

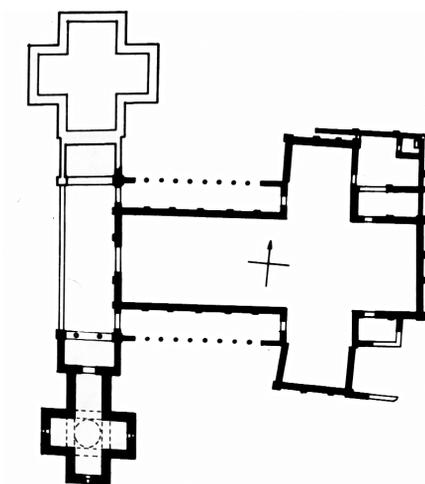
М.А. Лидова
Тема огня
в иконографической
программе капеллы Галлы
Плацидии в Равенне*

Капелла, известная как мавзолей Галлы Плацидии, представляет собой один из самых хрестоматийных памятников византийского искусства. Его архитектура и богатая декорация являлись предметом большого числа исследований и поводом для разнообразных интерпретаций¹. Тем не менее, целый ряд вопросов так и остался неразрешенным. Отчасти это связано с тем, что современный об-

лик и расположение капеллы, и ее идентификация как мавзолея, не отражают первоначальное предназначение здания, крайне осложняя верное восприятие его архитектурного облика и внутренней декорации². Некогда это небольшое крестообразное сооружение было частью обширного храмового комплекса, создание которого связывают с деятельностью Галлы Плацидии. Дочь Феодосия и сестра императоров Восточной и Западной Римской империи, правившая Равенной при своем малолетнем сыне будущем Валентиниане III во второй четверти V в., она известна благодаря своим грандиозным строительным начинаниям. Одним из них была базилика св. Креста, построенная в виде огромного латинского

креста, отражавшего посвящение храма³. (ил. 1) Рассматриваемая капелла примыкала к нартексу здания с южной стороны⁴. Отсутствие надежных исторических и археологических свидетельств, а также тот факт, что саркофаги, по всей видимости, не являлись частью оригинального убранства⁵, заставляют усомниться в том, что она изначально создавалась как место захоронения императрицы, т.е. ее мавзолей⁶.

Небольшое пространство, организованное в виде почти равноконечного креста, украшено мозаиками, регистрами распределенными по стенам капеллы. Центр купола занимает выложенный золотыми тессерами крест в окружении четырех апокалиптических животных⁷. Символ христианства ярко выделяется на фоне глубокого темно-синего свода. Десятки звезд в вихревом движении заполняют пространство вокруг креста, создавая иллюзию бесконечности небесного купола⁸. Свидетелями этого видения становятся восемь мужских фигур в квадратном основании свода. Как прави-



1. План базилики Санта Кроче с капеллами, примыкающими к нартексу храма. Южная капелла известна как мавзолей Галлы Плацидии



2. Христос Добрый Пастырь. Декорация северной люнеты капеллы Галлы Пластидии в Равенне



3. Декорация южной люнеты капеллы Галлы Пластидии в Равенне

ло, идентифицируемые как апостолы, они по двое фланкируют небольшие оконные проемы. Пройдя через изгибы арок и изломы сводов, растворенных в причудливом орнаменте из цветов и виноградной лозы, программа обретает смысловое завершение в двух композициях нижнего яруса: одна из них представляет Христа Доброго Пастыря (ил. 2), другая часто трактуется как изображение св. Лаврентия⁹ (ил. 3).

Расположенная в южной люнете по главной оси здания и первой встречающая взгляд входящего зрителя, она остается самым интригующим элементом драгоценного убранства капеллы. На поверхности, очерченной полуциркулярной аркой, находится композиция из трех элементов: книжного шкафа с раскрытыми створками, мужской фигуры в белых одеяниях с крестом на правом плече и огромной металлической решетки с пылающим под ней огнем. Детальное воспроизведение последнего создаст иллю-

зорное впечатление физической реальности изображенного мотива: россыпь золотой смальты подчеркивает сложенные внизу дрова, объятые языками подвижного пламени, которое поднимаясь, пробивается сквозь металлические прутья поставленной поверх него решетки.

Именно она является главным и, по сути, единственным поводом для интерпретации фигуры как изображения мученика Лаврентия. Казавшаяся *a priori* убедительной, эта интерпретации поддерживалась распространенностью культа святого к началу V в. и иконографией ряда ранних изображений. Первое не вызывает сомнений. Культ римского мученика был весьма популярен в раннее время, что подтверждается как письменными источниками, так и многочисленными базиликами, среди которых основанная Константином церковь Сан Лоренцо фуори ле мура в Риме¹⁰, Сан Лоренцо в Милане¹¹, храм в Константинополе¹², а также важная для рассматриваемой темы церковь святого V века в пригороде Равенны¹³. Гораздо менее убедительны привлекаемые для сравнения изображения. Одним из них является знаменитая медаль Суцессы¹⁴, на которой с одной стороны представлена сцена мученичества на решетке в присутствии императора на троне¹⁵, а с другой — фигура со свечей перед алтарем, сокрытым высокой решетчатой оградой (ил. 4). Первая обычно ассоциируется с мученичеством святого Лаврентия¹⁶, а вторая используется для реконструкции алтарного пространства базилики св. Петра или св. Лаврентия за городскими стенами. Сама медаль, обретенная во время раскопок в Риме в 1636 г., не сохранилась и известна лишь по поздним графическим воспроизведениям и свинцовому слепку из музеев Ватикана. Среди исследователей не раз высказывалось мнение о том, что медаль представляет собой фальшивку¹⁷. Однако даже если медаль была подлинной¹⁸, то святой на ней изображался в иконографии, отражающей кульминационный момент его мученичества, которая станет традиционной в последующие столетия. Слава Лаврентия была сопряжена именно с подвигом мужества, проявленного во время страшной казни, поэтому и изображался этот момент, а не его триумфальное шествие на казнь или спасение в новой жизни после смерти, как нередко интерпретируется композиция из Галлы Плацидии¹⁹.

Для сравнения используется также стеклянное донце из музея Метрополитен в Нью-Йорке, на котором представлена мужская фигура с крестом на правом плече в динамичном трехчетвертном развороте, указывающем на движение в левую сторону²⁰. (ил. 5) Его лицо обрамляет копна коротких курчавых волос, справа читается имя LAURENTIO, прерывающее бегущую по краю надпись с пожеланием жизни во Христе... ANE VIVAS INCR... Связь фигуры с именованием Лаврентий вызывает серьезные сомнения, поскольку за головой святого, замещая нимб, ясно виднеются буквы хризмы Ч и Р, а справа от него находится омега, вторая часть буквенного обозначения «начала» и «конца», характерных в гораздо большей степени



4. Графическое воспроизведение медали Суцессы



для изображений Христа. Имя же Лаврентий, как предположила Нэнси Петтерсон Шевченко, может быть продолжением фразы с пожеланием жизни не только во Христе, но и в память о святом Лаврентии²¹, или же именем заказчика²², часто встречающимся на раннехристианских стеклянных позолоченных сосудах.

Показав, что обе эти иконографические параллели могут быть поставлены под сомнение, вернемся к изображению в капелле Галлы Плацидии. Гораздо более вероятно, что фигуры изображала не св. Лаврентия, а Христа, белые одеяния которого указывали на момент триумфа над смертью и воскресения, или же второго пришествия. Ослепительно белые одежды Бога достаточно часто упоминаются в видениях пророков, Апокалипсисе и евангелиях, прежде всего, в связи с Преображением на горе Фавор. Именно так, с крестом в руке и преобразенным светом одеяниями, Христос часто предстает и в византийских изображениях «Сошествия во ад», уже в первых сохранившихся примерах этой иконографии начала VIII века²³.

Попытки уточнить, видимо, неверную, но ставшую популярной интерпретацию фигуры как изображения св. Лаврентия

и показать, что так представлен именно Христос, предпринимались неоднократно еще с XVII века²⁴. Крайне важной стала публикация Энрико Боттини Массы, в которой итальянский исследователь одним из первых предложил рассматривать декорацию южной люнеты не как сцену мученичества, а как усеченную версию композиции «Страшного суда»²⁵. При этом мужская фигура в понимании автора должна была олицетворять собой ангела из Апокалипсиса, а вся сцена служить изображением Ада и противопоставляться райскому пейзажу на противоположной стене. Эта тема, но уже с интерпретацией фигуры как образа Спасителя, были развиты в последующих публикациях Филиппини²⁶, удостоилась кратких ремарок в трудах современных исследователей и с новой силой зазвучали в недавних работах специалиста по памятникам Равенны Клементины Риццарди²⁷.

Несмотря на существование столь разнообразных публикаций, интересующее нас мнение и связанные с ним доводы до сих пор не получили должного распространения и признания. Цель данного исследования состоит в том, чтобы еще раз вернуться к этой идентификации, и, приведя новые аргументы, вновь рассмотреть вопросы о том, что объединяет три представленных в люнете образа, каково заложенное в них содержание и, наконец, какую роль играет в композиции огонь, изображение которого явно не вписывается в жесткие рамки второстепенного мотива, призванного продемонстрировать орудие мученичества.



5. Стеклянное донце из Музея Метрополитен в Нью-Йорке



6. Реконструкция центрального изображения в куполе церкви св. Георгия в Фессалониках. (по Х. Торпу)

В первую очередь обратим внимание на атрибуты в руках святого: крест на длинном шесте – символ победы христианства и образ священного писания в виде раскрытого кодекса. Высказывалось мнение, что эти предметы являлись указанием на дьяконское служение святого Лаврентия, которое предполагало как чтение избранных отрывков из Евангелия в процессе литургии, так и несение процессионного креста³⁰. По отдельности эти атрибуты нередко встречаются в изображениях святых и пророков, однако, их появление в руках одного персонажа в искусстве V века в гораздо большей степени характерно для образов Христа. Оставляя в стороне очевидную символику этих предметов, а также возможные интерпретации текста на страницах раскрытой книги, рассмотрим примеры подобной иконографии Христа, отдавая предпочтение тем, что сохранились в самой Равенне.

Христос часто изображался с крестом — важнейшим сотериологическим символом окончательной победы над смертью и одновременно, в историческом измерении, свидетельствующим о триумфе христианства над прежними религиями. Образ Христа-триумфатора с крестом на плече, по всей видимости, украшал центральный медальон, поддерживаемый ангелами в пике свода храма святого Георгия в Фессалониках³¹. (ил. 6) Он же выступал гарантом вечной жизни на раннехристианских саркофагах.

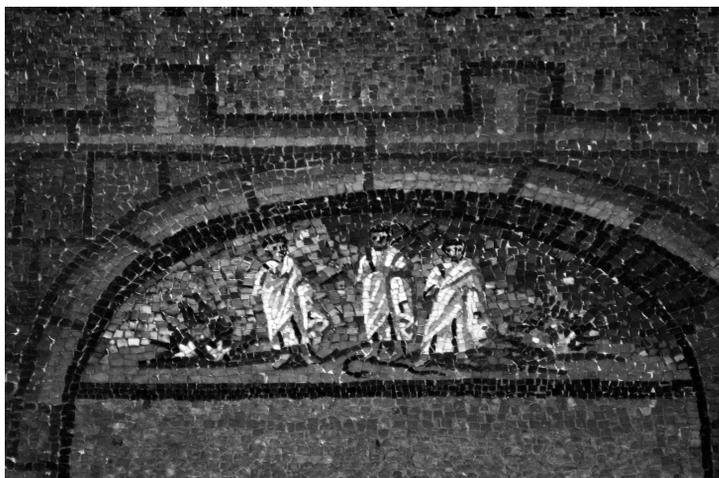
Любопытную аналогию фигуре в белых одеяниях из южной лю-



7. Фрагмент стукковой декорации баптистерия православных в Равенне

неты капеллы Галлы Плацидии предоставляет решение одной из сторон раннехристианского каменного реликвария из равеннской церкви Кирика и Иулитты. Рассматриваемый рельеф отмечен весьма необычной иконографией, совмещающей композицию «Жены у гроба» с фигурой воскресшего Христа, который изображается в шаге с крестом на плече в то время, как десница, нисходящая с небес, поддерживает его за правую руку³². Однако наибольшее рас-

8. Фрагмент мозаичной декорации церкви Сант-Аполлинаре Нуово



9. Образ Христа Воина из нартекса Архиепископской капеллы в Равенне



пространение представленная в шаге мужская фигура с крестом на плече и раскрытой книгой приобрела в изображениях слов 90 Псалма, где о Боге говорится: «на аспида и василиска наступиши, и попереши льва и змия». Это тема, как и соответствующая ей иконография³³, дошли до нас во многих равеннских памятниках, таких как стукковая декорация баптистерия Православных (ил. 7), мозаики Сант-Аполлинаре Нуово (ил. 8), рельеф равеннского саркофага

Пиньятта (Pignatta) из церкви Сан Франческо³⁴ и, наконец, фигура Христа-воина в нартексе Архиепископской капеллы³⁵ (ил. 9). Одно из подобных изображений, некогда украшавшее вход в церковь св. Креста, могло быть прямо связано с декорацией капеллы³⁶. При сопоставлении фигуры из капеллы Галлы Плацидии с упомянутыми выше памятниками, следует обратить внимание не только на идентичность атрибутики, но и на следование общим иконографическим схемам. Эти образы роднит как выраженный в шаге мотив движения, так и расположение креста на плече, поддерживаемого крепко сжатой правой рукой. Стремление следовать этому канону, должно было предопределять узнаваемость данного решения внутри художественной среды города Равенны.

Принципиальным моментом является и полное отсутствие аргументов, объясняющих причины появления образа св. Лаврентия в исторически не связанной с ним капелле³⁷, который к тому же никак не вписывается в ее общую программу, где до-

минирующая тема триумфального видения в куполе дополняется мотивом райских кущ и припадающих к источнику животных на стенах и сводах рукавов креста. Противоречивой в этом случае оказывается и композиция самой люнеты. Практически невозможно, в частности, связать с мученичеством Лаврентия изображенные слева и уравнивающие всю композицию кодексы Евангелий³⁸. Совсем иначе этот элемент воспринимается, если допустить, что



10. Лик фигуры в белых одеяниях в южной люнеты капеллы Галлы Пластидии

фигура в белых одеяниях представляет собой Христа. Будучи противопоставлены с образом Спасителя, священные книги приобретают дополнительное звучание³⁹, объясняющее столь важное место, которое они занимают в общей композиции⁴⁰. Помимо созвучной богословским текстам идеи воплощенного Логоса и непоколебимой истинности христианского учения, основывающегося на текстах четырех Евангелий, стоит обратить внимание и на стремление провести параллель между закрытыми кодексами в шкафу и раскрытой книгой в руках ступающей фигуры. Вне зависимости от интерпретации этого текста, он может приобретать равноценное, если не довлеющее значение по сравнению с Новым Заветом, только в руках самого Христа, оставаясь лишь деталью или атрибутом при идентификации фигуры с Лаврентием или любым другим святым⁴¹.

Однако самое большое противоречие связано с символическим соотношением пространственных зон. Дело в том, что изображенной в южной люнете сцене с огнем иерархически и зрительно соответствует композиция, занимающая противоположный, северный рукав пространственного креста, на которой представлена совсем не тема мученичества, а фигура Христа в образе Доброго Пастыря. Будучи зеркально противопоставленными друг другу внутри центрического пространства капеллы⁴² эти две фигуры по логике распределения сцен в византийских декорациях скорее должны были бы представлять различные образы Спасителя, нежели соотносить фигуру Христа с изображением раннехристианского мученика. Возможно, не случайным является и тот факт, что две фигуры единственные во всей программе наделены нимбами из золотых тессер, обрамляющих их головы.

Темные волосы и короткая борода, как и общий тип лица, обладающий ярко выраженными семитскими чертами (ил. 10), кажутся на первый взгляд необычными и даже чуждыми изображениям Христа. Не следует, однако, забывать, что эпоха создания декора-



11. Лик фигуры Христа Доброго Пастыря с саркофага с тремя пастухами из музея Пيو-Кристиано в Ватикане

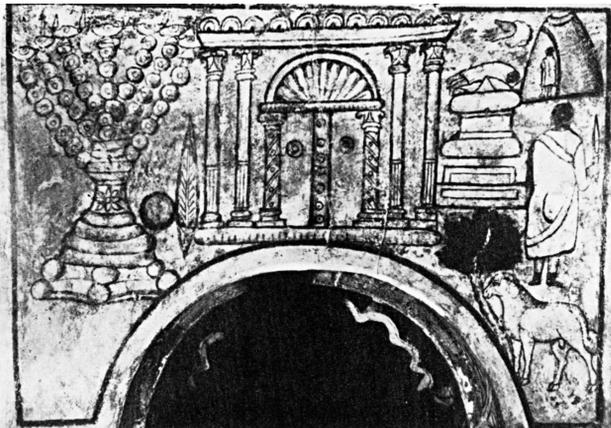


12. Монета с изображением короткобородого Христа, второй период правления императора Юстиниана II (705–711)

ции Галлы Плацидии было временем интенсивных иконографических поисков, связанных с большей свободой в трактовке и формальном решении изображений святых. Среди ранних изображений, сохранившихся, в частности, на саркофагах, есть лики, имеющие немалое сходство с анализируемым мозаичным образом⁴³.

(ил. 11) Нельзя также забывать о весьма распространенном иконографическом типе короткобородного Христа, столь популярного в искусстве доиконоборческого времени⁴⁴ и встречающегося в целом ряде памятников, в частности, на монетах второго периода правления Юстиниана II (705–711)⁴⁵ (ил. 12), во фресках в Санта Мария Антиква⁴⁶, Панагия Дросиани на Наксосе⁴⁷, живописных фрагментов из Абу-Гиргех в Греко-римском музее в Александрии⁴⁸, миниатюрах рукописи Раббулы из библиотеки Лауренциана во Флоренции⁴⁹, синайской иконе⁵⁰ и многих других.

Если признать, что фигура в южной люнете представляет именно Христа, то вся программа мозаичной декорации приобретает логическую стройность. В ней прослеживаются три главных темы. Первая — это мистическое видение Бога, предстающего в трех сценах Теофании, отражающих различные виды божественного проявления. Все три композиции объединяет также мотив креста, оказывающийся центральным не только для программы капеллы, но и всего храма⁵¹. Символ христианства не только трижды воспроизводится в декорации, но и перекликается с формой самой капеллы, посвящением и планом основного храма, а также, скорее всего, с реликвиями и другими находившимися в нем изображениями, в частности, с уже упоминавшимся образом Христа над входом в храм. Качественно новый уровень задает и взаимоотношение двух зеркально расположенных друг напротив друга люнет. Идеальный райский мир, воспроизведенный



13. Декорация ниши для свитков торы с композицией Жертвоприношение Исаака из Дура Европос, Дамаск, III в.

ство передано весьма условно, линии и контуры лишены ровности, контрасты и световые зоны четко намечены и распределены резкими бликами по композиции и одежаниям фигуры. Покою и симметрии северной люнеты здесь противопоставляется динамическое движение сложных пространственных и пропорциональных соотношений. Предметы и фигуры кажутся разобщенными, выступая как три самостоятельных мотива. Подобное композиционное решение не находит прямых параллелей в раннехристианской живописи Италии, однако оказывается созвучным искусству Сирии и Палестины, в частности, росписям и мозаикам синагог III-IV вв., для которых было характерно соединение на единой поверхности нескольких предметов, последовательно расположенных один подле другого и будто выставленных для индивидуального рассмотрения (ил. 13). Их объединяло не столько композиционное решение или общий нарративный сюжет, сколько принадлежность к единому кругу важнейших символов, таких как Ветхозаветный храм, Скиния, семисвечник и т.д.

Близость художественного решения южной люнеты произведением сиро-палестинского круга вовсе не означает, что художник принадлежал к этой традиции⁵². Скорее, он был знаком с памятниками, создававшимися в восточных уголках римской империи, и почти точно цитировал характерный для иудейского искусства круг образов⁵³. Шкаф эдикула с раскрытыми дверями, с нарочитой определенностью свидетельствующий о том, что на полках лежат именно тексты четырех Евангелий, помеченных именами Марка, Матфея, Луки и Иоанна⁵⁴, является почти точным воспроизведением изображений ковчега завета, некогда находившегося в ветхозаветном храме, а затем символически воспроизводившегося в синагогах, где хранились и выставлялись для почитания свитки торы. Арон Кодеш изображался как с закрытыми, так и с открытыми дверями. Последний вариант был особенно попу-

в композиции с Христом Добрым Пастырем и других частях декорации, противопоставляется полной драматизма и внутреннего напряжения сцене в южной люнете, где кодексы Евангелий, фигура в белоснежных одеяниях и пылающий огонь предстают как необходимые предпосылки и одновременно гаранты достижения Небесного Царства.

Композиционное построение и общая трактовка сюжета сильно отличаются в сценах северной и южной люнеты. Образы Христа Доброго пастыря и его паствы выдают стремление подражать лучшим примерам античной живописи. Совсем иначе решена сцена напротив. Простран-

лярен в иудейской среде раннехристианского Рима⁵⁵ (ил. 14), и возможно, именно из этого источника был позаимствован равненскими мозаичистами⁵⁶. Как показала Сесил Рот⁵⁷, использование мотива иудейского искусства, при условии замены свитков торы на кодексы Евангелия не является уникальным и, более того, было вполне закономерным в период постоянных богословских споров между апологетами христианства и сторонниками иудаизма.

В этом же контексте, видимо, следует искать и основу для истолкования мотива решетки и огня, занимающего центральное положение⁵⁸. Его пытались связывать с историческими реалиями первой половины V в., являвшегося временем многочисленных ересей и ожесточенных богословских споров, и предлагали видеть в огне костер для сожжения еретических книг⁵⁹. Эта гипотеза имеет право на существование, поскольку, как показывают новейшие исследования, костры, публично разжигавшиеся с целью уничтожения еретических сочинений были весьма распространенным явлением в раннехристианский период⁶⁰.

Однако огонь может иметь более интересную и тонкую интерпретацию, связанную с каждодневной литургической практикой. В раннехристианский период главной службой с участием огня были вечерни света, или люценарии, одно из ярких свидетельств о которых сохранилось в тексте «Путешествие ко святым местам» паломницы IV в. Эгерии⁶¹. Она описывает торжественную вечернюю службу, почти еженощно совершавшуюся в храме Гроба Господня в Иерусалиме. «В десятый час, что зовется *licinicon* (чит. «лухикон»), а мы называем вечерня (*lucernare*), подобным же образом все собираются в Воскресение (имеется в виду храм Гроба Господня), зажигаются все лампы и свечи (*candelae et cerei*), и делается большой (*infinitem*) свет. А огонь не приносится извне, но дается из внутренности пещеры, т. е. из-за решетки, где день и ночь горит светильник». Далее идет последование вечерней службы, завершающейся благословением епископа, «после чего бывает отпуск (*fit missa*) в Воскресении; и все начинают подходить к руке епископа». Однако служба на этом не заканчивается. Как сообщает Эгерия, «и после этого (идя) от Воскресения до Креста (имеется в виду храм на месте обретения креста) поют песнь». Когда придут (как видно из дальнейшего, на двор «пред Крестом»), сначала читает (епископ) молитву и благословляет верных. После этого епископ и весь народ идут за Крест (должно быть двор за храмом креста — по аналогии с предыдущим), где снова совершается то же, что пред Крестом (это третьи окончание вечерни). И подобным же образом подходят к руке епископа, как в Воскресении; так делают и пред Крестом и за Крестом. Везде висит множество огромных стеклянных лампад (*candelae vitreae ingentes plurimae*) и множество свечников (*cereofala*), как пред Воскресением, так и пред Крестом и за Крестом. Оканчивается же все это с сумерками (*cum crebris*). Такая служба (*operatia*)



14. Изображение Арон Кодеша на золотом донце из римских катакомб.

совершается ежедневно в течение 6 дней у Креста и в Воскресении»⁶². Крайне важно, что подобные службы не были характерны исключительно для иерусалимских храмов, но получили широкое распространение и на Западе, в частности, в кругу амброзианского обряда.

Доказательством того, что в равеннской базилике святого Креста могла служить литургия палестинского происхождения, служит сама архитектура храма, в частности, как показала Дженет Шарлот Смит⁶³, крайне необычная организация капелл в северо-восточном углу базилики. Эта часть была раскрыта во время археологических раскопок и поддается весьма точной реконструкции. С северной стороны к апсиде примыкало помещение, предназначавшееся, по-видимому, только для священников. Далее располагался открытый двор, пройти в который можно было как из этого помещения, так и из северного рукава трансепта. Помимо этого ко двору с улицы вел длинный проход. В углу двора были найдены остатки небольшого пространства, возможно, капеллы, в полу которой сохранилась выемка от находившейся там когда-то важной реликвии.

Двор с небольшой капеллой в его углу, напоминающий расположение храмов Воскресения и Креста в Иерусалиме, позволили исследовательнице предположить, что в архитектуре равеннского храма была воспроизведена топография церкви святой Земли. Почитаемой реликвией мог быть фрагмент Животворящего Креста, которому, напомним, был посвящен сам храм⁶⁴. Создание столь сложно организованного пространства могло быть оправдано стремлением воспроизводить в Равенне службы Иерусалимского храма, прежде всего, сопряженные с переходами из одного храма в другой вечерними люценариями. Не случайно в источнике середины XII в. (1155-1158), сохранившимся в архивах Равенны, базилика св. Креста именуется Святым Иерусалимом⁶⁵.

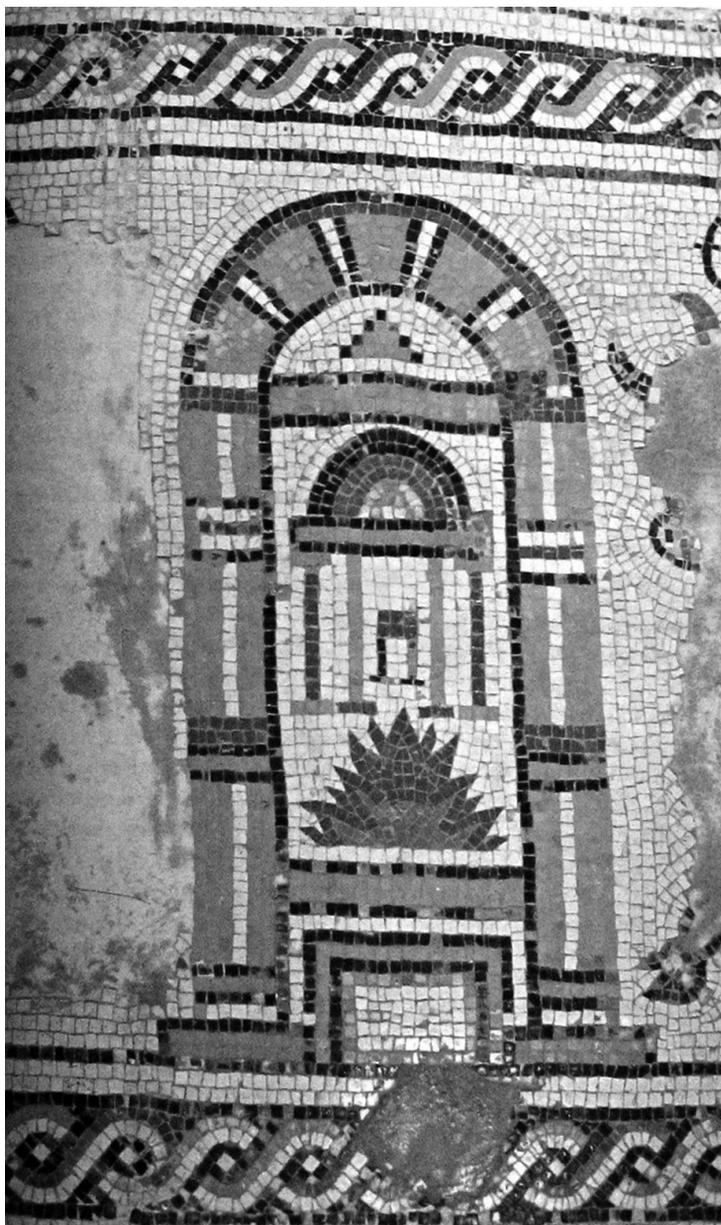
Вполне вероятно, что базилика св. Креста, как и рассматриваемая в данной работе капелла, могли быть местом проведения особых вечерних служб, сопряженных с использованием огня и символически связанных с конкретным храмовым пространством Иерусалима. Богатая декорация капеллы, внутреннее пространство которой в обычных условиях находится в полутьме, с будто выхваченными из тьмы диагональными световыми полями под ногами апостолов и яркими светотеневыми рефlekсами, обрамляющими изображение огня, а также стремление передать тени от фигур и предметов, словно созданы для того, чтобы вступать во взаимодействие с возжигавшимися внутри капеллы источниками искусственного света, преображаясь и оживая под воздействием неровного огня свечей и лампад. В этом смысле небезынтересно, что, по сообщению историка Агнелла, сама Галла Плацидия проводила, распростершись на полу базилики, всю ночь в глубокой молитве, пока не сгорали свечи четырех подсвечников⁶⁶.

Различие способы и контексты использования огня в раннехристианский период не объясняют, однако, изображение пылающего костра под металлической решеткой в капелле Галлы Плацидии. В 1940-е гг. на страницах *Cahier Archéologique* разыгралась масштабная дискуссия, поводом для которой послужила статья Пьера Сестона⁶⁷. В этой статье он попытался рассмотреть композицию из капеллы Галла Плацидии как изображение Страшного Суда, фигуру в белых одеяниях как Христа второго пришествия, а находящийся в центре огонь как алтарь всежжения, на котором, по Ефрему Сирину, будут сожжены грешники. Слабость гипотезы Сестона была в том, что он пытался провести четкую параллель между библейским описанием алтаря всежжения и изображением решетки над костром в капелле Галлы Плацидии⁶⁸. Более того, он стремился рассмотреть выложенный в мозаике образ как дословную иллюстрацию религиозного текста. При этом он столкнулся с трудностями, связанными как с установлением точных соответствий между текстом и изображением, так и с необходимостью объяснить причины дословного цитирования библейского текста в программе раннехристианского оратория.

Несмотря на это высказанная им идея связи пылающего костра с иудейским жертвенником не лишена смысла. В библейском описании алтаря всежжения действительно фигурирует мотив решетки. В книге Исхода говорится: «И сделай жертвенник из дерева ситтим длиною пяти локтей и шириною пяти локтей (...) и обложи его медью. (...) Сделай к нему решетку, род сетки, из меди, и сделай на сетке, на четырех углах ее, четыре кольца медных; И положи ее по окраине жертвенника внизу, так чтобы сетка была до половины жертвенника» (Исход 27:1-8). Упомянутая сетка, по всей видимости, представляла собой металлическую жаровню, на которой и сжигали принесенных животных. Как известно, иудейский алтарь всежжения служил местом жертв во искупление грехов. И хотя в христианстве великая жертва всеобщего искупления уже была принесена, тем самым лишив алтарь функционального смысла, огонь как орудие божественного суда, продолжал испытывать грешников.

Помимо библейского повествования, аллюзия на алтарь фигурирует и в тексте Апокалипсиса (Откр. 6:9): «И когда Он снял пятую печать, я увидел под **жертвенником** души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели». Эти строки послужили поводом для многочисленных интерпретаций. Например, в «Толковании на Апокалипсис» Викторина Петавского слова из Откровения становятся основанием для сопоставления небесного мира с алтарем золотым, а земного — с алтарем медным: «sicut ara aurea caelum agnoscitur, sic et ara aerea terra intellegitur»⁶⁹, — а также ассоциаций золотого алтаря с Духом Христовым. Само расположение капеллы и рассматриваемой композиции перекликается, согласно наблюдению Фридриха Вильгельма Дайхманна, с представ-

15. Напольная мозаика из часовни Богоматери, Гора Нево, Иордания (фрагмент).



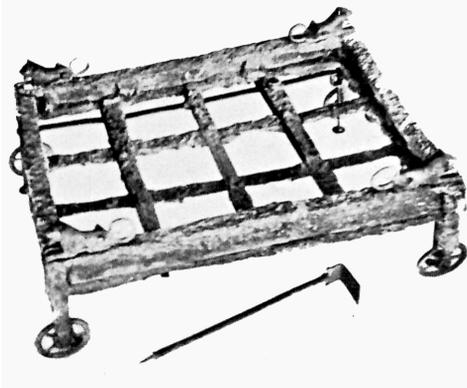
ленной в Апокалипсисе символикой сторон света, где именно юг ассоциируется с образом Бога и присутствием небесного алтаря⁷⁰. Тема медного жертвенника возникает также в книге пророка Иезекииля (Иез. 9:2): «И вот, шесть человек идут от верхних ворот, обращенных к северу, и у каждого в руке губительное орудие его, и между ними один, одетый в льняную одежду, у которого при поясе его прибор писца. И пришли и стали подле медного **жертвенника**»⁷¹.

Принимая во внимание расположение мозаики, а также то обстоятельство, что огромные саркофаги, скорее всего, не являются подлинной частью убранства, можно предположить, что первоначально изображение огня и решетки находилось непосредственно над реальным алтарем капеллы⁷², создавая соположение ветхозаветного и новозаветного алтарей. Как известно, само слово алтарь (*ara, altare*), не претерпело никаких изменений и, как следствие, восходило к более раннему еще языческому обозначению места горения сакрального огня, на котором приносились жертвы богам⁷³. Существенно важно, что жертвенники с огнем яв-

лялись частью как языческой религии, так и иудейской традиции. Заимствование понятия *ara* для определения главного литургического места внутри христианского храма вполне логично и обусловлено историческими причинами наследования и замещения одной религии другой. Однако в период создания капеллы Галлы Пластиции изначальные смыслы, заложенные в понятии алтаря, как и сам связанный с ним контекст могли еще сохранять для создателей декора свою актуальность.

Стремление соотносить ветхозаветный жертвенник всеожожения с христианским

алтарем находит дополнительное подтверждение и в других ранневизантийских памятниках. Наиболее ярким и, возможно, отчасти аналогичным по замыслу равеннской программой примером является напольная мозаика из часовни Богоматери монастыря на Горе Нево в Иордании, датируемая VI-VII веками⁷⁴. Самая интересная часть программы предваряет полукруглое пространство абсиды. В центре вытянутой по горизонтали композиции, как раз на линии основной оси храма, находится изображение ветхозаветного храма. Внутри арочного обрамления заключены два главных мотива: здание на четырех опорах, увенчанное полуциркульным завершением, и пылающий костер прямо перед ним. (ил. 15) По сторонам от этого схематично-воспроизведенного архитектурного пространства симметрично располагаются фигуры быков и газелей. Значение же всей сцены раскрывается в надписи, идущей по верхней кромке мозаики и представляющей собой цитату из 50 (51) Псалма: «Тогда возложат на алтарь Твой тельцы». Очевидно, таким образом, что огонь, столь подробно представленный в композиции, отсылал к алтарю всеожожения, на котором в иудейском храме и приносились искупительные жертва в виде животных. Как следствие, возникало визуальное противопоставление ветхозаветного храма и находившегося сразу за этой композицией реального христианского алтаря. Подобное решение неизбежно задействовало широкий спектр богословских и символических ассоциаций и, вряд ли, носило уникальный характер⁷⁵.



16. Этруская решетка из музея г. Орвието

Возвращаясь к изображению решетки поверх алтаря из капеллы Галлы Плацидии, нельзя исключить того, что, реализуя этот мотив, мозаичисты могли опираться и на другие, существовавшие в их поле зрения предметы. Французский исследователь Ласку опубликовал, в частности, воспроизведение этрусской решетки на четырех колесиках, внешнее сходство которой с представленным в мозаике изображением очевидно⁷⁶. (ил. 16) Достаточно обратить внимание на четыре колеса у основания угловых вертикальных стержней, и на пересекающиеся под прямым углом редкие прутья с широкими промежутками между ними. Однако хранящаяся ныне в Орвието этруская металлическая сетка имеет весьма скромные размеры. Она сильно меньше человеческого тела, и, следовательно, не могла служить инструментом казни. Современные исследователи связывают ее с традиционными для этрусков приспособлениями для ритуальных сожжений, использовавшихся во время сакральных трапез⁷⁷. Римские эквиваленты этого уникального этрусского приспособления для сожжения или приготовления пищи могли послужить прототипами рассматриваемого мотива в раннехристианской капелле.

В искусстве первых веков нашей эры существует широкий круг произведений, где изображению огня или горящего алтаря уделяется особое внимание⁷⁸. Исследователи далеко не всегда находят точное толкование или верное понимание значения, заложенного в подобных композициях, и той роли, которая предоставлялась огню.

Среди всех возможных интерпретаций алтаря всесожжения наиболее интересной является связь его с образом Бога и ассоциации с жертвой Спасителя. В этом качестве он нередко фигурировал в трудах первых христианских учителей, и, скорее всего, именно в этой, уже христианской интерпретации, иудейского мотива вошел в состав декорации капеллы равеннской правительницы. Одним из самых ярких является свидетельство Кирилла Александрийского (375/380-444). Описывая порядок всесожжения и цитируя книгу Левит (Лев. 6, 8-13), он продолжает: «Итак, непрерывен и непрекращаем совершенно огонь алтаря, и не чуждый или внешний, но получаемый с самого же алтаря, то есть свыше и с неба. И что это значит? — То, что святой алтарь наш исполнен славы Божией. В виде же огня является Божественное и неизреченное естество». И далее: «разве мы не говорили, что Божественный алтарь, как бы в образе, есть Еммануил, чрез Которого мы приходим к Богу и Отцу, служа разумно и едва не воскуря благоухание в добродетелях и освящение евангельского жительства? [...] Так смотри, не дозволяет прекращать сошедший с неба на алтарь огонь или возжигать угасший, но повелевает, чтобы был на нем постоянно и пребывал непрерывно. [...] Итак, предызображаем был как бы еще в тенях, в виде огня, Дух Святой, сходящий на Христа и всегда пребывающий на Нем: ибо неусыпаем и совершенно непрекращаем огонь алтаря. А что Дух

уподобляется естеству огня, в этом уверяет тебя и блаженный Креститель, говорящий народу Иудейскому: [...] «Он будет крестить вас Духом Святым и огнем» (Мф.3, 11; см. Ин. 1, 33); потому что мы крещены не чувственным огнем, но Святым Духом, наподобие огня истребляющим в душах скверну. Посему и написано о Христе: «Он — как огонь расплавляющий и как щелок очищающий и сядет переплавлять и очищать серебро, ...как золото» (Мал. 3, 2-3). Итак, неугасим огонь алтаря: потому что пребывает во Христе Дух Святой, хотя и по естеству присутствует в Нем, поскольку Он мыслится и есть Бог»⁷⁹.

В том случае, если образ горящего алтаря действительно может приобретать подобные коннотации⁸⁰, то следует обратить внимание на еще один элемент композиции, до этого остававшийся без внимания, а именно прямоугольное окно, расположенное непосредственно над костром и целенаправленно вписанное в декорацию люнеты. Использование оконных проемов и естественных световых эффектов, возникавших посредством солнечных лучей, является весьма распространенным явлением в средневековом искусстве. Часто расположение окна кажется случайным или обусловленным архитектурным решением здания, однако, в ряде случаев не остается сомнений в том, что световой проем целенаправленно вписывался в декорацию и выступал в качестве дополнительного художественного элемента⁸¹. Примеры можно найти в фигурах святых дев, фланкирующих оконный проем в декорации лонгобардского храма в Чивидале, или образы Богоматери и Иоанна Крестителя по сторонам от окна в капелле Св. Зенона в Санта Прасседа в Риме. В обоих памятниках расположение фигур и их обращение к окну не оставляют сомнений в том, что проем символически и композиционно замещает собой изображение Христа. Таким образом, оконные проемы, точнее изливавшийся из них свет, видоизменявшийся в зависимости от времени суток, приобретал значение самостоятельного образа, воплощающего богословские идеи, которые отталкивались от евангельского текста (Ин. I, 5-9; XII, 35-36, 46; I Ин. I, 5 и Ис. LX, 19-20; LXII, 1) и основывались на словах самого Христа: «Я [есмы] свет миру...» (Ин. VIII, 12; IX, 5).

Возникая непосредственно над изображением огня, световой проем наделяет сцену новым звучанием, дополняя и завершая смысловую вертикальную ось всей композиции, усиливая при этом противопоставление двух фланкирующих окно элементов — шкафа с кодексами Евангелий и фигуры Христа. Соотношение же огня и света на небольшой поверхности южной люнеты, вряд ли, носило случайный или обусловленный лишь практическими причинами характер. Скорее всего, оно также было предопределено стремлением отразить весьма сложные богословские идеи, отклик которых можно найти, например, в несколько более поздних трудах Иоанна Дамаскина: «Итак, святая Кафолическая и Апостольская Церковь учит вместе и об Отце, и о Единородном

Его Сыне, из Него рожденном безлетно, без истечения, бесстрастно и непостижимо так, как ведает это один только Бог всяческих. Как вместе существуют и огонь, и свет, из него происходящий, — не прежде огонь, а потом уже свет, но вместе — и как свет, всегда рождающийся из огня, всегда есть в огне и никогда от него не отделяется, — так и Сын рождается из Отца, никак не отделяясь от Него, но всегда пребывая в Нем. Но свет, неотделимо рождающийся от огня и всегда в нем пребывающий, не имеет собственной, по сравнению с огнем, ипостаси, ибо он есть природное свойство огня; Сын же Божий Единородный, из Отца рожденный нераздельно и неразлучно и в Нем всегда пребывающий, имеет Свою собственную ипостась, сравнительно с ипостасью Отца»⁸².

В заключение хочется отметить, что декорация капеллы, примыкавшей к церкви св. Креста, создавалась в эпоху, когда мир позднеантичных аллегорий не исчез еще окончательно, а художественная образность была тесно связана с избранным кругом раннехристианских символов, которые способны были посредством емкого знака передать всю глубину трудно формулируемых в одном слове понятий и идей. И хотя совокупность этих идей поддается реконструкции лишь частично, отказ от попыток восстановить логику и контекст вдохновенных ими произведений приводит к потере полноты и достоверности того изобразительного ряда, который был задействован в раннехристианских программах, подобных мозаикам, украшающим капеллу Галлы Платидии.

Maria Lidova (The British Museum, London) The Theme of Fire in the Iconographic Programme of the Chapel of Galla Placidia in Ravenna

The Ravenna chapel, known as the mausoleum of Galla Placidia, is a famous example of Early Byzantine art. Despite a vast number of studies offering diverse insightful interpretations of its architecture and decoration, many aspects of the unique mosaic program as well as the primary function of the cross-shaped space remain problematic to this day. The lunette over the south wall, on the central axis, which is the first that one sees upon entering, is the most intriguing part of the whole mosaic decoration. The surface bordered by a semi-circular arch contains a composition consisting of three elements — a bookcase with open doors, a man's figure in white, bearing the cross on his right shoulder, and a huge flaming gridiron. The latter meticulously represented down to the smallest detail produces the impression of

almost physical reality with golden smalt that marks the burning wood and tongues of fire that devour it rising amid the rods of the gridiron.

This scene has a traditional interpretation, no less known than the mausoleum itself, as portraying St Lawrence with the attributes of his martyrdom. The four Gospels in the bookcase according to this understanding symbolize the treasures of religion for whose sake the Roman deacon accepted an appalling death. This interpretation appears convincing only at first sight as explaining the gridiron in the centre of the composition — one of the most enigmatic and unusual images in Early Christian art. Upon closer look, however, major contradictions become evident. Thus, the presence of St Lawrence in a chapel historically unconnected with him is surprising. The doubt is supported by the unconventional iconographic treatment of the figure making a dynamic stride, a cross in one hand and a book in the other. It hardly harmonizes either with martyrdom compositions or with the numerous later representations of St Lawrence. There is another, even greater contradiction: the spatial treatment of the mausoleum interior places the fire scene opposite to another mosaic, of the Good Shepherd, with which it hierarchically correlates.

All this makes me once again express doubt that the mosaic portrays St Lawrence, and analyze what brings its three elements together, what content they might express and, last but not least, the role of flames, which evidently cross the limits of secondary detail of a mere tool of martyrdom in this instance.

My principal goal is to prove that the fire was the crucial semantic centre of the composition, equal to the two other images in the formation of the general iconographic programme. On the basis of artistic and written sources, I analyze various contexts and ways of using fire in the Early Christian period, the peculiar composition principles of the lunette and the symbolism of the gridiron in flames in the programme of the Galla Placidia's chapel, as well as bring to light the circle of its supposed pagan, Jewish and Early Christian prototypes. I demonstrate that correct understanding of the chapel's decoration and function is impossible without adequate interpretation of the southern lunette, a task complicated by the fact that some of its symbols and artistic motifs were quite unusual and apparently short-lived — which, among other factors, determined their absence in the later Christian art. The decoration of the chapel was marked by the profoundly allegoric and not yet canonized artistic idiom of the first Christian centuries that brought together mutually contrasting imagery to produce a sophisticated reality of intercrossing and interdependent artistic motifs many of which, despite all, made the semantic and symbolic basis of the later Byzantine tradition.

- * Посвящается памяти Александра Самуиловича Завадье.
- 1 *Редин Е.К.* Мозаики равеннских церквей. Санкт-Петербург, 1896, с. 64-72. Одной из самых значительных и прекрасно иллюстрированных публикаций памятника последних лет стало роскошное итало-английское издание из серии *Mirabilia Italiae: Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna / A cura di Clementina Rizzardi*. Modena, 1996. См. также описание капеллы в *Deliyannis D.M.* Ravenna in Late Antiquity. Cambridge, 2010, p. 70-84.
 - 2 Мавзолей Галлы П्लाцидии превратился в отдельно стоящее здание в самом начале XVII в. (1602 г.), когда в связи с созданием новой дороги по желанию аббата Сан Витале капелла была включена в круг внутренних монастырских территорий, отгороженных от городского пространства стенами. В связи с этим нартекс и фасадная часть церкви были разрушены, а капелла окончательно отделена от пространства храма. *Iannucci A.M.* Per una storiografia dei restauri ravennati: il mausoleo di Galla Placidia // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, vol. XLI, 1995, p. 63-76, in part. p. 64-65; *Eadem.* Il Mausoleo ritrovato: dagli adattamenti settecenteschi ai progetti e restauri tra Ottocento e Novecento // *Il Mausoleo di Galla Placidia...*, 1996, p. 171-206, in part. p. 171-173. Как следствие, мавзолей Галлы П्लाцидии часто рассматривался в старой исследовательской литературе как самостоятельное здание, напоминающее своими размерами и планом позднеантичные мартирии. На сегодняшний день, однако, благодаря археологическим раскопкам и историческим данным, удалось достоверно показать, что данное сооружение было частью гораздо более обширного архитектурного проекта. См.: *Cortesi G.* La chiesa di Santa Croce di Ravenna alla luce degli ultimi scavi e ricerche // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, vol. XXV, 1978, p. 47-76; *Rizzardi C.* The mausoleum's architecture between East and West: cosmopolitanism and autonomy // *Il Mausoleo di Galla Placidia...*, 1996, p. 129-146.
 - 3 Базилика, равно как и более поздняя церковь святого Виталия, некогда находилась за городскими стенами. По одной из версий именно в этом месте прибывшие из Милана в 402 г. императоры пожелали создать свою новую резиденцию. Недалеко от нее по приказу Галлы П्लाцидии начинает возводиться огромная церковь, посвященная святому Кресту, которая, как это было характерно для того времени, была окружена примыкавшими к «телу» храма капеллами, построенными в честь разных святых. Иную точку зрения о том, что императорская резиденция, скорее всего, уже тогда находилась примерно на том месте, где впоследствии будет воздвигнут дворец Теодориха, см.: *Farioli Campanati R.* Ravenna imperiale all'epoca di Galla Placidia // *Ravenna, studi e ricerche*, 1, 1994, p. 177-188, in part. p. 180-182.
 - 4 Клементина Риццарди на основании разницы уровней пола и кладки выдвигает предположение, что капелла создавалась не одновременно с базиликой, а была добавлена к ней чуть позднее. См.: *Rizzardi C.* L'Architettura a Ravenna durante il regno di Galla Placidia: problematiche ed influenze artistiche // *Ravenna. Studi e ricerche*, I, 1994, p. 189-202, in part. p. 196-197. Это мнение подтверждается последними исследованиями: *David M.* Nuove ricerche sul complesso di Santa Croce a Ravenna // *Studi Romagnoli*, vol. 62, 2011(2012), p. 43-55.
 - 5 Первое упоминание присутствия саркофагов внутри капеллы встречается лишь в источниках XIV века, поэтому вопрос их первоначального там расположения остается открытым. *Bovini G.* Ravenna. Firenze, 1956, p. 14, 22. Сегодня пространство капеллы украшают три мраморных саркофага IV века. Традиционно тот саркофаг, что находится на прямой оси от входа, считается принадлежащим самой Галле П्लाцидии, в то время как справа и слева от входящего стоят саркофаги, приписываемые соответственно ее брату императору Гонорию и второму мужу Констанцию III.

- 6 Против интерпретации небольшого здания как мавзолея свидетельствует, в первую очередь, отказ от более свойственного для этих построек циркульного плана (*Johnson M.J. The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity. Cambridge, 2009.*) и существование императорского мавзолея в Риме, созданного братом императрицы Гонорием, в котором и была, скорее всего, похоронена Галла Плацидия. Попытка Риццарди провести параллель между равеннской постройкой и капеллами, примыкавшими к церкви св. Апостолов в Константинополе, не кажется до конца убедительной в силу отсутствия достоверных свидетельств об архитектуре последних. См.: *Rizzardi C. Mausolei imperiali cristiani fra IV e VI secolo: aspetti e problematiche // Monumento e memoria / A cura di S. de Maria e V. Fortunati. Bologna, 2010, p. 207-218, in part. p. 214-216.* Поскольку археологические данные и архитектурные особенности заставляют усомниться в том, что эта небольшая постройка создавалась в качестве погребального пространства, предназначенного для дочери императора Феодосия и ее близких, автор в данной работе, по мере возможности, будет пользоваться определением капелла или ораторий. Весьма вероятно, однако, что рассматриваемое помещение служило мавзолеем или монументальным реликварием для почитаемой святыни.
- 7 Упоминание четырех крылатых существ встречаются в книге пророка Иезекииля (Иез. 1: 4-27; 10:1-22) и в Откровении Иоанна (Откр. 4: 6-9). Описания их часто сопоставлялись в патристических трудах с четырьмя евангелистами и с написанными ими Евангелиями, что и послужило быстрому распространению этого иконографического мотива в раннехристианском искусстве. Подробнее об этом мотиве и о его значении в декорации равеннских памятников, см.: *Deichmann F.W. Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar, II 3. Stuttgart, 1989, p. 299-314.*
- 8 *Rizzardi C. Il cielo stellato del Mausoleo di Galla Placidia // Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli / A cura di S. Pasi. Bologna, 2005, p. 277-288.* Хотя в этой работе итальянская исследовательница придерживается стандартной интерпретации сооружения как мавзолея, большинство приводимых ею иконографических параллелей декорации свода в виде звездного неба указывают не столько на погребальный контекст, сколько на постройки, связанные с различными литургическими функциями, в частности, на баптистерии.
- 9 См., например, *Deichmann F.W. Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar II 1. Wiesbaden, 1974, p. 75-78* с предшествующей библиографией на p. 75, а также перечень публикаций в *II Mausoleo di Galla Placidia...*, 1996, p. 223-225.
- 10 *Krautheimer R., Corbett S., Frankl W. Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Citta del Vaticano, 1967, vol. II, p. 1-144; Brandt O. San Lorenzo fuori le Mura: il difficile rapporto tra strutture e testi // Private and Public in the Sphere of the Ancient City. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae, vol. XXIII. Rome, 2010, p. 195-208.*
- 11 *Lewis S. San Lorenzo Revisited: A Theodosian Palace Church at Milan // Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 32, 3, 1973, p. 197-222.* Часто исследователи пытаются провести параллель между этой церковью и капеллой Галлы Плацидии, исходя из их предположительной близости к императорскому дворцу. В этой связи они рассматривают капеллу как пространство, посвященное св. Лаврентию и воспроизводящее аналогичную дворцовую церковь в Милане. Однако Кортези убедительно показал, что в случае церкви Санта Кроче речь не может идти о придворном храме в силу большого количества захоронений и общего характера археологических данных. См.: *Cortesi G. La chiesa di Santa Croce...; Idem. I principali edifici sacri ravennati in funzione sepolcrale nei secc. V e VI // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina,*

- vol. XXIX, 1982, p. 63-107, in part. p. 93-104.
- 12 Janin R. La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Les églises et les monastères. Paris, 1953, p. 311-315.
 - 13 Упоминание о ней сохранилось в тексте святого Августина и в хронике Ангелла середины IX века. Подробнее, см.: *Rizzardi C.* Il Mausoleo nel mondo culturale e artistico di Galla Placidia // Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna / A cura di Clementina Rizzardi. Modena, 1996, p. 124, note 12. Скорее всего, речь идет о Сан Лоренцо Формозо. Одним из примеров ошибочной попытки связать этот монастырь с капеллой Галлы Плацидии, см.: *Testi Rasponi A.* Il monasterium sancti Laurentii Formosi di Ravenna // *L'arte*, XXVIII, 1925, p. 71-76. О других церквях св. Лаврентия в Равенне с соответствующей библиографией, см.: *Rizzardi C.* La lunetta del cosiddetto San Lorenzo..., p. 29-31.
 - 14 De Rossi G. Les médailles de dévotion des six ou sept premiers siècles de l'église // *Bulletin d'archéologie chrétienne*, VII, 1869, p. 34-48; Spier J. *Late Antique and Early Christian Gems*. Wiesbaden, 2007, № 458, p. 78.
 - 15 В этой связи следует упомянуть некоторое противоречие исторического характера, связанное с мученичеством св. Лаврентия. Речь идет об эдикте императора Валериана, запрещавшего пытки представителей церкви, а также о том, что в римское время казнь в виде сожжения на решетке практически не применялась. Подробнее, см.: *Franchi de' Cavalieri P.* S. Lorenzo e il supplicio della graticola // *Romische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, XIV, 1900, p. 159-175.
 - 16 Считается, что композиция на медали могла воспроизводить сцену мученичества, выполненную в серебре и, согласно Либер Понтификалис, подаренную Константином для украшения гробницы св. Лаврентия в Риме.
 - 17 *Bisconti F.* Riflessi iconografici del pellegrinaggio nelle catacombe romane. *Genesis e primi sviluppi dell'iconografia martiriale a Roma* // *Atti del XII Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Bonn 22-28 settembre 1991)*, I. Munster, 1995, p. 552-558; *Idem.* Dentro e intorno all'iconografia martiriale romana: Dal «vuoto figurativo» all'«immaginario devozionale» // *Martyrium in Multidisciplinary Perspective. Memorial I. Reekmans* / Ed. M. Lamberigts and P. Van deun. Leuven 1995, pp. 252-253, n. 48; Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. (Roma Palazzo delle Esposizioni 22 dicembre 2000 — 20 aprile 2001.) *Catalogo della mostra* / A cura di S. Enslin e E. La Rocca. Roma; Firenze 2000, p. 400; *Bisconti F.* Troppo cruda per essere vera // *Osservatore romano*, 31 agosto 2011.
 - 18 В пользу подлинности памятника на основании архивных данных, см.: *Maffioli N.* Nuove scoperte sulla medaglia di *Sucessa Vivas* nella collezione Durazzo // *Rivista di archeologia cristiana*, LXXV, 1999, p. 551-570.
 - 19 *Редин Е.К.* Цит. изд., с. 66; *Testi Rasponi A.* Il monasterium..., p. 72.
 - 20 *Garrucci R.* Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Roma, 1858, p. 43-45, Tav. XX; *Morey Cb. R.* The Gold-Glass Collection of the Vatican Library: with additional catalogues of other gold-glass collections. Roma, 1959, 460, p. 75 (Inv. 18.145.3); *Peterson Sevcenko N.* Fragment of the bottom of a bowl with St. Lawrence, 511 // *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art* / Ed. by K. Weitzmann. N.Y. – Princeton, 1979, p. 572-573.
 - 21 Того же мнения придерживается и Риццарди, см.: *Rizzardi C.* La lunetta del cosiddetto San Lorenzo..., p. 32.
 - 22 В качестве частного примера появления надписи с именем Лаврентий на позолоченном донце можно привести надпись «ex/of(ficina)/Laurenti» (из мастерской Лаврентия) на одной из раннехристианских стеклянных медалей: *Noy D.* *Jewish Inscriptions of Western Europe*, vol. 2. The city of Rome. Cambridge, 1995, 598, p. 484.

- 23 Не исключена вероятность того, что композиция «Сшествие во ад» могла первоначально украшать главный собор города Равенны, созданный епископом Урсом и посвященный Воскресению (Anastasys). О раннем развитии этой иконографии, см.: *Nordbagen P.J.* «The Harrowing of Hell» as Imperial Iconography. A note on its earliest use // *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London, 1990, p. 346–355; *Kartsonis A.* Anastasis. The Making of an Image. Princeton, 1986, p. 70–81.
- 24 В частности, в монументальном труде Джованни Чампини (1633-1698). См.: *Ciampini J.* De veteribus Monumentis et de Sacris aedificiis. Additamentum. Romae, 1748, p. 227. Для ранних атрибуций смотри также: *Редин Е.К.* Цит. изд., с. 66, прим. 4. Это мнение фигурировало в целом ряде трудов XIX века и получило новое звучание в публикациях начала XX столетия после проведенной на рубеже веков реставрации. См.: *Ricci C.* Il sepolcro di Galla Placidia in Ravenna IV // *Bollettino d'Arte*, fasc. V, VIII, 1914, p. 141-174, in part. p. 156-158.
- 25 *Bottini Massa E.* I mosaici di Galla Placidia a Ravenna. Forli, 1911.
- 26 *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*, XIII, 1923, p. 187-212; *Idem.* Il valore simbolico dei mosaici del “Mausoleo” di Galla Placidia in Ravenna // *Bollettino d'Arte*, XXIV, 1931, p. 367-375.
- 27 *Rizzardi C.* Fasi e aspetti della cristianizzazione attraverso le immagini musive: l'esempio di Ravenna // *La cristianizzazione in Italia tra tardoantico ed altomedioevo*, I. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana. Palermo, 2007, p. 797-822, in part. p. 799-804; *Eadem.* I mosaici parietali di Ravenna da Galla Placidia a Giustiniano // *Venezia e Bisanzio / A cura di C. Rizzardi*. Venezia, 2005, p. 231-273, in part. p. 239-240; *Eadem.* La cristianizzazione dell'Adriatico: il messaggio dei mosaici parietali // *La cristianizzazione dell'Adriatico / A cura di G. Cuscito*. Trieste, 2008, p. 401-433, in part. p. 405-409; *Eadem.* La lunetta del cosiddetto San Lorenzo nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna: Nuove linee interpretative // *Studi Romagnoli*, vol. 62, 2011(2012), p. 23-42. С текстом последней статьи, полностью посвященной декорации южной lunеты, я смогла ознакомиться, когда основная часть данной работы была уже написана. Как следствие, некоторые доводы и критические соображения в связи с идентификацией фигуры как св. Лаврентия зачастую являются результатом параллельных размышлений, а не прямым следствием аргументации итальянской исследовательницы.
- 28 Об иконографическом мотиве креста на длинном шесте, см. краткое обобщение у *Weigand E.* Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus // *Byzantinische Zeitschrift*, bd. 32, 1932, p. 70-71, а также: *Pasquini L.* L'immagine della croce come simbolo di potere in Ravenna capitale // *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*. Spoleto, 2005, vol. II, p. 1095-1105.
- 29 Очень близкое изображение раскрытого кодекса в красном переплете с ниспадающими завязками в левой руке Христа можно видеть в декорации так называемой кубикеры Льва в катакомбах Коммодиллы и во многих других памятниках IV-V веков.
- 30 От раннего времени сохранилось несколько примеров, когда святой Лаврентий изображался держащим вместе крест и кодекс. Помимо мозаичного образа святого, украшающего триумфальную арку его титульной базилики Сан Лоренцо фуори ле мура (Matthiae G. Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X. vol. I (con aggiornamento di Maria Andaloro). Roma, 1987, p. 84–86, 246.), еще два примера можно найти среди росписей римских катакомб. (Уже Редин ссылался на них в своей монографии, хотя после него они редко фигурировали в исследовательской литературе, посвященной программе капеллы: Редин Е.К. Цит. изд., с. 67.) Лишь один из них до сих пор можно видеть в подземных пространствах Сан

- Сенаторе под монастырем Санта Мария делла Стелла в Альбано (См.: Palombi C. Albano: le catacombe di S. Senatore // Colli Albani. Protagonisti e luoghi della ricerca archeologica nell'Ottocento. Frascati, 2011, p. 124-129 (с предшествующей библиографией), в то время как близкое по иконографии изображение из катакомб св. Валентина на Фламиниевой дороге поддается реконструкции только благодаря более поздним графическим произведениям (Osborne J. Early Medieval Wall-Paintings in the Catacomb of San Valentino, Rome // Papers of the British School at Rome, vol. 49, 1981, p. 82-90, in part. p. 85). Во всех трех рассматриваемых случаях для образа святого применяется однотипное и отличающееся от фигуры из капеллы Галлы Плацидии решение. Мученик был представлен в полный рост, строго фронтально, придерживающим одной левой рукой прижатые друг к другу крест на длинном шесте и кодекс. Это решение будет применяться для изображений святого и в более позднее время.
- 31 Данный факт получает особое звучание, если учитывать то обстоятельство, что Галла Плацидия перед военным походом в Италию пребывала некоторое время в Фессалониках (в 423/424 гг.). Более того, в литературе высказывалось предположение, впрочем, не получившее последующего подтверждения и распространения, что именно эта императрица выступила заказчицей переделок и богатой декорации Ротонды, создававшейся первоначально в качестве усыпальницы императора Галерия. См.: *Mentzos A. Reflections on the interpretation and dating of the Rotunda of Thessaloniki // Egnatia*, 6, 2001 (2002), p. 57-82, in part. p. 76-79. Торп приводит ряд контраргументов против этой гипотезы: *Torp H. An Interpretation of the Early Byzantine Martyr Inscriptions in the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki // Inscriptions in Liturgical Spaces. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. XXIV, n.s. 10, 2011, p. 37-38. Как бы то ни было, в том случае если верны более ранние датировки декорации церкви св. Георгия (начало IV века согласно последним греческим публикациям (*Ch. Bakirtzis, P. Mastora*) или конец IV века — датировка, отстаиваемая одним из главных исследователей декорации последних лет Х. Торпом), то очевидно, что Галла Плацидия не могла не видеть эти мозаики во время своего пребывания в городе и, как следствие, прекрасно знала образ Христа, некогда украшавший центр монументального свода.
- 32 *Deichmann F.W. Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Geschichte und Monumente*, I. Wiesbaden, 1969, p. 75, Abb. 123.
- 33 Об этой иконографии, см.: *Post P.G.J. Conculcabis leonem. Some Iconographic and Iconologic Notes on an Early-Christian Terracotta Lamp with an Anastasis Scene // Rivista di archeologia cristiana*, 58, 1982, p. 147-176. О связи этой иконографии с изображениями императоров на монетах времен Галлы Плацидии, см.: *Farioli Campanati R. Ravenna imperiale...*, p. 185-186
- 34 *Bovini G. Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Citta del Vaticano*, 1954, p. 22-26.
- 35 Весьма противоречивую интерпретацию этого образа, акцентирующую, впрочем, внимание на императорских истоках представленной иконографии, см.: *Stamatiou A. The Mosaic of Christ in the Episcopium of Ravenna // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, vol. XXXIX, 1992, p. 743-771.
- 36 Агнелл описывает, что над главным входом на фасадной стене церкви, не уточняя с внутренней или с внешней стороны, находилось изображение Христа как победителя, представленного на возвышении, из которого истекли четыре райские реки. Рядом с ним, по всей видимости, располагались фигуры апокалиптических животных. Вся композиция сопровождалась монументальной надписью, непосредственно отсылавшей к представленным на стене персонажам. См.: *Deliyannis D.M. Op. cit.*, p. 73. См. также: *Deichmann F.W. Ravenna, Hauptstadt des spätantiken*

- Abendlandes. Kommentar II 1. Wiesbaden, 1974, p. 57; *Gerke F.* La composizione musiva dell'oratorio di S. Lorenzo Formoso e della basilica di S. Croce a Ravenna // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, vol. XIII, 1966, p. 157. Критика его реконструкции у *Ihm C.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960 (reprinted in 1992), p. 171-172. Изображенные графической реконструкции, см.: *Rizzardi C.* La lunetta del cosiddetto San Lorenzo., Fig. 13.
- 37 Согласно источникам капелла была посвящена св. Назарию. См.: *Редин Е.К.* Цит. изд., с. 64-65; *Rizzardi C.* La lunetta del cosiddetto San Lorenzo., p. 26, 29, note 9.
- 38 Попытки сопоставить их с истинными сокровищами, которые пытался защищать святой, не кажутся до конца убедительными.
- 39 Подобное противопоставление фигуры Христа и написанного текста можно найти и в других раннехристианских памятниках, как например, в декорации одной из ниш капеллы Сант-Аквилино в Милане. Здесь фигура расположенного по центру Спасителя находится на одной оси с тщательно воспроизведенной торбой с семью (возможно, по числу печатей) свитками, появление которых в многофигурной композиции, лишенной других второстепенных декоративных деталей, вряд ли случайно. Та же иконографическая схема присутствует в композиции, украшающей нишу кубиклы пастухов в катакомбах Доммициллы в Риме, см.: *Andaloro M.* L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini: 312-468. *Corpus della Pittura Medievale a Roma*. Roma, 2006, vol. I, p. 179-180.
- 40 В связи с кодексами Евангелий в этой композиции и символами евангелистов на своде капеллы уместно также вспомнить одну любопытную деталь, касающуюся заказанного Константином драгоценного реликвария для фрагментов Креста, помещенных императором в римской церкви Санта Кроче ин Джерузальме в стороне от главного алтаря. Согласно Либер Понтификалис, перед реликварием были расположены четыре канделябра, которые светом горящих свечей не только акцентировали внимание на главной святыне, но и своим числом призваны были отсылать к авторам Нового Завета («secundum numerum quattuor evangeliorum»), неся на себе, как предполагает Зиבל де Блау, изображения и декоративные мотивы, отсылавшие к священным книгам. См.: *De Blaauw S.* Gerusalemme a Roma e il culto della Croce // *Gerusalemme a Roma / A cura di R. Cassanelli, E. Stolfi*. Milano, 2012, p. 27-39, in part. p.34. Как следствие, возникало пространство, в котором темы креста, огня и четырех Евангелий оказывались переплетены между собой, создавая в восприятии зрителя единый образ.
- 41 См., в частности, попытку Джиллиан Маки идентифицировать эту фигуру с испанским святым Викентием Сарагосским: *Mackie G.* New Light on the So-Called Saint Lawrence Panel at the Mausoleum of Galla Placidia, Ravenna // *Gesta*, vol. 29, № 1, 1990, p. 54-60. По всей видимости, эта идея была отчасти вдохновлена исследованием Франки де Кавальери, сравнивавшего мученичества двух святых, Лаврентия и Викентия, см.: *Franchi de' Cavalieri Op. cit.*, p. 174.
- 42 В качестве аналогии можно привести близкую по времени или созданную чуть позднее декорацию капеллы св. Матроны при Сан Приско в Капуе, где над входом с внутренней стороны сохранились мозаики с фигурой Христа в медальоне, которым, согласно описаниям, на противоположной стене соответствовало ныне утраченное воспроизведение рая, представленного в виде украшенного драгоценными камнями креста, возвышающегося на пригорке над четырьмя райскими реками и окруженного двенадцатью голубями. *Farioli R.* La decorazione musiva della cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco presso Capua // *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, vol. XIV, 1967, p. 267-291.

- 43 Например, Христос-философ на саркофаге из Национального Музея при Термах в Риме или саркофаг с тремя пастухами из Музея Пио-Кристиано в Ватикане.
- 44 Thierry N. Sur un double visage byzantin du Christ du VIe siècle au VIIIe // Studi in memoria di Giuseppe Bovini, vol. II, p. 639-657.
- 45 Breckenridge J.D. The Numismatic Iconography of Justinian II. N. Y., 1959; WOLF G. I.3 Solido di Giustiniano II (secondo regno) // Il Volto di Cristo / A cura di G. Morello, G. Wolf. Milano, 2000, p. 30-31.
- 46 Nordbagen P.J. John VII's Adoration of the Cross in S. Maria Antiqua // Journal of the Warburg and Courtauld Institute, vol. 30, 1967, p. 388-390;
- 47 Drandakis N. I paleochristianikes tihografies sti Drosiani tis Naxou. Athens, 1988.
- 48 Zibawi M. L'arte copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo. Milano, 2003, p. 68-70.
- 49 The Rabbula Gospels: facsimile edition of the miniatures of the Syriac manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library / A cura di C. Cecchelli, G. Furlani, S. Mario. Olten-Lausanne, 1959; Il tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1,56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo / A cura di M. Bernabè. Roma, 2008.
- 50 Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. I: From the Sixth to the Tenth Century. Princeton, 1976, V. 6, p. 26-27.
- 51 В этой связи важно помнить, что посвящение храма, а, возможно, и некоторые связанные с ним архитектурные и литургические аспекты, Галла Плацидия заимствует из церкви Санта Кроче ин Джерузалемме в Риме, построенной, по преданию, за сто лет до этого императрицей Еленой. Известно, что правительница Равенны сделала значительное пожертвование на мозаичную декорацию капеллы, именованной ecclesia Hierusalem. Последняя, скорее всего, служила местом хранения главной храмовой святыни – привезенными Еленой частицами Животворящего Креста. См.: David M. Potere imperiale e devozione cristiana. La Santa Croce a Roma e a Ravenna // Gerusalemme a Roma / A cura di R. Cassanelli, E. Stolfi. Milano, 2012, p. 41-49.
- 52 Критический анализ существующей историографии и новый подход к пониманию взаимоотношения христианского и иудейского искусства, см.: Elsner J. Archaeologies and Agendas: Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Art // The Journal of Roman Studies, vol. 93, 2003, p. 114-128.
- 53 В связи с данной интерпретацией и идентификацией представленного персонажа как Христа, а не св. Лаврентия стоит также вспомнить не раз поднимавшийся в литературе вопрос возможного присутствия надписи на поверхности креста, расположенного на плече фигуры из южной лонеты (см.: Rizzardi C. La lunetta del cosiddetto San Lorenzo., p. 31, note 32). Согласно целому ряду исследователей, она поддается прочтению и представляет собой еврейское слово Адонай, означающее «мой Господь», встречающееся в Библии и, согласно Фротингхему, использовавшееся по отношению к Христу. См.: Frothingham A.L. Hebrew Inscription in Mosaic of the Vth Century. Mausoleum of the Empress Galla Placidia // Proceedings of the Society of Biblical Archaeology, 1882, p. 77-79. Сам факт присутствия надписи на кресте требует дополнительных исследований и доказательств, особенно если учесть специфику техники мозаики и неоднократные переделки. Хочу выразить благодарность проф. А.Б. Ковельману за консультацию по этому вопросу.
- 54 Отдаленную аналогию данного изображения и представленной темы можно найти в утраченной декорации конхи церкви Сан Приско в Капуе, где в верхней части торжественный образ голубя с раскрытыми крыльями обрамлялся кругом из 8 свитков и именами четырех евангелистов. См.: Bovini G. Mosaici paleocristiani scomparsi di S. Prisco // Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, vol. XIV, 1967, p. 43-62.

- 55 О римских позолоченных стеклянных сосудах с этой иконографией, см.: *Noy D.* Op. cit., 589-592, 597, p. 473-479, 483-484. О том, что они производились в Риме в тех же мастерских, которые изготавливали продукцию для христианского и языческого населения города, см.: *Rutgers L.V.* *The Jews in Late Ancient Rome. Evidence of Cultural Interaction in the Roman Diaspora.* Leiden, N.Y., Köln, 1995, p. 81-85.
- 56 В этой связи необходимо затронуть вопрос присутствия самих иудеев в Равенне, о чем свидетельствует целый ряд исторических фактов, в том числе, указ самой Галлы Плацидии, направленный против евреев и запрещавший им занимать важные государственные или военные посты.
- 57 *Roith C.* *Jewish Antecedents of Christian Art* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 16, 1953, p. 24-44. См. также: *Чаковская Л.С.* Воплощенная память о храме. Художественный мир синагог Святой Земли III-VI вв. н.э. М., 2011, с. 53-54, 251-257.
- 58 Они получили в литературе весьма разнообразные интерпретации. Так, Филиппини рассматривал решетку как образ огненной колесницы, известный по тексту Апокалипсиса и связанный с темой конца света. См.: *Filippini F.* *La vera interpretazione dei mosaici*., p. 197-202.
- 59 Одним из первых эту идею сформулировал еще Чампини, а вслед за ним и Шарль Диль. *Diehl C.* *Ravenne*, Paris, 1902, p. 32. См. также: *Gagé J.* *Le livre sacré et l'épreuve du feu. A propos d'une mosaïque du mausolée de Galla Placidia à Ravenne* // *Mullus. Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1, 1964, p. 130-142.
- 60 *Herrin J.* *Book Burning as Purification* // *Transformations of Late Antiquity. Essays for Peter Brown* / Ed. by Ph. Rousseau and M. Papoutsakis. Aldershot, 2009, p. 205-222.
- 61 *Peregrinatio ad loca sancta saeculi IV exeuntis* — Паломничество по святым местам конца IV века // *Православный палестинский сборник*, т. VII, вып. 20, 1889.
- 62 Цит. по Скабалланович М. *Толковый типикон*, ч. I. М., 2004, с. 141-142.
- 63 *Smith J.C.* *Form and Function of the Side Chambers of Fifth- and Sixth-Century Churches in Ravenna* // *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49, 1990, p. 181-204.
- 64 О стремлении ориентировавшейся на Константинополь Галлы Плацидии вводить культ палестинских святых и, тем самым, определять становление Равенны как «Нового Иерусалима» («Nel caso di Ravenna и probabile che l'iniziativa del trasferimento dei medesimi culti si possa ascrivere alla pieta dell'Augusta Galla Placidia, intesa a fare di Ravenna, come gia Costantinopoli, una Nuova Gerusalemme.»), см.: *Farioli Campanati R.* *Ravenna imperiale*., p. 186.
- 65 Речь идет о пергаменте XII века, хранящимся в Главном Архиве города Равенны: *Pergamena dell'arcivescovo Anselmo (1155-1158)*, *Archivio Capitolare di Ravenna*, capsula IV, n.3.
- 66 «...Et dicunt quidam, quod ipsa Galla Placidia augusta super quattuor rotas rubeas marmoreas que sunt ante nominatas regias, iudebat ponere cereos statos cum manualia ad mensuram, et iactabat se noctu in medio pavimento, Deo fundere preces, et tam diu pernoctabat in lacrimis orans, quam diu ipsa lumina perdurabant» *Agnello A.* *Codex Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* / Ed. A. Testi Rasponi. Bologna, 1924, p. 123.
- 67 *Seston W.* *Le jugement dernier au mausolée de Galla Placidia à Ravenne* // *Cahier Archeologique*, I, 1945, p. 37-50. Оппонентом Сестона выступил Курсель: *Courcelle P.* *Le gril de Saint Laurent au mausolée de Galla Placidia* // *Cahier Archéologique*, III, 1948, p. 29-40. См. также рецензию Бовини на публикацию Сестона в *Felix Ravenna*, Fasc. I, 1950, p. 64-67.
- 68 Так, Сестон стремится показать, что четыре колеса у основания решетки, являются ничем иным, как круглыми отверстиями, упомянутыми в книге и предназначенными для закрепления алтаря на балках с це-

- лю последующего перенесения. Это явная натяжка не ускользнула от внимания последующих критиков, которые, опираясь, по сути, только на нее, развенчивают весьма любопытную теорию исследователя.
- 69 *Commentarius in Apocalypsin Victorini et Recensio Hieronymi // Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. XXXXIX, 1916, p. 75.* Частичный перевод «Толкования» на русский язык, опирающийся на другую редакцию текста, был лишь недавно опубликован Н.А. Хандога. См.: Викторин Петавский, свт. Толкование на Апокалипсис (*Commentarii in Apocalypsin*) // *Христианское чтение*, 2012, 1, с. 14-25. Этот самый ранний сохранившийся комментарий на Апокалипсис, датируемый III веком, представляет интерес с разных точек зрения. К примеру, завершается толкование интересующей нас строки Откровения у Викторина Петавского следующими словами: «Но так как в конце времен придет и вечное воздаяние святых и наказание нечестивых, то сказано, что *они ожидают*. И в качестве утешения для своего тела *они получили*, по словам его, *белые одежды* — то есть дар Святого Духа» («*asserunt, inquit, stolas albas, id est donum spiritus sancti*»). В том случае, если капелла действительно представляла собой мартирий, тема воскресения мучеников должна была приобретать в ее декорации особое значение.
- 70 Deichmann F.W. Ravenna., *Kommentar*, II 3. Stuttgart, 1989, p. 370.
- 71 Как и текст Откровения, описание видения пророка Иезекииля созвучно многим элементам декорации равеннской капеллы, в частности, уже упоминавшимся изображениям четырех апокалиптических животных и общей теме теофании. (Иез. 10).
- 72 Факт присутствия алтаря в капелле св. Назария, как минимум, в IX веке находит опосредованное подтверждение в Либер Понтификалис Агнеллы, который сообщает, что Галла Плацидия была погребена в капелле перед алтарем и, что интересно, за решеткой, некогда бронзовой, а на тот момент замененной на мраморную: «ante altarium infra cancellos quos fuerunt aenei, qui nunc lapidei esse videtur». См.: *Agnello A.* Op. cit., p. 128; *Rizzardi C.* The mausoleum's architecture between East and West: cosmopolitanism and autonomy // *Il Mausoleo di Galla Placidia...*, 1996, p. 133. В конце XIX века из капеллы был убран алтарь XVIII века, находившийся в центре пространства (*Iamucci A.M.* Il Mausoleo ritrovato: dagli adattamenti settecenteschi ai progetti e restauri tra Ottocento e Novecento // *Il Mausoleo di Galla Placidia...*, p. 174-175, 186; Figs. 47, 49), в то время как, по предположению некоторых исследователей, первоначальный алтарь должен был находиться в одном из рукавов просторного креста. Коррадо Риччи определял его местонахождение в восточном рукаве в соответствии с ориентацией основного храма и расположения по этой оси креста в куполе. Об этом, см.: *Ricci C.* Il Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna. Roma, 1914, p. 23; *Zovatto P.L.* Il mausoleo di Galla Placidia: architettura e decorazione. Ravenna, 1968, p. 66-68.
- 73 *Nagy G.* Six Studies of Sacral Vocabulary Relating to the Fireplace // *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 78, 1974, p. 71-106, in part. p. 82
- 74 *Saller S.* The Memorial of Moses on Mount Nebo. Jerusalem, 1941, p. 235-237; *Piccirillo M.* Mount Nebo. Jerusalem, 2009, p. 52-55.
- 75 *Ousterhout R.* New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture // *The Old Testament in Byzantium* / Ed. by P. Magdalino, R. Nelson. Washington, D.C., 2012, p. 223-253, in part. p. 230-231.
- 76 *Lassus J.* Craticula habebat rotas // *Cahier Archéologique*, XVI, 1966, p. 5-8.
- 77 Помимо данного артефакта, в Орвието хранится еще одна этруская жаровня, оснащенная, однако, лишь продольными прутьями. См.: *Bruschetti P.* La necropoli di Crocifisso del Tufo a Orvieto. Contesti tombali. Pisa, Roma, 2012, p. 150, p. 302, Tav. LXXXIVa. В связи с тем, что решетка из мозаик капеллы Галлы Плацидии имеет серебристый оттенок, стоит обратить внимание на то, что вся рассматриваемая античная утварь была выполнена из железа.

- 78 Достаточно вспомнить получившие широкое распространение в раннехристианском искусстве и богословии сюжеты, связанные с «Тремя отроками в печи огненной», «Жертвоприношением Исаака» и «Моисеем перед Неопалимой купиной». Вырванные по отдельности из библейского повествования, они интерпретируются как сцены, призванные олицетворять и тем самым предвосхищать события новозаветной истории. Однако, вероятно, их появление в череде христианских композиций, обуславливается и тем обстоятельством, что во всех этих изображениях, помимо акцентированного внимания на теме горящего огня, присутствует также и указание на заложенный в сюжете факт присутствия Бога и проявления Его высшей воли. Необычное изображение пылающего алтаря, помимо иллюстраций некоторых раннехристианских рукописей, можно найти и на блюде из музея в Майнце, см. *Kessler H. Bowl with Judgment of Solomon, 434 // Age of Spirituality...*, p. 483-484. Наконец, особое подчеркнутое звучание тема огня приобретает на известном костяном ларце из музея г. Брешиа. Об этом, см.: *Tkacz Brown C. The Key to the Brescia Casket: Typology and the Early Christian Imagination. Paris, 2001, p. 169-185.*
- 79 По: *Кирилл Александрийский. О священстве // Творения святителя Кирилла епископа Александрийского, кн. 1. Москва, 2000, с. 521-558, особ. с. 544-546.*
- 80 Выражение идеи присутствия Бога посредством отвлеченных образов и предметов в целом было характерно для раннехристианской культуры, в частности, можно вспомнить, что во время первых церковных соборов кодекс евангелия специально возлагался поверх престола и служил олицетворением сопричастия Христа. См. также: *Alföldi A. Insignien und Tracht der römischen Kaiser // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts: Römische Abteilung, 50, 1935, p. 134-139.*
- 81 *L'Orange H.P. Lux Aeterna: L'adorazione della luce nell'arte tardo-antica ed alto-medioevale // Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti, vol. XLVII, 1974-1975 (1976), p. 191-202.*
- 82 *Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры // Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. СПб., 1913, Т. I, с. 169.*