

М.А. Графова

Рец.: Brenk B. The apse, the image and the icon: a historical perspective of the apse as a space for images. Wiesbaden, 2010. (Бренк Б. Апсида, изображение и икона: апсида как пространство для изображений в исторической перспективе)

Книга известного историка искусства Беата Бренка — это попытка проследить генезис и развитие изображений в апсидах христианских церквей, начиная с античного времени и примерно до 7 в.

Автор монографии [Brenk, 2010] анализирует возникновение традиции украшать апсиды церквей изображениями. Он подчеркивает, что для правильного понимания этого процесса раннехристианские апсиды следует рассматривать прежде всего с точки зрения того, что им предшествовало — позднеантичной традиции декорированных апсид, а не того, чем стала эта традиция в последующих периодах христианского искусства. С точки зрения Бренка, это сложный многоступенчатый процесс, и поиск прямого континуитета к должным результатам не приведет.

Изображения на стенах церквей, в апсидах, на иконах, казалось бы, привычная и неотъемлемая часть жизни Церкви с древних времен. Вроде бы существенной проблемой не мог не быть прямой запрет, налагаемый в книге Второзакония, по крайней мере на трехмерные

изображения: «проклят, кто делает изваянный или литой кумир, мерзость пред Господом, произведение рук художника, и поставит его в тайном месте! Весь народ возгласит и скажет: аминь» (Втор. 27:15). Вместе с тем интересно то, что изображений с самого раннего времени было много, а сам вопрос о допустимости изображений почти не обсуждался на уровне Соборов.

Книга Бренка, посвященная именно апсидам, касается, тем не менее, и спорного в наши дни вопроса о почитании икон в доиконоборческое время вообще¹. Но как справедливо указывает сам Бренк, «проблема в том, что сохранившиеся иконы 6-7 вв. не могут сообщить нам, творили ли они чудеса, но их существо-

¹ Тематика историографии иконоборчества и иконопочитания выходит за рамки данной рецензии, поэтому ограничимся короткой справкой. В последние десятилетия классические труды по раннему иконопочитанию (например, [Der Nersessian S., 1944–45: 58–87; Baynes, 1951: 54, 93–106; Kitzinger, 1954: 84–150]) зачастую подвергаются критике и пересмотру (например, [Speck], 1991: 163–247; Grubaker, 1998: 1215–1254). Под вопрос, в общем, ставятся житийные доиконоборческие источники раннего иконопочитания и, следовательно, сам вопрос о поклонении иконам вплоть до к. 7 в.

вание и хорошая сохранность доказывает, что с 6 в. верующие чтити эти иконы» [Brenk, 2010: 96]. Цель автора — не отрицать почитание образов в 6–7 вв., но проследить и диверсифицировать виды этого почитания.

В первой главе, озаглавленной «Фонтаны, апсиды и значение воды», речь идет об источниках иконографии апсид церквей в раннехристианское время. В античное время апсида была популярной архитектурной формой при сооружении нимфейона — украшенного фонтана, который часто помещали во внутреннем дворе дома. Водяные и, в частности, морские мотивы были естественным выбором для их декорации [Brenk, 2010: Col. fig. 1–6]. По мысли Бренка, встречающиеся в раннехристианское время образцы использования таких мотивов — следствие компромисса, поиск возможности легитимизации изображения в контексте христианской церкви [Brenk, 2010: 22–23. Fig. 5–8]. Привычность и нейтральность в глазах зрителей сцен и деталей на темы моря и его даров, источников и населяющих их животных и фантастических существ делала эту тематику подходящей для переходного периода. Кроме того, с точки зрения автора, для легализации тем, связанных с образом моря, реки или источника, были и некоторые библейские основания (например, Быт. 13:10).

Запутанный символический язык многих произведений монументального искусства 4–н. 5 вв., к примеру, апсиды Латеранского баптистерия, был способом избежать неизбежных сложных вопросов, которые могли

бы вызвать изображения Христа [Brenk, 2010: 25. Col. Fig. 11–12].

Вообще апсид 4–5 вв. сохранилось крайне мало, поэтому исследователи всегда имеют возможность выдвигать самые различные предположения на скудном материале. Как полагает Бренк, символически-декоративный язык имел куда большее значение в раннехристианский период, нежели принято считать. С его точки зрения, несохранившиеся или известные по недостоверным поздним данным древнейшие апсиды ранних больших базилик Рима — Сан Джованни ин Латерано, Сан Пьетро и Санта Мария Маджоре — не были фигуративными. Встречающиеся и в 6 в., в эпоху, судя по всему, уже развитого иконопочитания, такого рода символические сюжеты — это свидетельство прочности этой традиции, восходящей к периоду ок. 400 г., когда обычай украшать стены базилик мозаиками был поддержан и распространен такими выдающимися деятелями Церкви, как Паулин Ноланский, Амвросий Медиоланский и папа Сикст III. Созданные ими в конце 4 — первой половине 5 в. апсиды имели большое влияние на дальнейший процесс [Brenk, 2010: 27]².

Одно из доказательств этого важного тезиса о нефигуративных сюжетах ранних апсид Бренк видит в известном свидетельстве *Liber Pontificalis*³ о том, что Константин

² Правда, не стоит всё же забывать о том, что вся эта область исследований построена в основном на догадках, и личное мнение Бренка остается всего лишь мнением.

³ Книга Пап, сборник раннесредневековых биографий римских понтификов.

Великий установил перед апсидой Сан Джованнини ин Латерано так называемый *fastigium* — бронзовую конструкцию, на которой были закреплены большие серебряные статуи Христа, ангелов и апостолов. Само наличие этих статуй перед апсидой для него — показатель того, что образов в апсиде быть никак не могло [Brenk, 2010: 29. Fig. 12, 58]. Неправильной, по его мнению, является сама идея изучения памятника по более поздним стадиям традиции; их следует изучать, исходя из монументального искусства позднего Рима; именно *fastigium* изображает дошедшая до нас апсида Сант Аквилينو в Милане, где представлены Христос с собранием апостолов [Brenk, 2010: Col. Fig. 7–8].

Причем, согласно гипотезе Бренка, эта традиция нефигуративных апсид просуществовала гораздо дольше, чем это обычно принято считать. Пример такой лишенной образов и при этом достаточно поздней композиции — мозаика Санта Мария Делла Кроче аль Казаранелло [Brenk, 2010: Col. Fig. 14], относящаяся к 6 веку, где в слепом куполе радужная мандорла заключает в себе крест на фоне представляющих небо со звездами перетекающих друг в друга концентрических цветовых сфер, от темно-синего через сизо-серый к голубому. Сама тема этих символически-декоративных сюжетов кажется исследователю обделённой вниманием ученых [Brenk, 2010: 28].

Выводы данной главы представляются несколько противоречивыми: с одной стороны, автор считает, что Константиновский *fastigium*

и положил начало официально санкционированным фигуративным изображениям в апсидах (доказательство он видит в том, что сохранившиеся ранние апсиды воспроизводят именно этот сюжет — собрание Христа и двенадцати апостолов⁴), с другой — полагает, что традиция, заложенная упомянутыми выше видными деятелями Церкви 4-5 вв., заключалась именно в том, чтобы избегать образов, и эта традиция имела большое влияние вплоть до 6 в. Проблема такого рода выводов в том, что они основаны во многом на авторских предположениях, а источников так мало, что подтвердить или опровергнуть их почти невозможно.

Во второй главе автор исследует, как апсида стала пространством для сакрально значимых церковных изображений. Важный для исследователя христианского искусства вопрос состоит в том, есть ли прямая преемственность между античными традициями апсид храмов языческих божеств и помещений для императорского культа, с одной стороны, и апсидами раннехристианских церквей — с другой. Для изучения этого вопроса автор обращается к древней апсиде храма Марса-Мстителя, который сохранился в Риме на уровне фундамента. Он полагает, что эта апсида с предположительно содержавшимися в ней статуями

⁴ Имеется в виду явно одна из сохранившихся апсид Сант Аквилينو [Brenk, 2010: Col. Fig. 7–8]. Но почему тогда не упоминается апсида Санта Костанца, где Христос представлен с Петром и Павлом? В любом случае, если учесть, что от всего 4 в. дошло только несколько апсид, делать такие выводы на основании одного-двух примеров представляется представляется не вполне обоснованным.

представляла из себя творение, основанное на уникальной и совершенно новой концепции, следствием чего был производимый на зрителях неповторимый эффект, который Бренк называет «визуальным культом» (*visual cult*) [Brenk, 2010: 34–36. Col. Fig. 16. Fig. 19–21]. Суть этого эффекта заключалась в том, что зрителям открывались статуи, стоящие в крупной открытой апсиде, полностью доступной взгляду. Однако храм Марса-Мстителя остается памятником *sui generis* (единственным в своем роде) [Brenk, 2010: 37], в более поздних римских храмах статуя божества обычно скрыта или еле видна (например, храм Августа в Лептис Магна, где вроде бы не могло не быть влияния Рима, апсиды не имеет вообще).

То есть, по выводу Бренка, идея преемственности между апсидами языческих храмов и христианских церквей (от статуй божеств к изображениям Христа) не подтверждается. Были ли в принципе в поздней Античности культовые пространства, в которых помещались апсиды с изображениями, имевшими сакральное значение? Они были в небольших помещениях, предназначенных для императорского культа, которые со времен храма Марса-Мстителя пристраивали к базиликам и другим зданиям на форуме (например, здание Августалий в античном Мисенуме, где *in situ* (на месте, т. е. без перемещения относительно первоначального местонахождения) были обнаружены статуи в нишах и апсидах) [Brenk, 2010: Fig. 24–26]. В принципе, таких примеров немного, один из самых интересных и значимых, приводи-

мых в книге — это помещение для императорского культа, пристроенное при Диоклетиане к храму Аменофиса III в Луксоре. Там в составе большой композиции поклонения войскам императорам впервые отмечены нимбы в изображениях императоров-тетрархов [Brenk, 2010: P. 43. Col. Fig. 17–18. План: Fig. 40, 43–44]. Рассматриваемый вопрос о том, какое впечатление могли производить эти фрески во время ритуала, представляется не вполне актуальным, поскольку никаких источников на этот счет все равно нет [Brenk, 2010: 44].

Важно отметить, что в эпоху тетрархов из официального художественного арсенала начинают исчезать мифологические образы; теперь всё сосредоточено на образе власти и силы в чистом виде [Brenk, 2010: 45]. Характерными образцами этого стиля власти и силы являются величественное здание базилики Константина и Максенция в Риме, вмещавшее колоссальную статую Константина в роли Юпитера, и обновленный им же Адриановский храм Венеры и Ромы [Brenk, 2010: 46. Fig. 48–46], к которому в порядке реконструкции пристроили две огромные апсиды. Стоявшие в апсидах этих имперски великолепных сооружений статуи Константина, Ромы и Венеры были «последними колоссальными античными статуями, выражавшими единство сферы имперского и мифологического» [Brenk, 2010: 48]⁵. Но, как известно,

⁵ К сожалению, источников, в соответствии с которыми мы можем достоверно оценить, как именно оценивали смотрящие эти статуи, вызывали ли они то самое «визуальное почтение» (P. 49), в нашем распоряжении нет.

Константин не ограничился сферой официальной имперской репрезентации и поместил трехмерное изображение в пространство базилики Сан Джованни ин Латерано, уже упомянутый *fastigium* с серебряными статуями в 1,5 м высотой. С точки зрения Бренка, император таким образом создал двусмысленную ситуацию для верующих и клира Рима, перенося фокус «визуального почитания» с языческих статуй на христианские: с одной стороны, христиане были обязаны проявлять лояльность по отношению к императору, а с другой — явно не могли с доверием принимать статую перед алтарем [Brenk, 2010: 57]⁶ и неминуемо были оскорблены реализацией этой идеи [Brenk, 2010: 58].

Итак, целью второй главы было прежде всего желание автора показать, что становление традиции украшения церковных апсид было сложным и нелинейным процессом, а континуитет между позднеантичными апсидами и раннехристианскими — вопрос неоднозначный [Brenk, 2010: 54].

В начале третьей главы, посвященной перемещению почитания Богородицы из частной в официальную церковную сферу, Бренк ставит вопрос о том, как же сформировались нормы декорации апсид. Принципиально новое значение апсиды христианской церкви заключалось в том, что она превращалась в соб-

⁶ Упоминаемые автором вопросы о том, как именно верующие воспринимали *fastigium*, апсиду Сан Джованни, а также что именно всё-таки было изображено в апсидах ранних римских базилик [Brenk, 2010: 52–55], ответа не имеют.

ственно место свершения ритуала, чего не было в языческих храмах [Brenk, 2010: 58]. Приступая к вопросу об изображениях Богородицы, автор отмечает, что Церковь, в сущности, так и не решилась обсудить вопрос о допустимости собственно изображений⁷. Бренк настаивает на том, что изображения надо исследовать отдельно от связанных с ними текстов, потому что прямой корреляции между этими явлениями нет [Brenk, 2010: 61].

Автор полагает, что почитание Богородицы возникло именно в частной сфере [Brenk, 2010: 66]. В доказательство приводит ряд аргументов. Самые ранние сохранившиеся изображения Богородицы — на саркофагах и золоченых стеклянных донышках. На ранних саркофагах Рождество было представлено редко, а Страсти и Распятие не изображались вовсе; но довольно часто появлялись сцены Поклонения волхвов [Brenk, 2010: 62–64], т.е. поклонение Христу как Царю, в связи с чем могла изображаться и Богородица на кресле с подножием, а иногда и торжественно одетой⁸.

⁷ Церковь всего один раз подтвердила запрет, диктуемый Второй Заповедью (Втор 27:15), к тому же провинциальным Эльвира-Гранадским Собором 300-305/6 гг. [Brenk, 2010: 60], причем в Риме этот запрет был явно нереализуем.

⁸ Примером такого рода частной инициативы представлена одна из панелей деревянных дверей Санта Сабина, где в Поклонении волхвов Богородица изображена именно так [Brenk, 2010: 68, Fig. 72]. Поскольку изображение уникально, автор полагает, что это была именно частная инициатива художника, выражавшая его личное почитание Богородицы. Такого рода трактовка — а Санта Сабина являлась значимой римской церковью — представляется несколько

На золоченых доньшках встречается только два женских имени: Агнессы (Аньезе), самой популярной римской святой того времени, и Марии, скорее всего, Богородицы [Brenk, 2010: Fig. 65–66]. Brenk не разделяет мнение Д.В. Айналова, А. Грабара и К. Им [Chr. Ihm] о том, что обнаруживаются в катакомбах и на ампулах из Монцы сцены с Марией — отражение древних и не сохранившихся апсид, более того, считает, что и в богородичной базилике Санта Мария Маджоре, где ранняя композиция в средние века была заменена сценой коронования Богородицы Христом, эта первая апсида была либо декоративно-символической, либо же изображала Христа [Brenk, 2010: 77]; то же относится и к Сан Джованни ин Латерано, и к старому Сан Пьетро. Естественным образом, следующее звено размышлений касается огромного и уникального комплекса мозаик римской Базилики Санта Мария Маджоре, созданный по заказу понтифика Сикста III в 432–444 гг., и Беат Brenk, автор важнейшей монографии по этому памятнику [Brenk, 1975], конечно, не обошел его вниманием. С его точки зрения, эта базилика — поворотный момент в переходе от частного почитания Богородицы к официальному [Brenk, 2010: 71]; причем иконография мозаик не свидетельствует об официальном культе Богородицы [Brenk, 2010: 74], хотя, как при-

необоснованной [Brenk, 2010: 69]. Приводятся и другие примеры [Brenk, 2010: 70–71] упоминаний имени Богородицы на предметах, исторический контекст которых неизвестен, и делается вывод о том, что Её почитание в описываемый период носило именно частный характер.

знает Brenk, и мозаика посвящена Марии, о чем свидетельствует в том числе донаторская надпись папы, и в сцене Рождества Богородица одета как императрица, восседает на кресле в сопровождении ангелов, а Спаситель изображен младенцем в рубашке.

Первую известную по описаниям апсиду с Богородицей в Санта Мария ин Капуа Ветере Brenk считает поворотным пунктом в процессе перехода от частного почитания, но свидетельством не официального культа, а просто поклонения изображению, того самого *visual worship*, визуального почитания [Brenk, 2010: 75–77]. Встречаются и композиции, где Христу и Богородице поклоняются в равной степени, как в сценах Поклонения волхвов или же на стенах нефа Сант Аполлинаре Нуово в Равенне [Brenk, 2010: 79. Col. Fig. 25–26].

Итак, каковы итоги третьей главы, посвященной почитанию Богородицы? Можно ли понять, и насколько, когда изображения в апсидах стали восприниматься именно как иконы? Справедливо заметив, что современные исследователи в сущности не могут представить себе, как и когда именно христиане стали почитать образы [Brenk, 2010: 83], автор делает вывод, что, раз подлинность многих источников в наши дни оспаривается, надо исходить именно из самих образов [Brenk, 2010: 84]. Понятно, что на христианском Западе почитание Богородицы распространяется с первой четверти 4 в, медленно проникая из частного пространства в официальное [Brenk, 2010:

77–78]. Свидетельство частного почитания в 4 в. — это в основном изображения на саркофагах и стеклянных доньшках из катакомб. Следующая стадия — это мозаики Санта Мария Маджоре, которые, согласно Бренку, выражают всё же инициативу не столько Церкви, сколько лично папы. Ранние крупные образы Богородицы в монументальной декорации — на арке в Санта Мария Маджоре, в апсиде Санта Мария ин Капуа Ветере или базилике Сант Эуфрасио в Порече, а также в церкви Панагия Канакария в Литранкоми — есть свидетельство поклонения, но не культа, то есть молитвы смотрящих едва ли обращаются к образам Богородицы⁹, которые нужны для того, чтобы указать на человеческую природу Христа. Богородица никогда не изображается с молитвенными жестами, а как предстоятельница начинает восприниматься только в 6 в. [Brenk, 2010: 84]

Четвертая глава посвящена соотношению частного и официального в сфере церковных образов. С точки зрения Бренка, появление изображений в апсиде есть часть постепенного процесса того, как Церковь санкционировала почитание святых и стала его пропагандировать. Этой стадии — массовому появлению образов в апсидах — предшествовали более ранние, например, такие, как

⁹ Мне представляется, что проблема, связанная с такого рода методологией, это, прежде всего, скудость корпуса памятников. Вопрос о том, насколько тот или иной памятник может считаться «поворотным пунктом», при том, как мало их на самом деле сохранилось, остается открытым. Можно ли делать далеко идущие выводы на основании одной лишь малорепрезентативной подборки?

вотивные мозаики церкви св. Димитрия в Фессалонике, изображающие донаторов с Богородицей и святыми. С точки зрения Беата Бренка, они в принципе были не иконами, то есть молельными образами, а именно вотивными изображениями, то есть чем-то вроде санкционированного Церковью отчета о частной молитве данному святому и ее результате [Brenk, 2010: 90–91. Col. Fig. 28–30]. Бренк называет это явление «пропагандой изображений», «image propaganda»; таким образом, Церковь поощряла почитание образов, что является ранней стадией культа [Brenk, 2010: 91]. Более продвинутый вариант, уже на уровне апсид — это, например, апсиды римских церквей Сан Венанцо и Санти Косма э Дамиано. Они представляют собой сходный, но еще более развитый вариант такой «пропаганды изображений». Церковь в данном случае помещает изображение, поощряющее почитание образов, прямо в апсиде, причем в отношении базилики Косма э Дамиано автор полагает, что речь идет именно о частной инициативе папы [Brenk, 2010: 93–94].

Приводится еще один пример функции образа, отличный и от иконы, и от ex-voto (вотивный, то есть созданный по религиозному обету). Речь идет о некоторых сохранившихся образцах ранней коптской живописи, например, об известном изображении Христа с аббатом Миной. Это, по мысли автора, не икона и не вотивный образ, а средство поощрения почитания покойного настоятеля, который, как считает Бренк, даже не был святым, и о котором не дошло никаких сведений в документах [Brenk, 2010: 94–95].

Натянутой представляется попытка выстроить четкую линию эволюции в почитании Богородицы: от частного ареала к использованию в сфере монументальной декорации церквей, но лишь в качестве свидетельства. Так, попытки определить, к кому именно обращены молитвы на известной римской фреске вдовы Туртуры — к Богородице, как в основном полагали исследователи, или к Христу, как в рамках своей теории считает Бренк — едва ли можно считать плодотворными [Brenk, 2010: 92]. С точки зрения Бренка, встречающийся на ранних изображениях Богородицы императорский наряд (*Maria Regina*, «Царица небесная»), свидетельствует не о культе, а лишь о почитании.

Тем не менее, важным представляется то, что Беат Бренк приводит аргументы в пользу самой идеи почитания икон уже в 6 в., которая, как было указано выше, в наши дни подвергается сомнению как таковая [Brenk, 2010: 96]. Важнейшее значение для понимания функции образа имеет его местоположение. В раннее время, по данным письменных источников, иконы помещали чаще всего в атриуме, нартексе, нефях, но не в алтаре [Brenk, 2010: 100]; они не были частью ритуала.

Итак, в четвертой главе автор выделяет несколько типов изображения, которые обычно принято называть просто «иконами». Это, во-первых, собственно иконы, то есть образы, к которым обращались с молитвой, во-вторых, вотивные изображения, которые, по его мысли, являлись своего рода отчетом о действенной

молитве святому или Богородице, а также панели типа Христа с аббатом Миной, которые создавались для поощрения почитания популярного деятеля Церкви. Вопрос о понимании предназначения каждого изображения во многом затруднен тем, что часто неизвестно о первоначальном их расположении, а именно расположение есть ключ к правильному пониманию функции.

Подведем итоги. С точки зрения Беата Бренка, у оформления ранних апсид было два основных источника. Во-первых, статуи в апсидах языческих храмов и помещениях для императорского культа. Этот источник вызывал проблемы, потому что статуи были прямым нарушением библейского запрета. Во-вторых, это были двумерные изображения, первоначально в основном на «морские» и «водные» темы античных нимфеев с их мозаиками. Они давали возможность обойти запрет и предлагали нейтральную с точки зрения поздней античности сюжетику; мифология не воспринималась как оппонент христианства. С этим же связаны ранние сюжеты апсид с *fastigium*, то есть изображением Христа с апостолами как философского собрания учителя мудрости с его учениками. В принципе в 4 в. христианские изображения преобладали именно в частной сфере (мавзолеи, саркофаги, виллы), а если сюжетные изображения и допускались, то с очень осторожным, небиблейским выбором сюжета.

Сложные библейские сюжеты возникают в 5 в. (Санта Мария Маджо-

ре), но и в это время, и позже еще сильна традиция теории и практики неизобразительных композиций в апсидах. В к. 5–6 вв. Церковь приняла изображения как таковые, и заказчики, художники, а, возможно, и богословы стали создавать сложные программы, целью которых было подчеркнуть обе природы Христа. Неизбежны были проблемы, связанные с необходимостью избегать сходства с имперско-мифологической иконографией; это противоречие оказалось плодотворным и породило оригинальные, не имевшие продолжения образцы сюжетов. Бренк справедливо отмечает частую ошибку исследователей: пытаться отследить генеалогию этих образцов в качестве иконографических типов, что не имеет смысла в силу их уникальности [Brenk, 2010: 109]. Это был период, когда Церковь наблюдала за эффектом, производимым мозаиками и фресками в культовых помещениях, за тем, что автор в книге называет «визуальным почитанием». Это привело к тому, что в апсиды попали изображения, ранее встречавшиеся в меньшем масштабе в частной сфере. Таким образом, было санкционировано визуальное выражение почитания Богородицы с Младенцем и святых. Такая пропаганда путем образов представляет собой начальную стадию собственно почитания образов. То есть распространение вотивных изображений и апсид с Богородицей и святыми свидетельствовали о становлении культа-пропаганды. По выражению автора, книга и посвящена взаимодействию между различными масс-медиа в раннехристианское и ранневизантийское время.

Какова бы ни была позиция Церкви по отношению к почитанию образов, настоящего культа апсидальные изображения так и не получили, как и места в сфере обрядов Церкви. Изображения в апсиде так и остались специфическим типом изображения на грани частного и официального. Их диалог с другими типами сакральных изображений, таких, как иконы, *ex-voto* и изображения, поощрявшие почитание какого-либо лица, отражал спорные богословские вопросы разных периодов церковной истории.

В целом, книга представляет собой интересную попытку проследить развитие важной темы в истории образов христианского искусства. Многие выраженные в ней суждения очень субъективны, и в этом и сила, и слабость данной монографии. Яркий и очень индивидуальный взгляд на научную проблему привлекает к ней внимание и создает впечатляющий и стимулирующий дальнейшее исследовательское внимание образ, но зачастую он сильно уязвим для критики. К сожалению, никаких научно верифицируемых источников для измерения степени воздействия изображений в апсидах нет, и судить о том, какие именно чувства они вызывали («уважение, восхищение, ошеломление или даже преклонение» [Brenk, 2010: 109]) достоверно нельзя, как и том, к примеру, кто был точным адресатом молитв в изображении Богородицы с Младенцем. Эту почти неизбежную при опоре на чисто художественные источники проблему, как мне представляется, стоит учитывать при использовании данных книги.

REFERENCES

Baynes N.H. The Icons before Iconoclasm. // The Harvard Theological Review. 1951.

Brenk B. Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden, 1975

Brenk B. The apse, the image and the icon: a historical perspective of the apse as a space for images. Wiesbaden, 2010.

Brubaker L. Icons before Iconoclasm? // Morfologie sociali e culturali in Europa fra

tarda antichità e alto medioevo. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo. 1998. Vol. 45.

Der Nersessian S. Une apologie des images du septième siècle // Byzantion. 1944-45. 17.

Kitzinger E. The Cult of images in the age before Iconoclasm // Dumbarton Oaks Papers. 1954. 8.

Speck P. Wunderheilige und Bilder. Zur Frage des Beginns der Bilderverehrung // Varia III = Poikila Byzantina 11. 1991.