

ББК 85.143(3)

УДК 7.033.1

DOI 10.18688/aa2515-2-12

К. Б. Образцова

От портрета к иконе? Традиции и новации античного портрета в раннехристианских изображениях святых¹

Вопрос о связи между античным портретом и христианской иконой — старейшая, но до сих пор не исчерпанная проблема в истории изучения раннехристианского искусства и далее всей теории византийского образа. В ней соединилось множество тем, важнейших для позднеантичной эпохи — времени перехода и пересмотра старой культуры под натиском новых потребностей и новых художественных задач. Вместе с тем раннехристианское искусство никогда не теряло связи с предшествующей традицией. Его формы, на первый взгляд, новые, почти повсеместно возникали на старых основаниях.

Не стал исключением и «христианский портрет». Изображение человека было помещено в прежде неизвестный контекст церковного пространства. Однако при ближайшем рассмотрении новизна этого явления оказывается не столь значительной. Раннехристианские образы святых и ктиторов были прочно укоренены в портретную традицию прошлого — прежние смыслы нашли отражение как в содержании, так и в форме нового типа изображений.

Эти вопросы получили широкое освещение в литературе. В этом смысле наша работа во многом будет иметь обобщающий характер. Теоретические рассуждения о сходстве между ролями мучеников и почитаемых фигур в античной традиции мы попытаемся дополнить анализом художественных явлений, которым в истории изучения было уделено меньше внимания. Важным подспорьем в этом деле нам послужат недавние изыскания в области позднеантичного портрета, контекст которого позволяет взглянуть на изображения святых с нового ракурса.

Классическим сопоставлением, еще сто лет назад подтолкнувшим исследователей к нашей теме, стало сходство между ранними иконами и погребальными портретами из Фаюма [7, с. 11–22; 34; 39]. Их параллелизм был замечен почти в силу случая: в середине XIX в. Порфирий Успенский находит на Синае древнейшие энкаустические иконы; вскоре после этого, в 1880-х гг., обнаружены фаюмские дощечки, открывшие миру доселе почти неизвестный живописный портрет античности. Два явления возникли почти одновременно — оба открытия имели революционное значение. Они оказались чрезвычайно похожими друг на друга с точки зрения и техники, и стиля, и семантики. На-

¹ Исследование выполнено в рамках работы по научной теме «Традиция портрета в искусстве поздней античности и раннего христианства III–VII вв.» в Государственном институте искусствознания.

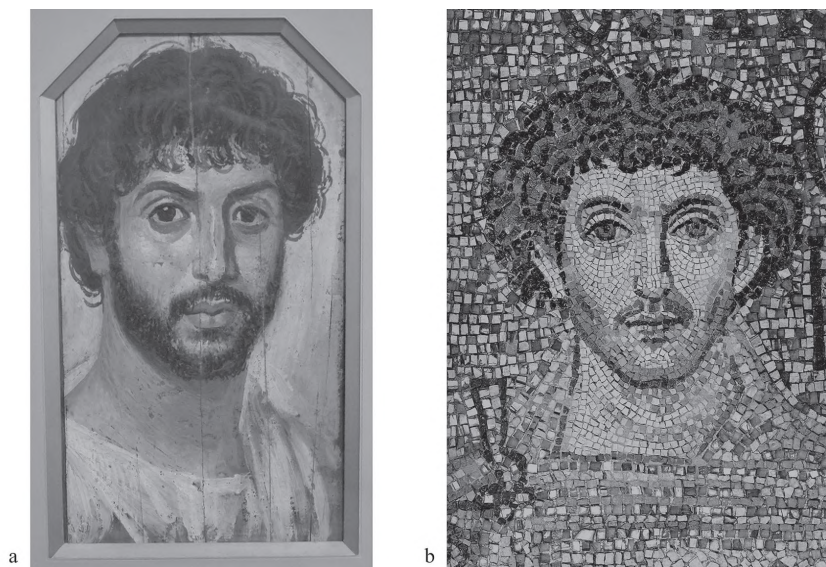


Рис. 1 а) Портрет мужчины из Фаюма. Сер. II в. ГМИИ им. Пушкина. Воспроизводится по: О. А. Васильева (2020) [2, с. 70]; Ферин. Ротонда в Фессалониках. Вт. пол. V в. Воспроизводится по: Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch. (2012) [13, fig. 60]

туралистическая манера соединилась в портретах с «надмирным» характером образов. Жизненность в изображении умершего напоминали о христианской идее преодоления смерти и вечной жизни святых (Рис. 1).

В дальнейшем стало ясно, что плакетки из Фаюма были отнюдь не единственной точкой соприкосновения, соединившей античный портрет с христианской иконой. Множество явлений претендовали с тех пор на роль связующего звена между ними. Несмотря на это, влияние египетских погребальных образов до сих пор рассматривается некоторыми исследованиями как определяющее [33; 35; 36]. Характерно, что раннехристианские изображения святых, более известные по монументальной живописи, были вписаны в развязавшуюся дискуссию в значительно меньшей степени, чем иконы [13; 19; 20; 22]. Между тем эта категория образов также стала прямым наследником античной портретной традиции, переживавшей в раннехристианскую эпоху серьезные трансформации, но вместе с тем и новую жизнь.

Такую несправедливость отчасти можно объяснить историографической традицией. В различных формах античного портрета исследователи христианского искусства (А. Грабар, Т. Ф. Мэтьюз, С. Санде) искали, прежде всего, истоки иконы [4; 23; 24; 25; 31; 32; 37]. Помимо буквальной связи, как в случае с фаюмскими панелями, ключевым стал более общий вопрос о корнях самой иконности — то есть о предпосылках почитаемости образа и формах, отражающих его культовое содержание. Подобный ракурс определил то, что в первую очередь в качестве истоков иконы были выбраны категории образов с очевидными религиозными коннотациями — как изображающие языческих

божеств², так и связанные с императорским культом. Их идеализированный, анти-индивидуальный облик прочитывался в этом контексте как воплощение сверхприродных качеств, противопоставленных изменчивой конкретности человеческой натуры. При этом возникновение этих свойств в императорском портрете по времени приближалось к сложению христианского образа. Хрестоматийной иллюстрацией к описанному параллелизму стал колосс Константина из Капитолийских музеев (LSA-558)³.

Поиск абстрактных характеристик в заведомо почитаемых изображениях заострил противопоставление между индивидуальностью портрета и обобщенностью культового образа. Подход также вывел за скобки те явления, которые оказались более похожими на портрет в его привычном, бытовом смысле, связанном с идеей внешнего подобия. Более актуальным в контексте генезиса иконы был вопрос о том, как и когда портрет перестал быть «всего лишь» портретом.

Другим аспектом, на который обращали особое внимание исследователи ранних икон, стал процесс, в ходе которого христианский образ стал полноценным объектом почитания. Анализ источников (Э. Китцингера, Л. Брубакера и др.) показал, что в привычном для нас виде культ оформился не раньше VI в. [15; 16; 17; 27]. Это время стало ключевым, но по-прежнему подготовительным этапом для византийской теории образа. Число свидетельств, фиксирующих особенно почтительное отношение к изображениям, растет. При этом сами способы выразить благоговение перед образом оставались традиционными для античной культуры: украшение гирляндами, зажигание перед портретом свечей и благовоний применялись к изображениям святых уже на самом раннем этапе, которому обычно отказывают в какой-либо христианской изобразительности.

Наиболее известное подтверждение тому происходит из Апокрифических деяний Иоанна (II в.). История повествует о том, как ученик Иоанна по имени Ликомед заказал портрет евангелиста в благодарность за спасение, что вызывало впоследствии негодование апостола, назвавшего почитание образа языческими пережитками [1, с. 75–76]: *«А на следующий день он [художник] раскрасил его восковыми красками и так отдал портрет радостному Ликомеду. Поставив его в своём покое, тот украсил его венком... Говоря так и шутя с ним, он входит в покой и видит украшенный венком портрет старца, по сторонам его — светильники, а перед ним — алтари»*.

Несколько позже, рассуждая о статуе Христа из Кесарии, о христианских образах на досках свидетельствует Евсевий Кесарийский. Сам он подобную практику не принимает, однако признает, насколько она понятна и ожидаема с точки зрения языческой привычки [5, с. 335–336]: *«Нет ничего удивительного в том, что в старину язычники, облагодетельствованные Спасителем нашим, это делали. Я ведь рассказывал, что сохранились изображения Павла, Петра и Самого Христа, написанные красками на досках. Естественно, что древние привыкли, особенно не задумываясь, по языческому обычаю, чтить таким образом своих спасителей»* (*Historia Ecclesiastica* VII, 18).

Судя по этим историям, на раннем этапе изображения святых почитались, вероятно, просто как портреты. То есть и к самим святым относились как к людям, достойным

² См., например, пинаку с образом Сераписа из Музея Гетти (II в.).

³ Здесь и далее скульптурные портреты представлены под номерами из электронной базы “Last Statues of Antiquity”. URL: <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/> (дата обращения: 01.04.25).



Рис. 2. Аркосолий Прокла. Катакомбы Сан Дженнаро, Неаполь. Вт. пол. V в. — нач. VI вв. Воспроизводится по: F. Bisconti (2015) [14, fig. 17]

уважения или заслуживающим благодарности. Те же атрибуты, которые отмечали благоговение перед образом, встречаются в погребальном искусстве и сопровождают изображения умерших. Приведем для примера римское надгробие Бессулы или аркосолий Прокла из катакомб Сан Дженнаро в Неаполе с зажженными свечами по сторонам от фигуры оранта (Рис. 2). Однако так обращались и с другими «портретами», включая те, что были напрямую связаны с нехристианскими культами — изображениями богов и императоров [18; 21]. Должно быть, именно это уподобление, в первую очередь, вызывало отторжение у авторов и лирических героев ранних свидетельств.

Так, анализ письменных источников позволил установить, что систематическая теория иконы сложилась только после иконоборческой полемики, однако культ образа возник не на пустом месте. Одной из его важнейших предпосылок стало отношение к портретному образу как таковому. Античная традиция не делала различий между портретом и иконой (неслучайно оба понятия обозначались одним словом — «изображение» или «образ» — *εἰκών* по-гречески или по-латински *imago*), светским и культовым изображением; и тем более индивидуализированным и идеализированным образом. Сам по себе портрет влек за собой возможность почитания. Сам факт того, что человек наделялся дополнительным «телом» выносил его за рамки обыденного.

К похожему выводу привели изыскания в области античного и позднеантичного искусства. Иллюзионизм в портрете невольно заставляет нас уравнивать образы прошлого с произведениями Нового времени. Мы склонны рассматривать античные изображения в соответствии с критериями другой эпохи. Между тем многие древние формы портрета, которые могут показаться нам «светскими», в действительности были включены в те или иные культовые практики.

Долгую и глубокую традицию почитания имели изображения философов [11]. Их образ был связан с ролью свидетеля и проводника к божественному познанию, со статусом избранника, которому открылось божественное. Похожие свойства разделяли изображения умерших. Тема смерти открывала в фигуре усопшего роль посредника между двумя мирами, а также и роль заступника — защитника живых, еще не перешедших пройденную им границу. По этой причине портрет всякого умершего, вне зависимости от его статуса, оказывался в зоне культовой сферы.

Не была свободна от подобных коннотаций и официальная скульптура — изображающая не только императора, но и простого чиновника. На фигуру местного начальника отчасти переносились те почести, которые оказывались императору. К визитам правителей также приурочивали торжественные празднества и устраивали процессии с участием их скульптурных двойников [28, S. 75–90]. Однако, как и в случае с императором, прославление правителя лишь во вторую очередь затрагивало личность человека: сам статус — священная должность, поддерживающая привычный миропорядок — делала его образ сакральным. Для исполнения этой роли требовались не столько собственные усилия, сколько небесное благоволение. В этом отношении частные посвящения можно сравнить с традицией возводить в благодарность богам статуи атлетов и возникших. Предметом их славы служило не то, что они усердно тренировались и тем смогли одолеть своих соперников. Победа доставалась тем божественным избранникам, что были уготованы ее одержать. По воле того же случая почести, в том числе в виде скульптурных изваяний, получали и государственные деятели.

Итак, у христианской иконы было множество предшественников — портретных образов, напрямую не связанных со сферой сакрального, но тем не менее разделявших причастность к различным формам культа. В то же время изображаемые персонажи по своей природе и задачам, которые возлагались на их образы, тесно переплетались с фигурой христианского святого.

При всех различиях между названными категориями их объединяет множество общих черт. Все они разделяли свойства героя, важными характеристиками которого служили, во-первых, тема пограничного состояния и, во-вторых, тема избранности. Способность соединять два мира — находящихся «здесь» и находящихся «там», присутствующих и отсутствующих — была важнейшей функцией императорского образа и изображений умерших, а также и портрета как такового. Содержание такой потусторонности могло быть различным. В одном случае речь шла о физических пространствах: правитель не мог одновременно присутствовать во всех уголках империи, но эту задачу брали на себя его изображения, обходиться с которыми следовало как с полноценной заменой реального монарха. В другом — о границе между жизнью и смертью. В случае с мудрецами речь шла об иерархии духа, причастности к одухотворенному и обоженному состояниям.

Тема избранности особенно наглядно проявила себя в скульптуре. С одной стороны, она имела как бы гражданское измерение. Чести в виде портретной статуи удостоивались немногие, и с течением времени их число стремительно сокращалось. Награда в буквальном смысле уравнивала «простых людей» с выдающимися героями прошлого. В своих изваяниях они представляли как примеры для подражания, как достойные члены

общества, заслужившие добрую память своими действиями или образом жизни. В то же время гражданская доблесть практически неизбежно сливалась с темой божественной избранности. Подобно тому, как атлет завоевывал лавры не собственным трудом, но вмешательством божества, и философ обретал мудрость не путем личных усилий, а через данное ему откровение, участие и успех чиновника в общественной жизни определялись небесным благоволением. В свою очередь, образ таких небесных избранников становился проводником и как бы средством связи с теми, кто их выбрал.

Христианские святые разделяли те же характеристики. Положение этих персонажей также было пограничным: они находились в самом низу небесной иерархии и в то же время были прочно связаны с миром людей. Святые выполняли функции посредников и покровителей, они были свидетелями (буквально «*мάρτυρες*») и носителями божественного знания. Они же оказывались проводниками к этим сферам, выступая в роли своеобразного учителя и человека, достойного подражания. Благодеяния, которые святые творили по отношению к людям, сближали их с заслугами, за которые чтили героев скульптурного портрета. При этом святой являлся и умершим, и потому его изображение перенимало на себя задачи прежних образов погребальной репрезентации. Схожее пограничное положение занимали и исторические деятели. Несмотря на то, что не все из них получали официальное признание в виде статуса святого, одно появление их изображений в пространстве церкви во многом стирало различия между двумя категориями [29; 30].

Как прежде на городских площадях, в церквях возникали новые галереи достойнейших людей, заслуживших своими деяниями славу и память потомков. Они служили примерами, которым подобало следовать остальным членам общества. Отмечая собой определенный уровень духовного совершенства, они были и путем для его достижения.

Интересно, что мотивы избранности и пограничного состояния были связаны не только с конкретным статусом изображенного, но также с портретом и с иконой как таковыми. Любой портрет уже по праву жанра делал своего героя проводником и в этом смысле открывал пространство для культового прочтения. Неудивительно, что все предшественники христианского почитаемого образа (языческая и императорская репрезентация, погребальная практика, культ героев и философов, публичное и частное прославление человека) тесно переплетены. Они все находят пересечения с изображениями святых, и из них довольно трудно выбрать единственный или главный. Тем более, что понятие святого также совмещало в себе множество ролей и аспектов (персонажи из Писания и местночтимые мученики, ктитория, епископы, настоятели монастырей и рядовые монахи), для каждого из которых существовал свой наиболее убедительный прототип.

То, что привнесло в эту систему христианство, не затрагивало аспект культовости, — он сложился задолго до того и не требовал новых импульсов. Изменен был лишь круг лиц, достойных почитания: с одной стороны, он активно разрастался, с другой, все больше и больше ограничивался, как бы стремясь усилить значимость избранных за счет исключенных.

На первый взгляд, новой чертой, которую христианству только предстояло развить в ходе сложения культа образа, стало то, что из пассивного предмета изображение пре-

вратилось в активную действующую силу. Создавая образ святого, человек мог выражать благодарность или, наоборот, чаянье в покровительстве, надеясь, что за шагом с его стороны последует и ответная реакция.

Однако и античный портрет во многом функционировал аналогичным способом. Так, идею диалога предполагало, например, возведение статуи. Этот процесс представлял собой обмен почестями, в котором заказчик скульптуры играл не меньшую роль, чем тот, кто был изображен. Человек, заказывающий портрет своего покровителя, преследовал те же цели, что и заказчик образа святого. Предполагалось, что изображенный должен был заметить и откликнуться на этот жест. Сам момент возведения статуи становился в этом смысле политическим высказыванием, ожидающим, если не требующим, ответа. В то же время герои скульптурного портрета, почитаемые как «оказавшие благодеяние», находились в той же роли, которую в дальнейшем взяли на себя святые.

Итак, героев античного и христианского портрета объединял целый ряд свойств. Близкими оказывались и роли изображенных, и положения заказчиков, и поводы к созданию образа. Закономерно, что между ними обнаруживаются и многочисленные иконографические пересечения.

Родство с погребальной репрезентацией во многом определил культ мощей, занявший промежуточное положение между двумя явлениями. Почитание немалого числа мучеников непосредственно вырастало из этой сферы: их официальное признание касалось, в первую очередь, узнавания могилы, и сами они выступали в этой связи как особо чтимые умершие. Однако в пространстве погребений изображения святых почти не отличались от рядовых усопших — эта традиция в целом не была склонна к иерархическому различению. Заимствованные мотивы также были более связаны с массовыми погребениями, чем со стремлением выделить чтимый образ на их фоне. С переносом традиции в церковь символическим погребением мученика становился престол, в основание которого помещались его мощи [25, vol. 1, p. 37–44]. Отсюда же происходила практика снабжать захоронение портретом, который выступал каналом для общения с загробным миром. Вместе с ним были переняты и другие атрибуты — свечи, гирлянды и благовония. Важнейшим иконографическим заимствованием стала схема оранты — наиболее узнаваемая черта христианского погребального портрета. Здесь можно вспомнить и схему, когда фигуру умершего, как бы представляя его зрителю, сопровождают свв. Петр и Павел. В дальнейшем она также получила развитие в иконографии святых — вспомним для примера мозаики базилики свв. Космы и Дамиана в Риме.

Сущность апостолов как «мучеников», то есть свидетелей божественной истории, из первых рук получивших божественное откровение, в большей мере роднит их с ролью философов. Общим становится тема посредничества: выступая в одном случае как ученики, в другом — они превращаются в учителей. Подтверждением такого прочтения стала литературная традиция: образы апостолов, в отличие от иных святых, закрепляются Писанием, что наделяет их большей «достоверностью». Как и философы, они превращаются в полноценных официально признанных, исторических персонажей, в то же время наделенных культовой значимостью. Закономерно, что изображения апостолов обнаруживают сходства с иконографией философов по целому ряду параметров — как

в коллективных сценах, представляющих Христа с учениками, так и в индивидуальных образах, что особенно ярко проявилось в портретах длиннородного апостола Павла. Не у всех учеников Христа сформировался устойчивый облик в иконографической традиции, однако образы тех, кто удостоился такого внимания, оказываются особенно близкими с уже существующими изображениями известных античных интеллектуалов [6; 10; 38].

И для философов, и для святых сохраняла значение тема группового почитания. Хотя с течением времени роль личных культов усиливалась, жанр «коллективного» портрета оставался для раннехристианской эпохи чрезвычайно важным. Это влекло за собой художественные проблемы — ряд фигур должен был узнаваться как философы или святые, но при этом выступать как группа отдельных личностей. Впоследствии, однако, этот принцип привел к обратным результатам: причастность к категории святости стала главенствовать над индивидуальными историями отдельных персонажей.

Образы ктиторов, епископов, настоятелей и монахов, словом, тех, кто принял на себя ореол «почти святого» за свои земные (хоть и связанные с церковной деятельностью) заслуги, находят наиболее тесные пересечения со скульптурой в публичных пространствах. Ктиторские портреты переняли значение публичных статуй римских меценатов, несущих меморативную функцию и прославляющих отдельного человека за его общественное участие [9].

Рассмотрение императорского портрета как истока иконы, прежде всего, касалось центральных фигур — образов Христа и Богородицы. Однако вслед за ними черты, почерпнутые из официальной репрезентации правителя, переходят и на мучеников. Нередко они сопровождают Спасителя, как придворные рядом с фигурой императора. Так, святые облачаются в одежды высокопоставленных чиновников — парадные туники и хламиды, оснащенные многочисленными знаками отличия. Схемы консульских диптихов находят отражение в иконах, как, например, в синайском образе св. Петра с медальонами, вызывающими в памяти изображения императорской фамилии. Общими оказываются и портретные свойства: большие глаза, минимум деталей, образ обезличенного совершенства.

В том, что раннехристианские образы опирались на язык античного портрета, мало удивительного. За задачей изобразить человека закономерно следовали и известные способы сделать это. Другое дело, что традиция прошлого была весьма многогранной и позволяла подчеркнуть разные аспекты в портретном образе. Раннехристианскому искусству было из чего выбирать. В этом смысле особенно важно, что перенос мотивов из старого контекста в новый отнюдь не был искусственным заимствованием. Многочисленные семантические пересечения между святыми и близкими им персонажами античной традиции способствовали тому, что приемы портретного жанра продолжали использоваться в христианской живописи.

Личностное прочтение образа святого не стало его неотъемлемым свойством. Однако оно стало характерной чертой раннехристианской эпохи. Изображения святых этого времени контрастируют с более поздним подходом, в соответствии с которым их лица приобрели черты обобщенной и безличной, как бы обоженной природы. Оттеняют их и старые формы портрета на последних этапах своего существования: по-

явление наиболее ярких индивидуальных образов святых во вт. пол. V в. — VI в. хронологически совпадает с огрублением старых схем и усилением обобщающих тенденций в официальной скульптуре. Возникает впечатление, что портретная характеристика на какое-то время становится более присущей святым, а не историческим деятелям — ведь именно их образы оказываются наиболее осязаемыми и реальными.

Действительно, в это время изображения святых начинают обрастать подробностью и конкретикой. В пространстве церкви возникают настоящие галереи портретов. Среди выдающихся произведений этого круга следует назвать процессию апостолов из Баптистерия Православных в Равенне (сер. V в., рис. 3b) и собрание мучеников, предстоящих в позах ораторов, из Ротонды в Фессалониках (вт. пол. V в., рис. 1b), медальоны с образами святых из Архиепископской капеллы в Равенне (кон. V в. — нач. VI в.) и церкви Панагии Канакарии в Литранкоми на Кипре (первая четверть VI в.), мозаики церковью свв. Космы и Дамиана в Риме (526–530 гг.) или Сан Витале в Равенне (546–547 гг.).

Вместе с тонкостью приемов в трактовке лица эти ансамбли демонстрируют стремление сделать ряд изображений непохожими друг на друга. Художественный язык эпохи с течением времени оставлял все меньше возможностей для таких вариаций, однако и в этих условиях раннехристианские мастера находили способы представить каждого героя портрета как личность и индивидуальность. Если в Ротонде в Фессалониках или в церкви Сан Витале в Равенне большое значение играло разнообразие иконографических моделей, лежащих в основе портретов [10], в других случаях, как в Баптистерии Православных, эффект достигался за счет легких вариаций в пропорциях, ракурсах, колористическом решении. Особенно ярко это стремление отразили произведения малых форм, техника исполнения которых еще сильнее ограничивала арсенал художественных средств. Приведем в качестве примера блюдо со сценой Причащения апостолов из Рима (VI в., Дамбартон Оакс). Желание наделять святых, может быть, не узнаваемой, но отличной друг от друга внешностью преодолело косность материала.

Интересно, что индивидуальные свойства святые приобретают не сразу — они накапливали их постепенно. Близость мученика к миру людей автоматически не делала его изображение материальным и осязаемым, но лишь открывала такую возможность. В произведениях раннего этапа (до середины V в.) — приведем в качестве примера мозаики капеллы Сант Аквилينو при базилике Сан Лоренцо в Милане (ок. 400 г.) — лица святых часто обобщены, переданы небрежно и намечены лишь условно. Не менее важно и то, что время расцвета портретных приемов стало временем формирования противоположного, как бы антипортретного, образа. Знаменательным этапом его развития стали мозаики второго этапа из Сант Аполлинаре Нуово (561–569 гг.) с двумя процессиями мучеников и мучениц. Иными словами, в развитии стиля раннехристианского искусства, как и в развитии образа святого, оставалось пространство для выбора, зазор, в котором нашлось место для «модуса портретности».

Чтобы придать своим героям зримый облик, раннехристианские художники обращались к существующим приемам конструирования как бы индивидуальной внешности. Главный принцип позднеантичного, как и в целом римского портрета, заключался в использовании в качестве основы обобщенного физиогномического типа, который при необходимости мог получать дальнейшее уточнение. Последнее могло проявляться в ис-

пользовании усложненного абриса лица или в пластической разработке его элементов, специфичности в рисунке морщин, форме бровей и носа. Принцип конструирования был особенно удобен для изображений святых, ведь их реальная внешность редко была известна.

Выбор типологических основ для их образов соответствует тем моделям, которые были в ходу в современном им скульптурном портрете. Довольно часто предпочтение отдается «схеме философа». Это кажется закономерным в виду отмеченных нами сходств между двумя категориями. Неслучайно, что более всего модель проявила себя в изображениях апостолов. Именно она легла в основу портретов свв. Петра, Павла, Андрея — то есть тех учеников Христа, за которыми закрепилась узнаваемая иконография. Однако модель не была обязательным компонентом образа апостола. Возьмем для примера серию медальонов из Сан Витале: за вычетом «главных», только три ученика (Филипп, Варфоломей и Иуда) разделяют схему длиннородного философа. В других медальонах апостолы предстают как юноши (Иаков, Иоанн, Фома) или зрелые мужчины с короткой бородой (Симон, Иаков Алфеев). Портреты последних находят особенно близкие аналогии в скульптуре — приведем для примера бюсты из Бодрума или Фессалоник (LSA-447, LSA-90) с характерным хохолком по центру лба или голову из Остии (LSA-1101).

Стоит отметить, что отсылки к философским моделям также были чрезвычайно распространены в позднеантичном скульптурном портрете. Приведем лишь несколько примеров, отмечающих разнообразие типологических вариаций: голова из Стамбула (LSA-376), статуя Ойкумениа из Афродисиады (LSA-150), бюст из Токата (LSA-2282), портреты из Женевы (LSA-450) и Виллы Шираган (Тулуза, LSA-1071). В этом смысле не исключено, что выбранная схема не отсылала напрямую к образу мыслителя, но обращалась к одному из ходовых вариантов частного портрета [28, S. 112–130].

Впрочем, в некоторых случаях концентрация философских признаков в изображениях святых все же коррелирует с их иерархией. Лучшей иллюстрацией этому могут послужить мозаики Ротонды в Фессалониках. Фигуры мучеников в этом ансамбле сопровождает информация об их профессиональной деятельности, которая и становится опорой для выбора портретных моделей. Так, для священнослужителей и врачей, традиционно принадлежащих к категории интеллектуалов, избран философский тип: ср. портрет Анании и бюст из Афин LSA-142; Дамиана — и бюст из Токата LSA-2282, неизвестного святого (от его имени сохранилась только заглавная буква Α) и стамбульскую голову LSA-376. Воины более всего напоминают официальную скульптуру. В образах Ферина (Рис. 1b), Леонтия и других узнается характерный тип с венцом кудрей, известный по статуе Флавия Палмата (LSA-198). Молодые мученики опираются на тип юношества. В некоторых из них угадываются формулы божественного и героического происхождения — длинноволосые Порфирий и Онисифор напоминают образы Сола, Орфея, Александра Македонского.

По большей части, однако, модели, задействованные в изображениях святых, все же придерживаются «земных» ассоциаций. Характерно, что в произведениях вт. пол. V в. — VI в., времени расцвета «раннехристианского портрета», практически нет противопоставления между святыми и историческими деятелями. Степень портретности на этом этапе не является признаком ни историчности, ни особого почитания. Приведем



Рис. 3. а) Портрет «ктитора». Базилика в Аквилее. Пер. пол. IV в. Фотография К.Б. Образцовой; б) Апостол Варфоломей. Баптистерий Православных в Равенне. Сер. V в.

для примера портреты игумена Лонгина и дьякона Иоанна из базилики в монастыре св. Екатерины на Синае (548–565 гг.) или изображения Экклезия и св. Виталия в апсиде Сан Витале.

Как было сказано выше, между степенью портретности в образе святых и исторических деятелей прослеживается определенное несовпадение, особенно заметное в хронологической динамике. Однако и те, и другие разделяют также и некоторые общие стилистические тенденции. Так, в скульптурном портрете вт. пол. V в. — VI вв. наблюдается тяготение к фронтальности и плоскостности. Приведем здесь такие хрестоматийные памятники, как статуя Флавия Палмата (LSA-198), голова Евтропия из Вены (LSA-690) или голова неизвестного из Брюсселя (LSA-176). Портрет все чаще строится на стилизации, становится заметно усиление антинатуралистических геометрически-абстрактных свойств и неестественных пропорций. Он демонстрирует тяготение к упорядоченности и определенности форм. Проявляет себя застылостью, сковывающая как будто естественные и индивидуальные характеристики.

В образах святых мы наблюдаем ровно те же тенденции. Раннехристианская живопись также сталкивается с сокращением художественных средств, ужесточением форм и появлением диспропорций. Однако, как ни странно, эффект от них зачастую оказывался противоположным (Рис. 3). Фронтальность, обособление фигур от образительного пространства, умаление пластической разработки фигуры позволили сосредоточить внимание зрителя на лице. В его трактовке почти не появлялось новых мотивов, но в новых условиях каждая деталь обретала монументальность и как бы самостоятельную ценность, а искажения начинали прочитываться как проявления индивидуальности. Впрочем, характер этой индивидуальности изменялся. Прежде различия между изображенными считывались как проявление эмоций, как ситуативная реакция

на событие. Теперь же каждая деталь превращалась в выражение внутреннего состояния, становилась характеристикой личного начала. Хрупкий баланс между личным и универсальным вскоре оказался нарушен. Дальнейшее усиление названных свойств приводило к появлению все более статичных и застылых, неестественно стилизованных форм. В конечном счете, качества, прежде выделявшие портрет, стали приводить к его разрушению.

Общность изображений святых и официальной скульптуры проявилась также в тенденции к усилению типических свойств. Желание сделать портрет как можно более ясным и однозначным вынуждало заострять главные «говорящие» черты изображения, сокращая при этом прочие детали, ставшие лишними и непонятными. Акцент неизбежно падал на самые значимые определяющие свойства, которыми оказывались характеристики лежащей в основе модели. Созвучно этим настроениям писал о статуях св. Василий Великий [3, с. 38]: *«Ты, наверное, заметил, что всякая статуя выражает характерные черты. Статуя воина выражает храбрость; бронзовая фигура, которой придана форма женщины, передает женственность; или же статуя выражает что-то иное, насколько искусство способно через подражание воспроизводить характерные черты нрава»*.

Следствием этого процесса стало возникновение подчеркнуто идеализированных или, напротив, экзальтированно экспрессивных портретов. Яркость их характеристик неизбежно накладывалась на прочтение образа. Идеальная абстрактность юношеского лица соединилась с представлением о божественной природе правителя, идеей безличной, надмирной власти. В портрете святого акцент на типических свойствах также сплетался с семантикой образа, отмечая собой преображенную внешность мученика. К такому случаю можно отнести, например, икону святых Сергия и Вакха из Киева (перв. пол. VII в.). Сходство между двумя почти идентичными лицами молодых воинов нередко прочитывается как сознательное желание преодолеть конкретность их земного облика. Между тем в основе их образов лежат доведенные до предела свойства юношеского типа (Рис. 4). Можно заметить и то, что ангельскую внешность на данном этапе приобрели не все святые. В этом отношении показателен, например, образ св. Федора, в изображении которого заострение получали характеристики другой физиогномической модели.

Условность в изображениях святых переосмысливается как черта обожествленной природы; в таком виде она начинает узнаваться в текстах. Так, Феодорит Кирский писал о Евсевии [7]: *«Прожив у этого боголюбивого мужа целую неделю, мы ни разу не видели перемен в его лице: оно не покрывалось ни радостью, ни угрюмостью, и взор его был постоянно одинаков — не суровый и не смеющийся, ибо глаза его всегда излучали внутреннюю гармонию. Уже одно это ясно показывало покой его души»*. Между тем, мы полагаем, что в процессе закрепления за мучеником обезличенной обобщенной природы, эволюция стиля играла не меньшую роль, чем концепция святости. Неслучайно, эта тенденция была важна и для официальной скульптуры: каждое из двух явлений подстегивало развитие другого. Свойство, которое много раз воспроизводилось вместе с изображением святого, все больше превращалось в черту, которая напоминала о его природе. Со временем характеристики юношеского типа превращались в черты мученика.

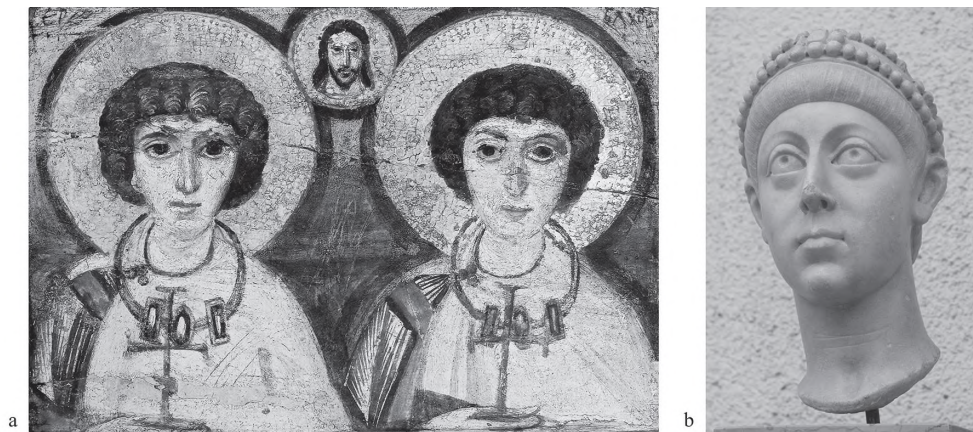


Рис. 4. а) Икона «Сергий и Вакх». Пер. пол. VII в. Музей искусства имени Богдана и Варвары Ханенко, Киев. Воспроизводится по: Holy Image, Hallowed Ground (2006) [26, p. 126]; б) «Аркадий с площади Беязид». Археологический музей, Стамбул, LSA-337. Нач. V в. CC BY-NC-SA 4.0 URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch%C3%A4ologisches_Museum_Istanbul_2013-03-18zf.jpg

Так, однако, было не всегда. Мы не можем согласиться с мнением, что тяготение позднеантичного портрета к обобщенности и условности было определено христианским прочтением образа и трансформацией портрета в икону. Для античной традиции индивидуальное не препятствовало функционированию изображения как сакрального. Даже в условных формах образ воплощал собой ценность узнавания, а право на него имели лишь самые достойные. Прежде других его получали правители: их изображения редко обходятся без идеализации, сопряженной с культовым прочтением их фигуры; в то же время именно они, в отличие от всех прочих, становились узнаваемыми — их индивидуальное стало проявлением культового. Такое прочтение можно допустить и для изображений святых в их наиболее индивидуализированном варианте. По сравнению с более поздними образами они действительно производят впечатление портретов прославившихся современников, а не персонажей небесной иерархии. Однако усиление «портретной» характеристики в них развивалось одновременно со становлением почитания: сложение культа не препятствовало, а способствовало индивидуализации.

Литература

1. Апокрифические «Деяния Иоанна». Часть I / Проблемы текстологии, пер. с греческого и комм. А. Ю. Виноградова // Библия и христианская древность. — 2020. — № 1 (5). — С. 65–96.
2. Васильева О. А. Египет. Греко-римский период. Больше, чем путеводитель. — М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2020. — 152 с.
3. Вторая беседа о человеке святого Василия Великого, архиепископа Кесарийского // Журнал Московской Патриархии. — 1972. — № 3. — С. 33–40.
4. Грабар А. Н. Император в византийском искусстве / Пер. с фр. Ю. Л. Грейдинга; Авт. вступ. ст. Э. С. Смирнова. — М.: Ладомир, 2000. — 328 с.

5. Евсевий Кесарийский. Церковная история / введ. ст., коммент. *И. В. Кривушина*. — СПб.: Изд. Олега Абышко, 2013. — 544 с.
6. *Ендольцева Е. Ю.* Соль земли: образы апостолов в позднеантичном мире. — СПб.: Русская Христианская Гуманитарная Академия, 2011. — 259 с.
7. История боголюбцев с прибавлением «О божественной любви» / Бл. Феодорит Кирский / Вступ. ст. и пер. *А. И. Сидорова*. — М.: Паломник, 1996. — 446 с.
8. *Кондаков Н. П.* Русская икона. Т. III. — Прага: Seminarium Kondakovianum, 1931. — 192 с.
9. *Образцова К. Б.* Ктиторские композиции в базилике Святого Димитрия в Фессалониках. Судьба портрета в ранневизантийском искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. *А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой*. — СПб.: НП-Принт, 2020. — С. 755–771. — DOI 10.18688/aa200-7-71.
10. *Образцова К. Б.* Несостоявшиеся портреты: образы апостолов в раннехристианском искусстве // Портрет в античности — Портрет all'antica. — М.: МГУ имени М. В. Ломоносова, 2025 (в печати).
11. *Сусленков В. Е.* Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. *А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой*. — СПб.: НП-Принт, 2023. — С. 137–160. — DOI 10.18688/aa2313-1-12.
12. *Andaloro M.* Dal ritratto all'icona // Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo / a cura di *M. Andaloro, S. Romano*. — Milano: Jaca Book, 2000. — P. 31–67.
13. *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century. — Athens: Kapon, 2012. — 360 p.
14. *Bisconti F.* Napoli — Catacombe di S. Gennaro, Cripta dei Vescovi: restauri ultimi // Rivista di archeologia cristiana. — 2015. — Vol. 91. — P. 7–33.
15. *Brenk B.* Apes, Icons and “Image Propaganda” before Iconoclasm // *An Tard*. — 2011. — Vol. 19. — P. 109–130.
16. *Brubaker L.* Icons before Iconoclasm? // *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto Medioevo*. Vol. II. — Spoleto: Presso La sede del Centro, 1998. — P. 1215–1254.
17. *Cameron A.* The Language of Images. The Rise of Icons and Christian Representation // *Studies in Church History*. — 1995. — Vol. 28. — P. 1–42.
18. *Carile M. C.* Imperial Icons in Late Antiquity and Byzantium. The Iconic Image of the Emperor between Representation and Presence // *IKON*. — 2016. — Vol. 9. — P. 75–98.
19. *Coche de la Ferté E.* Du portrait à l'icone // *L'Oeil*. — 1961. — Vol. 77. — P. 24–31.
20. *Dagron G.* L'image de culte et le portrait // *Byzance et les images: Cycle de conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992 (Louvre conférences et colloques)*. — Paris: La Documentation française, 1994. — P. 123–150.
21. *Eastmond A.* Between Icon and Idol: The uncertainty of imperial images // *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium, Studies Presented to Robin Cormack* / Eds *A. Eastmond, L. James*. — London: Ashgate, 2003. — P. 73–86.
22. *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.
23. *Grabar A.* L'Empereur dans l'Art Byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. — Paris: Les Belles Lettres, 1936. — 296 p.
24. *Grabar A.* Le portrait en iconographie paleochrétienne // *Revue des sciences religieuses*. — 1962. — Vol. 36. — P. 87–109.
25. *Grabar A.* Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Vol. I–II. — Paris: Collège de France, 1943–1946. — Vol. I. 638 p.; Vol. II. 402 p.
26. *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai* / Eds *R. S. Nelson, K. Collins*. — Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006. — 304 p.
27. *Kitzinger E.* The Cult of Images in the Age before Iconoclasm // *Dumbarton Oaks Papers*. — 1954. — Vol. 8. — P. 83–150.
28. *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt. — Wiesbaden: Reichert, 2014. — 456 S.
29. *Marsengill K.* Portraits and Icons: Between Reality and Holiness in Byzantium / PhD. thesis, Princeton University. — Princeton, 2010. — 552 p.

30. *Marsengill K.* Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art (Studies in Byzantine History and Civilization). — Turnhout: Brepols, 2013. — 463 p.
31. *Mathews T.F.* The Emperor and the Icon // *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia.* — 2001. — Vol. 15. — P. 163–177.
32. *Mathews T.F., Muller N.E.* The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons. — Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2016. — 256 p.
33. *Paterson A.* Late Antique Portraits and Early Christian Icons: The Power of the Painted Gaze. — New York: Routledge, 2022. — 212 p.
34. *Portraits de l'Égypte romaine / Éd. M.-F. Aubert, R. Cortopassi.* — Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998. — 186 p.
35. *Rassart-Debergh M.* De l'icone païenne à l'icone chrétienne // *Le Monde Copte.* — 1990. — Vol. 18. — P. 39–70.
36. *Rutschowskaya M.-H.* Fayoum Portraits and their Influence on the First Coptic Icons // *Christianity and Monasticism in the Fayoum Oasis. Essays from the 2004 International Symposium of the Saint Mark Foundation and the Saint Shenouda the Archimandrite Coptic Society in Honor of Martin Krause / Ed. G. Gabra.* — Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2005. — P. 247–256.
37. *Sande S.* Pagan Pinakes and Christian Icons. Continuity or Parallelism? // *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia.* — 2004. — Vol. 18. — P. 81–100.
38. *Sotomayor M.* Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie // *Spätantike und frühes Christentum: Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 1983 / Hrsg. von H. Beck, P. Bol.* — Frankfurt am Main: Liebieghaus, 1983. — S. 199–210.
39. *Zaloscer H.* Vom Mumienbildnis zur Ikone. — Wiesbaden: Harrassowitz, 1969. — 85 S.

Название статьи. От портрета к иконе? Традиции и новации античного портрета в раннехристианских изображениях святых

Сведения об авторе. Образцова, Ксения Борисовна — научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., 5, Москва, Российская Федерация, 125009; Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ) — филиал ЦНИИП Минстроя России, ул. Душинская, 9, Москва, Российская Федерация, 111024; vos-chod@yandex.ru; SPIN-код: 5414-8260; ORCID: 0000-0002-0497-1037; Scopus ID: 57217181922

Аннотация. В истории византийского искусства существует большая дискуссия, посвященная происхождению иконы как почитаемого портретного образа. Остается распространенной позиция, согласно которой живописный образ последовательно превращался из портрета в икону. В ходе развития он все больше терял индивидуальные «портретные» качества и обретал условные характеристики культового образа. Эти вопросы вновь поднимаются в настоящей статье с целью пересмотреть отношения между «портретными» и «иконными» свойствами в изображении, проследить их зависимость от культового или профанного назначения. Главным объектом исследования в данном случае стали монументальные образы святых в раннехристианском искусстве. Эти изображения нередко выпадали из поля зрения исследователей икон. Большая часть работы имеет историографический характер. В ней изложены наблюдения предшественников о начальных этапах существования иконы, обобщены данные об ее предполагаемых истоках. Основной задачей этого раздела стало выделение семантических пересечений между фигурой святого и героями античного и позднеантичного портрета. Помимо традиционного сопоставления с императорской репрезентацией, внимание уделено образам философов, умерших и портретам чиновников в официальной скульптуре. Второй аспект, получивший освещение в статье — формальные соответствия между изображениями святых и другими видами современного им портрета. Задача этой части работы — показать параллелизм в развитии двух явлений. Выявленные закономерности позволили сделать вывод о том, что «индивидуальное» и «абстрактное» в изображении человека изначально не имели устоявшихся ассоциаций с культовым или профанным контекстом. Это осмысление, приведшее к тому, что за условным языком закрепились сакральные коннотации, происходило постепенно в ходе развития раннехристианского искусства. Не последнюю роль в этом вопросе сыграли художественные процессы, течение которых также оказало влияние на формирующуюся концепцию святости.

Ключевые слова: раннехристианская живопись, изображения святых, позднеантичный портрет, происхождение иконы

Title. From Portrait to Icon: Traditions and Innovations of Antique Portraiture in Early Christian Images of Saints⁴

Author. Obraztsova, Ksenia B. — researcher. State Institute for Art Studies. Kozitskii per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation; Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning — branch of the Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia, Dushinskaya ul., 9, 111024 Moscow, Russian Federation; vos-chod@yandex.ru; SPIN-code: 5414-8260; ORCID: 0000-0002-0497-1037; Scopus ID: 57217181922

Abstract. In Byzantine art studies, there is a large debate on genesis of the icon as a devotional object that exhibits portrait-like characteristics. The course of its development was allegedly the process of losing individual features of the portrait and gaining abstract characteristics of the devotional object. The paper aims to bring up the issues of temporal development of the theory of icon and the nature of prerequisites and prototypes of this phenomenon anew in order to reconsider the relationship between “portrait features” and “icon features” of an image and to trace their dependence on its sacred or profane designation. The depiction of saints in the Early Christian monumental painting has been chosen as the main subject of the current study, as they have been often omitted in the works on genesis of icon. A large part of the paper is historiographic in its nature. Here one can find observations of the scholars on the initial phase of the icon's existence, the summarized data on its alleged sources. The main goal of this section is to reveal semantic similarities between the figure of a saint and characters of the antique and late antique portraiture. Apart from the traditional comparison to the imperial representations, the study focuses on the depictions of philosophers, deceased, and the portraits of dignitaries in honorific sculpture. The other aspect discussed in the paper is the formal correspondence between the images of saints and other types of late antique portraiture. The purpose of this part is to disclose concurrency in the development of the two phenomena. The survey allowed to conclude that the “individual” and “abstract” features in the depiction of a person were not firmly associated with the cult or profane context from the beginning. The interrelation that secured the correspondence between the generalized language of the image and its sacred connotation, was forming together with the development of the Early Christian art. The evolution of style, as it is shown, was among the influences that determined the concept of sanctity.

Keywords: Early Christian painting, depictions of saints, Late Antique portraiture, genesis of the icon

References

- Andaloro M. Dal ritratto all'icona. *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*. Adaloro M.; Romano S. (eds.). Milano, Jaca Book Publ., 2000, pp. 31–67 (in Italian).
- Aubert M.-F.; Cortopassi R. (eds). *Portraits de l'Égypte romaine*. Paris, Reunion des Musées Nationaux Publ., 1998. 186 p. (in French).
- Bakirtzis Ch.; Kourkoutidou-Nikolaïdou E.; Mavropoulou-Tsioumi Ch. *Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century*. Athens, Kapon Publ., 2012. 360 p.
- Bisconti F. Napoli — Catacombe di S. Gennaro, Cripta dei Vescovi: restauri ultimi. *Rivista di archeologia cristiana*, 2015, vol. 91, pp. 7–33 (in Italian).
- Brenk B. Apes, Icons and “Image Propaganda” before Iconoclasm. *An Tard*, 2011, vol. 19, pp. 109–130.
- Brubaker L. Icons before Iconoclasm? *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto Medioevo*, vol. II. Spoleto, Presso La sede del Centro Publ., 1998, pp. 1215–1254.
- Cameron A. The Language of Images. The Rise of Icons and Christian Representation. *Studies in Church History*, 1995, vol. 28, pp. 1–42.
- Carile M. C. Imperial Icons in Late Antiquity and Byzantium. The Iconic Image of the Emperor between Representation and Presence. *IKON*, 2016, vol. 9, pp. 75–98.
- Coche de la Ferté E. Du portrait à l'icone. *L'Oeil*, 1961, vol. 77, pp. 24–31 (in French).
- Dagron G. L'image de culte et le portrait. *Byzance et les images: Cycle de conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992 (Louvre conférences et colloques)*. Paris, La Documentation française Publ., 1994, pp. 123–150 (in French).

⁴ This article is part of the research project “Tradition of Portraiture in Late Antique and Early Christian Art of the 3rd–7th centuries” at the State Institute for Art Studies.

Eastmond A. Between Icon and Idol: The uncertainty of imperial images. Eastmond A.; James L. (eds). *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium, Studies Presented to Robin Cormack*. London, Ashgate Publ., 2003, pp. 73–86.

Endoltsava E. Iu. *Sol' zemli: obrazy apostolov v pozdneantichnom mire (The Salt of the Earth. Images of Apostles in Late Antique World)*. St. Petersburg, Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2011. 259 p. (in Russian).

Evsevii Kesariiskii. *Tserkovnaia istoriia (Eusebius of Caesarea. Ecclesiastical History)*. Krivushin I. V. (ed.). St. Petersburg, Izdatelstvo Olega Abyshko Publ., 2013. 544 p. (in Russian).

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*. Roma, Viella Publ., 2013, pp. 61–83.

Grabar A. *L'Empereur dans l'Art Byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1936. 296 p. (in French).

Grabar A. *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vols. I–II. Paris, Collège de France Publ., 1943–1946. (in French).

Grabar A. Le portrait en iconographie paleochrétienne. *Revue des sciences religieuses*, 1962, vol. 36, pp. 87–109 (in French).

Grabar A. N. *Imperator v vizantiiskom iskusstve (The Emperor in Byzantine Art)*. Greidina Iu. L. (trans.); Smirnova E. S. (eds). Moscow, Ladomir Publ., 2000. 328 p. (in Russian).

Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. *Dumbarton Oaks Papers*, 1954, vol. 8, pp. 83–150.

Kondakov N. P. *Russkaia ikona (Russian Icon)*, vol. 3. Prague, Seminarium Kondakovianum Publ., 1931. 192 p. (in Russian).

Kovacs M. *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt*. Wiesbaden, Reichert Publ., 2014. 456 p. (in German).

Krivushin I. V. (ed.). *Evsevii Kesariiskii. Tserkovnaia istoriia (Eusebius of Caesarea. Ecclesiastical History)*. St. Petersburg, Izdatelstvo Olega Abyshko Publ., 2013. 544 p. (in Russian).

Marsengill K. *Portraits and Icons: Between Reality and Holiness in Byzantium*. PhD diss., Princeton University, Princeton, 2010. 552 p.

Marsengill K. *Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art (Studies in Byzantine History and Civilization)*. Turnhout, Brepols Publ., 2013. 463 p.

Mathews T. F. The Emperor and the Icon. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2001, vol. 15, pp. 163–177.

Mathews T. F.; Muller N. E. *The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum Publ., 2016. 256 p.

Nelson R. S.; Collins K. (eds). *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum Publ., 2006. 304 p.

Obraztsova K. B. Might-have-been Portraits: Images of the Apostles in the Early Christian Art. *Portraiture in Antiquity — Portraiture all'antica*. Moscow, Lomonosov Moscow State University, 2025 (in print) (in Russian).

Obraztsova K. B. The Founders' Panels from the Church of Saint Demetrius in Thessaloniki. The State of Portraiture in Early Byzantine Painting. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2020, vol. 10, pp. 755–771 (in Russian). DOI 10.18688/aa200-7-71

Paterson A. *Late Antique Portraits and Early Christian Icons: The Power of the Painted Gaze*. New York, Routledge Publ., 2022. 212 p.

Rassart-Debergh M. De l'icône païenne à l'icône chrétienne. *Le Monde Copte*, 1990, vol. 18, pp. 39–70 (in French).

Rutschowskaya M.-H. Fayoum Portraits and their Influence on the First Coptic Icons. Gabra G. (ed.). *Christianity and Monasticism in the Fayoum Oasis. Essays from the 2004 International Symposium of the Saint Mark Foundation and the Saint Shenouda the Archimandrite Coptic Society in Honor of Martin Krause*. Cairo; New York, The American University in Cairo Press Publ., 2005, pp. 247–256.

Sande S. Pagan Pinakes and Christian Icons. Continuity or Parallelism? *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2004, vol. 18, pp. 81–100.

Second Homily: On the Origin of Humanity by Basil the Great, Archbishop of Caesarea. *Zhurnal Moskovskoi Patriarkhii (Journal of the Moscow Patriarchate)*, 1972, vol. 3, pp. 33–40 (in Russian).

Sotomayor M. Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie. Beck H.; Bol P. (eds). *Spätantike und frühes Christentum: Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 1983*. Frankfurt am Main, Liebieghaus Publ., 1983, pp. 199–210 (in German).

Suslenkov V. E. Images of Philosophers and Poets and Their Veneration in Late Antiquity. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2023, vol. 13, pp. 137–160 (in Russian). DOI 10.18688/aa2313-1-12.

Vasilieva O. A. *Egipet. Greko-rimskii period: Bol'she chem putevoditel' (Egypt. Greco-Roman Period: More than a Guide)*. Moscow, The Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 2020. 152 p. (in Russian).

Zaloscer H. *Vom Mumienbildnis zur Ikone*. Wiesbaden, Harrassowitz Publ., 1969. 85 p. (in German).