

УДК: 7.033.1

ББК: 85.143(3)

А43

DOI: 10.18688/aa200-7-71

К. Б. Образцова

Ктиторские композиции в базилике Святого Димитрия в Фессалониках. Судьба портрета в ранневизантийском искусстве¹

Мозаичные композиции на предалтарных столбах базилики Св. Димитрия в Фессалониках — один из самых известных живописных ансамблей доиконоборческого периода на территории Греции. По поводу их датировки существуют определённые разногласия, однако исследователи сходятся во мнении, что мозаики относятся ко второму, послепожарному, этапу убранства церкви, время которого укладывается в рамки VII в. [7, S. 208–209; 18; 25, S. 28; 27, p. 107–110; 43, σ. 39–43]². Помимо восточных панелей в западной части церкви сохранились две композиции допожарного этапа, а также более поздняя мозаика с четырьмя священнослужителями.

Во многом программа алтарных столбов, которая представляется нам цельным единовременным замыслом, повторяет мотивы, характерные для мозаик предшествующего этапа — двух композиций с образами св. Димитрия на западной стене и несохранившегося цикла на арках северного нефа [13]. Отдельные панели занимают изображение Богоматери, фронтальные образы св. Димитрия и других святых [6, p. 158–166]³ в парадных, роскошно отделанных хламидах. В таких деталях, как золотые руки св. Нестора⁴ на восточной стороне северного столба [7, S. 213; 33, p. 96], проявляется целительный аспект — ведущая тема ранних мозаик. Изображение св. Георгия с детьми на западной панели того же столба перекликается с «семейной» тематикой композиций первого этапа.

Две панели на северной и восточной сторонах юго-восточного столба представляют собой ктиторские композиции, на которых св. Димитрий изображён вместе со священнослужителем и неким гражданским чиновником на одной грани и дьяконом на другой (Илл. 67, 68). Хотя о статусе обозначенных персонажей повествует сопроводительная надпись только одной из мозаичных панелей, две композиции принято воспринимать как единое целое [46, σ. 369–371].

¹ Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда (проект № 20-18-00294) в филиале ЦНИИП Минстроя России «Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства».

² Вслед за П. Лемерлем за дату пожара и соответственно *terminus post quem* для второго этапа строительства базилики обычно принимают 620 г. Стилистические аналогии в работе Э. Китцингера заставили сместить дату ближе к середине VII в. В последнее время в исследованиях также стала фигурировать датировка 690-ми гг.

³ Свв. Фёдор, Сергей, Георгий и Нестор.

⁴ Некоторые исследователи идентифицируют эту фигуру как св. Димитрия.

В обеих сопроводительных эпиграммах отчётливо прослеживается новый по сравнению с мозаиками предшествующего этапа акцент на теме города и гражданственного пафоса. Одна из надписей повествует о спасении Фессалоник от варварского нашествия и традиционно связывается с историческими событиями 614 г., описанными в «Чудесах Димитрия» [26, р. 169–179; 27, р. 91]⁵: «Ты видишь строителей всеславного храма по ту и другую сторону от мученика Димитрия, который отвращает варварский напор варварского флота и освобождает город»⁶ [32, S. 385–387; 42]. Другая представляет собой молитву св. Димитрию, где святой также предстаёт в роли защитника и покровителя Фессалоник: «Всеблаженный мученик Христов, градолюбец, позаботься о жителях города и чужеземцах» [32, S. 388–389]⁷.

Именно тема покровительства городу становится основным мотивом культа св. Димитрия в VII в. Она же оказывается и главным содержанием первого сборника чудес св. Димитрия, составленного епископом Фессалоник Иоанном I в первой четверти VII в. и обнаруживающего ряд параллелей с живописным убранством базилики. В каждом из чудес святой то спасает Фессалоники от чумы или общественного волнения, то отвращает от города нашествия варваров. Серебряный киворий, вместилище мощей и символическое погребение святого, устроенное в базилике, согласно Сборнику Иоанна, св. Димитрий делит с госпожой Евтаксией, персонификацией благочиния и благополучия города — что возлагает на святого роль и обязанности местной Тюхе [26, р. 112–116; 33, р. 124–127]⁸. Св. Димитрия именуют «градолюбцем» (φιλόπολις), а также «несокрушимой и неодолимой стеной» (τείχος ἄσειστον νοητόν, τεῖχος ἀκατάκλητον), что созвучно мотиву городской стены, на фоне которой представлены все образы предалтарных мозаик. В этом смысле показательно и то, что рядом с покровителем города оказываются большие, полноправные по отношению к образу святого портретные изображения представителей официальной власти. В подобном ключе возможно трактовать и положение рук св. Димитрия, которые он держит на плечах ктиторов [20] — именно таким покровительственным жестом обнимает консула персонификация Рима на диптихе Василия [10, р. 85–90; 12, р. 282–283].

Наибольшие разногласия в историографии вызывает вопрос идентификации ктиторов. С первых публикаций в ктиторской панели видели исторический портрет, соединивший в себе персонажей разных эпох [2, с. 11; 16, S. 325; 21, S. 197; 22, р. 151; 48, σ. 194]. Одного идентифицировали как епарха Иллирика Леонтия, с чьим именем, согласно «Мученичеству Димитрия», было связано строительство первоначальной базилики [39, σ. 34]⁹. Другого считали епископом Фессалоник, который принимал участие в восстановлении церкви после пожара. Выбор епископа, таким образом, был обуслов-

⁵ О приготовлении кораблей дрогувитов, сагудатов, велегезитов и прочих, § 179–194.

⁶ Κτίστας θεωρεῖς τοῦ πανενδόξου δόμου
ἐκεῖθεν ἔνθεν μάρτυρος Δημητρίου
τοῦ βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλῳ
μετατρέποντος κ(αὶ) πόλιν λυτρουμένου.

⁷ Πανόλβιε Χριστοῦ μάρτυς φιλόπολις
φροντίδα τίθει κ(αὶ) πολιτῶν κ(αὶ) ξένων.

⁸ О госпоже Евтаксии см. § 81–93.

⁹ Passio Prima, § 8.

лен временем пожара и датировкой второго этапа строительства церкви. До сопоставления «Чудес Димитрия» с историческими событиями [27, р. 91, 107–110] в качестве претендентов на роль ктитора называли епископов Евсевия и Иоанна I [2, с. 13; 22, р. 151; 48, σ. 194], когда за дату пожара был принят 620 г. — епископов Иоанна II и Павла [18, σ. 197–198; 38, р. 20; 40; 44, σ. 1055; 45, σ. 56]. Среди последних публикаций была высказана идея, что перестройка церкви произошла в 690-е гг., а на мозаике — вместе с одноимённым святым на соседней грани столба — изображён епископ Сергей [43, σ. 45–78, 103–108]. Представленного на восточной панели дьякона также относят к деятелям VII в. и связывают со временем восстановления базилики, однако имени его установить не удаётся. Предполагают, что с этим персонажем может быть соотнесён фрагмент из второго сборника «Чудес Димитрия», где святой является дьякону во сне, заверяя, что базилика будет восстановлена [18, σ. 198; 26, р. 196–197; 48, σ. 197]¹⁰.

Вопрос усложняет сопоставление предалтарных панелей со второй, утраченной, но известной по фотографиям и рисункам ктиторской композицией, которая входила в цикл ранних мозаик северного нефа [6, р. 174]. Она состояла из трёх медальонов с образами св. Димитрия в центре и двух персонажей по сторонам, по типуажу чрезвычайно напоминающих изображения дьякона и епископа, а также сопроводительной надписи, в которой упоминается Лев или Леонтий: «Храм Димитрия, прежде сгоревший, ты видишь в цветущем состоянии во дни Леонтия» [32, S. 389–390]¹¹. Сходство образов ктиторов заставляет рассматривать две мозаики вместе и связывать упомянутое в надписи имя Леонтия с изображением правителя на предалтарном столбе. В таком случае мы находим прямое указание на то, что Леонтий жил в послепожарный период существования базилики. По мнению Б. Фурласа [18, σ. 199–230], об этом свидетельствует также и известная маргинальная запись «Во времена епарха Леонтия» [32, р. 387]¹² из рукописи «Чудес Димитрия» XII в. (Gr. 1517, Национальная библиотека, Париж, fol. 162r). Она появляется в повествовании о пожаре храма и относится к фразе «Кто сможет в такие времена произвести постройку храма?» [26, р. 197]¹³. В пользу такой интерпретации, согласно исследователю, говорят как особенности представленных одежд и регалий, так и квадратный нимб, обозначающий изображение здравствующего человека. Таким образом, на кандидатуру епарха Леонтия претендует некий почётный консул второй четверти VII в. [7, S. 209; 18, σ. 230] или — при условии более поздней датировки — будущий император Леонтий (695–698) [43, σ. 45–78].

Упоминание имени Льва или Леонтия привело к появлению ещё одной интерпретации, следующей из альтернативного прочтения надписи на мозаике северного нефа. Согласно Г. Веленису, формулы «во дни такого-то» и «ты видишь» не всегда используются для указания на современные события, но могут повествовать и о прошлом. По мнению исследователя, надпись следует читать таким образом, что имя правителя будет соотно-

¹⁰ О ниспосланном от Бога землетрясении и пожаре храма см. § 227–229.

¹¹ Ἐπὶ χρόνων Λέοντος ἡβώντα βλέπει
καυθέντα τὸ πρὶν τὸν ναὸν Δημητρίου.

¹² ἐπὶ τῶν χρόνων Λέοντος ἐπάρχου.

¹³ Τίς τοῖς χρόνοις τοῦτοις δυνήσεται τὴν τοιαύτην τοῦ ναοῦ ἀνοικοδομὴν ποιήσασθαι.

ситься с постройкой, а не восстановлением базилики: «Храм Димитрия, построенный во дни Льва, ты видишь в цветущем состоянии после пожара». На роль строителей храма, посмертно изображённых на предалтарном столбе, Г. Веленис предложил двух деятелей V в. — папу Льва I (440–461) или императора Льва I (451–474) [41, с. 40–42].

Предложенная исследователем трактовка надписи не выглядит более убедительной, чем традиционное прочтение, однако отметим, что тема исторического портрета и сопоставления персонажей разных эпох не является чужеродной для рассматриваемого периода. Помимо таких очевидных примеров, как галерея пап из Сан Паоло фуори ле мура и образы равеннских епископов настоящего и прошлого в простенках окон Сант Аполлинаре ин Классе [3, р. 562; 14, S. 259; 29, р. 266, 270–271]¹⁴ можно вспомнить и римские ансамбли VII в. Так, в апсидах Сант Аньезе и капеллы Сан Венанцио при Латеранском баптистерии в роли ктиторов изображены двое священнослужителей. Если имя одного из пары ктиторов — папы Гонория (625–638) в первом случае и Иоанна IV (640–642) во втором — письменные источники упоминают как непосредственных заказчиков строительства, то идентификация вторых персонажей оказывается спорной. С одной стороны, это может быть преемник первого ктитора, при котором строительство было завершено, а с другой, и предшественник. Согласно такому прочтению, в Сан Венанцио, как и в базилике Св. Димитрия, сопоставленными оказываются два одновременных персонажа — папа Гиларий (461–468) и папа Иоанн IV, каждый из которых принял деятельное участие в строительстве при Латеранском баптистерии [19].

Примечательной особенностью мозаичных композиций на предалтарных столбах базилики Св. Димитрия является, на наш взгляд, впечатление портретности, которое производят на зрителя образы ктиторов. Изображённые в полный рост, они оказываются сомасштабными и потому равноценными образам святых. Парадные одежды, из которых особенно выделяется золотая тога «епарха Леонтия», оказываются созвучными роскошным, расшитым таблионами и декоративными узорами хламидам святых — одеяниям, имеющим явный оттенок придворного костюма. Едина и трактовка драпировок, ниспадающих прямыми вертикальными складками и заменяющих собой всякое проявление телесности. Кроме того, изображения ктиторов снабжены и своеобразными нимбами — вне зависимости от интерпретации данного мотива в композиционном смысле и квадратные нимбы, и зубцы городской стены способствуют уравниванию двух типов образов.

Между тем изображения ктиторов и святых воспринимаются по-разному. Отчасти такому эффекту способствует сопроводительная надпись, указывающая на историчность представленных персонажей. Отчасти — регалии в руках у «Леонтия», скипетр и маппа, вызывающие прочные ассоциации с консульским портретом и не встречающиеся в качестве атрибутов святых. Однако главное различие между изображёнными персонажами заключается именно в трактовке лиц.

За исключением св. Фёдора, все святые из предалтарной группы мозаик имеют единый типаж безбородого юноши. Хотя их причёски, пропорциональные отношения и отдель-

¹⁴ Мозаики апсиды Сант Аполлинаре ин Классе принято датировать серединой VI в. Однако, согласно Д. Маускопф Делияннис, панели нижней зоны относятся к более позднему времени и датируются VII в.

ные черты лица варьируются, образы конструируются по одинаковому принципу максимальной нейтрализации. Очищенные от всяких подробностей, лики святых оказываются лишёнными заострённой выразительности и даже в самых общих чертах не раскрывают характер героя. В трактовке их ликов нет ни приёмов, призванных указать на конкретные особенности внешности, ни попыток как-либо исказить черты лица ради придания изображению того или иного оттенка образной характеристики. Лица ктиторов трактованы совершенно иначе. Они заметно отличаются друг от друга и по типу, и по художественным приёмам, однако по сравнению с образами святых для всех них характерна куда большая степень подробности в разработке личного. Во многом именно этот контраст и заставляет воспринимать изображения ктиторов как портреты, хотя в основе их также лежит не конкретная внешность человека, а универсальные типажи.

Образ «епископа Иоанна» (Илл. 69) обращает на себя внимание определённой стилизованностью. Вытянутый овал лица и круглая борода сведены в единое целое с помощью тёмного контура; естественный абрис превращён в подчёркнуто геометризованную форму, наполненную пластической массой. Длинный нос, большие уши и особенно плавный изгиб опущенных бровей кажутся проявлениями конкретного и индивидуального, но в то же время эти черты воспринимаются как утрированные и стилизованные. При этом трактовка лица «Иоанна» строится на сложной, весьма нюансированной пластике. Эффект подчёркнуто объёмного, почти мясистого лица епископа достигается с помощью тонких тональных переходов, выложенных тессерами серовато-розово-коричневых оттенков.

Лицо «епарха Леонтия» (Илл. 70) строится не на пластике, а на сухой графике, скрадывающей колористические нюансы. Вместо сглаженности и плавности «Иоанна» черты лица «Леонтия» заострены, вместо тональных переходов — однотонные линии морщин. В абрисе нет отчётливой стилизации — напротив, подчёркивается естественный рисунок костистого лица. Абрис, отличный от ровного овала, более характерные и густые брови вместо тонких ниточек, как в ликах святых, и акцентированная графика морщин — вот тот скупой набор черт, который придаёт облику «Леонтия» более конкретный и в силу контраста портретный характер.

Из трёх образов ктиторов изображение дьякона на восточной стороне столба (Илл. 71) кажется наиболее типизированным. Подобно «Иоанну» рисунок его лица стилизован, но вместо стягивания силуэта в монолитную геометрическую форму лик построен на круглящихся линиях лысого лба, скул и пышной округлой седой бороды. Пластика лица дьякона также вылепливается с помощью тонких тональных переходов — в данном случае желтоватых, а не серо-коричневых оттенков, но морщины на лбу и нос обозначены однотонными линиями охристого цвета. Наиболее характерным элементом в образе дьякона оказываются изломанные волнообразные брови. Такая неестественная, но выразительная черта, придающая изображённому индивидуальный облик, появляется и в других «портретных» изображениях поздней античности — например, в ликах Экклесия и св. Виталия в апсиде Сан Витале в Равенне.

Ко времени создания ктиторских композиций базилики Св. Димитрия значение портретного жанра — в том виде, в каком о нём возможно говорить применительно к допортретной эпохе [1] — серьёзно ослабло. К концу VI в. практически полностью исче-

зают статуи должностных лиц, предназначенные для публичных мест, — основной вид портретной образности предшествующего периода [34, р. 173; 36, р. 295–308]. Изображения конкретных персонажей сохраняются в живописи и рельефной пластике, однако, как и образы святых, они несут в себе все меньше портретных качеств, отражающих или скорее конструирующих внешний облик и личностную характеристику героя. Изображения VI в., которые возможно отнести к портрету, неоднородны. В некоторых из них — свита Юстиниана из Сан Витале, два равеннских образа епископа Экклесия, папа Пелагий II из Сан Лоренцо фуори ле муре — отчетливо прослеживается стремление подчеркнуть конкретность и историчность изображённых персонажей с помощью приёмов, почерпнутых из арсенала портретного жанра. В других, как, например, в Евфрасиевой базилике в Порече, такие качества акцентированы менее интенсивно. Старые индивидуализирующие приёмы и пропорциональные отношения между чертами лица в них усредняются и типизируются, что приводит к снижению портретного впечатления.

Данная линия стала определяющей для «портретных» образов последующего времени. Большинство из них — это изображения римских пап, представленных в качестве ктиторов в пространстве апсиды, ведь именно в Риме такая традиция оказалась наиболее плодотворной. Возведённая при папе Гонории базилика Сант Аньезе фуори ле муре и капелла Сан Венанцио при Латеранском баптистерии, строительство которой связывается с именем папы Иоанна IV, хронологически наиболее близки к мозаикам из Фессалоник. В Сант Аньезе мы обнаруживаем тему сопоставления образа святой и изображений священнослужителей. Лик св. Агнессы лишён всякой моделировки и сведён к нескольким «штрихам», отмечающим черты лица, что заставляет любое чуть более подробно трактованное лицо по контрасту с ним воспринимать как портрет. Однако два папских образа в апсиде базилики практически полностью переложены в XIX в., что делает невозможным рассуждение о степени индивидуального в их лицах [15, р. 86–94]. Несколько иной подход демонстрируют папские образы Латеранского баптистерия. В лице одного из них, епископа с книгой, как будто проявляется стремление отразить особенности внешности или как минимум снабдить изображение условными индивидуальными чертами. Пластика лица ктитора трактована чуть более объёмно, полные щёки и локон на лбу приносят в его образ некоторые частные подробности. Второй папский «портрет» (Илл. 72) предельно условен, он сводится даже не к типу, а к некой схеме человеческого лица. При этом в общем ряду ктиторов среди святых не выделяются. У всех них немного разные черты, разные выражения, однако очень условный язык уравнивает и снижает их образы. Апсида Сан Венанцио не производит впечатления галереи портретных изображений; святые и ктиторов скорее воспринимаются как персонажи сценической композиции, в которой вариативность типажей оказывается более существенной, чем полнота образа.

Портреты ктиторов из базилики Св. Димитрия значительно отличаются от римских современников. Несмотря на определённую долю стилизации, в трактовке их лиц нет упрощения. Гораздо активнее здесь используются приёмы, подчёркивающие индивидуальное, — характерные рисунок бровей и форма носа, усложнённая форма лица. Наконец, портреты ктиторов полновесны: они задуманы именно как самостоятельные образы, а не участники сценического действия, причём трактовке лица в них уделено наибольшее внимание.

Для VII в. ктитории базилики Св. Димитрия оказываются едва ли не единственным примером подобного отношения к изображению исторических персонажей. Между тем в предшествующий период жанр портрета не просто постепенно угасал, но искал пути обновления и трансформации. Для того чтобы установить место фессалоникийских мозаик в данной традиции, следует обозначить основные направления развития портретного жанра.

Показательно, на наш взгляд, что самое яркое воплощение традиция портрета в раннехристианском искусстве получила в изображении святых. Несмотря на то что этот тип образов в меньшей степени связан с проблемой мимесиса и отображения внешнего подобия человека, именно здесь римский арсенал типажей, физиогномических черт и приёмов конкретизации облика получил наиболее последовательное применение. Подобные качества сближают данные образы с традицией «мифологического» портрета, в основе которого лежит не подобие, а индивидуализация, не воспроизводящая черты реального человека, но имитирующая таковые. Особенно заметно тенденция проявила себя в таких ансамблях середины — второй половины V в., как Ротонда в Фессалониках, Баптистерий православных и Архиепископская капелла в Равенне. Вариативность многочисленных изображений святых достигается в них не просто за счёт разнообразия типажей и причёсок: каждый лик выстраивается индивидуально и имеет свой оттенок образной характеристики. Средства, позволяющие придать ликам святых качества портрета, различны: это и специфические физиогномические черты, и тонкие нюансы пропорциональных отношений, и разнообразие художественных приёмов, варьирующихся от изображения к изображению.

В то же время образы святых V в. демонстрируют и противоположную тенденцию к стилизации и усреднению индивидуальных черт. Раннехристианское искусство ищет пути преодоления конкретики и выражения некоего обобщённого качества, объединяющего отдельные изображения в универсальный образ святости. При этом используются патетические приёмы героизации, известные в портретном жанре и прежде. Так, усреднение, сглаживание, хотя и не полное вытеснение индивидуальных черт, способствует преобразению конкретного облика в лики Ротонды в Фессалониках. Приподнятый, торжественный тон остановленных фронтальных образов в парадном ирреальном окружении фантазийной архитектуры воспринимается здесь как свойство святости и качество, объединяющее портреты отдельных личностей. С другой стороны, усилению подобной характеристики способствует неестественная трактовка черт лица — как, например, поджатые пухлые губы апостолов из Баптистерия православных и плоскостно трактованные глаза, контрастирующие с объёмными головами. Надмирное звучание в образах святых из Архиепископской капеллы задают сияние серебристой смальты и вкрапления оранжевых тессер, размывающих пластику. При этом выражения лиц святых скорее различны, чем унифицированы; их лики более оживлённые, чем остановленные. Укрупнённые глаза, подвижные брови, деформация черт лица создают погружённые в себя образы, чья внутренняя наполненность и вдохновенность становятся важнее конкретности облика.

Те же черты оказываются симптоматичными и для «светского» скульптурного портрета V в. Этот жанр также демонстрирует известное разнообразие в выборе стратегии

стилизации, однако мы можем говорить об общей тенденции к ослаблению индивидуального начала и отказу от использования приёмов, конкретизирующих внешность. Так, например, в римско-остийской группе портретов (LSA-957, 958, 1101¹⁵) [8, S. 97–98; 37, p. 11] черты лица теряют индивидуальные качества и превращаются в набор свойств определённого типажа (Илл. 73). Для них характерны усреднённый абрис лица и упрощённая, стилизованная трактовка причёски и бороды; тонкие поджатые губы и короткие прочерченные линии морщин на лбу; и главное — несколько неестественная форма укрупнённых и уплощённых глаз. В группе портретов из Эфеса, представленной прежде всего знаменитым образом Евтропия из Вены (LSA-690) [23, p. 151–153], стилизация приходится в первую очередь на форму головы. Вместе с утрированными аркообразными бровями и специфической формой уплощённых глаз вытянутое лицо Евтропия производит совершенно ненатуральное впечатление, но придаёт изображённому персонажу определённый характер и личностное начало. Портреты конца V в. из Афродисиады (LSA-173, 177, 198) [34, p. 168–169], в том числе известная статуя Флавия Палмата (Илл. 74), в большей степени сохраняют подробную разработку пластики и абриса лица, хотя формы также тяготеют к стилизации и ужесточению. Более естественная трактовка и в данном случае оказывается общетиповым, а не индивидуальным качеством.

В произведениях VI в., таких как мозаики Сан Витале и Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне, Евфрасиевой базилики в Порече или Сан Лоренцо фуори ле муре в Риме, индивидуальное становится прерогативой скорее исторических героев, нежели персонажей небесной иерархии. В этом смысле наиболее показательны две ктиторские композиции в апсидах Равенны и Пореча. Мозаика из Сан Витале обращает на себя внимание противопоставлением образов с разной степенью индивидуализации. Один типаж демонстрируют изображения Христа и ангелов — у них круглые, лишённые пластических подробностей лица, большие глаза, маленькие поджатые губы, мало акцентированные брови. Другой — стоящие по сторонам фигуры св. Виталия и епископа Экклесия (Илл. 75). Несмотря на стилистическое единство, фактура их лиц несколько усложнена, большее внимание уделено причёске, черты лица трактованы чуть более естественно. В качестве приёма «оживления» портретного образа использован более сложный и характерный рисунок бровей — особенно в портрете Экклесия, чьи изогнутые волнообразные брови напоминают образ дьякона из базилики Св. Димитрия. Нечто подобное мы находим и в апсиде Евфрасиевой базилики в Порече. Здесь два изображения ктиторов — епископа Евфрасия и архидьякона Клавдия — оказываются противопоставленными не только ангелам, но и святым (Илл. 76). Все персонажи небесной иерархии имеют сходные физиогномические черты, также напоминающие и мозаику из Сан Витале, — бледное, лишённое рельефности круглое лицо, огромные круглые глаза, крупный нос и поджатые пухлые губы. Физиогномические подробности в данном случае оказываются избыточными для обозначения различия между святыми и ктиторами. Чуть большей утончённости абриса и разработанности пластики, чуть более естественных пропорций черт лица, нехитрого рисунка морщин и прежде

¹⁵ Здесь и далее скульптурные портреты представлены под номерами из электронной базы Last Statues of Antiquity. Режим доступа: <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/> (дата обращения: 15.06.20).

всего отличного цвета карнации хватает для того, чтобы выделить Евфрасия и Клавдия из ряда святых.

Близкими к мозаикам из Фессалоник представляются образы игумена Лонгина (Илл. 77) и дьякона Иоанна из монастыря Св. Екатерины на Синае. Выделенные из ряда святых квадратными нимбами они также производят впечатление портретов: черты их лиц естественны, пластика, особенно в случае Лонгина, передана тонко и подробно, формы голов за счёт усложнённого силуэта воспринимаются как индивидуальные. В абрисах лиц при этом присутствует и доля стилизации — несколько менее заострённая, чем в базилике Св. Димитрия, благодаря более мягкой трактовке волос. Однако образы из синайской базилики демонстрируют и важное отличие от фессалоникийских мозаик, а также рассмотренных выше примеров из Пореча и Сан Витале: портретные свойства в них не являются атрибутами исключительно исторических персонажей. Хотя набор изображений в медальонах синайской мозаики различается по степени индивидуальности и разработанности физиогномики, мы не находим здесь акцента на различии между святыми и ктиторами, а образы некоторых из святых — например, апостолов Симона и Иакова — кажутся едва ли не более конкретными, чем портреты игумена и дьякона.

Мозаичные ансамбли VI в. в целом выбиваются из общей тенденции развития портрета — индивидуальное вновь становится ключевой составляющей образов исторических персонажей. Особенно наглядно такое понимание портретного жанра проявило себя на мозаичной панели со свитой Юстиниана в пресбитерии Сан Витале. Герои мозаики далеко не однородны: представители придворной и церковной знати, с одной стороны, противопоставлены воинам, чьи лица также варьируются, но не претендуют на роль портретных изображений; с другой стороны — образу императора, чья принципиальная инаковость оставалась характерной особенностью всей позднеантичной портретной традиции [5, р. 237–243]. Кроме того, из персонажей свиты следует выделять образы Максимиана и человека, представленного справа от него (Илл. 78), созданные несколькими годами позже основной композиции [4, р. 716–718]. Хронологическое различие и разница в материале (смальта или каменные тессеры) не имеют в данном случае принципиального значения, однако нельзя не отметить подчеркнуто портретное впечатление, которое производят именно эти два образа. От «Велизария» и «Анастасия», стоящих справа от Юстиниана, они отличаются менее живописным решением пластики лица, но графические средства ещё более ярко подчёркивают конкретность их внешности. Физиогномические черты воспринимаются здесь именно как индивидуальные особенности, а не просто наложенные на обобщённый типаж портретные приёмы. Особой конкретикой примечательны и их причёски, и абрисы лиц — худого и скуластого в одном случае и полного в другом. Обращают на себя внимание тонкие прядки бровей Максимиана и специфическая форма глаз с припухшими нависающими веками у его спутника.

Близкий подход к трактовке лица можно наблюдать в портрете папы Пелагия II из Сан Лоренцо фуори ле мур [9]¹⁶. Художественные средства, использованные в его

¹⁶ Мозаика триумфальной арки содержит множество средневековых поновлений, однако образы Пелагия и св. Лаврентия относят к первоначальной фазе убранства базилики.

облике, достаточно скупы, главным источником портретного впечатления становятся изоощрённый силуэт худого костистого лица, а также некоторая асимметрия, оживляющая облик ктитора. Формы подбородка, носа, глаз, бровей Пелагия заострены, что создаёт ощущение образа не только индивидуального, но и обладающего своеобразной личностной характеристикой. Образы свиты Юстиниана, несмотря на физиогномические подробности, таким качеством, как кажется, не обладают. Другой пример близкого к Сан Витале отношения к индивидуальности демонстрирует портрет епископа Экклесия из Сант Аполлинаре ин Классе (Илл. 79). За счёт усложнённой формы бровей и глаз, а также более тонкой трактовки силуэта и пластики лица его изображение выделяется в ряду предшествующих равеннских епископов. В образах последних практически отсутствуют какие-либо приёмы «портретизации», они представляют собой лишь небольшие вариации одного типажа, восходящего в конечном счёте к лику св. Аполлинария в апсиде базилики. По сравнению с ними портрет Экклесия кажется не только более конкретным, но и наделённым определённым, несколько меланхолическим настроением, чего мы не находим в изображении того же епископа из Сан Витале.

Наконец, «портреты» исторических персонажей появляются на консульских диптихах VI в. Конкретный человек с известным именем является главным героем данных произведений, однако в его изображении портретные черты не просто упрощаются, но в принципе не участвуют в создании образа. Изображения консулов являют собой некий универсальный типаж, единый как для персонажей одного рельефа, так и для героев разных диптихов. Причём тот же типаж, в котором представлены консулы на диптихах Анастасия или Ареобинда, — округлое лицо с укрупнёнными и стилизованными физиогномическими чертами, — оказывается созвучным изображениям ангелов и святых в Порече или Сан Витале. Только в данном случае подобный безличный образ применяется к изображению конкретного человека, статус и должность которого становятся важнее, чем индивидуальная внешность [30].

В чистом виде изображения ктиторов из базилики Св. Димитрия нельзя отнести ни к одной из обозначенных линий. Сравнение со скульптурными портретами выявляет общее стремление к стилизации, однако вместе с тем портреты фессалоникийских ктиторов сохраняют определённую долю натуралистичности в конструировании образа. Важную роль в их облике играет естественный разрез глаз — главная точка приложения стилизующего начала в скульптуре. Несмотря на деформацию всех прочих черт лица, глаза удерживают образ от антинатуралистического прочтения и заставляют воспринимать искажения как акцентированную, а не нивелированную индивидуальность.

По сравнению с равеннскими мозаиками в образах ктиторов из базилики Св. Димитрия используется более скупой набор приёмов, конкретизирующих внешность. Однако, в отличие от мозаик Пореча, физиогномика не сводится к типическим чертам, но продолжает сохранять впечатление индивидуального — не в последнюю очередь благодаря несходности приёмов, использованных в трёх портретах ктиторов.

Общим в данном случае является отчётливое противопоставление святых и персонажей, не обладающих статусом святости. Различие между двумя типами образов может быть трактовано по-разному, однако ансамбли Равенны и Фессалоник демонстрируют единый подход к решению этой задачи. Конкретное и индивидуальное выступает

в них атрибутом ктиторов, качеством живых и исторических персонажей, утверждающим их реальность [17, р. 70–71]. Тогда как для образов святых используется более условный и идеализированно-нейтральный типаж. Данная проблема сопоставления нашла отражение в знаменитом письме Павлина Ноланского Сульпицию Северу. Отвечая на предложение изобразить здравствующего епископа рядом со св. Мартином в баптистерии в Примулиаке, Павлин Ноланский колеблется: «Стыдно мне в любом случае: нарисовать себя таким, какой я есть, позорно, изобразить таким, какой я не есть, — дерзновенно» [28, р. 119–124]¹⁷.

В то же время, в отличие от более ранних «псевдопортретных» изображений святых, конкретизирующие приёмы в лицах ктиторов не приводят к созданию образа, наделённого той или иной личностной характеристикой. Внешность изображённых персонажей отличается сухой фиксацией, она скорее протоколируется, чем выражает определённый аспект внутреннего наполнения.

В изображениях ктиторов из базилики Св. Димитрия отразился характерный для искусства ранневизантийского времени поиск формы, направленный в сторону всё большей стилизации и преобразования естественного человеческого облика. При этом необходимость подчеркнуть различие между персонажами разного ранга нашла выход в сохранении портретного впечатления. В этом смысле мозаики базилики Св. Димитрия оказываются заключёнными между двумя тенденциями, действие которых не так просто отделить друг от друга. С одной стороны, это тактика стилизации как способ выражения «спиритуального» и надындивидуального. С другой стороны, стилизация как способ акцентировать индивидуальное — иными словами, карикатурность как способ проявления характера.

Проявление последнего качества в мозаиках базилики Св. Димитрия, на наш взгляд, стало следствием обращения к портретной традиции более раннего времени. В римском скульптурном портрете можно выделить целое направление, основанное на акцентировании и стилизации индивидуальных (или представленных таковыми) черт лица. Отталкиваясь от естественного облика человека, оно усиливает характерные особенности его внешности, что позволяет создать, с одной стороны, более обобщённый, а с другой, гиперболизировано-индивидуальный, почти карикатурный образ.

Так, наиболее близкими аналогиями с изображением «епископа Иоанна» нам представляется два скульптурных портрета конца IV — первой трети V в. из Британского музея и Городского музея Токата, Турция (LSA-679, 2282) [23, р. 106–107, 142–143]. Прежде всего стоит отметить общий для трёх образов типаж — вытянутое округлое лицо, скруглённая борода, закрывающие рот усы, большой нос, опущенные брови. В то же время сходным оказывается и подход к представлению индивидуального. Стилизация отдельных черт сочетается с естественным разрезом глаз; не последнее внимание уделяется мягко трактованной пластике. В целом образы производят достаточно натуралистичное впечатление, а физиогномические черты в них воспринимаются как отражение реальной внешности. Вместе с тем при сопоставлении трёх образов становится ясно, что обозначенные черты являются типическими, а не индивидуальными. Такое соотношение

¹⁷ Письмо XXX, 2–5.

стилизации и естественности характерно и для иных типажей скульптурного портрета конца IV — первой трети V в. Приведём в качестве примера две скульптурные головы из Бонна и Никосии (LSA-380, 869. Илл. 80) [24, S. 305–308; 35, p. 140]. Здесь мы находим аналогичный подход пластической трактовки и подобное сочетание лёгкого обобщения форм при сохранении естественного разреза глаз. Портреты также демонстрируют устойчивость физиогномических особенностей в рамках единого типа — округлая форма лица, опущенные уголки тонких губ, округлённые глаза и вторящие им арки бровей.

Образ «епарха Леонтия» типологически напоминает изображения консулов на консульских диптихах, а также почётную «публичную» скульптуру, такую как статуя Флавия Палмата (LSA-198). Для всех этих произведений характерно особое внимание к демонстрации статуса: позднеантичная тога с краем ткани, перекинутым через левую руку, скипетр и маппа в руках, сенаторские кальцеи с перекрещивающимися завязками [34, p. 176–182]. Близкий к епарху типаж обнаруживает скульптурный портрет конца IV — первой половины V в. из Афин (LSA-142. Илл. 81) [47, σ. 132]. Помимо сходства причёски два портрета сближает не слишком акцентированная пластика и некоторая заострённость черт лица, таких как длинный тонкий нос. Однако стилизованные глаза афинского портрета и гладкость его лица придают образу более идеализированное звучание по сравнению с епархом из Фессалоник. Более подходящими сравнениями в этом смысле представляются нам скульптурные портреты конца III — начала IV в. из Палаццо Рондинини (LSA-881) и катакомб Домитиллы (Dom. 2012) [31, p. 210]. Как и в случае «епарха Леонтия», их портретная выразительность строится на суховатой пластике, подробно обрисовывающей рельеф костистого лица и рисунок волос. Важную роль в них также играют графично трактованные морщины, прорезающие лоб тонкими линиями. Глаза и брови несколько стилизованы, но их характер претендует скорее на конкретизирующий, нежели абстрагирующий эффект.

Типаж лысого старца с густой бородой, в котором представлен дьякон на восточной панели, не был распространён среди скульптурного портрета позднеантичного времени. Он связан скорее с традицией изображения философов — самым известным вариантом «мифологического» портрета, выстраивающего образ из индивидуальных, но не миметических черт. Из портретной скульптуры нечто напоминающее образ дьякона можно узнать в голове из Тулузы (LSA-1071) [5, p. 459–460]. Однако, за исключением близкой формы бороды и усов, а также схожей стилизации формы лица, изображения скорее различны. Вместе с тем в отличие от портретов философов образ дьякона лишён ярких узнаваемых физиогномических черт. Особенности его облика трактованы с помощью типических приёмов — как, например, упомянутая выше характерная линия бровей, но в достаточно сдержанной, не слишком акцентированной форме.

Итак, образы ктиторов из базилики Св. Димитрия являют собой один из последних примеров портретного жанра в ранневизантийском искусстве. Именно индивидуальность облика, а не сопроводительная надпись заставляет узнать в их изображениях конкретных исторических персонажей. Очевидное стремление подчеркнуть конкретность, подробно разработанная пластика и нюансированность лиц ктиторов контрастируют с условной трактовкой их одежд и заметно отличают эти образы от всех других ликов базилики. В то же время в художественном решении портретов ис-

пользуется ряд приёмов, стилизующих и сглаживающих личностное начало; тогда как черты конкретизации обусловлены в первую очередь типажом, а не стремлением к мимесису. Подобный подход к изображению, на наш взгляд, находит аналогию в одном из направлений более раннего скульптурного портрета, где конкретные черты внешности портретируемого не нивелируются с помощью абстрагирующих приёмов, но, напротив, усиливаются и акцентируются. В результате подчёркнутой индивидуализации портрет передаёт узнаваемый облик человека, однако создаёт стилизованный и несколько карикатурный образ. Важную роль в восприятии мозаичных панелей играет различие между ктиторскими портретами и образами святых. В мозаиках из базилики Св. Димитрия ктитория представлены как равноправные святому персонажи: каждый из них олицетворяет тот или иной уровень власти и принимает деятельное участие в жизни города. Между тем их статус различен, что выявляется именно на уровне трактовки лица: оба типа образов стилизованы, однако в одном случае стилизация призвана идеализировать облик, а в другом, напротив — конкретизировать и подчеркнуть индивидуальность.

Литература

1. Трофимова А. А. Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 7 / Ред. С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, А. В. Захарова. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. — С. 39–50. URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-1-4> (дата обращения 01.05.2020).
2. Успенский Ф. И. О вновь открытых мозаиках в церкви Св. Димитрия в Солуни // Известия Русского Археологического Института в Константинополе. — 1909. — Т. 14. — С. 1–61.
3. Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 1977 through February 12, 1978 / Ed. K. Weitzmann. — New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1979. — 735 p.
4. Andreescu-Treadgold I., Treadgold W. Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale // The Art Bulletin. — 1997. — Vol. 79. — № 4. — P. 708–723.
5. Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra: Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 dicembre 2000 al 20 aprile 2001 / A cura di S. Ensoli, E. La Rocca. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000. — 732 p.
6. Bakirtzis C., Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Mavropoulou-Tsioumi C. Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century. — Athens: Kapon, 2012. — 360 p.
7. Bauer F. A. Eine Stadt und ihr Patron: Thessaloniki und der Heilige Demetrios. — Regensburg: Schnell & Steiner, 2013. — 488 S.
8. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums: Museo Chiaramonti. Vol. 1 / Hrsg. B. Andreae. — Berlin: Walter de Gruyter, 1995. — 1106 S.
9. Bordin G. Basilica di San Lorenzo fuori le mura. Il mosaico dell'arco absidale (576–590). Un'introduzione // Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991–2004 / A cura di M. Andaloro, C. D'Angelo. — Roma: Gangemi, 2017. — P. 103–105.
10. Brubaker L. Elites and Patronage in Early Byzantium: The Evidence from Hagios Demetrios at Thessalonike // The Byzantine and Early Islamic Near East. Vol. VI: Elites Old and New in the Byzantine and Early Islamic Near East / Eds. J. Haldon, L. I. Conrad. — Princeton: Darwin Press, 2004. — P. 63–90.
11. Calza R. Museo Ostiense. — Roma: La Libreria Dello Stato, 1947. — 57 p. (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia. Vol. 79).
12. Cameron A. City Personifications and Consular Diptychs // Journal of Roman Studies. — 2015. — Vol. 105. — P. 250–287.
13. Cormack R. S. The Mosaic Decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A Re-examination in the Light of the Drawings of W. S. George // Annual of the British School at Athens. — 1969. — Vol. 64. — P. 17–52.

14. *Deichmann F. W.* Ravenna. Geschichte und Monumente. — Wiesbaden: Steiner, 1969. — 344 S.
15. *Delfini Filippi G.* Per la storia del restauro musivo nel secolo XIX: l'esempio di Sant'Agnese fuori le Mura // *Storia dell'Arte*. — 1989. — № 65. — P. 86–94.
16. *Effenberger A.* Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert. — München: Beck, 1986. — 383 S.
17. *Foletti I.* Physiognomic representations as a rhetorical instrument: “portraits” in San Vittore in Ciel d'Oro, the Galla Placidia “mausoleum” and San Paolo Fuori le Mura // *The Face of the Dead and the Early Christian World* / Ed. *I. Foletti*. — Roma: Viella, 2013. — P. 61–83.
18. *Fourlas B.* Κρίστας θεωρείς. Wer ist der zivile Würdenträger auf dem Stiftermosaik in der Demetrios-Kirche in Thessaloniki? // *Βυζαντινά Σύμμεκτα*. — 2010. — No. 20. — Σ. 195–244.
19. *Gianandrea M.* Il “doppio papa” nelle decorazioni absidali del Medioevo romano // *Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*. — Paris: Picard, 2012. — P. 663–669.
20. *Grabar A.* Notes sur les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique // *Byzantion*. — 1978. — Vol. 48. — P. 64–77.
21. *Haussig H. W.* Seidenstoffe als Mittel, die Vorlagen der Pfeilermosaik mit Darstellungen des Heiligen Demetrios in Hagios Demetrios in Thessalonike zu bestimmen // *Actes du Xe Congrès International d'archéologie chrétienne, Thessalonique, 28 Septembre — 4 Octobre 1980* (Studi di antichità cristiana. Vol. 37). — Città del Vaticano: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1984. — P. 197–209.
22. *Hoddinott R. F.* Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art. — London: Macmillan, 1963. — 263 p.
23. *Inan J., Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait: Sculpture from Asia Minor. — London: Oxford University Press, 1966. — 244 p.
24. *Inan J., Alföldi-Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei: neue Funde. — Mainz am Rhein: von Zabern, 1979. — 368 S.
25. *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm // *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München, 1958*. — Bd 4. — München: Beck, 1958. — S. 1–50.
26. *Lemerle P.* Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius. — Vol. I: Texte. — Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1979. — 268 p.
27. *Lemerle P.* Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius. — Vol. II: Commentaire. — Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1981. — 262 p.
28. *Letters of St. Paulinus of Nola. Vol. 2: Letters 23–51* / Ed., transl. *P. G. Walsh*. — New York: Newmann Press, 1967. — 666 p.
29. *Mauskopf Deliyannis D.* Ravenna in Late Antiquity. — Cambridge: Cambridge University Press, 2010. — 444 p.
30. *Olovsson C.* Representing consulship: on the conception and meanings of the consular diptychs // *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome*. — 2011. — Vol. 4. — P. 99–124.
31. *Palazzo Rondinini con un catalogo dei marmi antichi* / A cura di *L. Salerno, E. Paribene*. — Rome: Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1964. — 339 p.
32. *Rhoby A.* Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung. — Bd 1: Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken. — Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2009. — 503 p.
33. *Skedros J. C.* St. Demetrios of Thessaloniki: Civic Patron and Divine Protector, 4th–7th Centuries CE (Harvard Theological Studies. Vol. 47). — Harrisburg: Trinity Press International, 1999. — 169 p.
34. *Smith R. R.* Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600 // *The Journal of Roman Studies*. — 1999. — Vol. 89. — P. 155–189.
35. *Smith R. R.* The statue monument of Oecumenius. A New Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias // *The Journal of Roman Studies*. — 2002. — Vol. 92. — P. 134–156.
36. *The Last Statues of Antiquity* / Ed. *R. R. Smith; B. Ward-Perkins*. — Oxford: Oxford University Press, 2016. — 410 p.
37. *Visconti P. E.* Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche. — Roma: Tipografia Tiberina, 1880. — 224 p.
38. *Xyngopoulos A.* The Mosaics of the Church of Saint Demetrius in Thessaloniki. — Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1969. — 31 p.
39. *Αγίου Δημητρίου Θαύματα. Οι συλλογές αρχιεπισκόπου Ιωάννου και Ανωνύμου. Ο βίος, τα θαύματα και η Θεσσαλονίκη του Αγίου Δημητρίου* / Επιμ. *Χ. Μπακιρτζής*. — Θεσσαλονίκη: Άγρα, 1997. — 577 σ.
40. *Βελένης Γ.* Ταυτίσεις προσώπων σε ψηφιδωτά του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης // *XXe Congrès International des Études Byzantines, Collège de France — Sorbonne, 19–25 août 2001. Pré-Actes*. — Vol. III. — Paris, 2001. — P. 308.

41. Βελένης Γ. Σχόλια σε δύο ψηφιδωτές επιγραφές του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. — 2003. — № 24. — Σ. 37–44.
42. Κουτζιουκώστας Α. „Τοῦ βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλῳ μετατρέποντος...” Μία πρόταση ερμηνείας της ψηφιδωτής επιγραφής των κτιστών από τον ναό του Αγίου Δημητρίου // Βυζαντινά Σύμμεκτα. — 2014. — № 24 (1). — Σ. 11–28.
43. Μέντζος Α. Τα ψηφιδωτά της ανοικοδόμησης του ναού του Αγίου Δημητρίου στον 7^ο αιώνα μ.Χ. — Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2010 (Βυζαντινά Κείμενα και Μελέτες. № 54). — 125 σ.
44. Μπακιρτζής Χ. „...Βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλων...” // Βυζαντινά. — 1985. — № 13 (2). — Σ. 1053–1058.
45. Μπακιρτζή Χ. Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου. — Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1986. — 91 σ.
46. Παπαζώτος Θ. Το ψηφιδωτό των κτητόρων του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης // Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη (Μακεδονικά, παράρτημα 5). — Θεσσαλονίκη, 1983. — Σ. 365–376.
47. Ρωμοπούλου Κ. Ελληνορωμαϊκά γλυπτά του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου. — Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1997. (Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού δελτίου. № 61). — 140 σ.
48. Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ. Ἡ βασιλική τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. — Ἀθήνα: Ἡ ἔν Ἀθήναις Αρχαιολογική Ἑταιρεία, 1952. — 278 σ.

Название статьи. Ктиторские композиции в базилике Св. Димитрия в Фессалониках. Судьба портрета в ранневизантийском искусстве

Сведения об авторе. Образцова Ксения Борисовна — аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. vos-chod@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена двум мозаичным композициям с изображением ктиторов из базилики Святого Димитрия в Фессалониках. Образы исторических деятелей отличаются редкими для VII в. портретными качествами, которые играют определяющую роль для идентификации анонимных изображений, а также выступают главным средством различения святых и персонажей, лишённых статуса святости. Чтобы установить место фессалоникийских мозаик в угасающей портретной традиции, в работе рассматриваются основные направления и пути трансформации, которые проходит жанр портрета в различных видах позднеантичного и ранневизантийского искусства. Одной из ключевых тенденций в этом процессе становится стилизация облика конкретного человека, которая проявляет себя двояко: с одной стороны, как способ выражения надындивидуального, с другой, как средство акцентировать индивидуальное. Проявление последнего качества в мозаиках базилики Св. Димитрия, на наш взгляд, стало следствием обращения к портретной традиции более раннего времени, что сделало возможным сравнение образов VII в. со скульптурным портретом конца IV — первой половины V в.

Ключевые слова: раннехристианское искусство, Салоники, портрет, ктитор, св. Димитрий

Title. The Founders' Panels from the Church of Saint Demetrius in Thessaloniki. The State of Portraiture in Early Byzantine Painting

Author. Obraztsova, Ksenia Borisovna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. vos-chod@yandex.ru

Abstract. The paper is dedicated to the founders' panels from the church of Saint Demetrius in Thessaloniki. The representations of the historical figures are remarkable for the portrait-like appearance, unusual for the 7th century. The feature plays a crucial role for the identification of the anonymous images and at the same time marks the difference between the depictions of saints and historical figures. To find a place of the ensemble within the fading tradition of portrait painting, the article is provided with a survey of major lines and means of transformation of the genre in various contexts throughout the Late Antique and Early Byzantine period. Stylization of the physiognomic features is regarded as one of the main tendencies of the development. The impact of it is ambiguous: on the one hand, stylization reveals the attitude towards the generalizing image, on the other it can be interpreted as a mean of emphasizing of individual characteristics. The latter peculiarity, in our view, binds the founders' images with the much earlier portrait tradition and enables us to compare the 7th-century mosaics of Saint Demetrius with the sculpture portraits of late 4th — first half of the 5th century. This work is supported by the Russian Science Foundation under grant 20-18-00294 and performed in Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central

Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation.

Keywords: Early Christian art, Thessaloniki, portraiture, donor, Sant Demetrius

References

- Andreae B. (ed.). *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums: Museo Chiaramonti*, vol. 1. Berlin, Walter de Gruyter Publ., 1995. 1106 p. (in German).
- Andreescu-Treadgold I.; Treadgold W. Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale. *The Art Bulletin*, 1997, vol. 79, no. 4, pp. 708–723.
- Bakirtzis Ch. "...Varvaron klydona varvaron stolon...". *Byzantina*, 1985, vol. 13 (2), pp. 1053–1058. (in Greek).
- Bakirtzis Ch. *I basiliki tou Agiou Dimitriou (The Basilica of Saint Demetrius)*. Thessaloniki, Institute for Balkan Studies Publ., 1986. 91 p. (in Greek).
- Bakirtzis Ch. (ed.). *Agiau Dimitriou Thavmata. I silloges archiepiskopou Ioannou ke Anonimou. O bios, ta thavmata ke i Thessaloniki tou Agiou Dimitriou (Miracles of Saint Demetrius. The Collections of Archbishop John and an Anonymous. The Life, Miracles and Thessaloniki of Saint Demetrius)*. Thessaloniki, Agra Publ., 1997. 577 p. (in Greek).
- Bakirtzis Ch.; Kourkoutidou-Nikolaïdou E.; Mavropoulou-Tsioumi C. *Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century*. Athens, Kapon Publ., 2012. 360 p.
- Bauer F. A. *Eine Stadt und ihr Patron: Thessaloniki und der Heilige Demetrios*. Regensburg, Schnell & Steiner Publ., 2013. 488 p. (in German).
- Bordi G. Basilica di San Lorenzo fuori le mura. Il mosaico dell'arco absidale (576–590). Un'introduzione. Andaloro M.; D'Angelo C. (eds.). *Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991–2004*. Roma, Gangemi Publ., 2017, pp. 103–105 (in Italian).
- Brubaker L. Elites and Patronage in Early Byzantium: The Evidence from Hagios Demetrios at Thessalonike. Haldon J.; Conrad L. I. (eds.). *The Byzantine and Early Islamic Near East*, vol. 6: *Elites Old and New in the Byzantine and Early Islamic Near East*. Princeton, Darwin Press Publ., 2004, pp. 63–90.
- Calza R. *Museo Ostiense*. Roma, La Libreria Dello Stato Publ., 1947. (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia. Vol. 79). 57 p. (in Italian).
- Cameron A. City Personifications and Consular Diptychs. *Journal of Roman Studies*, 2015, vol. 105, pp. 250–287.
- Cormack R. S. The Mosaic Decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A Re-Examination in the Light of the Drawings of W. S. George. *Annual of the British School at Athens*, 1969, vol. 64, pp. 17–52.
- Deichmann F. W. *Ravenna. Geschichte und Monumente*. Wiesbaden, Steiner Publ., 1969. 344 p. (in German).
- Delfini Filippi G. Per la storia del restauro musivo nel secolo XIX: l'esempio di Sant'Agnese fuori le Mura. *Storia dell'Arte*, 1989, vol. 65, pp. 86–94 (in Italian).
- Effenberger A. *Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert*. Munich, Beck Publ., 1986. 383 p. (in German).
- Ensoli S.; La Rocca E. (eds.). *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra: Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 dicembre 2000 al 20 aprile 2001*. Roma, L'Erma di Bretschneider Publ., 2000. 732 p. (in Italian).
- Foletti I. Physiognomic Representations as a Rhetorical Instrument: "Portraits" in San Vittore in Ciel d'Oro, the Galla Placidia "Mausoleum" and San Paolo Fuori le Mura. Foletti I. (ed.). *The Face of the Dead and the Early Christian World*. Rome, Viella Publ., 2013, pp. 61–83.
- Fourlas B. Ktistas theōreis. Wer ist der zivile Würdenträger auf dem Stiftermosaik in der Demetrios-Kirche in Thessaloniki. *Byzantina Symmeikta*, 2010, vol. 20, pp. 195–244 (in German).
- Gianandrea M. Il "doppio papa" nelle decorazioni absidali del Medioevo romano. *Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*. Paris, Picard Publ., 2012, pp. 663–669 (in Italian).
- Gkoutzioukostas A. "Tou varvaron klydona varvaron stolo metatreponontos..." A Proposal for the Interpretation of the Mosaic Inscription of the Builders from the Church of Saint Demetrius. *Byzantina Symmeikta*, 2014, vol. 24 (1), pp. 11–28 (in Greek).
- Grabar A. Notes sur les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique. *Byzantion*, 1978, vol. 48, pp. 64–77.
- Haussig H. W. Seidenstoffe als Mittel, die Vorlagen der Pfeilermosaiken mit Darstellungen des Heiligen Demetrios in Hagios Demetrios in Thessalonike zu bestimmen. *Actes du Xe Congrès International d'archéologie chrétienne, Thessalonique, 28 Septembre – 4 Octobre 1980 (Studi di antichità cristiana, vol. 37)*. Vatican, Papal Institute for Christian Archeology Publ., 1984, pp. 197–209 (in German).

- Hoddinott R. F. *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*. London, Macmillan Publ., 1963. 263 p.
- Inan J.; Rosenbaum E. *Roman and Early Byzantine Portrait: Sculpture from Asia Minor*. London, Oxford University Press Publ., 1966. 244 p.
- Inan J.; Alföldi-Rosenbaum E. *Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei: neue Funde*. Mainz am Rhein, von Zabern Publ., 1979. 368 p. (in German).
- Kitzinger E. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm. *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München*, 1958. Munich, Beck Publ., 1958, pp. 1–50.
- Lemerle P. *Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius*, vol. 1: *Texte*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique Publ., 1979. 268 p. (in French).
- Lemerle P. *Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius*, vol. 2: *Commentaire*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique Publ., 1981. 262 p. (in French).
- Mauskopf Deliyannis D. *Ravenna in Late Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2010. 444 p.
- Mentzos A. *Ta psifidota tis anikodomisis tou naou tou Agiou Dimitriou ston 7o eona m.Ch. (The Mosaics of the Rebuilding of Saint Demetrius Church in the 7th Century AD)* (*Byzantine Texts and studies*, vol. 54). Thessaloniki, Centre for Byzantine Studies Publ., 2010. 125 p. (in Greek).
- Olovsson C. Representing Consulship: On the Conception and Meanings of the Consular Diptychs. *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome*, 2011, vol. 4, pp. 99–124.
- Papazotos T. The Mosaic with Donors in Saint Demetrius, Thessaloniki. *Aferoma sti mnimi Stilianou Pelekanidi (Makedonika. Suppl. 5)*. Thessaloniki, 1983, pp. 365–376 (in Greek).
- Rhoby A. *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, vol. 1: *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*. Vienna, Österreichische Akademie der Wissenschaften Publ., 2009. 503 p. (in German).
- Romiopoulou K. *Ellinoromaika glipta tou Ethnikou Archeologikou Mousiou (Greco-Roman sculpture in the National Archaeological Museum)* (*Dimosievματα του Αρχεολογικού δελτιου*, vol. 61). Athens, Archaeological Resources Fund Publ., 1997. 140 p. (in Greek).
- Salerno L.; Paribene E. (eds.). *Palazzo Rondinini con un catalogo dei marmi antichi*. Rome, Banca Nazionale dell'Agricoltura Publ., 1964. 339 p. (in Italian).
- Skedros J. C. *St. Demetrios of Thessaloniki: Civic Patron and Divine Protector, 4th–7th Centuries CE* (*Harvard Theological Studies*, vol. 47). Harrisburg, Trinity Press International Publ., 1999. 169 p.
- Smith R. R. R. Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600. *The Journal of Roman Studies*, 1999, vol. 89, pp. 155–189.
- Smith R. R. R. The Statue Monument of Oecumenius. A New Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias. *The Journal of Roman Studies*, 2002, vol. 92, pp. 134–156.
- Smith R. R. R.; Ward-Perkins B. (eds.). *The Last Statues of Antiquity*. Oxford, Oxford University Press, 2016. 410 p.
- Sotiriou G.; Sotiriou M. *I basiliki tou Agiou Dimitriou Thessalonikis (The Basilica of Saint Demetrius in Thessaloniki)*. Athens, Archaeological Society of Athens Publ., 1952. 278 p. (in Greek).
- Trofimova A. A. Did Portraiture Exist as a Genre in Classical Antiquity? About One of the Problems in Art Theory. Zakharova A. V.; Maltseva, S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 6. St. Petersburg, Saint Petersburg University Press Publ., 2017, pp. 39–50 (in Russian). Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-1-4> (accessed 1 May 2020).
- Velenis G. Identification of the Figures from the Mosaics in Saint Demetrius, Thessaloniki. *XXe Congrès International des Études Byzantines, Collège de France – Sorbonne, 19–25 août 2001. Pré-Actes*, vol. 3. Paris, 2001, p. 308 (in Greek).
- Velenis G. Thoughts on Two Mosaic Inscriptions in Saint Demetrius, Thessaloniki. *Deltion Christianikes Archaologikes Hetaireias*, 2003, vol. 24, pp. 37–44 (in Greek).
- Walsh P. G. (ed.). *Letters of St. Paulinus of Nola*, vol. 2: *Letters 23–51*. New York, Newmann Press Publ., 1967. 666 p.
- Weitzmann K. (ed.). *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 1977 through February 12, 1978*. New York, The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press Publ., 1979. 735 p.
- Xyngopoulos A. *The Mosaics of the Church of Saint Demetrius in Thessaloniki*. Thessaloniki, Institute for Balkan Studies Publ., 1969. 31 p.



Илл. 67. Св. Димитрий с ктиторами. Северная грань юго-восточного столба. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. Фотография А. В. Захаровой



Илл. 68. Св. Димитрий с дьяконом. Восточная грань юго-восточного столба. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. Фотография А. В. Захаровой



Илл. 69. «Епископ Иоанн». Северная грань юго-восточного столба. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. Фотография Е. А. Виноградовой



Илл. 70. «Епарх Леонтий». Северная грань юго-восточного столба. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. Фотография Е. А. Виноградовой



Илл. 71. Св. Димитрий с дьяконом. Восточная грань юго-восточного столба. Базилика Св. Димитрия, Фессалоники. Фрагмент. Фотография Е. А. Виноградовой



Илл. 72. Папа Иоанн IV. Капелла Сан Венанцио, Латеранский баптистерий, Рим. Фотография А. В. Захаровой



Илл. 73. Мужской портрет римско-остийской группы, LSA-957. Музей Кьярамонти, Рим. Фотография К. Б. Образцовой



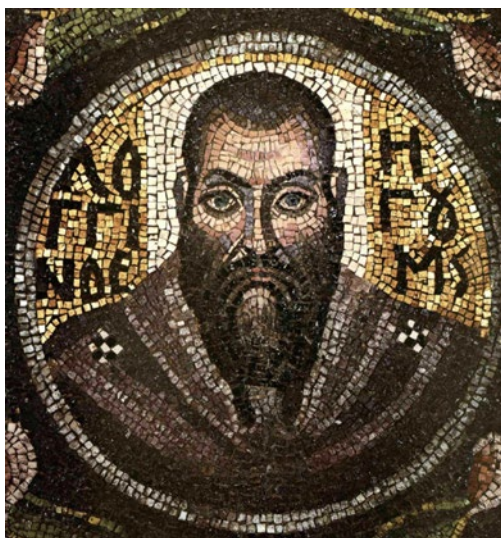
Илл. 74. Статуя Флавия Палмата, LSA-198. Музей Афродисиады. Фотография Е. А. Виноградовой



Илл. 75. Епископ Экклесий. Сан Витале, Равенна. Фотография Е. А. Виноградовой



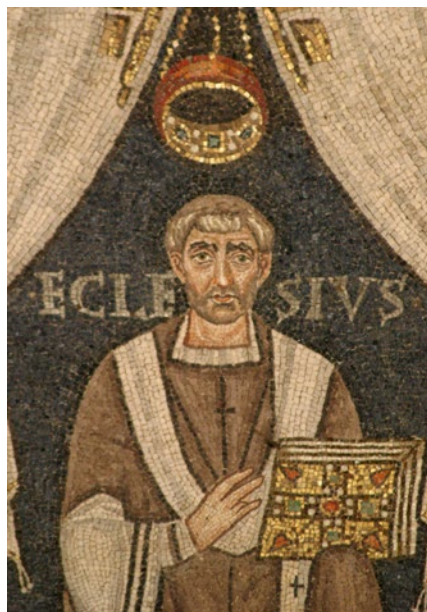
Илл. 76. Епископ Евфрасий и архидьякон Клавдий. Евфрасиева базилика, Пореч. Фотография Е. А. Виноградовой



Илл. 77. Игумен Лонгин. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Источник: Forsyth G., Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Pl. CXXI



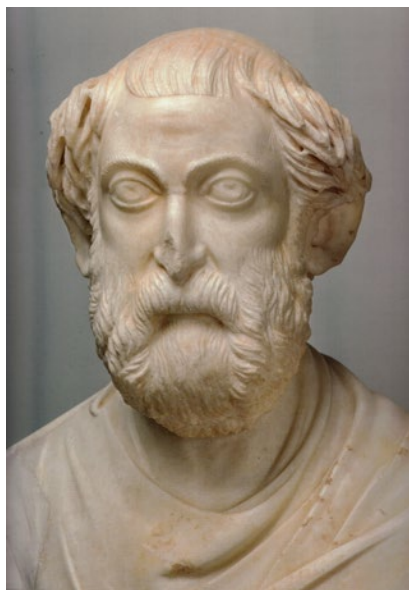
Илл. 78. Свита Юстиниана. Сан Витале, Равенна.
Фотография Е. А. Виноградовой



Илл. 79. Епископ Экклесий. Сан Аполлинаре
ин Класе, Равенна. Фотография А. В. Захаровой



Илл. 80. Мужской портрет, LSA-869. Кипрский
археологический музей, Никосия.
Фотография В. Е. Сусленкова



Илл. 81. Мужской портрет, LSA-142. Национальный
археологический музей, Афины. Воспроизводится по:
Византия сквозь века: Каталог выставки / Государст-
венный Эрмитаж. СПб., 2017. № 29, с. 143