом смысле более значимая для исследований в данной области, предполагала рассмотрение иконы в контексте сопоставления византийского и западного искусства.

Как уже отмечалось, после реставрации иконы «Санта Мария ин Трастевере» было высказано три мнения о ее датировке: начало VIII века и правление папы Иоанна VII, согласно Карло Бертелли; конец VI века по предположению Марии Андалоро; и, наконец, первая половина IX века, по мнению Дейл Кинней. Два основных довода Бертелли, доказывавшего, что энкаустический образ из Трастевере был создан в Риме в самом начале VIII века при непосредственном участии римского понтифика Иоанна VII, были критически рассмотрены в предыдущих разделах работы. Вне сферы внимания осталось лишь последнее из доказательств, а именно, датирование иконы из Трастевере на основании стиля в результате ее сопоставления с живописью VI – самого начала VIII столетия.

Трудность датирования образа «Санта Мария ин Трастевере» на основании стиля связана с особенностями самой этой иконы. Многочисленные нюансы стиля внутри одного произведения не только затрудняют его анализ как целого, но и препятствуют нахождению адекватных по своему

художественному языку параллелей в других памятниках. В научной литературе утвердилось мнение, что стиль иконы имеет «римское» происхождение и локальные корни. В иконе видели предвестие каролингской живописи, сравнивая ее с миниатюрами средневековых западных кодексов 800-х годов и оттоновского времени. Основанием для подобных выводов служили монументальность и условность трактовки образа Богоматери, ясно прочерченный рисунок, схематичность и замкнутость, а также общая структура композиции, и главное – отличие от икон, сохранившихся на Синайском полуострове. Вместе с тем, ученые не могли не отметить присутствие в иконе сильного эллинистического начала.

Являющийся чрезвычайно сложным и многоплановым произведением, этот римский образ не находит прямых параллелей в живописи раннего Средневековья, что, впрочем, вполне типично для рассматриваемого периода. Несколько столетий, соединившие расцвет юстиниановского времени и эпоху иконоборчества, достаточно проблематичны для выявления последовательного развития стиля. Вследствие тяжелейшего культурного и исторического кризиса, каким стал для Византии продолжавшийся чуть более столетия период иконоборчества, монументальные живописные программы практически всех важнейших ранних комплексов оказались уничтоженными, так, в частности, практически нет художественных свидетельств этого времени, сохранившихся в самом Константинополе. Именно это не позволило ограничить сопоставление иконы с ясно очерченным кругом произведений и потребовало привлечения почти всех сохранившихся от доиконоборческого времени памятников, с целью выявить те основные живописные каноны, которые были характерны для ранневизантийского времени. Последнее было возможно лишь при использовании особого методологического подхода, который позволил бы создать хоть сколько-нибудь целостную картину, преодолев как географическую удаленность, так и культурно-историческую изолированность немногих дошедших до нас произведений второй половины VI – начала VIII

века. Фактически речь шла о выявлении тех базовых художественных парадигм, которые лежали в основе стиля и определявшего его живописного языка и использовались в пост-юстиниановский период на всей территории христианского мира, как в Греции, на Кипре и в Константинополе, так и в Италии, в первую очередь, в Риме.

В главе было проведено сравнение стиля и формальных характеристик иконы из Трастевере с мозаичными декорациями Рима первой половины VII века, находящимися в церкви Сант-Аньезе фуори ле Мура, Сан Венанцио в Латеранском Баптистерии, капелле Прима и Фелициана в Санто Стефано Ротондо, с классицизирующей живописью на стенах церкви Санта Мария Антиква VI-VII веков, монументальными программами времени папы Иоанна VII в той же церкви и оратории в соборе св. Петра, а также с пятью другими сохранившимися ранними римскими Богородичными иконами.

Центральное место в данном разделе исследования занимал анализ росписей VII – начала VIII века в базилике Санта Мария Антиква. Фрески этого времени несут на себе отпечаток эстетических принципов, характерных для античного искусства Древнего Рима и проявляющихся в довлеющем живописном начале, свободном рисунке и богатой светотеневой моделировке. В оживших формах античного искусства и принципиально новых эстетических идеалах, реализованных в росписях VII века в базилике Санта Мария Антиква, ученые верно усматривали проявления в римском искусстве инородного начала, привнесенного извне, причем, скорее всего, из Константинополя. Особенно важной для данного исследования являлась продолжительная связь этого памятника с греческим населением города, предопределенная самим расположением базилики, находившейся в непосредственной близости от императорского дворца на Палатине. Таким образом, установленные в диссертации связи между иконой «Санта Мария ин Трастевере» и живописью базилики на римском форуме могут служить свидетельством близости

формальных характеристик энкаустической иконы тому классицизирующему живописному языку, который брал свое начало из Константинополя.

Подчеркнутая монументальность иконы «Санта Мария ин Трастевере», программность этого изображения и особенности трактовки царственной фигуры Марии не позволили найти для нее точного места среди художественных свидетельств Рима, что определило необходимость обратиться к более широкому кругу художественных произведений в надежде обнаружить среди них более близкие стилистические параллели. С этой целью икона была сопоставлена с памятниками, сохранившимися на греческих территориях, главными из которых являлись мозаики церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре, декорация базилики св. Дмитрия в Фессалониках и фрески в церкви Панагия Дросиани на Наксосе. Выявленная близость римского образа и целого ряда греческих памятников хотя и носит частный характер, тем не менее, подтверждает существование в Византийской империи единого художественного мира, формировавшегося под непосредственным влиянием Константинополя.

Близость стиля всех этих памятников свидетельствует также о большом и целостном этапе в византийском искусстве, развивавшемся преимущественно на протяжении VII века. Эта эпоха была еще тесно связана с произведениями юстиниановского времени, хранившими память о классическом наследии и продолжавшими традиции эллинизма. Рассмотрение иконы «Санта Мария ин Трастевере» в контексте ранневизантийской культуры позволило не только более верно понять и оценить ее художественные достоинства, но и предоставить вместе с другими римскими иконами ценнейший материал для реконструкции несохранившегося искусства Константинополя.

Отдельно в этой главе были рассмотрены формальные особенности иконы «Санта Мария ин Трастевере» и их связь с византийскими императорскими портретами. Как было показано, общая трактовка фигуры

Марии, довлеющая роль деталей императорского одеяния и привлекающие внимание инсигнии как бы заслоняют собой основополагающие для Богородичной иконы идеи материнства и женской святости, воплощая при этом идею несколько абстрактного, но при этом глубоко символического знака высшей власти. В византийском искусстве существует почти точный эквивалент художественного решения Марии Регины с сопутствующим ему аналогичным набором формальных признаков и стилистических черт. Однако искать его следует не в пронизанной глубоким символизмом и духовной поэтикой ранневизантийской религиозной живописи, а в торжественной геральдической эстетике ранних императорских изображений.

Благодаря источникам мы знаем, что в соответствии с римскими обычаями площади и улицы восточной столицы украшались статуями правителей – традиция, установленная в городе на Босфоре еще самим Константином. Среди них находились и выполненные из драгоценных материалов портреты императриц. Нетрудно предположить, что эти скульптурные изваяния следовали целому ряду канонов, сформулированных в связи с общими требованиями и правилами официального портрета, незначительно варьируемыми для конкретного персонажа. Портреты императоров и императриц, облаченных в парадные одеяния и застывших в церемониальных позах с демонстративными жестами рук, зачастую сжимавшими символы власти (как правило, жезл и сферу), олицетворяли собой идею императорского правления, воплощая всеобъемлющий образ византийской государственности.

Руководствуясь исключительно стилистическим методом, было бы непросто прийти к заключению о датировке иконы «Санта Мария ин Трастевере». Однако в совокупности с историческими и иконографическими данными, приведенными в других главах исследования, рассмотренные стилистические параллели позволили с большой степенью надежности датировать эту икону ранее времени папы Иоанна VII, т.е. самым концом VI –

первой половиной VII века. Важной целью данного раздела работы было также показать, что стиль Богородичной иконы из Трастевере был не столько римским, сколько общевизантийским, что подтверждается очевидной близостью этого произведения к греческим памятникам VI – VII веков.

В **Заключении** были сформулированы основные выводы предпринятого исследования. Важнейшим из них был вывод о том, что икона «Санта Мария ин Трастевере», соответствующая значительному числу общевизантийских тенденций, не являлась порождением исключительно римской культуры. Существует немало свидетельств, подтверждающих активную деятельность византийских мастеров в Риме в VI–VII веках. Среди прочего это объясняется тем, что подавляющее большинство понтификов, занимавших папский престол на протяжении VII века, также имели греческое или восточное происхождение. В это же время в Риме активно формировались греческие кварталы, возникали греческие и сиро-палестинские монастыри, открывались греческие скриптории. Более того, изучение этой иконы показало, насколько неоправданно само стремление разделять искусство VI-VIII веков на римское и константинопольское при условии, что от этого времени до нас дошло крайне мало памятников. Мы практически ничего не знаем о назначении и истории почитания икон, сохранившихся в монастыре св. Екатерины на Синае, как и о той роли, которую они могли, а возможно, и должны были играть внутри городской или монастырской среды в период до начала иконоборчества. Напротив, римские иконы, почти не уступающие по своему художественному и техническому уровню знаменитым синайским образам, сохранились в своем первоначальном историческом контексте. Практически не перемещаясь, они в течение столетий оставались чтимыми образами важнейших римских церквей, создавая ту неповторимую топографию религиозного центра, которая некогда была присуща многим византийским городам, в том числе важнейшему среди них – Константинополю. Именно поэтому, наряду с необходимостью привлечения византийского контекста для

адекватного понимания иконографических особенностей и художественного своеобразия иконы «Санта Мария ин Трастевере», в диссертационной работе был поставлен и рассмотрен другой, не менее важный вопрос, позволивший раскрыть то значение, которое этот образ и другие ранние Богородичные иконы Рима имеют для реконструкции несохранившегося искусства Константинополя и тяготеющих к нему восточных территорий. Приведем лишь несколько наиболее показательных примеров.

От эпохи VI–VIII веков сохранилось очень мало икон, причем многие из них характеризуются уникальными композиционными решениями. Несмотря на сильные утраты и видоизменения, рассмотренные римские Богородичные образы предоставляют в этом смысле важнейшие исторические и художественные свидетельства. Все они представляют собой ранние примеры конкретных иконографических изводов, впоследствии ставших традиционными для византийской иконописи. Три из пяти рассмотренных икон являют различные трактовки образа Одигитрии, одна демонстрирует, возможно, самый ранний тип Богоматери Параклесис, в то время как композиционная схема «Мадонны делла Клеменца» дополняет череду ранних образов Марии на троне с ангелами по сторонам. Вполне вероятно, что две из пяти Богородичных икон Рима первоначально представляли Марию в полный рост, т.е. принадлежали к той малоизвестной традиции полнофигурных репрезентативных изображений Богоматери, которые, по всей видимости, существовали и в Константинополе. Однако, в силу восприятия этих икон как заведомо римского и потому чужеродного, и даже отчасти маргинального явления, они не занимают должного места в исследованиях византинистов, практически не фигурируя в обобщающих исследованиях о развитии и формировании основных иконографических типов Богородицы.

Несомненный интерес представляют и технические особенности римских Богородичных икон. Четыре из них написаны в традиционной для эпохи VI–VIII веков технике энкаустики, в то время как икона «Санта Мария дель

Пантеон» демонстрирует один из самых ранних примеров использования другой, не восковой основы для разбавления пигментов, что позволяет значительно дополнить и обогатить те данные, которые были получены при изучении ранних икон из монастыря св. Екатерины на Синае.

Недостаточность примеров среди памятников, сохранившихся исключительно на восточных территориях, не позволяла также полноценно рассмотреть еще одну важную проблему, а именно – использование надписей на ранних иконах. Сопоставление двух сохранившихся от доиконоборческого времени изображений с Синая с чрезвычайно интересной надписью на римской иконе из Трастевере позволило определить общие тенденции и наметить возможные пути изучения этой важнейшей темы, поставив общий вопрос о типологии надписей в ранней иконописи Византии.

Емкая схема, лежащая в основе изображений Марии Регины, предопределила попытку проследить близость этого иконографического извода к современным ему портретам византийских императоров и императриц. И хотя совпадение многих значимых элементов почти очевидно, в опубликованных за последние годы исследованиях об изображениях византийских правительниц V–VIII веков ранние римские образы Марии Регины фактически игнорируются. Это тем более неверно, что они способны существенно расширить круг анализируемых памятников и с большой хронологической точностью прояснить вопросы, связанные как с развитием светской императорской иконографии, так и с эволюцией придворного костюма.

И, наконец, стиль иконы «Санта Мария ин Трастевере» также может дополнить общую картину развития ранневизантийской живописи. Демонстрируя несколько иной, чем ранние синайские иконы, подход к формальному решению и восприятию классического художественного языка, живопись «Мадонны делла Клеменца» оказывается при этом созвучна другой линии эллинистического константинопольского искусства, сохранившегося на

стенах базилики Санта Мария Антиква. Помимо этого, решения отдельных образов иконы позволяют найти достаточно близкие параллели для целого ряда разрозненных и потерянных в безликом пространстве второй половины VI – первой половины VII века византийских памятников. Таким образом, рассмотрение иконы «Санта Мария ин Трастевере» в контексте ранневизантийской культуры позволяет не только более верно понять и оценить художественные достоинства этого уникального памятника, но и предоставить ценнейший материал, способный многое прояснить в развитии искусства самого Константинополя.

Публикации по теме диссертации:

1. *Lidova M.* Empress, Virgin, *Ecclesia*. On the Perception of the Icon of S. Maria in Trastevere in the Early Byzantine Context // Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies (London, 21-26 August 2006). Aldershot, 2006, 3 vols., III. P. 293-294.

2. **Лидова М.А.** «Мадонна делла Клеменца» и освящение римской церкви Санта Мария в Трастевере // Вестник Московского Государственного Университета Культуры и Искусства. № 4. 2008. С. 241–244.

3. **Лидова М.А.** Ораторий Иоанна VII в базилике Святого Петра в Риме // Вестник Московского Университета. Сер. 8. История. № 5. 2009. С. 61-80.

4. **Лидова М.А.** Икона из римской базилики Санта Мария в Трастевере в контексте ранневизантийской культуры // Византийский Временник. Т. 68. (93) / Отв. ред. акад. РАН Г.Г. Литаврин. М., 2009. С. 203–218.

5. *Lidova M.* L'icona acheropita della Vergine di Santa Maria in Trastevere a Roma // 'Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive d'indagine interdisciplinare'. Atti del convegno di studi (Padova, 31 maggio-1 giugno 2007) / A cura di V. Cantone, S. Fumian. Padova, 2009. P. 19-28.

6. *Lidova M.* Maria Regina between Rome and Constantinople: A Study in Early Byzantine Imperial Iconography // 4th International Conference "Via Egnatia: Peoples and States – Cultural, Political, Regional Identities in the Past and Today". (Abstracts of Papers). Tbilisi, 2009. P. 55-56.