

Ендольцева Е.Ю. Формирование Страстного цикла и богословская полемика на рубеже IV и V в. // Искусство христианского мира: сборник статей. - вып. 10. - М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет, 2007. - С. 57-69.

## ФОРМИРОВАНИЕ СТРАСТНОГО ЦИКЛА И БОГОСЛОВСКАЯ ПОЛЕМИКА НА РУБЕЖЕ IV И V В.

Екатерина ЕНДОЛЬЦЕВА

Настоящее исследование посвящено Страстному циклу. Мы проанализируем обстоятельства, повлиявшие на его формирование. Интерес к этому процессу мотивирован прежде всего тем, что он отражает общую тенденцию, ставшую заметной в северной и центральной Италии приблизительно с 60-х годов IV в. Речь идет об определенных изменениях в художественном сознании. Анализ структуры украшения памятников позволяет констатировать, что именно в это время начинают формироваться первые иконографические циклы. Наряду с изображением Страстей появляются сцены, последовательно рассказывающие о деяниях апостолов<sup>1</sup> и о событиях Ветхого Завета<sup>2</sup>. Размышление о причинах, обусловивших появление Страстного цикла, интересно для понимания контекста, формировавшего художественное сознание в этот период.

Что касается изображения Страстей, то эта проблема была подробно проанализирована выдающимся немецким исследователем Клаусом Весселем<sup>3</sup>. Ученый показал как и когда различные сцены этого цикла входили в иконографический репертуар раннехристианского искусства. Руководствуясь характером расположения сцен в рамках одного памятника, он выделил два основных типа изображений, символично-богословский и историко-иллюстративный<sup>4</sup>. Затем Вессель проанализировал композиции сцен внутри цикла на различных памятниках в период времени между концом IV и началом VI в. и показал возрастающую тягу к иллюстративности. Интересной кажется идея исследователя интерпретировать эти изображения с точки зрения актуальных для того времени богословских концепций. Так, Вессель проницательно заметил, что одной из ключевых тем, интересующих западную теологическую мысль в это время является Крест как символ искупительной жертвы и победы Христа над смертью. Крест же и формирует композицию Страстного цикла. Интерпретируя изображения Страстей на разных памятниках исследователь настаивал на том, что они призваны были показать Царственность Христа и его жертвы, его «путь к победе и триумфу над смертью»<sup>5</sup>.

Развивая идеи, сформулированные Весселем, мы еще раз проанализируем наиболее ранние изображения Страстей, обращая внимание прежде всего на проблемы функции и происхождения объектов, на которых они представлены. Затем будет сделана попытка очертить круг богословских идей, повлиявших на формирование иконографии Страстного цикла, и поставить их в исторический контекст рубежа IV и V в.

Переходя к рассмотрению археологических свидетельств, нужно прежде всего отметить, что дошедшие до нас памятники достаточно однородны с точки зрения их функции. Так, на протяжении IV в. сцены Страстей появляются на памятниках погребального культа, то есть на саркофагах, и на небольших предметах, удобных для обработки, то есть на изделиях из слоновой кости. Лишь к концу

рассматриваемого нами периода (30-е годы V в.) можно говорить о том, что Страстной цикл постепенно появляется в монументальном искусстве (деревянные двери из церкви Сан-Сабино в Риме), причем на деревянных панно, лучше всего, с технической точки зрения, приспособленных к внедрению новых иконографических схем.

Первые одиночные сцены, изображающие некоторые эпизоды Страстей, появляются на римских саркофагах в исключительно символично-типологическом контексте. Они окружены сценами чудес и сценами, напоминающими о событиях Ветхого Завета. Повествовательность здесь начисто отсутствует.

Одно из самых ранних изображений – это Вход Господень в Иерусалим. Сцена чаще всего появляется рядом с чудесами, совершенными Христом. К примеру, на передней стенке саркофага № 40<sup>6</sup>, который можно условно отнести к первой четверти IV в., она располагается в левой части верхнего регистра и окружена изображениями чудес, сценами, иллюстрирующими события Ветхого Завета и три эпизода из жизни апостола Петра.

Репертуар сюжетов, рассказывающих о Страстях Христа, обогащается приблизительно к концу царствования императора Константина. Так, в правой части верхнего регистра так называемого саркофага «Двух братьев» появляется изображение Христа перед Пилатом<sup>7</sup>. Сцена окружена сюжетами, типичными для украшения римских саркофагов этого времени (исключая так называемую сцену «проповеди», располагающуюся в нижнем регистре, прямо под центральным медальоном). Несмотря на ее присутствие, общая структура декора и выбор сюжетов, как и в предыдущем случае, свидетельствуют о необходимости символично-типологической интерпретации. Интересно, что в этом контексте эпизод, рассказывающий о встрече Христа и Пилата, должен рассматриваться не как относящийся к Страстям, а скорее как символическое признание царственности Христа (Мф 27, 11; Ин 18, 33-37)<sup>8</sup>.

Характер украшения римских саркофагов несколько меняется, начиная приблизительно с 50-х годов IV века, когда сцены, иллюстрирующие Страсти Христа, противопоставляются изображениям страстей апостолов Петра и Павла. Однако порядок расположения и объединяющая их идея снова говорят о возможности лишь типологической интерпретации. К примеру, на передней стенке саркофага римского префекта Юния Басса<sup>9</sup> сцены Страстей (мученичество Петра – слева от центральной ниши в верхнем регистре, Христос перед Пилатом и Пилат умывает руки – справа от центральной ниши в верхнем регистре; Вход в Иерусалим – в центральной нише нижнего регистра и мученичество Павла – справа от центральной ниши в нижнем регистре) располагаются вместе с ветхозаветными и с теми, которые изображают чудеса, совершенные Христом.

Идея показать Страсти Христа одновременно с мученичеством апостолов Петра и Павла становится еще более очевидной на римских саркофагах третьей четверти IV в. Характерным для саркофагов этого типа становится принцип противопоставления мученичества Христа и символа Его Воскресения мученичеству первоапостолов. В зависимости от сочетания этих сцен на стенках саркофагов можно выделить три основные группы (Христос-Петр-Павел; Христос-Петр; Петр-Павел)<sup>10</sup>.

К примеру, композиция фриза саркофага № 58<sup>11</sup>, который относится приблизительно к концу IV в., концентрируется вокруг сцены *Traditio Legis*, слева от нее представлены эпизоды мученичества Петра (Омовение ног и Петр, несущий крест), а справа можно видеть два изображения Страстей Христа (Пилат умывает руки и Крестный путь).

Тот же тип композиции появляется на передней стенке саркофага из аббатства Сен-Виктор в Марселе, которая украшена изображением Христа, восседающего на троне (в центральной нише), слева от него расположены две сцены, иллюстрирующие мученичество Павла (Явление Христа Павлу и избиевание Павла камнями), тогда как правая часть фриза изображает Страсти Христа (Христос перед Пилатом и Пилат умывает руки)<sup>12</sup>.

Первые последовательно представленные эпизоды Страстей появляются на памятниках, датируемых, вероятнее всего, не ранее, чем 60-е годы IV в., причем происхождение их не связано напрямую с римскими мастерскими. Если говорить о функции этих объектов, то это или предметы погребального культа (то есть саркофаги) или небольшие изделия из слоновой кости, использовавшиеся, возможно, как шкатулки либо реликварии. Так, в верхнем регистре крышки так называемой липсанотеки из Брешии впервые, из известных нам случаев, появляются три последовательно расположенных эпизода Страстей. Цикл начинается сценой, изображающей Моление о чаше, далее проиллюстрированы эпизоды ареста Христа, предательства Петра. Повествование продолжается в нижнем регистре крышки, где показаны еще два эпизода: Христос перед синедрионом и Христос перед Пилатом. Однако другие стенки липсанотеки украшены типичными для репертуара первой половины IV в. сценами из Ветхого Завета и чудес Христа, которые по-прежнему группируются вне всякой хронологии<sup>13</sup>.

При подробном исследовании этого памятника, нужно прежде всего обратить внимание на то, что его происхождение, как и точная датировка остаются спорными вопросами. Что касается первой проблемы, то значительное число исследователей говорит о возможности рассматривать липсанотеку как памятник, произведенный в одной из мастерских на севере Италии. Их аргументация базируется в первую очередь на комплексном анализе стилистических и иконографических признаков. Кроме того, тщательное исследование текстов проповедей, происходящих из этого региона, и их сравнение с сюжетами, украшающими шкатулку, предполагает наличие некоего общего источника<sup>14</sup>.

Решение второй проблемы не менее сложно. Большинство исследователей, начиная с 1920-х годов, рассуждая о датировке липсанотеки, склоняются ко второй половине IV в. (вплоть до 400 года). Их выводы основываются прежде всего на комплексном изучении иконографических, стилистических, технических и типологических данных. К примеру, А. Грабар предлагает дату около 360 г.<sup>15</sup>, в то время как Кольвиц склоняется к 370 году<sup>16</sup>. А. Сопер и Р. Мильбурн говорят о возможности датировать шкатулку приблизительно около 380-х годов<sup>17</sup>. Ф. Вольбах предлагает третью четверть IV в.<sup>18</sup>, а Г. Кесслер относит ее к группе костяных изделий, датируемых приблизительно около 400 г.<sup>19</sup>. Интересно, что И. Ватсон считает липсанотеку относящейся к «эре Амвросия» и датирует ее 386 г.<sup>20</sup>. Так как выбор сюжетов и расположение сцен, украшающих ее, подчиняются одновременно типологическому и иллюстративному принципу, нам кажется возможным рассматривать шкатулку как памятник переходного периода (от принципа чисто типологического к принципу последовательному и иллюстративному). Таким образом, наиболее логично было бы отнести ее к периоду времени между 360 и 380 гг.

В еще более развернутом виде Страстной цикл изображается в нижнем регистре передней стенки провансальского саркофага, найденного в замке Серван<sup>21</sup>. Его фриз, состоящий из двух регистров, можно реконструировать благодаря трем сохранившимся фрагментам и рисунку, сделанному Боменилем в конце XVIII в. Интересующие нас сцены последовательно изображают Моление о чаше, Поце-

луй Иуды, Христа перед Пилатом и Пилата, умывающего руки, а также Явление Христа женам-мироносицам, Явление Христа апостолам и Вознесение. Как и в предыдущем случае, датировка этого саркофага спорна. Согласно двум основным версиям, его можно отнести ко второй трети<sup>22</sup> или к концу<sup>23</sup> IV в. Эпизоды Страстей показаны в данном случае с тщательным вниманием к деталям, композиции обогащены фигурами. Так, например, в сцене Моления о чаше Христос впервые показан в присутствии четырех апостолов.

В другой раз некоторые эпизоды этого цикла появляются на передней стенке саркофага из церкви Сан-Селсо в Милане<sup>24</sup> (приблизительно между третьей четвертью и последней третью IV в.), где в правой части фриза можно видеть Явление Христа двум Мариям и Уверение Фомы.

Приблизительно два десятилетия спустя сцены Страстного цикла появляются на четырех пластинках из слоновой кости, украшавших, вероятно, шкатулку<sup>25</sup>. Изображенный в данном случае Страстной цикл интересен прежде всего тем, что здесь впервые появляется сцена Распятия. Приблизительно до конца IV в. мы не встречаем ни одного изображения смерти Спасителя. Судя по имеющимся у нас археологическим данным, изображение Распятия появляется в иконографическом репертуаре не раньше 30-х годов V в. В данном случае Страстной цикл состоит из сцен, последовательно изображающих события, предшествующие смерти Христа и следующие непосредственно за ней: Пилат умывает руки, Несение креста, Предательство Петра, Самоубийство Иуды, Воскресение с двумя Мариями у гроба и Уверение Фомы. Вопрос о возможной датировке памятника, как и о его происхождении, является спорным. Аргументация базируется прежде всего на данных стилистического и иконографического анализа. Что касается второго вопроса, то, хотя нельзя исключить версию о римском происхождении памятника<sup>26</sup>, более вероятной кажется его принадлежность к одной из мастерских Севера Италии<sup>27</sup>.

Последний из рассматриваемых примеров Страстного цикла в интересующий нас период, относится к монументальному искусству. По сравнению с предыдущими примерами, этот цикл наиболее иллюстративен<sup>28</sup>. Речь идет об изображениях на створках деревянных дверей из церкви Сан-Сабино в Риме<sup>29</sup>. Здесь представлены почти все эпизоды, рассказывающие о Страстях и о событиях между Распятием и Вознесением Христа: Предательство Петра, Христос перед синедрионом, Христос перед Пилатом, Несение креста, Распятие, Благовестие о Воскресении Христа двум Мариям, Явление Христа трем апостолам и Вознесение. Этот памятник важен еще и тем, что датировать его можно более или менее уверенно. Скорее всего двери были выполнены одновременно со строительством самой базилики. Дата возведения последней указана на посвянительной надписи, она соотносится с понтификатом Селестина I<sup>30</sup> (около 431). Что же касается происхождения, то эту проблему, очевидно, трудно решить однозначно. На современном уровне исследования вопроса вероятными кажутся две версии. Согласно первой из них, двери могли быть выполнены местными римскими мастерами<sup>31</sup>, или, что предполагает вторая версия, мастерами, пришедшими с севера Италии<sup>32</sup>.

Подводя итог анализу изображений Страстного цикла, следует прежде всего напомнить, что наиболее ранние свидетельства его появления можно отнести приблизительно к третьей четверти – концу IV в. на памятниках, возможно не связанных напрямую с деятельностью римских мастеров. При этом первые последовательные изображения Страстей появляются на памятниках, связанных с погребальным культом, или на небольших, удобных в обработке, изделиях из слоновой кости.

Тематическим и концептуальным центром Страстного цикла является изображение смерти Христа<sup>33</sup>. Вероятно, что именно сцена Распятия дала художественный и идейный импульс для изображения того, что ей предшествовало и что следовало за ней<sup>34</sup>. Среди эпизодов Явлений Христа ученикам необходимо отметить появление сцены Уверения Фомы.

Кроме того, композиция Страстного цикла становится все более и более иллюстративной. С усилением этой тенденции, видимо, связано появление изображения Страстей в монументальном искусстве. Обозначенная особенность в полной мере реализовалась в более позднее время (к 20-м годам VI в.), когда в центральном нефе церкви Сан-Аполлинаре-Нуово в Равенне появляется развернутый цикл, иллюстрирующий эпизоды из земной жизни Христа, его Страстей и посмертных явлений ученикам<sup>35</sup>.

Обращаясь к анализу политической ситуации и догматических споров, характеризующих это время, нужно прежде всего отметить, что период между Первым Вселенским (Никейским, 325) и Вторым Вселенским (Константинопольским, 381) соборами отмечен чрезвычайной политической и богословской активностью. Так, арианская ересь была в первый раз осуждена в ходе Первого Вселенского собора, с тем, чтобы быть окончательно отвергнутой в ходе Второго Вселенского собора<sup>36</sup>. Однако антиарианская полемика оживленно продолжалась вплоть до Третьего (Эфесского, 431) и Четвертого (Халкидонского, 451) Вселенских Соборов. Независимо от споров с последователями Ария, которые, как известно, отвергали Божественность Второго Лица Троицы, то есть Иисуса Христа, в этот период напряженно обсуждались теологические вопросы, касающиеся двуединой природы Христа и, как следствие, статуса Девы Марии. Догмат о соединении в Иисусе Христе Божественного естества с человеческим и о единстве Божества в Троице был окончательно сформулирован на Эфесском соборе. Каждый из этих соборов является важным этапом в истории Церкви, а вместе они характеризуют определяющий для становления христианской доктрины период<sup>37</sup>. По словам Г. Флоровского: «Живым средоточием церковной мысли был двуединый образ Христа. Как Богочеловека, как Слова Воплощенна. Раскрытие единосущия Слова-Сына со Отцом означало исповедание полноты Божества во Христе и было связано с пониманием Воплощения, как основного момента в искупительном деле Христа»<sup>38</sup>.

Таким образом, первую половину V века можно считать временем формирования основных положений христианского вероучения.

Как уже отмечалось, именно этот период (между Никейским и Халкидонским соборами) отмечен интенсивными непрекращающимися спорами о личности Христа, о возможности соединения в нем двух естеств, о характере его смерти<sup>39</sup>. Язык искусства, очевидно, играл важную роль в этих спорах. Риторический строй проповедей рассчитан на тех же самых людей, которые созерцали христианские образы. В первом, как и во втором, случае речь идет об одних и тех же эпизодах из жизни Христа: Воплощение, Страсти, Смерть, Воскресение и Вознесение<sup>40</sup>.

В то же время, как уже отмечалось, православные богословы Запада и Востока много размышляют над значением смерти Христа на кресте. Они вырабатывают собственную концепцию с целью противопоставить ее ересям разного рода. Для православных богословов предметом спора являлась именно смерть Спасителя. Святой Афанасий Великий, святые Амвросий Медиоланский и Августин боролись с существовавшими ересями и их красноречие было обращено одновременно к воображению и здравому смыслу соотечественников. Важно отметить, что святой Афанасий Великий, один из первых православных богословов после-

довательно сформулировавший суть догмата единосущия и троического догмата, создает большинство своих догматико-полемических творений в борьбе с арианством между 356 и 362 годами<sup>41</sup>. Напомним, что приблизительно в это же время начинают появляться первые последовательные изображения Страстей. Среди сочинений, приписываемых святому Афанасию только в *Contra Apollinarium* (70-е г. IV в.) используются понятия *phusis*, *ousia* и *hypostasis* в том окончательном смысле, который им предавался позднее<sup>42</sup>. К тому же, это единственный трактат, в котором мы находим объяснение смерти Христа как разделения (как и у простых смертных) души и тела, но таким образом, что Слово одновременно остается единым с телом в гробу и с душой в аду<sup>43</sup>. Эта концепция напрямую связана с ортодоксальным богословием описываемого периода, она также во многом характеризует западную теологическую мысль того времени<sup>44</sup>. К примеру, святые Зенон Веронский (+ 380), Паулин из Нолы (+ 431) и Августин (+ 430) активно развивали идею, согласно которой именно смерть и ее победа над смертью являются началом Царства Христа («Смертью смерть поправ») <sup>45</sup>.

Кроме того, среди богословских диспутов антиарианская полемика имела особое, не только теологическое, но и политическое значение. Одна из самых серьезных проблем в политической жизни общества на рубеже IV и V веков связана с непрекращающимися вторжениями варваров, в особенности готов, которые были обращены в христианство арианского толка епископом - миссионером Улфиллой еще в IV веке<sup>46</sup>. Таким образом, одним из центральных вопросов богословских споров в период между Никейским и Халкидонским соборами, в особенности на рубеже IV и V веков, является проблема выработки антиарианской доктрины. Трудно найти ортодоксального богослова, который остался бы в стороне от этой полемики. Среди отцов церкви активно участвовавших в ней, можно назвать святого Амвросия Медиоланского, святого Августина, святого Илария из Пуатье на Западе и святого Афанасия, Евсевия Кессарийского, Диодора на Востоке. Именно эпизод Уверения Фомы часто используется в теологических диспутах то для объяснения будущего воскресения из мертвых всех христиан<sup>47</sup>, то как пример необычайной веры<sup>48</sup>, или, напротив, отупления чувств<sup>49</sup>. Кроме того, именно этот эпизод часто упоминается в ходе христологических споров и служит в антиарианской полемике аргументом, доказывающим существование Божественного естества в природе Христа<sup>50</sup>. Так например, в восточной традиции Дидим Слепец объясняет, что если Арий прав, то восклицание “помазал Тебя, Боже, Бог Твой” (Пс 44. 8) напрасно, а “сказал Господь Господу моему” (Пс 109. 1) - лживо; также и слова евангелиста Иоанна “и Слово было у Бога, и Слово было Бог” (Ин 1. 1) и обращение Фомы “Господь мой и Бог мой!” (Ин 20. 28) - лживы<sup>51</sup>.

Святой Иоанн Златоуст в гомилии «О кресте и разбойнике» (395?), сравнивая два эпизода из Евангелий (Мф 24.30 и Ин 20.29), доказывает необходимость Страстей и, в особенности, Распятия, для истинного Воскресения плоти. “Для того, чтобы развеять сомнения этого апостола, Он показал ему свои гвозди и свои раны. Он хотел показать Фоме, что Он во истину воскрес. Подобным же образом Он должен был нести свои раны и свой Крест, чтобы показать, что Он действительно был распят”<sup>52</sup>. В своей проповеди об апостоле Фоме (около 402) святой Иоанн Златоуст критикует учение Ария. “Арий не следует Истине, он не причисляет себя к праведным и к тем, кто вместе со всем миром празднует день Фомы и причисляет себя к друзьям Апостола. ... как пастух относится к дикому зверю, как полководец относится ко врагу, Фома относится к Арию”<sup>53</sup>.

Таким же образом, святой Кирилл Александрийский в комментарии на евангелие от Иоанна (около 429) отмечает, что “Фома - первый в длинной цепи тех, кто ис-

поведует Божественность Христа; он также первый в длинной цепи тех, кто касается Плоти Господа»<sup>54</sup>.

В западной экзегезе прежде всего святой Амвросий Медиоланский и его ученик святой Августин часто комментируют этот эпизод Евангелия (Ин 20. 24-29). Святой Августин неоднократно ссылается на историю Фомы. Однако для нас особенно интересна та часть проповеди 247 (около 400), которая объясняет появление изображений Рождества Христа и Его явления Фоме (на стенке саркофага из Сан-Селсо) через образ закрытой двери. Это сопоставление кажется тем более очевидным, что проповедь была произнесена примерно в то время, когда, предположительно, был изготовлен саркофаг, то есть около 400 года<sup>55</sup>. Святой Августин развивает эту идею и в гомилии СХХI на евангелие от Иоанна: «Гвозди пронзили ладони, копьё пронзило ребро; чтобы исцелить сердца сомневающихся, Он сохранил следы ран. Закрытая дверь не является препятствием для тела, в котором действует Божественное естество; действительно, тот, чье рождение не повредило девства его матери, может пройти сквозь дверь без того, чтобы она была открыта»<sup>56</sup>. Эти два эпизода сопоставляются и для доказательства всеисилия Бога<sup>57</sup>. Святой Амвросий Медиоланский (340-397) размышляет над значением этого эпизода в связи с учением о нетленности тела Христа<sup>58</sup>.

Как видно из вышеизложенных высказываний, эпизоды Страстей, Распятия и Уверения Фомы часто упоминаются вместе. Та же тенденция, как было показано выше, прослеживается и в иконографии этого времени.

Интересно отметить, что именно в это время Милан начинает играть роль политической и культурной столицы Италии, в особенности для ее северных регионов. Этот период политического, экономического и культурного подъема Милана совпадает с временем служения святого Амвросия в качестве миланского архиепископа (ум. в 397). Его деятельность, как известно, была чрезвычайно разнообразной. Он прославился как реформатор в различных областях культурной и политической церковной жизни. Среди прочего, он провел реформу литургических гимнов, начал крупное строительство в Милане, воздвигнув главный собор и другие церкви, вдохновил кампанию по переносу реликвий<sup>59</sup>.

Что касается почитания апостола Фомы, то Амвросий не только много раз упоминал его в своих проповедях, но и настоял на переносе его мощей, вместе с мощами апостолов Иоанна и Андрея в Милан<sup>60</sup>.

В заключении необходимо отметить, что в начальный период формирования Страстного цикла (приблизительно с 60-х годов IV в. и до первых десятилетий V в.) известные нам изображения располагаются на предметах погребального культа (саркофаги) или на небольшого размера и удобных для обработки изделиях из слоновой кости.

Образ Распятия и распятого Христа в начале V в. явно повлиял на развитие иконографии сцен Страстного цикла. Иллюстрация эпизодов Страстей была очень важна как для верующего, который размышлял над истинным значением страдания Христа, так и для художника, который желал показать последовательно его фазы.

Уточняя предложенную К. Весселем интерпретацию этого цикла<sup>61</sup>, мы предлагаем связать его формирование с вновь разгоревшимися в это время христологическими спорами. Богословская полемика о двух естествах Христа, очевидно, в большой степени повлияли на происхождение новых иконографических формул, которые могли быть в ней использованы в качестве «визуального аргумента». Следовательно, появление и эволюция Страстного цикла связаны с разви-

тием аргументации в этой полемике. Что касается происхождения большинства памятников с изображением сцен Страстей, то, возможно, они характеризуют художественный и идеологический климат, отличный от римского.

Начиная приблизительно с 30-х годов V в., композиции Страстного цикла приобретают все более заметный иллюстративный характер. Развитие этой тенденции совпадает с появлением изображения Страстей в монументальном искусстве.

## Примечания

<sup>1</sup> L. Eleen. The Painting from the Life of St. Paul in San Paolo fuori le mura in Rome: Early Christian or Medieval?// Revue d'art canadienne. - 1985. - Vol. 12. - P. 251-270; H. L. Kessler. Scenes from the Acts of the Apostles on some early christian ivories// Gesta.- 1979. - Vol.XVIII/1. - P. 109-119; H. L. Kessler. Old St. Peter's and church decoration in medieval Italy. - Spoleto, 2002; T. Pöpper. Untersuchungen zum System der Langhausdekorationen von Alt-St. Peter und Alt-St. Paul in Rom. - diss. Münster, 1996; W. Tronzo. I grandi cicli pittorici romani e la loro influenza// C. Bertelli. La Pittura in Italia. <sup>2</sup>Altomedioevo. - Milan. 1994.- P. 355-369; W. Tronzo. The Prestige of St. Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy// H. L. Kessler - M. S. Simpson. Pictorial narrative in antiquity and the Middle Ages. - Hannover, London, 1985. - P. 93-115

<sup>2</sup> J. Lowden. Beginnings of Biblical Illustration// J. Williams. Imaging the Early Medieval Bible. - Pennsylvania, 1999. - P. 9-61; K. Weitzmann. Narrative and gospel illustrations// H. Kessler. Studies in classical and byzantine manuscript illumination. - Chicago, 1979. - P. 249-265

<sup>3</sup> K. Wessel. Der Sieg über den Tod. Die Passion Christi in der frühchristlichen Kunst des Abendlandes. - Berlin, 1956

<sup>4</sup> там же. С. 21

<sup>5</sup> там же. С. 34

<sup>6</sup> G. Bovini, H. Brandenburg. Repertorium der christlichen-antiken Sarkophage. - Wiesbaden, 1967.

<sup>7</sup> там же, № 45

<sup>8</sup> K. Wessel. Der Sieg... , P. 10

<sup>9</sup> G. Bovini, H. Brandenburg. Repertorium..., № 680

<sup>10</sup> A. Saggiorato. I sarcofagi paleocristiani con scene di Passione. - Bologne, 1968. - P. 38

<sup>11</sup> G. Bovini, H. Brandenburg. Repertorium...

<sup>12</sup> B. Christern-Briesenick. Repertorium der christlichen-antiken Sarkophage. Frankreich, Algerien, Tunesien. - Mainz am Rhein, 2003. - Vol. III. - № 291.

<sup>13</sup> C. B. Tkacz. The key to the Brescia casket: typology and the early christian imagination. - Paris, 2000. - P. 196

<sup>14</sup> C. B. Tkacz. The key to the Brescia casket..., P. 19

<sup>15</sup> A. Grabar. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. - Paris, 1968. - Vol. I. - P. 509.

<sup>16</sup> J. Kollwitz. Der Lipsantheke von Brescia. - Leipzig, 1933. - P. 64-68.

<sup>17</sup> A. C. Soper. The Brescia Casket: A Problem in Late Antique Perspective// American Journal of archaeology. - 1943. - Vol. 43. - P. 278; R. L. P. Milburn. Early Christian Art and Architecture. - University of California Press, 1988. - P. 239.

<sup>18</sup> W. F. Volbach. Elfenbeinarbeiten der spätantike und frühen mittelalters. - Mainz, 1976. - P. 77.

<sup>19</sup> H. L. Kessler. Scenes from the Acts of the Apostles on some early christian ivories// Gesta. - 1979. - Vol. XVIII/1. - P. 109.

<sup>20</sup> C. J. Watson. The Programm of the Brescia Casket// Gesta. - 1981. - Vol. 20. - P. 291.

<sup>21</sup> B. Christern-Briesenick. Repertorium..., № 42. taf. 15, 5

<sup>22</sup> там же

<sup>23</sup> P. Testini. Alle origine dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth// Rivista di Archeologia Cristiana. - 1972. - Vol. 48. - P. 293 ; A. Reccio Viganzones. La representacion arquitectonica de la Rotonda del Santo Sepulcro en la escultura paleocristiana de Occidente// G. C. Bottini, L. di Segni, E. Alliata. Christian archaeology in the Holy Land. New discoveries. Essays in honour of V. C. Corb. - 1990. - P. 577-579 ; G. Koch. Frühchristliche Sarkophage. - München, 2000. - P. 175.

<sup>24</sup> J. Dresken-Weiland. Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. - Mainz am Rhein. 1998. - Vol. II. - № 250.

<sup>25</sup> W. F. Volbach. Elfenbeinarbeiten..., № 116



- <sup>26</sup> H. L. Kessler. Scenes from the Acts... , P. 110
- <sup>27</sup> H. Brandenburg. La scultura a Milano nel IV e V secolo // Millennio ambrosiano. – Milan, 1987. - P. 80-129
- <sup>28</sup> K. Wessel. Der Sieg... , P. 40
- <sup>29</sup> G. Jeremias. Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom. – Tübingen, 1980.
- <sup>30</sup> там же, С. 107
- <sup>31</sup> там же, С. 105
- <sup>32</sup> E. Weigand. Der Monogrammnimbus auf der Tür von S. Sabina in Rom// Byzantinische Zeitschrift.- 1929-1930. – Vol. 30. - P. 587-595; A. C. Soper. The Italo-Gallic School of Early Christian Art// Art Bulletin. - 1938. – Vol. XX, 2. - P. 145-192.
- <sup>33</sup> K. Wessel. Der Sieg... . P. 3
- <sup>34</sup> там же, С. 5
- <sup>35</sup> там же, С. 42
- <sup>36</sup> пресв. Иоанн. История Вселенских Соборов. - М., 1995.
- <sup>37</sup> Cameron A. The Mediterranean world in Late Antiquity AD 395-600. - London, 1993. - P. 23.
- <sup>38</sup> Г.В. Флоровский. Восточные отцы IV века. – Париж, 1931. - С. 27
- <sup>39</sup> Grondijs L. H. L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix. – Bruxelles, 1947. - P. 13
- <sup>40</sup> там же, С. 16
- <sup>41</sup> Г.В. Флоровский. Восточные отцы... , С. 29
- <sup>42</sup> там же, С. 38
- <sup>43</sup> Grondijs L. H. L'iconographie byzantine... , P. 7
- <sup>44</sup> K. Wessel. Der Sieg... , P. 12
- <sup>45</sup> там же, С. 23
- <sup>46</sup> Cameron A. The Mediterranean world... , P. 16
- <sup>47</sup> св. Иринея Лионский. Adversus haereses, кн. V (VII, 1 ; XXXI, 2)// W. W. Harvey. Sancti Irenaei episcopi Lugdunensis libri quinque adversus haereses. - Cambridge, 1857. – Vol. I
- <sup>48</sup> Тертуллиан. De resurrectione mortuorum (carnis), XXXIV, 12// E. Evans. Society for Promoting Christian Knowledge. – 1960
- <sup>49</sup> св. Иоанн Златоуст. Гомилия на евангелие от Иоанна, 87// Patrologia Graecae. – Vol. 59. – P. 23-482
- <sup>50</sup> Buchberger M. Lexikon für Theologie und Kirche. - München, 1965. – Vol. 10. - P. 118; Haag H. Bibel-Lexikon. - Tübingen, 1956. - P. 1746
- <sup>51</sup> Дидим Слепец. Eunomium IV // G. Migne. Patrologia Graecae. - 705-706B
- <sup>52</sup> G. Migne. Patrologia Graecae. – Vol. 49. - 414
- <sup>53</sup> G. Migne. Patrologia Graecae. – Vol. 59. - 497- 500
- <sup>54</sup> G. Migne. Patrologia Graecae. – Vol. 74. - 721-736
- <sup>55</sup> G. Migne. Patrologia Latina. – Vol. 38. - 1156
- <sup>56</sup> M.-F. Berrouard. Œuvres de Saint Augustin. Homélie sur l'Évangile de saint Jean CIV-CXXIV. - Paris, 2003. – P. 361
- <sup>57</sup> Epist. 137, 2, 8 ; CSEL 44, p. 107 ; Sermo 191, 2 ; 247, 2// M.-F. Berrouard. Œuvres de Saint Augustin. Homélie sur l'Évangile de saint Jean CIV-CXXIV. - Paris, 2003. – P. 360
- <sup>58</sup> «Traité sur l'Évangile de Saint Luc X, 168-170// Sources Chrétiennes. - 1958. – Vol. 52. - P. 211-213 ; « Expositio in Psalmum 118, XII, 12 »// coll. M. J. Rouët de Journel. Enchiridion Patristicum. - Paris, 1947. - P. 1258-1263
- <sup>59</sup> Mango C. Constantine's mausoleum and the translation of relics// Byzantinische Zeitschrift. - München, 1990. – Vol. 83. - P. 60
- <sup>60</sup> Martyrol. Hieron., 9 Mai// Acta Sanctorum. - Nov. II/2. – P. 241-2
- <sup>61</sup> K. Wessel. Der Sieg... , P. 15