

М.А. Графова

АПСИДА ЦЕРКВИ САНТА МАРИЯ АНТИКВА¹: ФАКТЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ²

Обычно в истории раннесредневекового искусства “стеной палимпсеста” называют участок декорации церкви Санта Мария Антиква на Римском форуме, расположенный справа от апсиды (для смотрящего)³. На самом деле в Санта Мария Антиква есть целый ряд плохо расшифрованных палимпсестов, и один из самых загадочных – это апсида церкви. Речь о ней идет куда реже в связи с изначально плохой (и критически ухудшившейся со времени раскопок) сохранностью живописи, из-за чего в наши дни не приходится говорить об оценке ее художественного качества. И все же остается ряд вопросов, по сей день волнующих историков искусства: сколько именно слоев росписи было в апсиде, что это были за композиции, как они соотносятся с точно атрибутированными и спорными в датировке слоями живописи в пресбитерии и церкви в целом.

В данной статье мы коснемся проблем, связанных с расшифровкой композиции тех двух слоев росписи апсиды Санта Мария Антиква, которые сохранили фигуративные изображения, а точнее – случаев произвольного, не подтвержденного фактами их толкования. В основном речь пойдет о закрепившейся в историографии двойной ошибке, воспроизводимой уже которым поколением исследователей. Во-первых, безосновательно приписывать эпохе папы Иоанна VII (705–707) один из сохранившихся в апсиде фрагментов живописи; при том, что об апсиде Иоанна VII, как мы покажем ниже, известно только то, что она некогда существовала, а сам фрагмент по объективным стратиграфическим показателям явно относится к более ранней эпохе. Во-вторых, на основании этого фрагмента устойчиво “дорисовывать” целую композицию, о первоначальном виде которой на самом деле можно только гадать, и об этом гипотетическом целом судить как о едва ли не доказанном факте. Упоминается также случай произвольного толкования последнего из слоев живописи апсиды Санта Мария Антиква, относящегося к эпохе папы Павла I (757–767).

Нашей целью является, конечно, критика не творчества авторов рецензируемых исследований в целом, но конкретной ошибки, связанной с тем, что в отсутствие объективных научных данных или же из-за недостаточного внимания к ним гипотеза с течением времени приобретает статус научного факта.

¹ Обзор памятника и общую библиографию см.: *Romanelli P., Nordhagen P.J. S. Maria Antiqua. Roma, 1964.*

² Благодарю за критику и ценные замечания проф. О.С. Попову.

³ “Стена палимпсеста” – участок декорации Санта Мария, на небольшом пространстве которого сосуществуют следы наложившихся друг на друга по меньшей мере трех слоев живописи.



Рис. 1. Апсида церкви Санта Мария Антиква
(*Wilpert J. Die römischen Mosaiken... IV. III. 151*)

Перейдем к рассматриваемому вопросу. Какие действительные данные о слоях росписи в апсиде имеются в распоряжении исследователей⁴? Нынешнее состояние живописи в апсиде самое плачевное, поэтому обратимся к источникам, близким по времени к раскопкам церкви. На подцветочной акварелью фотографии, одной из тех иллюстраций к труду Й. Вильперта⁵, которые в наши дни часто представляют собой едва ли не лучший источник для изучения многих произведений раннесредневековой римской живописи, в апсиде церкви Санта Мария Антикава перед нами предстает колоссальная фигура Христа, фланкированная двумя шестикрылыми тетраморфами (рис. 1)⁶. Одесную от Спасителя – еще две фигуры значительно меньшего масштаба, женская, скорее всего, Богородица, подводящая за руку к престолу мужскую, с квадратным голубым нимбом, изображающую, как гласила читаемая сразу после раскрытия церкви надпись, папу Павла I (757–767), донатора росписи, что позволило с уверенностью датировать фреску временем его понтификата⁷. А что было в апсиде до того? Рашфорт же первым указал на важный факт: *Liber Pontificalis*, сборник жизнеописаний римских пап, гласит, что папа Иоанн VII (705–707) украсил фресками церковь “*Sanctae Dei genitricis qui Antiqua vocatur*”⁸, и сопоставил эти данные с votивной надписью на стене апсиды⁹. Все вместе взятое позволило с уверенностью утверждать, что один из слоев росписи церкви относится именно к понтификату Иоанна VII. Но сохранились ли следы этого слоя в апсиде? Данные стратиграфического анализа таковы:

1. Еще Г. Рашфорт в 1902 г. писал о следах ранней декорации апсиды Санта Мария Антикава¹⁰, проступающих в осыпи слоя 757–767 гг. Когда же в 1909 г. Вильперт снял несколько совершенно “слепых” фрагментов штукатурки Павла I в левой верхней части апсидной ниши¹¹, открылась часть компози-

⁴ Проблема слоев фресок VII – начала VIII в. в Санта Мария Антикава наиболее полно представлена в работах норвежского исследователя П.Й. Нордхагена. См.: *Nordhagen P.J. The Earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and Their Date // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae). 1962. 1. P. 53–72; Idem. The Frescoes of John VII (A.D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome // Idem. 1968. 3; Idem. S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century // Ibid. 1978. 8. P. 89–141. Его выводы базируются прежде всего на стратиграфическом и эпиграфическом анализе. Первая и последняя работы перепечатаны в: *Idem. Studies in Byzantine and Early Medieval Painting. L., 1990 (The Earliest Decorations. P. 157–176; The Frescoes of the Seventh Century. P. 177–296)*. Ссылки на эти две работы даются по новому изданию.*

⁵ *Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchl. Bauten vom IV. Bis XIII. Jahrhundert. Freiburg i. B. 1916. Bd. I–IV.*

⁶ Вильперт при описании этой фрески полагает, что Христос был изображен стоящим (*Wilpert J. Op. cit. II. P. 702*). Но знакомство с соответствующей иллюстрацией в его издании (*Ibid. IV. III. 151*) определенно наводит на мысль, что Христос все же восседал на престоле, так как видны очертания спинки, а пропорции центральной фигуры, при сравнении их с другими изображениями того же слоя (святые и Спаситель в левом нефе), покажутся, если фигура Христа все же стоящая, странно укороченными. Однако нынешнее состояние фрески не позволяет судить об этом более точно.

⁷ *Rushforth G. McN. The Church of Santa Maria Antiqua // Papers of the British School at Rome I. L., 1902. P. 73.* По словам Рашфорта, в лике папы даже угадывались явно портретные черты.

⁸ “Святой Богородицы, которую [церковь] именуют Старой”.

⁹ См.: *Rushforth G. McN. Op. cit. P. 65.*

¹⁰ *Ibid. P. 74*

¹¹ *Wilpert J. Op. cit. II. P. 659.*



Рис. 2. Фрагмент первого слоя росписи апсиды, фигуры ангела и, возможно, апостола Петра (Wilpert J. Die römischen Mosaiken... IV. Pl. 141, 3)

ции с двумя сильно поврежденным фигурами в левой части (рис. 2). Вильперт идентифицировал фигуру слева, ближе к краю ниши, как апостола Петра, узнаваемого по седым вьющимся волосам и короткой бороде, а фигуру ближе к центру – как ангела¹². Кроме того, правее были остатки еще одной головы с нимбом, видимо, второго ангела, а в верхней части апсиды – красный полукруг. Все вместе взятое позволило сразу предположить, что справа был апостол Павел, а в центре – или Христос, или Богородица. Штукатурка этого слоя лежит непосредственно на цементе, под ней нет предыдущих слоев¹³, что позволяет отнести ее к первой по времени декорации здания после превращения его в церковь¹⁴.

¹² Ibid. IV. Pl. 141, 3. Ссылка по II тому Вильперта.

¹³ Nordhagen P.J. The Frescoes of the Seventh Century. P. 180–181; *Idem*. The Earliest Decorations. P. 161.

¹⁴ В историографии в основном принята точка зрения, что здание у подножия Палатина было превращено в церковь одновременно с углублением ниши в южной стене будущего пресбитерия и переделкой ее в апсиду (см., например: Krautheimer R. *Corpus basilicarum*

2. В лакуне штукатурки слоя Павла I внизу апсиды, на высоте 314 см от уровня пола видны остатки горизонтально расположенной надписи на греческом языке, фрагмент молитвы, обращенной к Спасителю, белыми буквами на красном фоне, ширина полосы ок. 10 см, верхний край украшен плотно выписанными жемчужинами¹⁵. Нордхаген отводит предположение о том, что данная надпись относится к слою Иоанна VII, на основании эпиграфического анализа: буквы действительно зримо отличаются от очень характерного и высококачественного шрифта надписей на фресках Иоанна VII¹⁶.

3. Наконец, остатки еще одного слоя в апсиде, выделенного Нордхагеном и отнесенного им собственно ко времени Иоанна VII¹⁷. Речь идет о фрагменте велума, открывшемся в осыпи штукатурки слоя Павла I в левой части апсиды, а также крошечном, размером в несколько миллиметров, участке в левой верхней части апсидной ниши, где штукатурка триумфальной арки по наблюдению Нордхагена заходит за ребро апсиды (рис. 3). И это все, что с долей уверенности можно сказать об апсиде Иоанна VII. Но сам комплекс 705–707 гг. настолько уникален для раннесредневековой живописи – значительная степень “комплектности”¹⁸, бесспорная, документированная атрибуция¹⁹, – что вопрос о его центре, сюжете апсиды неоднократно ставился за

christianarum Romae. Vol. II. Facs. III. Vatican, 1962. P. 263–264). Зримое свидетельство этой трансформации – состояние одной из композиций на “стене палимпсеста”, представляющей фигуру Богородицы с Младенцем на троне (так называемая *Maria Regina*), правый бок которого граничит с краем апсиды, по левую руку фланкируемой ангелом с венцом в руках. Очевидно, что с другой стороны была вторая симметричная фигура, обрезанная при перестройке. Если мысленно реконструировать композицию, поставив одесную Богородицы второго ангела, и рассчитать предполагаемую ширину прежней ниши, то она окажется такой же, как в капелле слева от пресбитерия, не подвергшейся переделке.

¹⁵ Впервые приведено: *Rushforth G. McN.* Op. cit. P. 74. Он же первым предположил, что надпись относится к 705–707 гг.

¹⁶ *Nordhagen P.J.* The Frescoes of the Seventh Century. P. 181.

¹⁷ “Декорация Иоанна VII также включала в себя апсиду. В левой части апсиды на высоте примерно 5 метров от уровня пола слой штукатурки фресок Иоанна VII в одном месте пересекает ребро, отделяющее арку от апсиды, и на несколько миллиметров углубляется в апсидную нишу. В нижней части апсиды лакуна велума апсидной декорации Павла I (757–767) позволяет увидеть фрагменты более раннего велума, слой штукатурки которого лежит прямо на самом раннем слое, сходным образом с тем, как ложится штукатурка фресок Иоанна VII в верхней части. И все же, помимо этого фрагмента велума, не осталось больше никаких видимых следов от апсиды Иоанна VII”. См.: *Nordhagen P.J.* The Frescoes of John VII... P. 54 (фрагмент велума также упоминается у *Wilpert J.* Op. cit. II. P. 702).

¹⁸ По: *Nordhagen P.J.* The Earliest Decorations. P. 167–170; в пресбитерии – декорация боковых стен, т.е. медальоны с образами апостолов и обширный цикл жизни Христа, а также триумфальная арка, занятая грандиозной, единственной в своем роде и загадочной композицией, обычно именуемой в литературе “Поклонение Кресту”; в нижней части арки, по сторонам от апсиды, – портреты пап и отцов Церкви. Помещение справа от алтаря, “Капелла святых врачей”, с большим количеством изображений святых целителей; часть композиций на *transeptae*, низких перегородках, отделяющих пространство в центральном нефе, предназначенное для клира, *schola cantorum*; образ Богородицы с Младенцем в нише на южной грани северо-западной опоры нефа; композиции, обрамляющие дверной проем, ведущий к проходу на Палатинский холм; фасад оратория Сорока Мучеников.

¹⁹ Есть еще одна композиция, в датировке которой не приходится сомневаться, – это расположенные справа и слева от апсиды парные портреты отцов Церкви со свитками в руках. Еще у Рашфорта указано, что греческие тексты на свитках – цитаты из решений I Ватиканского собора, состоявшегося в Риме в 649 г. при папе Мартине I (*Rushforth G. McN.* Op. cit. P. 72).

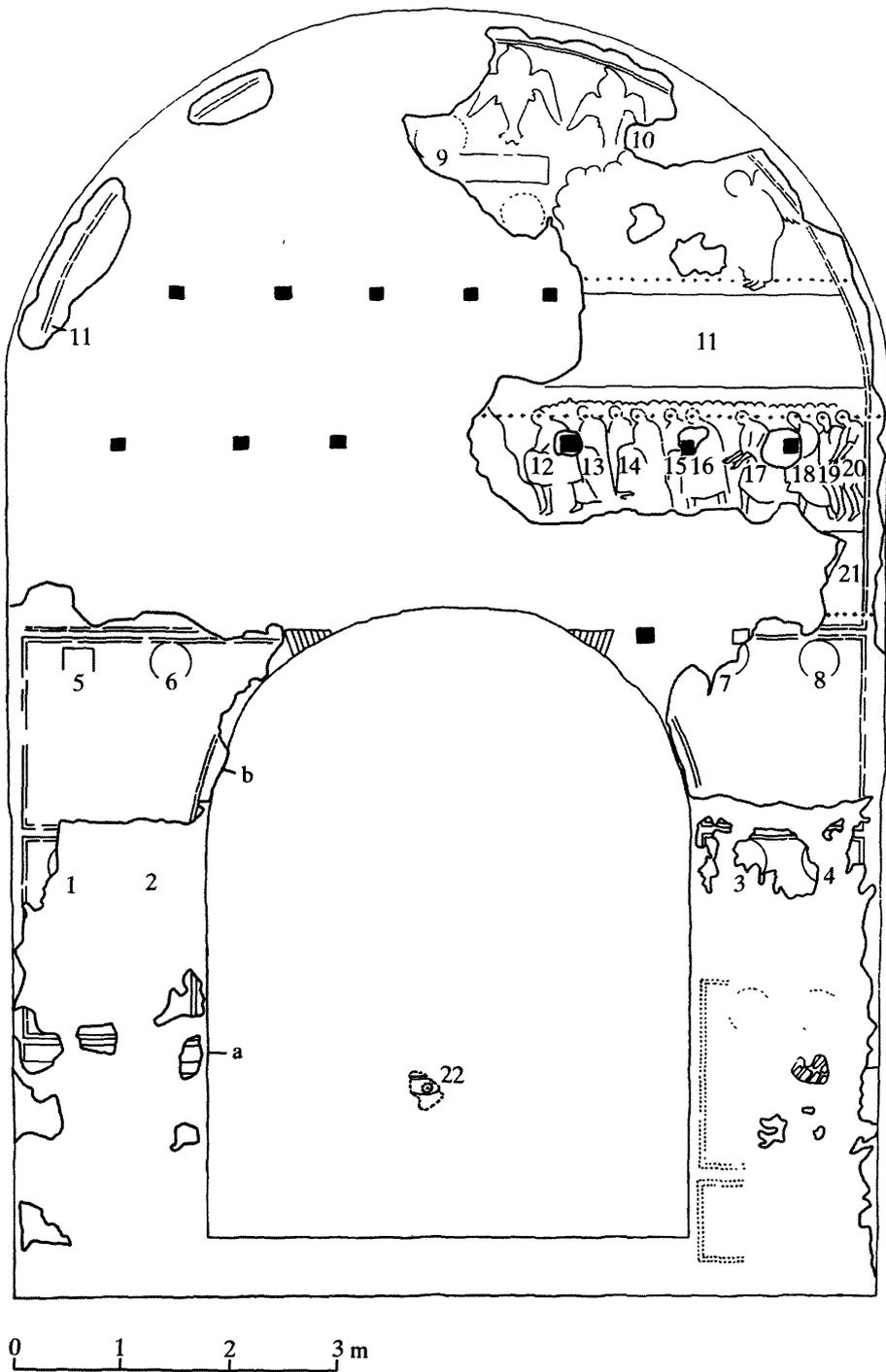


Рис. 3. Схема остатков композиции Иоанна VII в апсиде и на алтарной стене, по Нордхагену (см.: Nordhagen P.J. The Frescoes of John ... Pl. CXXXV)

истекшее со времени раскрытия фресок столетие. К тому же за краткие два с половиной года своего понтификата папа весьма преуспел в украшении Рима, и до нашего времени дошло немало памятников его времени, так что фрески из Санта Мария Антиква есть с чем сравнить²⁰.

По целому ряду причин предположение о том, что в апсиде Санта Мария Антиква при папе Иоанне была изображена именно *Maria Regina*, Богородица – Царица Небесная, с предстоящими ангелами и святыми, должно было возникнуть²¹. Впервые эту гипотезу предложил Грюнайзен в вышедшем в 1911 г. под его редакцией и с его участием труде, посвященном комплексному описанию и анализу памятника²². Тщательный стратиграфический и стилистический анализ апсиды на тот момент никем еще проведен не был, и Грюнайзен счел раскрытые Вильпертом фрагменты первого по времени слоя декорации апсиды (см. выше) остатками композиции 705–707 гг., в центре которой, по его мысли, находилась Богородица в императорском облачении на престоле с Младенцем, *Maria Regina*²³. Предположение при данных обстоятельствах правомочное, но Грюнайзен приводит его как практически доказанный факт, для чего оснований не было²⁴. Предлагает он и свой

Но вопрос о том, являются ли эти образы частью обширной декорации, предпринятой около середины VII в., или своего рода актуальной “вставкой”, остается открытым.

²⁰ О наследии Иоанна VII см., например: *Krautheimer R. Rome: Profile of a City*. Princeton, 1980. P. 100. В числе дошедшего до наших дней – часть мозаик, созданных по заказу папы для оратория в старом соборе св. Петра в Риме; *Liber Pontificalis* также сообщает, что он велел включать свои изображения в созданные по его заказу ансамбли. Ко времени Иоанна часто относят и знаменитую римскую икону Богородицы с Младенцем на престоле с двумя ангелами и донатором, находящуюся в церкви Санта Мария ин Трастевере (см.: *Bertelli C. La Madonna di Santa Maria in Trastevere*. Roma, 1961).

²¹ *Maria Regina* – традиция изображения Богородицы в императорском облачении и венце, распространенная на Западе. Сохранились свидетельства источников об особом почитании Иоанном Богородицы; среди сюжетов, созданных по его заказу мозаик в оратории старого собора св. Петра, послужившего папе усыпальницей, есть образ Богородицы-оранты в рост, в императорском одеянии и с венцом на голове, с папой-донатором у ног (*Grueneisen W. de. Sainte Marie Antique. Avec le concours de Huelsen, Giorgis, Federici, David*. Rom, 1911. P. 287. Ill. 232); в расположенной слева от пресбитерия Санта Мария Антиква так называемой капелле Феодота, расписанной менее, чем через полвека спустя после Иоанна VII, т.е. до того, как изображение в апсиде сменилось при Павле I, на алтарной стене изображена Богородица с Младенцем на престоле, со святыми и правившим в то время папой Захарией (741–752) и донатором капеллы Феодотом (*Ibid.* Pl. IC. XXXVI A), что может навести на мысль о подражании центральной алтарной композиции.

²² *Ibid.*

²³ Грюнайзен употребляет не латинский термин *Maria Regina*, а французские – *Marie Reine, Vierge trônante*.

²⁴ “В центре, возможно, находилась Богородица на престоле в окружении ангелов и святых... В нашей апсиде справа от центральной фигуры, которая не сохранилась или по крайней мере не раскрыта, различимы две фигуры с нимбами: первая выше ростом и с крыльями, вторая меньшего роста, справа от первой... Первая фигура, более высокого роста, конечно, принадлежит ангелу. Еще видны очертания склоненной головы, левого глаза с направленным сверху вниз взглядом, верхнего века правого глаза... От второй фигуры видны фрагменты лба, окруженного седьми волосами, постриженными как у клирика; круглая, также седая, борода. Он, как и персонаж рядом, указывает на центральную фигуру правой рукой, следы которой еще различимы. Эти приметы, а также занимаемое им место позволяют предположить, что перед нами князь апостолов. Направленный сверху вниз взгляд и колоссальный рост ангела, достающего головой почти до края апсиды, позволяют предположить, что центральная фигура восседала на троне. Посвящение базилики Санта Мария Антиква



Рис. 4. Реконструкция композиции апсиды Санта Мария Антиква при Иоанне VII по Грюнайзену (*Grueneisen W. de. Sainte Marie Antique... Pl. IC. L*)

собственный вариант реконструкции данной композиции (рис. 4)²⁵; центральную ее часть занимает условная, составленная из элементов других изображений такого рода фигура *Maria Regina* (рис. 5)²⁶.

делает весьма возможным предположение, что это место занимала Богородица – Царица Небесная (*Maria Regina*). Таким образом, вся композиция, расположенная над имитацией драпировки, включала в себя пять фигур под полусферой неба: в середине Богородица на престоле, по сторонам два ангела, св. Петр и св. Павел. Маловероятно, что Иоанн VII был представлен коленопреклоненным у ног Богородицы как Пасхалий I в базилике Санта Мария ин Домника, поскольку его изображение с “*tabula circa verticem signum viventis*” (с прямоугольным полем вокруг головы, означающим, что изображаемый жив. – *М.Г.*) уже имеется на апсидальной стене. Таким образом, когда фигура Богородицы в апсиде была произвольно заменена на колоссальную фигуру Спасителя, была нарушена гармония первоначальной композиции, в которой стена над апсидой была отдана прославлению Христа, а апсида – Пресвятой Богородицы” (*Grueneisen W. de. Op. cit. P. 306–307*). Насколько мне представляется, судя по иллюстрации из Вильперта (*Wilpert J. IV. Ill. 141, 3*), нельзя с уверенностью судить ни о направлении взгляда ангела, ни о том, что центральная фигура непременно восседала на престоле.

²⁵ *Grueneisen W. de. Op. cit. Pl. IC. L.*

²⁶ Следует, однако, иметь в виду, что это издание, при всем уважении, вызываемом масштабом замысла и исполнения, числом и качеством иллюстраций и пр., страдает известным



Рис. 5. Реконструкция композиции апсиды Святой Марии Антиквы при Павле I по Грюнайзену (*Grueneisen W. de. Sainte Marie Antiquae...* P. 173)

В 1960 г. в свет выходит книга немецкой исследовательницы Кристи Им об апсидах христианских церквей в IV–VIII вв.²⁷; в 1992 г. следует переиздание²⁸. И на его страницах вновь предстает реконструкция Грюнайзена, но без всякого упоминания ее гипотетичности, как очевидный факт²⁹. В 1994 г. в статье, посвященной образам Теофании в раннесредневековом искусстве³⁰ и

числом неточностей. В частности, у Грюнайзена в его описании и реконструкции композиции Павла I Христос представлен стоящим, с фигурой стройных, удлинённых пропорций (*Grueneisen W. de. Op. cit. P. 173*), но даже если Вильперт прав (см. примеч. 6), и Христос представлен стоящим, реконструкция Грюнайзена в любом случае не вполне соответствует действительности. Подробнее об этом см.: *Nordhagen P.J. The Frescoes of John VII... P. 6.*

²⁷ *Ihm Chr. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960.*

²⁸ *Eadem. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. 2 Auflage. Stuttgart, 1992. P. 58–59.*

²⁹ *Ibid. P. 58–59.*

³⁰ *Belting-Ihm C. Theophanic Images of Divine Majesty in Early Medieval Italian Church Decoration // Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions. Ten Contributions to a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence / Ed. W. Tronzo. Bologna, 1989. (Villa Spelman Colloquia, 1). P. 43–59.*

складыванию иконографии *Maiestas Domini*, исследовательница вновь с почти полной долей уверенности постулирует, что в апсиде Санта Мария Антиква при Иоанне VII появилась именно *Maria Regina*³¹. Затем ход рассуждений об эволюции апсиды церкви приводит автора к неожиданным выводам.

Исследовательница является сторонницей так называемого “литургического” толкования апсидных композиций на сюжеты, связанные с ветхозаветными пророчествами и Откровением св. Иоанна Богослова³². Одним из характерных элементов изображения такого рода видений на Востоке является мандорла, наличие которой в композиции того или иного памятника является для автора важным звеном в цепи аргументов. Поиск истоков иконографии, изображающей явление Спасителя в мандорле, в раннесредневековом монументальном искусстве Италии и, в частности, Рима, результатов не дает, кроме как, по мнению исследовательницы, в Санта Мария Антиква, в композиции папы Павла I³³, где Спасителя она с нарастающей долей уверенности видит заключенным в мандорлу, а фигура Богородицы, с ее точки зрения, напоминает о предыдущей апсидной композиции – *Maria Regina* Иоанна VII, где папа предстал в качестве донатора³⁴. Но никаких следов мандорлы в

³¹ “Если учесть хорошо документированное особо выраженное почитание папой Иоанном Богородицы, то почти наверняка можно утверждать, что в апсиде Санта Мария Антиква он приказал изобразить *Maria Regina* на престоле с Младенцем Христом, сопоставимую со знаменитой иконной *Madonna della Clemenza* в Санта Мария ин Трастевере” (*Belting-Ihm C. Theophanic Images... P. 53*). На закрепившееся в англоязычной историографии заблуждение, что слой с ангелом и Петром имел в центре именно Богородицу на престоле, представлял из себя вариант иконографии *Maria Regina* и, главное, относился именно ко времени Иоанна VII, что едва ли возможно по объективным причинам, указывает Валентино Паче в своей рецензии на сборник докладов, прозвучавших на конференции, посвященной столетию с начала раскопок Санта Мария Антиква (BZ 2006. Bd. 99. Ht. 1.): *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo. Atti del colloquio internazionale, Roma 5–6 maggio 2000 / Ed. J. Osborne, G. Morganti, J. Rasmus Brandt. The British School at Rome, Istituto di Norvegia in Roma, Soprintendenza Archeologica di Roma. Roma, Campisano 2004, besprechung von V. Pache. P. 263*. По мнению Паче, приверженность Бельтинг-Им такой точке зрения объясняется тем, что ее книга об апсидах IV–VIII вв. вышла в свет до публикации содержащих убедительный стратиграфический анализ исследований Нордхагена о фресках VII в. в церкви. Но не учитывается, что ни переиздание книги в 1992 г., ни статья 1994 г. не содержат в себе следов знакомства с этими исследованиями.

³² Обсуждение аргументации и выводов сторонников и противников этой идеи не входит в задачи данной статьи. Общий историографический обзор проблемы см.: *Iacobini A. Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt. Roma, 2000. P. 105–107*. В очень обобщенном виде суть данной точки зрения сводится к тому, что источник этих композиций – тексты Литургии, а не библейские первоисточники.

³³ “На месте фрески Иоанна VII в апсиде при Павле I (757–767) появилась величественная фигура стоящего Христа, по всей видимости, в мандорле, фланкированная двумя тетраморфами. Здесь вскоре после середины IX в. перед нами предстает первый сохранившийся образец мандорлы среди римских апсид, расписанных на сюжет Теофании. И все же программа апсиды не соответствует в полной мере ни одному из известных на Востоке стандартных типов [декоратив]. Включение в программу Богородицы, покровительствующей донатору, не только напоминает о предыдущей апсидной декорации Иоанна VII, но также подтверждает *devotional* характер изображения. Использование Павлом I мандорлы, однако же, неслучайно; именно этому папе мы можем приписать утраченную мозаику над входом в атриум св. Петра” (*Belting-Ihm C. Theophanic Images... P. 54*).

³⁴ Автор разделяемой им точки зрения по поводу композиции в апсиде Иоанна VII Владимир де Грюнайзен не считал, однако, возможным включить в свою реконструкцию фигуру папы-

композиции Павла I нет и никогда не было замечено, насколько мне известно, ни одним из исследователей фресок церкви³⁵, а о композиции Иоанна VII мы не знаем, был ли на ней представлен папа-донатор, и в чем заключался сам ее сюжет.

Та же нарастающая (и не вполне, как мне кажется, оправданная) уверенность в сюжете апсиды Иоанна VII звучит в недавнем исследовании американского ученого С. Льюси³⁶: сперва высказывается предположение³⁷, а шаг спустя оно без всяких дополнительных доказательств превращается в факт³⁸.

Представляется, что подобные недоразумения связаны с самим подходом, подразумевающим успокоительное деление материала на “группы”, “типы”, “стандартные схемы”, составление графиков и таблиц, в отрыве от источников создающих впечатление внятной, поступательной, логичной эволюции сюжетов и форм, образцом чего является заслуживающая уважения широтой охвата темы и во многом полезная книга Бельтинг-Им. Подобный подход может давать сбои, во всяком случае по отношению к искусству Рима позднеантичного и раннесредневекового времени, когда происходил сложный, очень творческий, далеко не всегда логичный и поступательный процесс встречи, диалога, столкновения и взаимопроникновения позднеантичной культуры и христианства, Востока и Запада, если, конечно, не осознавать условности и инструментальной роли всякого рода схем при исследовании памятников той эпохи. Заманчиво и просто решить проблему иконографии *Maria Regina* как систему уравнений с неизвестным. Дано: ряд фактов, свидетельствующих об особом почитании папой Иоанном VII Богородицы и, возможно, распространности иконографии *Maria Regina* в его время. Вывод: в апсиде его декорации в Санта Мария Антика непременно была *Maria Regina* с донатором, и это и есть тот слой в апсиде, который предположительно некогда мог представлять собой подобную композицию. Да, такая вероятность есть, но это только гипотеза, и никакой математической неизбежности в ней нет. Более того, заслуживает проверки сама идея – насколько для средневековой церковной декорации вообще приемлема возможность чередования при смене слоев живописи образов Христа и Богородицы, тем более в столь значимом месте, как апсида? Из предполагаемых четырех слоев живописи в апсиде Санта Мария Антика центральная фигура первого слоя неизвестна, обрѣ-

донатора, поскольку уже известно его донаторское изображение с подписью в композиции триумфальной арки (см. примеч. 23).

³⁵ *Rushforth G. McN.* Op. cit. P. 73–74; *Grueneisen W. de.* Op. cit. P. 150–151; *Wilpert J.* Op. cit. II. P. 701–702; *Eva Tea.* La basilica di Santa Maria Antiqua. Milano, 1937. P. 306–307; *Romanelli P., Nordhagen P.J.* Op. cit. P. 38. Кроме того, мне кажется, что в композицию Павла I мандорла просто физически не вписывается из-за недостатка пространства, заданного колоссальным масштабом фигуры Христа.

³⁶ *Lukey S.J.* The Church of Santa Maria Antiqua, Rome: Context, Continuity, and Change. Ph.D. diss. Rutgers University, 1999.

³⁷ “Хотя апсидная композиция Иоанна VII не сохранилась, она, вероятно, воспроизводила более ранние образцы апсид и представляла Богородицу на престоле с Младенцем и, возможно, включала в себя изображение Иоанна VII в качестве донатора” (Ibid. P. 142).

³⁸ “Апсида с изображением Богородицы на престоле и Младенца подчеркивают воплощение и роль в нем Марии; более ранние программы росписи апсид и алтарей также делали акцент на этой теме” (Ibid. P. 150).

вок молитвы из предполагаемого второго слоя, вероятно, обращен к Спасителю³⁹, о композиции Иоанна VII можно только гадать, а четвертый изображает Спасителя с тетраморфами⁴⁰. Относительно же самой идеи чередования сюжетов можно сказать, что, к примеру, в декорации Иоанна VII по крайней мере в двух случаях новые композиции в значительной степени повторяют или просто воспроизводят предыдущие, записанные в ходе поновления⁴¹.

А совершенно нормальное для исследователя желание подтвердить свою гипотезу фактами – в данном случае образцом раннесредневековой итальянской апсидальной композиции с Христом в мандорле – приводит к простой “дорисовке” несуществующей мандорлы образу Спасителя в апсиде Павла I, представляющей из себя сложный и уникальный памятник. Но практически все крупные позднеантичные и раннесредневековые памятники в чем-нибудь да уникальны и при ближайшем рассмотрении не укладываются в прокрустово ложе схемы.

Итак, мы приходим к следующим выводам: 1. Фрагмент живописи одного из ранних слоев в апсиде, в центре которого гипотетически могла находиться фигура Богородицы, в соответствии с имеющимися на сегодняшний день данными не относится к слою росписи эпохи Иоанна VII. 2. Сюжет апсиды в декорации последнего нам неизвестен. 3. Вопрос о самой возможности чередования образов Христа и Богородицы в апсиде раннесредневековой церкви заслуживает дополнительного исследования.

³⁹ См. примеч. 14.

⁴⁰ Уверенность в том, что в апсиде декорации Иоанна VII был именно Христос, высказывает английская исследовательница E. Rubery в своем сообщении, сделанном во время 21 Византийского конгресса в Лондоне в 2006 г., но ее аргументация, с точки зрения автора статьи, не во всем убедительна (URL: http://www.byzantinecongress.org.uk/comms/Rubery_paper.pdf).

⁴¹ В пресбитерии церкви – два цикла жизни Христа, один слой на другом (*Nordhagen P.J. The Frescoes of John VII... P. 22*). 2. На северной грани юго-восточного столба нефа – две некогда, до осуществленного реставраторами расслоения, налагавшихся друг на друга сцены Благовещения, отличающиеся только художественно и эпиграфически, но идентичные композиционно (*Ibid. P. 78*).