https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-1-10-38

Пей и живи! Римские золотые донца и раннехристианская иеротопия

А. Д. Охоцимский
Научный центр восточно-христианской культуры
Лёвен, Бельгия
andrew_simsky@mail.ru

Для цитирования:
Охоцимский А. Д. Пей и живи! Римские золотые донца и раннехристианская иеротопия // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 1. С. 10–38. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-1-10-38

Аннотация. Статья посвящена известному, но всё ещё малоизученному жанру христианского изобразительного искусства, расцвет которого приходится на вторую половину IV века. Изображения выцарапывались на золотой фольге и вплавлялись в днище стеклянных сосудов. Большинство золотых стёкол найдено в римских катакомбах в виде выломанных из сосудов «донцев», так что судить о назначении и форме сосудов можно лишь гипотетически. Статья начинается с сопоставления двух представленных в литературе теорий по данному вопросу: погребальной и подарочной. Согласно погребальной теории, сами донца и были конечным продуктом, предназначенным для закрепления на могиле как своего рода визуальные эпитафии. Согласно подарочной теории, сосуды заказывались в качестве ценных подарков по случаю важных событий, например, крещения. По совокупности известных фактов подарочная теория представляется в целом более обоснованной. Вопрос о возможных функциях сосудов с золотыми донцами обсуждается далее в рамках иеротопического подхода, согласно которому процесс христианизации следует рассматривать как создание христианских сакральных пространств, в первую очередь семейного дома. Сакрализация дома путём его насыщения христианской символикой и протоиконическими изображениями находилась в тесной связи с переосмыслением традиционного семейного уклада в терминах новой веры и становлением христианского идеала семейной жизни. Семейные портреты, представленные на золотых стёклах, утверждают христианское понимание брака как нерасторжимого союза, заключённого на небесах. Другим важным сакральным пространством были сами катакомбы, в которых образ христианского рая «просвечивал» сквозь вечный мрак подземного царства мёртвых. В сакральном пространстве катакомб произошёл переход от культа мёртвых к культу святых. При запечатывании могилы золотым донцем с ликом мученика душа покойного поручалась заботам святого. Вытеснение семейных портретов в золотых стёклах ликами мучеников было не только этапом формирования культа святых, но и важным шагом на пути эволюции портретов в иконы.

Ключевые слова: золотые стёкла, икона, сакральное пространство, катакомбы Рима, христианизация, культ мёртвых, святые, погребение.

© Охоцимский А. Д., 2022

Drink and live! Roman gold glasses and early Christian hierotopy

Andrew D. Simsky
Research Center for Eastern Christian Culture
Leuven, Belgium
andrew_simsky@mail.ru

For citation:
Simsky A. D. Drink and live! Roman gold glasses and early Christian hierotopy. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 1. Pp. 10–38. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-1-10-38

Abstract. Roman gold-glass roundels were excised from the bottoms of functional glass vessels and inserted in the mortar, sealing funerary niches in the catacombs. Images were executed in gold leaf laminated between two layers of glass. It is still not clear whether the original vessels were meant just for funerary use, or whether they were given as valuable gifts on important occasions, such as baptisms. The paper begins with the discussion of these two possibilities; it concludes that the 'gift theory' better fits the known facts. The purpose and functions of the gold glass vessels are further explored in the paper within the framework of the hierotopic approach, thus shifting the focus of analysis from individual artefacts to sacred spaces in their entirety. The Christianization of the Roman household is thus viewed as the creation of a domestic sacred space, particularly through its saturation with Christian symbolism and proto-iconic imagery. These developments were tightly connected with the re-interpretation of the traditional Roman lifestyle in terms and categories of the new faith, and with the emergence of new Christian ideals of marriage and the family home. Portraits of married couples, well represented in gold glasses, asserted a new Christian understanding of marriage as an eternal union sealed by God in heaven. Another important kind of sacred space was that of the catacombs themselves where the Christian paradise shone through the eternal gloom of the underworld, with gold-glass proto-icons shimmering in the darkness to mark the points of connection between heaven and earth. The sacred space of the catacombs saw the transition from the cult of the dead to the veneration of saints. When a tomb was sealed with a gold-glass roundel with a saint's sketchy likeness, their presence was thus evoked while the soul of the deceased was committed to their care. The increasing popularity of the proto-icons of martyrs in gold glasses alongside a phasing out of family portraits indicated the advent of the cult of saints, marking as well an important step in the evolution of portraits into icons.

Keywords: gold glass, sacred space, atmosphere, catacombs, Christianization, marriage, home, portrait.

Введение

Название «золотые донца», так же как и «золотые стёкла» (дословный перевод английского «gold-glass») относится к хорошо известному и легко узнаваемому жанру христианского искусства, расцвет которого приходится на вторую половину IV века. Изображения выцарапывались на золотой фольге и вплавля-

лись между двумя стеклянными кругляшками диаметром 5–10 см. К донцам как таковым примыкают, как по технологии, так и по контенту, меньшего размера бляшки, наплавляемые снаружи на стеклянные чаши. Большинство золотых стёкол найдено в римских катакомбах, в цементе, фиксирующем каменные крышки могильных ниш. Внешне похожие на печати – как формой, так и окаймляющей круговой надписью, – они «запечатлевали» (Откр 7) и могилу, и умершего, подтверждая его христианскую идентичность как в веке нынешнем, так и в Судный День. Так как почти все золотые стёкла были найдены в погребальном контексте, возникла гипотеза, что это главным образом похоронный жанр и что их заказывали уже после смерти для однократного использования в поминальной трапезе с последующим «запечатлением» могильной крышки.

Большинство исследователей, однако, продолжает считать, что золотые донца изначально принадлежали полноценным стеклянным сосудам, которые дарились по поводу крупных событий в жизни: крещений, свадеб, спортивных побед[1]. Слишком уж игриво отблёскивают золотые стёкла в дневном свете, слишком оптимистично и жизнеутверждающе содержание круговых надписей, слишком радостно звучат в них здравицы и пожелания в духе «многая лета» или «пей и живи!», совсем не похожие на лексику и стиль эпитафий. Кажется странным преодолевать немалые технические сложности, связанные с созданием такого рода сосуда, только для того, чтобы сломать его и вставить донце в могильную плиту…

Но если согласиться с тем, что сосуды с золотыми донцами дарились или приобретались не только ради погребального увековечивания, то их конкретное предназначение остаётся невыясненным. Церковь того времени мало интересовалась изображениями. В синхронных текстах золотые стёкла не упоминаются. Однако именно они, в силу стойкости материала и уникальных условий консервации в катакомбах, сохранились в достаточном количестве для изучения и классификации.

Были ли это литургические чаши, или кратеры для смешения воды с вином на симпозиумах, или блюда для сервировки твёрдой пищи? А может, это были иконоподобные сувениры-обереги, занявшие места языческих статуэток в сакральных нишах-ларариях? Эти вопросы остаются без ответа, но изучение нескольких сотен сохранившихся в различной степени стёкол само по себе даёт пищу для анализа и обобщений. Соединение двух светоносных материалов[2], сплавленных при помощи оригинальной технологии, неизменно жизнерадостная интонация надписей в сочетании с разнообразной иконографией, – всё это помогает почувствовать своеобразие религиозной культуры Рима эпохи христианизации.

Независимо от конкретного использования чаш с золотыми донцами, в самом их существовании нетрудно увидеть стремление ранних христиан – вполне разделяемое христианами последующих поколений – заполнить близкими сердцу символами и изображениями окружающее домашнее пространство, создавая среду

[1] За спортивные победы и сейчас награждают кубками.

[2] Улицы Небесного Иерусалима – «чистое золото и прозрачное стекло» (Откр 21:21). О символизме золота и стёкла см.: Аверинцев 2004.

обитания, насыщенную экзистенциально важными религиозными смыслами. Не обязательно действуя по какому-то осознанному плану, они фактически конструировали новый вид сакрального пространства, т. е. занимались иеротопией.

Понятие «иеротопия» возникло в контексте византийских исследований, но относится в принципе к любым сакральным пространствам, возникающим в контекстах разных религиозных культур [Лидов 2009]. Иеротопический подход помогает интегрировать разнородные компоненты религиозных традиций в целостные пространственно-перформативные ансамбли, объединённые единством места, времени и действия. Есть иеротопия Св. Софии, а есть иеротопия крестьянской избы. Есть византийская иконно-литургийная иеротопия, и есть протестантская иеротопия повседневного.

В этой работе ставится вопрос об иеротопии раннехристианской, имея в виду, в первую очередь, ту эпоху, к которой относятся наши золотые донца. Речь идёт о периоде массовой христианизации римского общества во второй половине IV века. Наряду с монашеским аскетизмом, всегда бывшим уделом немногих, в этот период формируется образ жизни мирской воцерковлённости, включающей как участие в церковных церемониях, так и создание религиозной атмосферы дома. Если монашеский путь проходил через отрицание традиционных жизненных форм, то христианство семейного типа предполагало не столько отрицание, сколько переосмысление этих форм, их адаптацию к новой системе ценностей и христианизацию жизненного пространства. В контексте иеротопии раннехристианского семейного дома и следует искать место и назначение золотых стёкол.

Рассматривая золотые стёкла в перспективе изучения восточнохристианской культуры, естественно также интересоваться их ролью в становлении иконописи. В отечественных руководствах по богословию иконы золотые стёкла с их непонятным сплавом мирского и церковного предпочитают не замечать [Успенский 2008; Языкова 1995]. Изучая рождение иконописи, обращают внимание на те жанры, в которых угадывается нечто близкое к тому, что потом получает развитие в «полноценных» иконах в современном смысле слова. С этой точки зрения фаюмский портрет кажется прямым предшественником иконы, в то время как настенная живопись катакомб и примыкающее к нему по тематике и стилю искусство золотых стёкол представляются боковыми ветвями. Но так ли это? Может быть, и в золотых стёклах можно уловить черты иконичности, пусть иного типа, чем на «обычных» иконах, но всё же иконичности в широком смысле слова – как выражения небесного в «несходных» земных образах.

В зарубежных работах золотые стёкла изучаются главным образом как жанр изобразительного искусства среди других жанров. В частности, образность золотых стёкол видится как переходный этап между катакомбным периодом христианского искусства и непосредственно следующим за ним периодом монументальных мозаик – таких, как в римских церквах Санта-Пуденциана и Санта-Мария Маджоре. Однако чисто искусствоведческий подход не замечает главного в феномене иконы – иконопочитания. Икона отличается от не-иконы не тем, что и как на ней изображено, а тем, что с ней делают и как к ней относятся [см.: Аванесов 2016, 81–83]. Мы увидим, что с этой точки зрения золотые стёкла заслуживают звания «протоиконы» не в меньшей, а может быть, и в большей мере, чем, скажем, катакомбные фрески.

Технология

Способ изготовления золотых стёкол интересен не только сам по себе, но и в связи с дискуссией об их назначении. Важно выяснить, что собственно изготавливалось: круглые донца или посуда целиком? А если посуда (как мы будем предполагать), то какой формы? Знание формы сосудов с золотыми донцами важно для изучения способов их возможного использования. С современной точки зрения, стаканы или кружки подошли бы для личного подарка и хорошо сочетались бы с девизом «Пей и живи!». Однако европейская традиция декоративной посуды указывает скорее на тарелки и блюда как на типичные ценные подарки. Скорее всего, золотые донца принадлежали посуде именно такого типа. Сохранившиеся в нескольких случаях остатки не до конца отломанных внешних стенок направлены вбок и слегка загибаются вверх, что согласуется с формой блюда, тарелки или плоской чаши. Остатков вертикальных стенок, перпендикулярных днищу, которых можно было бы ожидать от стаканов или кружек, не наблюдается. Единственная находка полного сосуда, утраченная впоследствии и известная по рисунку конца XIX века, была именно плоской миской со слегка загнутыми краями.

Предпринимавшиеся ещё в XIX веке попытки воспроизвести технологию производства золотых донцев не были научными исследованиями. Они были организованы частными компаниями ради рекламы и опирались на современную технологическую базу [Rudoe 2002]. Первое – и успешное – научно достоверное воссоздание технологии золотых стёкол было предпринято Хоуэлсом на базе Британского музея [Howells 2015]. Хоуэлс убедительно доказал, что изобретатели этой технологии шли путём нетривиального сочетания известных стеклодувных приёмов и методов отжига. Ему удалось воспроизвести не только сами донца, но и их характерные технологические дефекты. Вывод о стеклодувном происхождении казалось бы плоских кругляков объясняет массовость изделий: золотые стёкла производились на потоке в стеклодувной мастерской.

На нижней поверхности золотых стёкол имеется опорный ободок высотой 5–10 мм, похожий на то, что мы видим на днищах современных фарфоровых тарелок и блюдец. Этот ободок принадлежит нижнему слою стёкла, образуя окаймляющий загиб вниз. Донца впечатывали в цемент нижней поверхностью внутрь (т. е. ободком к могиле). Изображения и надписи рассчитаны именно на такое направление взгляда: сверху вниз по отношению к готовому сосуду, стоящему на столе. Так как опорный ободок является необходимой принадлежностью золотых донцев, любая реалистичная модель технологии их изготовления должна объяснять его формирование.

Хоуэлс начинает свой процесс с раздувания «пузыря», зажатого в цилиндрическую форму, с тем чтобы получить бутылкообразный сосуд с плоским и круглым дном. Стенки этого ещё не остывшего сосуда отрезаются почти у самого дна, оставляя упомянутый выше низкий ободок. После отжига донце перевёртывается и ставится на ободок. На оказавшуюся сверху наружную поверхность стекла наклеивается золотая фольга, в которой иглой процарапывается рисунок. После этого, стеклодув выдувает второй пузырь, большего размера и с более тонкими стенками, и аккуратно прижимает его сверху к донцу с фольгой. Верхнее стекло приваривается к нижнему и обрезается на необходимом удалении, образуя сосуд

более или менее плоской формы, стоящий на круглом ободке[3]. Таким образом, получается неглубокое блюдо, устойчивое на плоской поверхности и пригодное для сервировки как жидкостей, так и твёрдой пищи, например, рыбы. Это были изделия массового производства, доступные римскому «среднему классу». Однако это не было штамповкой единообразных копий: двух золотых стёкол с идентичным рисунком пока не найдено.

Факты и гипотезы

К сожалению, мы можем лишь строить догадки о том, как использовались сосуды с золотыми донцами до их увековечивания в крышках погребальных ниш. Но именно поэтому важно выделить и просуммировать достоверные факты. Это помогает как отбросить явно нереалистичные гипотезы, так и выделить достоверные моменты, на которые могут опираться более обоснованные теории. Попробуем составить список таких фактов.



Ил. 1. Семейный портрет. «Максима, да живи с Декстро!»
Ватиканская библиотека. Фото автора
Здесь и далее прочтение надписей согласно Lutraan 2006.

1) Золотые донца находят почти исключительно в погребальном контексте. Большинство их найдено в римских катакомбах.

[3] В случае неудачного формования сосуда его края отламывали, оставляя приварившееся дно. Затем попытку повторяли, формируя третий стеклянный слой сверху золотой фольги. Трёхслойные донца реально существуют, подтверждая реконструкцию Хоуэлса.

2) Почти все золотые донца имеют нижний ободок, предназначенный для того, чтобы ставить сосуд на плоскую поверхность. Как рисунок, так и надписи прочитываются при взгляде сверху, т. е. изнутри сосуда. При запечатывании могильных ниш донце вдавливалось в цемент в такой же ориентации, т. е. ободком к стене.

3) По типу изображений большинство стёкол относятся к одной из трёх основных категорий: портреты, в основном супружеские или семейные (ил. 1, 2, 5); лики святых (ил. 3, 4); библейские сюжеты (ил. 6, 7).

4) Независимо от типа изображений, на стёклах имеются однотипные круговые надписи, содержащие безличные застольные здравицы («Пей и живи!», «Живи!»), восхваления («Ты гордость своих друзей, да живи») или персональные пожелания («Максима, живи с Декстро!»). Реже встречаются надписи открыто религиозного содержания («живите в Боге»).

5) Грамматическая форма круговых надписей предполагает обращение в вокативе.

6) Почти все портреты представляют мужчин и женщин молодого и среднего возраста со слабо индивидуализированными чертами. Их одежда – парадная, идеализированная; причёски отвечают стандартам эпохи. Дети иногда фигурируют на семейных портретах, но никогда отдельно. Одиночные портреты в основном мужские.

7) Среди святых преобладают Пётр и Павел. Остальные – римские мученики.

8) Библейские сюжеты в основном посвящены тематике спасения и в целом близки по содержанию и стилю росписям в катакомбах и рельефам на саркофагах.



Ил. 2. Свадьба. «Живите в Боге!»
Рукопожатие dextrarum iunctio над алтарём (?) и под короной
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

С начала систематических исследований золотых стёкол выдвигались самые разные предположения об их назначении. Были ли это сувениры на память о каком-то событии? Причастные чаши или блюда для раздачи хлеба при причащении? Кратеры для смешения воды и вина для «агапэ» или для менее формальных трапез?

Уже в конце XIX века появилась погребальная теория, утверждающая, что главное, или даже единственное, предназначение золотых стёкол состояло именно в их использовании для «запечатывания» могильных ниш. В пользу этой гипотезы свидетельствует сам факт их обнаружения исключительно в погребальном контексте, а также сходство тематики библейских сюжетов с росписями в катакомбах и рельефами на саркофагах. В конце концов, если мы ничего не знаем о других способах использования золотых стёкол, то зачем их придумывать? Погребальная теория способна объяснить и остальные факты вышеприведённого списка. Застольные здравицы можно интерпретировать как пожелание вечной жизни, а святые мученики поспособствуют её обретению и приведут умершего туда, где пребывают сами.



Ил. 3. Св. Агнесса, апостолы Пётр и Павел. Ватиканская библиотека. Фото автора

Достоинство погребальной теории – в её ясности и определённости. Она опирается на факты и предлагает простое и исчерпывающее решение вопроса о назначении и использовании золотых стёкол. Другие теории построены на правдоподобных, но непроверяемых догадках и не предлагают доказательного решения основного вопроса. Очевидно также, что альтернативные теории не могут полностью отвергнуть погребальную, а могут лишь смягчить её эксклюзивный характер, предложив дополняющие её возможности. Для того чтобы упростить обсуждение и сфокусировать его на основном спорном моменте, альтернативные

теории можно объединить в одну, которую я предлагаю назвать «подарочной». Если погребальная теория предполагает, что золотые стёкла заказывались родственниками умершего для его поминовения, то подарочная теория утверждает, что в большинстве случаев сосуд с золотым донцем покупался и дарился намного раньше и так или иначе служил своему обладателю до его смерти. При этом пожелания типа «Пей и живи!» первоначально понимались буквально, меняя свой смысл после фиксации стёкол в могильных нишах.



Ил. 4. Апостолы Пётр и Павел. Ватиканская библиотека. Фото автора

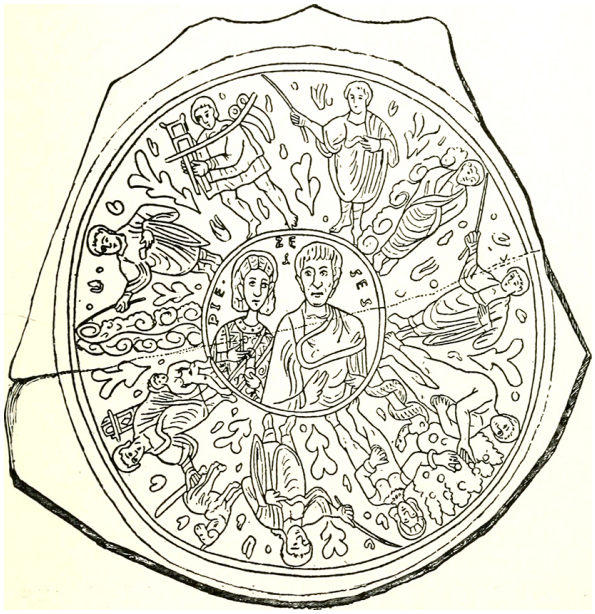
Подарочная теория не входит в подробности конкретного использования сосудов при жизни получателя. Важно то, что использование вокатива в круговых надписях предполагает, что они адресованы получателю изделия. Таким образом, если сосуд заказывался при жизни его будущего владельца, то он был именно подарком, а не чем-то таким, что человек покупал или заказывал сам для себя. Но если подарочная теория уходит от ответа на вопрос об использовании сосудов с золотыми донцами, она должна, по крайней мере, предположить, по каким поводам делался подарок. Этот вопрос будет затронут в дальнейшем.

Погребальная теория

Погребальная теория никогда не была доминирующей, но она заслуживает внимания в силу своих внутренних достоинств[4]. Она отвечает требованию «бритвы Оккама» об использовании минимума необходимых сущностей и опирается на единственное достоверно известное использование золотых стёкол – как

[4] Погребальная теория, основные тезисы которой высказывались ещё в конце XIX века [Whitehouse 1996, 12], была подхвачена и развита современными авторами [Meridith 2015; Walker 2017].

визуальных эпитафий и маркеров, помогающих найти и опознать «свою» могилу среди прочих. В своей наиболее сильной версии погребальная теория утверждает, что технология золотых стёкол была изначально ориентирована на использование золотых донцев в качестве могильных печатей.



Ил. 5. Портрет супругов, окружённый сюжетами спасения
Эшмолеанский музей, Оксфорд

Такая версия, однако, противоречит самой технологии изготовления золотых стёкол, так как в неё не вписываются ни обязательное присутствие нижнего ободка, ни частичная сохранность стенок сосудов, которые зачастую отламывались неаккуратно и, очевидно, не в мастерской. Для спасения основного тезиса предлагается более слабая версия, допускающая однократное использование сосуда с золотым донцем во время поминальной трапезы. При этом возникает вопрос, на который пока никто не ответил: возможно ли было заказать и изготовить сосуд с индивидуализированным золотым донцем за промежуток времени между смертью и похоронами, который в позднеантичном Риме был очень коротким?

Основное уязвимое место погребальной теории – это круговые надписи на донцах, которые лишь с большой натяжкой можно признать за эпитафии. Сохранилось значительное количество христианских эпитафий данного периода [McCaul 1869]. В них используется устоявшаяся лексика. Ни одного заимствования из этой лексики на золотых стёклах нет. Эпитафии включают имя покойного, его статус, дату смерти, сведения о его жизни и браке – всегда в прошедшем времени. Эпитафия заканчивается пожеланием «покойся с миром» или чем-то аналогичным. Ничего из этого в надписях на золотых донцах не обнаруживается. Если бы они предназначались в качестве эпитафий или дополняли их, то можно было бы

ожидать хотя бы каких-то элементов сходства по стилю или содержанию. Но их нет. Верно и обратное: в известных эпитафиях нет никаких намеков на метафорическое использование застольных тостов, здравиц или пожеланий супругам счастливой совместной жизни.



Ил. 6. Портрет супругов, окружённый сюжетами спасения
Фрагмент: грехопадение. Эшмолеанский музей, Оксфорд

С другой стороны, лексика, типичная для золотых стёкол, встречается и на других изделиях, бытовое использование которых несомненно, например, на резных шкатулках, металлических печатях, керамической и серебряной посуде и т. п. [Maguire 1989]. Эти формулировки пронизаны таким же жизнеутверждающим оптимизмом и желают обладателям предметов счастья и благополучия.

Погребальная теория не может объяснить отсутствие золотых стёкол, посвящённых детям. При том внимании, которое уделялось увековечению памяти умерших детей, удивляет полное отсутствие золотых стёкол с индивидуальными детскими портретами[5]. Большинство золотых стёкол с портретами – это либо парные портреты, либо портреты супругов с детьми. Эти факты противоречат погребальной теории. Если золотые стёкла заказывались по случаю смерти, то как объяснить популярность парных и семейных портретов? Ведь трудно предположить, что парные и семейные портреты относятся к ситуациям, когда супруги умирали вдвоём и даже вместе с детьми. Однако дети умирали часто. Известно много детских саркофагов [Huskinson 1996] и детских эпитафий. Значительная часть могильных ниш в катакомбах предназначалась детям. Однако золотых стёкол с одиночными детскими портретами просто нет.

[5] Известный портрет мальчика на тёмном медальоне относится к иному типу золотых стёкол, не являющихся донцами сосудов и изготовленных, как полагают, в другое время и не в Риме [Whitehouse 1996].

Как уже упоминалось, некоторые золотые донца содержат в надписях имя – как можно предположить, имя владельца. В тех редких случаях, когда это имя удается сопоставить с именем в эпитафии, имена не совпадают. Это плохо согласуется с погребальной теорией в целом, а также противоречит популярной точке зрения о том, что золотые донца использовались как маркеры, помогающие опознать «свою» могилу. Очевидно, что эпитафии, выполненные крупным шрифтом и заведомо содержавшие полное имя покойного, справлялись с этой задачей намного эффективнее. Но если это так, то зачем вообще было хоронить недешевые золотые донца в могильном цементе?

Подарочная теория

Согласно подарочной теории, сосуды с золотыми стёклами заказывались в качестве ценных подарков, а их погребальная функция составляла вторую, так сказать, загробную часть их полезного бытия – вполне отдельную от первой. Хотя подарочная теория недоказуема в строгом смысле слова, она поддерживается множеством косвенных аргументов. Наиболее очевидный пример даёт группа стёкол спортивной тематики, очевидно, подаренных выдающимся атлетам их поклонниками. Круговые надписи в этих случаях особенно красноречивы. На стекле с изображением гладиатора-ретиария в полной боевой экипировке читается примерно следующее «Страто, ты победил всех здесь, успехов в Аврелии!» [Lutraan 2006, 157]. На другом изображён возничий с колесницей и лошадью, а текст гласит: «Винсентий, побеждай с Фанестро!» [Lutraan 2006, 158]. Это не единственное стекло, посвящённое Винсентию, но единственное, адресованное не только ему, но и его победоносному скакуну.



Ил. 7. Грехопадение с намёком на dextrarum iunctio
Ватиканская библиотека. Фото автора

На важное значение пожеланий и тостов в надписях и на их преимущественно секулярный характер указывает наличие значительной группы стёкол с одними надписями вообще без изображений (около 20). На этих стёклах надписи не идут по кругу, а выложены из золотой проволоки крупными буквами, как текст на странице. Характер надписей определённо секулярный: «Желаем прожить жизнь, не зная болезней»; «Славных лет жизни»; «<имярек>, пей», и т. п. Одна надпись указывает на конкретное событие, послужившее поводом для банкета: «Трапеза Венанция и Клаудиана, украсивших себя короной, пейте!» [Lutraan 2006, 161].

Но если одних поздравлений и пожеланий было уже достаточно, и без рисунков вообще можно было обойтись, то, может быть, по крайней мере в части случаев, надписи были важнее рисунков и рисунки лишь дополняли их? Может быть, вместо трудного вопроса о назначении сосудов с золотыми донцами стоит поставить более простой вопрос, чем же определялась их ценность как подарков и в чём состояла дополнительная ценность изображений? Не менее интересен и связанный с этим вопрос о том, по каким именно поводам делались такие подарки.

Внимание к надписям очевидно свидетельствует о важности событий, в честь которых дарили сосуды с золотыми донцами. Моника Хеллстрём предполагает, что таким событием могло быть крещение [Hellström 2020]. Период распространения золотых донцев не случайно совпадает с эпохой массовых крещений взрослых и целых семей. Крещение совершалось раз в год на Пасху и было наиболее значительным событием церковного года. Крещение воспринималось как основное и единственное очистительное таинство, и многие предпочитали подольше оставаться оглашенными, чтобы не набрать грехов после крещения[6]. Из этих же соображений некоторые предпочитали креститься лишь «страха ради смертного». Поэтому Церковь всячески поддерживала тех, кто решался на крещение, и в этом контексте нетрудно себе представить возникновение подарочной традиции. Так как нательные кресты ещё не появились, их роль как знака совершённого крещения могли исполнять другие предметы, включая и сосуды с золотыми донцами. Вся эта ситуация была уникальной для переходного периода «между Константином и Августином». Уже в начале V века крещение младенцев становится нормой и приобретает современный характер интимного семейного праздника, а вместо катакомб начинают хоронить на кладбищах, так что количество датированных находок золотых стёкол резко идет на убыль.

Крещальная теория хорошо согласуется с погребальным использованием золотых донцев. Смысл крещения тесно связан со смертью. Крещение и смерть – две ступени одной лестницы. Мысль о смертности мотивирует человека креститься, а само крещение уже приобщает к смерти. Библейские сюжеты спасения напоминают о даровании вечной жизни благодатью Иисуса и согласуются с обеими темами. Сюжеты спасения воспринимались как символы Христа [Tkacz 2002]. Так как в то время крест ещё не был универсальным символом христианства, а портретная икона ещё не стала канонической репрезентацией Иисуса, эту роль исполняли изображения библейских чудес, которые символически представляли Христа и имели апотропический потенциал, способный помочь как живым, так и мёртвым.

[6] Исповеди уже существовали, однако они ещё не приняли характера разрешительного таинства.

Сопоставление с нательным крестиком помогает понять роль золотых стёкол в парадигме крещальной теории, независимо от конкретной функции сосудов. Речь идёт о широком спектре смыслов и чувств, характеристика которых в научных терминах не столь очевидна и теряется в невыразительных формулах типа «памятный сувенир» или, того хуже, «амулет». Однако нательный крестик выражает многое. В нём сконцентрирован тот личный духовный опыт, который может потеряться при попытке вербализации: интимность и чистота веры как чувства и открытия. Именно поэтому фокусом религиозной ауры оказывается не слово, а вещественный символ, материальный носитель сильной и светлой, пусть и не вполне выразимой веры-надежды и ключ к интимному «вертограду затворенному», расцветающему в верующей христианской душе. Может быть, и золотые стёкла играли похожую роль? Есть, однако, важное отличие – сосуды с золотыми стёклами принадлежали не телу, а дому.

Семья и дом

Отношение к семье в христианстве было изначально амбивалентным. Благословив брак в Кане Галилейской, Иисус вместе с тем подчёркивал, что в «воскресении не женятся и не выходят замуж» (Мф 22:30), и утверждал, что пришёл «разделить человека с отцом его и дочь с матерью её» (Мф 10:35) и что «враги человеку – домашние его» (Мф 10:36). Однако Он никогда не призывал разделять супругов и настаивал на верности ветхозаветному принципу «уже не двое, но одна плоть», добавляя: «Итак, что Бог сочетал, человек да не разлучает» (Мф 19:6).

Отношение апостола Павла к браку как к чему-то дозволенному для тех, кто не способен на большее[7], явилось началом устойчивой тенденции к примату аскетизма над семейной жизнью, проходящему красной нитью через всю средневековую христианскую литературу. Среди огромного количества святых вряд ли можно найти хоть одного, подвиг которого состоял бы в построении правильной семейной жизни или в преодолении её тягот. Однако подавляющее большинство членов Церкви всегда осознанно выбирали семейный путь и не хотели чувствовать себя людьми второго сорта. Они нуждались в конструировании христианского образа семейной жизни, в котором было бы место Богу и спасению.

Между тем, семья была фактической базой новой религии. В первые века христианства состоятельные семьи были основной опорой христианских сообществ. Иерусалимская модель обобществлённой собственности не прижилась, и, как видно из Деяний, иерусалимская община нуждалась в помощи других церквей, построенных на «павловских» принципах. Эти церкви организовывались вокруг обеспеченных семей, способных предоставить место для евхаристических собраний[8]. Логично предположить, что в течение трёх первых веков такие семьи

[7] Соглашаясь с тем, что «хорошо человеку не касаться женщины» (1 Кор 7:1), Павел вместе с тем призывал тех, «кто не могут воздержаться», вступать в брак, а женатым супругам советовал «не уклоняться друг от друга» (1 Кор 7:5–9).

[8] Полагают, что раннехристианские литургии начинались как разновидность эллинистических «симпозиумов» [Alikin 2010; McGowan 2014], участники которых возлежали вокруг столов. Численность участников Тайной Вечери даёт представление о вместимости позднеантичных комнат в частных домах.

были фактическими ячейками Церкви, поддерживая то, что мы сейчас называем «приходом».

Хозяин дома, принимавший у себя евхаристические собрания, неизбежно оказывался ключевой фигурой. Можно предположить, что права и привилегии хозяина дома часто сочетались с функциями пресвитера, а домашнее пространство приобретало в связи с этим литургическое качество. Пусть начиная с III века евхаристии стали символическими трапезами и переместились на утро [Alikin 2010], но обычные домашние трапезы и благотворительные обеды (так называемые «агапэ») всё равно предполагали благословление еды и неизбежно сохраняли евхаристический оттенок.

Коллективное крещение всей семьи вслед за хозяином дома, описанное в Деян 16:33, было нормой ещё в IV веке. Христианизация семьи предполагала переосмысление всего семейного уклада на новой идейной основе, формирование христианского идеала в терминах семейной жизни и определённое дистанцирование от аскетических практик. Наряду с литературой, ориентированной на аскетический идеал (св. Иероним), другие авторитетные авторы признавали равноценность семейной жизни и формулировали принципы набожной жизни в миру (св. Иоанн Златоуст).

Хотя позитивные суждения о супружестве высказывались христианскими писателями и проповедниками ранее, только в IV веке появляются сведения о церковном благословлении брачных союзов. Бог не только одобрял супружество и устанавливал его законы, но и заключал своим Промыслом каждый конкретный брак, который уже не мог быть расторгнут человеческой волей. Возникло христианское понятие о нерушимом сексуально эксклюзивном браке, который совершается «на небесах». На парных супружеских портретах вместо богини Конкордии появился Иисус, представленный христограммой или небольшой фигуркой [Lutraan 2006, 175–178]. Брак становился таинством, предполагавшим прямое Божественное участие, а супружеские портреты приобретали иконическое качество, подтверждая прямое участие небесного в земных делах. Риторика визуальной теологии часто работает путём соединения в едином образе того, что разъединено в земной жизни, – и такое соединение всегда значимо. Так, сочетание изображений Иисуса и земных не-библейских персонажей встречается на золотых стёклах лишь в двух случаях: при изображении святых мучеников и на брачных портретах. Это само по себе говорит о многом.

В семейных портретах появляется ещё одно важное новшество. Если Христос заменил богиню гармонии, то цветочные или лавровые венки были заменены коронами примерно такого же вида, какими увенчивали триумфаторов, победителей спортивных игр или святых мучеников (ил. 2, 4). Супруги, таким образом, неявно возвышались до уровня императоров, спортивных чемпионов или апостолов.

Иконическое качество супружеских портретов ещё усиливалось с их включением в общие иконографические программы саркофагов и резных шкатулок, богато украшенных библейскими сюжетами. В жанре золотых стёкол мы видим этот мотив в известном стекле из Эшмолеанского музея (ил. 5, 6), на котором портрет супругов вписан в центр круговой последовательности библейских эпизодов, где на первом месте – сюжет грехопадения: Адам и Ева у древа познания добра

и зла, ствол которого обвивает Змей. Этот популярный сюжет трактован необычно [Ellison 2021 a]. Адам повернулся в сторону Евы и, как кажется, своей правой рукой изготовился взять правую руку Евы в ритуальном рукопожатии, скрепляющем принятие брачных обетов, dextrarum iunctio (см. также ил. 7). Возле праотцев стоит юноша-«маг» Иисус, готовый аннулировать при помощи своей волшебной палочки последствия ещё не совершенного греха[9]. Или он уже простил его и теперь благословляет первый в истории человечества брачный союз? Не тянется ли от Эшмолеанского стекла прямая ниточка к известной византийской иконографии Воскресения (ил. 8), в которой Иисус, разбив в щепы врата Ада, решительным движением вытаскивает из него обеими руками именно Адама и Еву, в то время как прочие праотцы, цари и пророки терпеливо ожидают в отдалении своей очереди на спасение?



Ил. 8. Воскресение. Фреска монастыря Хора, Стамбул, начало XIV века
Источник: https://vk.com/@fond_am-4-freska-voskresenie-hristovo

Если в более поздней средневековой традиции объектом и ролевой моделью женской религиозности стала раскаявшаяся блудница Мария Магдалина, то в раннехристианском Риме эту роль играла Ева – не только первая грешница, но и первая супруга и первая мать в истории, познавшая радости и горести семей-

[9] Популярную интерпретацию иконографии Иисуса с жезлом как волшебника с «волшебной палочкой» не стоит понимать буквально. Всё, что связано с магией, воспринималось христианами негативно, так что аналогия здесь чисто внешняя. Если маг обращался за помощью к внешним силам, а эффект от его манипуляций ожидался, как правило, в будущем, то Иисус совершал чудеса своей собственной силой, и результат был налицо здесь и сейчас. Это качество «магии» Иисуса как прямого божественного действия подчёркивалось в иконографии, как, например, в образе исцелённого паралитика, уносящего свою кровать. Предполагают, что Иисус унаследовал жезл от ветхозаветного образа Моисея с посохом, так что основная коннотация Иисуса с жезлом – это Его роль как нового Моисея, устанавливающего Новый Завет и задающего Новый Закон [Jefferson 2018, 318]. Отметим, что в позднеантичной языческой иконографии чудес ничего похожего на «волшебную палочку» не наблюдается.

ной жизни и спасённая благодатью Иисуса [Ellison 2021 b]. Популярный апокрифический текст «Адамова книга» описывал совместную жизнь первосупругов, включая раскаяние Евы, приведшее в конечном счёте их обоих к прощению. Творение Евы из плоти Адама и Божий завет первой паре оставаться «плотью единой» заняли ключевое место в текстах прото-венчальных чинопоследований. Поэтесса Проба описывала встречу Адама и Ева как радостное свадебное торжество, начинающееся с брачного рукопожатия dextrarum iunctio.

Популярность сюжета с Адамом и Евой около древа познания добра и зла и его частое присутствие среди сюжетов спасения не должны удивлять. Этот сюжет, который позже стали называть «грехопадение», воспринимался в раннем христианстве как спасительный. В конечном счёте Адам и Ева были спасены, причём их путь к спасению пролегал через многолетнюю семейную жизнь и деторождение. Сказывался и авторитет павловского богословия, в котором Иисус назывался «новым Адамом», – тем самым образ Адама получал новозаветную коннотацию, а Иисус незримо сопутствовал формированию первой человеческой семьи.

Для римлян описываемой эпохи христианство не было сложившейся системой заранее известных правил. Переосмысливая свой образ жизни в категориях и терминах новой веры, новые христиане в значительной мере сами определяли формы и образы своей религиозности.

Иеротопия раннехристианского дома

В раннехристианской иеротопии рассматриваемого периода можно выделить как минимум четыре вида сакральных пространств: дом, катакомбы, базилика и баптистерий. В данной работе мы ограничимся первыми двумя, так как именно в них фигурируют золотые стёкла. В этой главе мы рассмотрим иеротопию раннехристианского дома как процесс насыщения домашней среды религиозными смыслами, имея в виду, что сосуды с золотыми донцами были составной частью этого процесса. Хотя имеющиеся отрывочные упоминания в литературных источниках и немногочисленные сохранившиеся артефакты позволяют характеризовать иеротопию христианского дома лишь в самых общих чертах, есть все основания думать, что в иеротопическое творчество были вовлечены многие жанры изобразительного искусства, включая живопись, скульптуру, украшение тканей, металлическую и керамическую посуду, резьбу и разнообразные «малые формы» [Maguire 1989].

Мы не знаем как выглядели те изображения (будем называть их *протоиконы*), которые верующие IV века использовали для создания религиозной атмосферы в своих домах и местах собраний. До нашего времени они не дожили. Могут ли золотые стёкла дать о них представление? Хотя бы отчасти – да. Протоиконы в источниках почти не упоминаются, но масштаб явления был значительным. Если мы читаем, что в византийской Амасии в середине IV века вошла в моду одежда с вышитыми библейскими сюжетами, трудно представить себе, чтобы этому не сопутствовала развитая живописная традиция. Вот что говорил по этому поводу в своей проповеди Амасийский епископ Астерий:

> А другие творят ещё большее зло – они выдумали сложный способ тканья, так сплетая уток и основу, что получаются изображения, как в живописи. Таким образом

изображают на одежде живых существ всех видов и получают для себя, своих жён и детей разноцветные одежды, украшенные множеством картинок. Когда они появляются в таком виде на публике, то напоминают куски раскрашенной штукатурки. А наиболее религиозные из них выбрали эпизоды из Евангелия, научили ткачей их изображать, – я имею в виду образы Иисуса и апостолов, а также все чудеса одно за другим, как положено. Там вы увидите и свадьбу в Кане Галилейской с кувшинами воды, и паралитика, уносящего свою постель, и слепца, исцелённого при помощи глины, и кровоточивую, ухватившую низ Его ризы, и кающуюся грешницу, припавшую к ногам Его, и, наконец, Лазаря, выходящего живым из своего гроба. Они считают это делом благочестия и полагают, что носят одежды, угодные Богу» [Asterius 1972, 50–51].

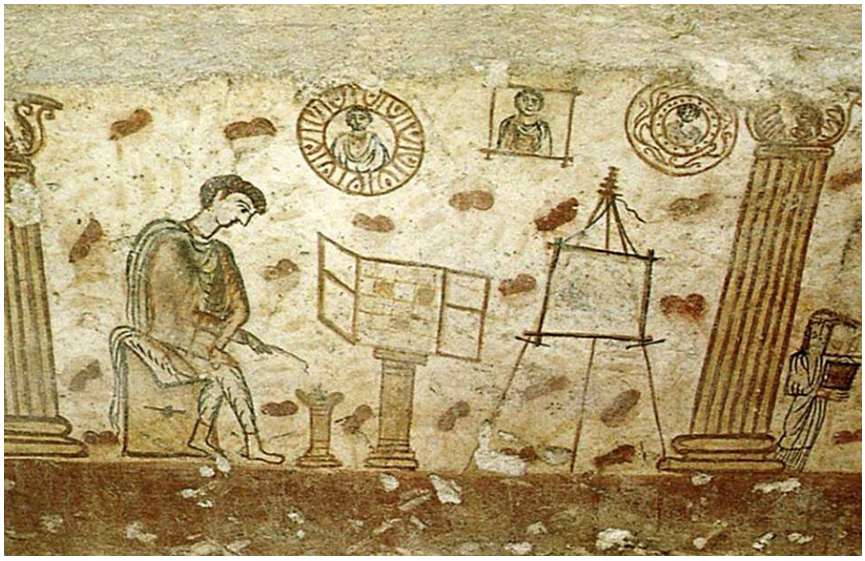
Астерий, очевидно, возражает против перегибов, а не против изображений как таковых. Украшение одежды при помощи сложных технологий вышивания в то время входило в моду, причём доля христианских сюжетов была в целом не столь значительна. Даже простые туники стали украшать красными узорами на манер современных украинских вышиванок. Сохранившиеся куски вышитой одежды, занавесок и ковриков находят в основном в Египте, это связано с сухим климатом, способствующим сохранности тканых изделий. Вышитая одежда была распространена во всём римском мире – просто в Египте она лучше сохранилась. Мотивы изображений включали широкий спектр образов, от архаичных узлов-оберегов и растительных орнаментов изобилия до библейских эпизодов[10]. Судя по сохранившимся образцам, были популярны как евангельские эпизоды, включая те, что перечислены Астерием, так и ветхозаветные чудеса (Авраам, Моисей, Даниил). Примечательно, что на некоторых остатках одежды один и тот же эпизод был повторён несколько раз. Магуайр видит в этом свидетельство апотропического характера всех изображений на одежде включая и христианские [Maguire 1990]. Как уже отмечалось, в этот период библейские сюжеты спасения воспринимались как символы Христа и его спасительной мощи, так что их апотропический характер не должен вызывать удивления [Tkacz 2002].

Мы не станем оспаривать выводы Магуайра. Предостережём, однако, от упрощённой трактовки термина «апотропический». Как уже упоминалось, речь идёт о богатом спектре религиозных смыслов и переживаний. Ведь сам Астерий признал, что те, кто украшают свою одежду изображениями евангельских сюжетов, пытаются таким способом угодить Богу. Невзирая на критику, подобные вышивки со временем нашли дорогу и в высшее общество: вспомним о сюжете поклонения волхвов, вышитом внизу платья императрицы Феодоры на известной равеннской мозаике из церкви Сан-Витале [Матвеева 2016, ил. 10].

Почти полное отсутствие сохранившихся образцов живописи на деревянных досках не должно вводить в заблуждение. Упоминания в текстах – эпизодические, но далеко не единичные – позволяют реконструировать полнокровную живописную традицию, в контексте которой иконография золотых стёкол уже не кажется ни оригинальной, ни самостоятельной. В Керчи найдено изображение студии

[10] Юлия Матвеева детально анализирует семантику растительных мотивов на платьях в равеннских мозаиках [Матвеева 2016, 109–112].

художника, работающего в технике энкаустики – высшей форме позднеантичного живописного мастерства [Marsengill 2018, 193]. На стене мастерской висят два портрета-тондо, обрамлённые узорами. Другой портрет натянут на квадратную раму с торчащими концами, так называемую «восьмиугольную». Справа внизу видна фигурка клиента, уносящего прижатую к груди картину квадратной формы (ил. 9).



Ил. 9. Студия художника. Роспись в саркофаге. Керчь, I в.
Эрмитаж, Санкт-Петербург
Источник: https://kornbluthphoto.com/HermitageSarc.html

Прошедшие столетия не пощадили ни размноженные в сотнях копий императорские портреты, ни иконы языческих богов, которые благочестивые прихожане вкладывали в их храмы, ни портреты прославленных философов, которые имели статус, близкий к богочеловеческому. В портретных галереях Иисус и апостол Пётр мог соседствовать с Сократом и Гераклом [Marsengill 2018, 200–202]. В этих полу-иконических ликах убедительность образа была важнее портретной достоверности в обычном смысле. Подлинность изображений стала казаться важной намного позже, когда возникли легенды об иконах св. Луки и нерукотворных иконах-реликвиях – таких, как св. Мандилион.

Живописные образы святых сопутствовали распространению их культов, дополняя «размножение» мощей. Они вызывали чувство живого присутствия и приобщения к их жизни и подвигам. Вот что пишет Павлин Ноланский (Paul. 32.2) по поводу размещения портрета недавно умершего Мартина Турского в новом баптистерии: «Это правильно, что Мартин должен быть изображён в этом месте нового рождения. Своим совершенным подражанием Христу он обрёл Божественный образ. Так что когда люди оставляют свой грешный земной образ в крещальной купели, пусть небесный лик этого достойного подражания мужа встаёт перед их взором».

Павлин далее предлагает снабдить этот портрет поясняющей надписью: «Вы все, кто омывает тело и душу в этой купели, смотрите: вот Мартин, указывающий вам путь добрых дел и образец совершенной жизни». Павлин, возможно, был первым христианским мыслителем, нашедшим в изображениях нечто большее, чем Библию для неграмотных. Ведь он признаёт, что портрет способен передать не только внешнее сходство, но и «небесный лик» и, возможно, даже «Божественный образ». Мартин на портрете «указывает путь», «даёт образец совершенства», «подражает Христу» и вызывает желание за ним следовать. Здесь ещё нет ни иконопочитания, ни функции иконы как молитвенного образа, но уже чувствуется «Евангелие в образе». За портретом святого признаётся способность вызывать подлинные религиозные чувства и вдохновлять верующего на пути его духовной эволюции. Портрет святого существенно дополняет ритуал и, в определённом смысле, усиливает его воздействие.

Можно ли обсуждать в тех же терминах изображения на золотых донцах, особенно лики святых? Явно уступая портрету Мартина Турского в плане эстетики и художественной убедительности, могли ли они способствовать молитве[11] или быть в фокусе религиозных переживаний? Напоминая своим владельцам о библейских сюжетах и персонажах, в какой мере привносили они библейское мировосприятие в их повседневную жизнь? Во всяком случае, использование золота и недешёвой технологии явно указывает на ценность золотых стёкол для их владельцев и на важность контента. Изображения на золотых стёклах, однако, не были уникальны. Они были лишь подмножеством многообразных изобразительных жанров, из которых рельефы на серебряных и керамических блюдах были наиболее похожи (как по дизайну, так и по возможным функциям) на стеклянные блюда с золотыми донцами, которым было суждено сохраниться в намного большем количестве.

Из цитаты Астерия (а также из многих других) очевидно, что инициатива в использовании изобразительного искусства в религиозных целях, как правило, принадлежала мирянам. При этом церковное руководство в одних случаях протестовало против излишеств, а в других случаях, напротив, поощряло украшение церковных стен нарративными эпизодами из Писания. Напомним, что вслед за периодом расцвета искусства золотых стёкол наступает период монументальных мозаик. Фокус культа перемещался из дома в церковь. При этом храмовая иконография, пусть и имевшая общие черты с домашней, мотивировалась совсем иными, в основном образовательными и дидактическими целями. Домашняя же иеротопия, в отличие от церковной, не ставила задачей научить или проповедовать, но вплетала христианские мотивы в ткань

[11] Хотя мы мало знаем о связи молитв с изображениями в этот период, в литературе отмечается корреляция популярных в раннехристианском изобразительном искусстве сюжетов спасения с известной молитвой Commendatio animae [Howells 2015, 94–101]. Вот выдержки из текста этой молитвы: «Спаси душу раба Твоего, как ты избавил Еноха и Илию от смерти, <…> как Ты спас Ноя от потопа, <…> Авраама из Ура Халдейского, <…> Иова от страданий его, <…> Исаака от всесожжения и от руки отца его Авраама, <…> Даниила изо рва со львами, <…> трёх отроков из печи огненной и от руки царя нечестивого, <…> Сусанну от ложного обвинения, <…> Давида от руки царя Саула и от руки Голиафа, <…> Петра и Павла из темницы» [Compendium 1843, 74–75].

ежедневного бытия и создавала в доме сеть спасительного присутствия христианских символов[12].

Из той же цитаты Астерия следует, что покрывать стены живописью было в порядке вещей – ткачам было кому подражать. Для иеротопии этого типа характерна своеобразная всеядность, отсутствие явной границы между земным и небесным, стремление иконизировать любые материальные носители. К примеру, в музее Кливленда имеются остатки столового набора из двенадцати вилок, в которых ручки выполнены в виде почти одинаковых фигурок апостолов, различающихся лишь именами [Smith 2000, 105]. Религиозные изображения находят на терракотовых масляных лампах, керамической посуде, настенных ковриках, свадебных кольцах, печатях, резных шкатулках и т. п. Изображали библейские эпизоды, подвиги мучеников, портреты популярных епископов и почитаемых святых. Вот известная цитата из Ионна Златоуста по поводу почитания Мелетия Антиохийского [цит. по: Лепахин 2008, 28]:

> Впрочем, не к одному имени его вы питали привязанность, но и к телесному его образу; как вы поступали с его именем, так вы поступали и с его образом. Многие начертывали этот образ и на чашечках и перстнях, и на чашах брачных чертогов и на стенах и везде, чтобы не только слышать это святое имя его, но и везде видеть телесный образ его и таким образом иметь достойное утешение о разлуке с ним.

Иоанн здесь оправдывает и даже идеализирует культ изображений, умалчивая об его апотропическом аспекте. Из других источников видно, что протоиконы помещали (как тогда, так и сейчас) в углы помещений и у входных дверей, так что они, по крайней мере в глазах многих, понимались как обереги. Библейские изображения, часто очень схематичные, органически влились в популярный жанр амулетов, в котором языческие мотивы мирно уживались с христианскими или иудейскими. В последующих дискуссиях с иконоборцами охранительный аспект иконопочитания нисколько не замалчивался, но, напротив, воспринимался как часть чудотворного потенциала икон и свидетельство реальности их связи с прототипом. Так, в материалах VII Вселенского собора читаем о культе Симеона Столпника в Риме: «В великом Риме этот муж был так славен, что на всех преддвериях ремесленных заведений ставили маленькие изображения его, ожидая себе от этого защиты и покровительства» [Деяния 1996, 450].

От золотых стёкол, очевидно, тоже ожидали защиты. На одном из них, с изображением апостола Петра, написано: «Пётр, защити!» [Lutraan 2006, 148]. Пусть мы так и не знаем, как именно использовались сосуды с золотыми донцами в домашнем хозяйстве, но можно представить себе, как они вписывались в общую систему сакрализации дома, которая была в то же время оборонительной системой, защищавшей от демонических влияний и сглаза. Пройдёт ещё несколько десятков лет, и изобразительный язык христианских оберегов одновременно усилится и упростится, выставив крест в качестве главного орудия против нечистой силы[13].

---

[12] Противопоставление домашнего сакрального пространства церковному становилось всё более актуальным в связи с массовым церковным строительством. До легализации христианства эдиктами Константина большинство церквей было, по видимому, комнатами в больших домах (т. е. в домах элиты) [Fugger 2017; Bowes 2011].

[13] Неслучайно наиболее древние из известных изображений распятия – это именно амулеты [Harley-McGowan 2018, 291–293].

Катакомбы и иеротопия тьмы

Забота о мёртвых была семейным делом. Захоронения в катакомбах продолжали сакральное пространство дома в загробный мир[14]. Мелкие предметы разного назначения, принадлежавшие покойному, находят либо в самих могилах, либо вдавленными в цемент, запечатывавший крышки могильных ниш. Бесприютная душа умершего могла утешиться стараниями близких одомашнить его последнее пристанище. Тот факт, что золотым стёклам принадлежало почётное место на этой выставке мелких бытовых принадлежностей, указывает в первую очередь на личный характер обладания ими и хорошо согласуется как с подарочной теорией в целом, так и с гипотезой о подарках на крещение. Возможно, их функция была близка назначению нательного крестика, который становится как бы частью человека и отправляется вместе с ним в могилу. Если золотые стёкла хотя бы отчасти играли апотропическую роль в доме, они продолжали играть ту же роль и после смерти: душа покойного так же нуждалась в защите и поддержке, как и живой человек.

В обширной литературе, посвящённой катакомбам, основное внимание уделялось содержанию и стилю живописи, а не пространственному образу в целом. Между тем, с иеротопической точки зрения, уникальность катакомб как явления раннехристианской культуры – не в изображениях самих по себе, а в том сложном переживании подземного царства мёртвых, в котором настенная живопись составляла лишь один из компонентов. Иеротопическая методология призывает нас задуматься о «пространственной иконе» катакомб, которая просуществовала около двухсот лет, – примерно такова длительность периода их использования.

Вторая половина IV века была переходной эпохой от культа мёртвых к культу святых. Поминальные трапезы, включавшие порой обильные возлияния, заменялись церковными ритуалами поклонения могилам и мощам мучеников. В обоих случаях речь шла о приобщении живых к тайнам загробного царства. В рамках традиционного культа мёртвых для этого существовали регулярные ритуалы, совершаемые около захоронений. Однако в конце катакомбного периода забота о мёртвых перешла в ведение Церкви. Души христиан были избавлены от тоски и страданий и ждали общего воскресения в райском пространстве, образ которого был популярен как в катакомбах, так и в иконографических программах новых базилик. Обычное для языческой культуры оплакивание покойников уходило в прошлое. Теперь о них не следовало скорбеть – ведь их ожидало Царство Небесное[15]. Вместо заботы о мёртвых, которую взяла на себя Церковь, следовало радеть о благосклонности и помощи святых мучеников. Своим подвигом они уже обеспечили себе место в раю и теперь могли помочь простым христианам-грешникам, загробная судьба которых была не столь гарантирована.

---

[14] Могильная ниша в катакомбах называлась «loculus», т. е. домик [McCaul 1869, xiv].

[15] Христианство радикально изменило отношение к смерти: кончину близких полагалось воспринимать со смирением и оптимизмом, как временную разлуку, без обиды, гнева или скорби. Плакать об умерших стало неуместно. Некая Петрония писала в своей эпитафии: «Я, смиренная Петрония, жена диакона, упокоилась в этом месте отдохновения. Не плачьте, мои любимые дочери и супруг, и помните, что запрещено оплакивать тех, кто жил в Господе. Похоронена с миром 5 октября 472 г. в консульство Фестуса» [McCaul 1869, 39].

На фоне церковной кампании против культа мёртвых семейные и одиночные портреты на золотых стёклах вытеснялись однотипными ликами святых с обязательным указанием их имён. Укрепление на могильных крышках золотых донцев с ликами святых характерно для переходного этапа: этим проявлялась забота семьи о покойнике, но эта забота явным образом поручалась святому мученику. Таким образом, на материале золотых стёкол можно проследить важный этап становления культа святых, который в то же время был важным этапом рождения иконы в её современном виде. Без золотых стёкол он представлялся бы «утерянным звеном» в её эволюции. Речь идёт именно о замене портретов на иконоподобные изображения святых – в этом процессе отсутствуют гибриды и переходные формы. Неизвестно ни одного золотого донца, на котором портреты обычных людей сосуществовали бы с ликами святых. Этот новый культ, рождённый в катакомбах, постепенно переместился из царства тьмы на свежий воздух и дневной свет, ближе к небесному обиталищу праведников. К началу V века подземное царство мёртвых опустело.

Но был ли этот подземный мир только лишь уделом темноты и печали? Пусть он был погружён во мрак, но на его атмосферу неизбежно влиял христианский оптимизм. В аркосолиях буколическая настенная живопись с мотивами цветов и птиц создавала образ рая, который «просвечивал» сквозь царившую здесь вечную тьму, нарушаемую лишь слабыми масляными лампами, которыми освещали себе дорогу посетители, а также редкими вентиляционными шахтами, через которые извлекалась наружу вынутая порода и проходил дневной свет[16]. Однако эта живопись сама по себе не была ни гарантом, ни средством спасения. Она лишь выражала и укрепляла общую надежду на спасение, резонируя с настроением верующих. В любом случае настенная живопись, изучению которой посвящена почти вся литература о катакомбах, занимает малую долю общей протяжённости их стен, которая оценивается в 150 км[17]. Большинство умерших похоронены в простых погребальных нишах, образность которых создавалась самим ритуалом и общей атмосферой катакомб, в которой вера в спасение сама по себе «освещала» темноту и без визуальных подсказок. Катакомбный образ Рая относился к категории образов-парадигм, переживание которых формировалось обстановкой, символическими смыслами и ритуальными действиями, а не прямыми изображениями [Simsky 2018; Simsky 2021]. Среди однообразных узких лабиринтов изредка отблёскивали иконки золотых стёкол, как бы обозначая места соединения земного и божественного[18].

Да и сама темнота – была ли она только отсутствием света или же особой средой со своими смыслами? Следуя привычной ассоциации света с Божественным присутствием, казалось бы, логично связывать темноту с богооставленностью.

[16] О драматургии света и тьмы в катакомбах и их общей атмосфере см.: Bisconti 2009, 71–82.

[17] В катакомбах сохранилось около 400 произведений настенной живописи. Так как катакомбы использовались около 200 лет, получается, что в среднем каждый год появлялось два новых изображения, притом что общее количество захоронений в год оценивается сотнями, если не тысячами [Zimmerman 2018, 21].

[18] Так как изображения на золотых стёклах были по стилю и контенту близки как настенной живописи катакомб, так и рельефам на саркофагах, их можно также рассматривать как миниатюрный декоративный эквивалент более монументальных и престижных способов захоронения.

Но почему тогда многие предпочитают молиться в полумраке или с закрытыми глазами? Почему мы часто испытываем творческое вдохновение именно по ночам? Не рождается ли в темноте духовность особого типа, ключевые аспекты которой: тишина, покой и внутренняя сосредоточенность – умственный взор, направленный внутрь? Если день предназначен для работы, целенаправленной деятельности, разговоров и рациональных мыслей, то ночью оживляется мир чувств, любви, обостряется воображение, оживают видения, происходят *просветления* и *озарения*. Осознанное убеждение крепнет при свете дня, но вера коренится в чувстве, зачатом в глубоких тайниках души, которые лучше видны в темноте...[19].

Нет, темнота – это не просто отсутствие света. Она имеет свою онтологию, в которой сочетаются противоречивые качества: она разъединяет и сближает одновременно, она пугает и в то же время укрывает от опасности. Она отключает физический свет и внешнее зрение, но, вместе с тем, обостряет зрение внутреннее и видение «света невечернего». В темноте гаснет видимый мир, но лучше видно невидимое... Так можно ли утверждать, что тёмный мир – это мир без Бога? Быть может, Бог присутствует и в тёмном мире, но иначе, чем в светлом облаке Божьей Славы или в Фаворском сиянии? Может быть, переживание темноты – это опыт не столько отсутствия Бога, сколько Его более полного присутствия на фоне погружения видимого мира в океан тьмы, когда отвлекающее и ненужное уходит и человек остаётся один на один со своим чувством Божественного.

Подавляя вездесущий дневной свет, темнота не подавляет восприятие сакрального света, а обостряет его (как в опыте Вечери). В конечном счёте темнота невозможна без света, как и свет без тьмы. Они порождают друг друга и сливаются вместе в единой драматургии света / тьмы, в предельном экстатическом переживании которой абсолютная темнота тождественна Божественному свету. От раннехристианского опыта Райского Света, мерцавшего на золотых стёклах при слабом свете терракотовых ламп во тьме катакомб, тянется ниточка к опыту подвижников, уходивших на зов нетварного света в темноту пещер[20].

Заключение

Сакральное пространство по своей природе является естественным вместилищем религиозных смыслов. Иеротопический метод помогает связать разнородные явления культуры в органически единый поток развития и творения, что особенно важно для раннехристианских исследований в связи с неполнотой и фрагментарностью данных. В настоящий момент контуры раннехристианской иеротопии можно очертить лишь схематично, но возможности иеротопического подхода далеко не исчерпаны.

Какой бы ни была конкретная функция сосудов с золотыми донцами, они были частью общего прото-иеротопического процесса христианизации жизнен-

[19] «Зрение питает убеждённость, но истина живёт в чувстве» (Т. Фуллер).

[20] Ср.: «В этот вечер мы познали, что тёмный пещерный Успенский храм может сиять ослепительнее полуденного солнца, опытно поняли, зачем уходили от света дня в свои пещеры первонасельники святой обители. И если бы огонь молитвы мог быть зрим чувственными очами, то зрелище того, что ощущалось душой, ослепило бы наши глаза и освятило сердце своей потрясающей святой красотой» [Малков, Малков 2014, 50].

ного пространства. Рассмотренные в этой перспективе, золотые стёкла помогают понять как идейное содержание этого процесса, так и материальные формы его выражения.

Источники

Деяния 1996 – Деяния вселенских соборов. Т. IV, Санкт-Петербург, 1996.

Asterius 1972 – Asterius. Homilia I. Patr. Gr. 40, col. 168, 1972.

Compendium 1843 – Compendium Ritualis Romani. Baltimore, 1843.

McCaul 1869 – McCaul J. Christian Epitaphs of the First Six Centuries. Toronto, 1869.

Paulinus 1967 – Letters of St. Paulinus of Nola. Transl. and annotated by P. G. Walsh. Vol. 2. Letters 23–51. Westminster (MD) & London, 1967.

Библиография

Аванесов 2016 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 71–114.

Аверинцев 2004 – *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург, 2004. С. 404–425.

Лепахин 2008 – *Лепахин В.* «Золотой век» сказаний о чудотворных иконах. Москва, 2008.

Лидов 2009 – *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.

Малков, Малков 2014 – *Малков Г., Малков П. Ю.* Истина всегда проста. Жизнеописание и поучения преподобного Симеона Псково-Печерского (1869–1960). Москва, 2014.

Матвеева 2016 – *Матвеева Ю. Г.* Декоративные ткани в мозаиках Равенны. Семантика и культурно-смысловой контекст. Киев, 2016.

Успенский 2008 – *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. Москва, 2008.

Языкова 1995 – *Языкова И. К.* Богословие иконы. Москва, 1995.

Alikin 2010 – Alikin V. The Earliest History of the Christian Gathering. Leiden & Boston, 2010.

Bigham 2004 – Bigham S. Early Christian Attitudes toward Images. Rollinsford (NH), 2004.

Bisconti 1999 – Bisconti F. The Decoration of Roman Catacombs. *The Christian Catacombs of Rome. History, Decoration, Inscriptions*. Regensburg, 2009. Pp. 71–145.

Bowes 2011 – Bowes K. Christian Images in the Home. Christianization and Images. *Antiquité Tardive. Revue Internationale de l'Histoire et d'Archéologie*. 2011. 11. Pp. 171–190.

Ellison 2018 – Ellison M. D. "Secular" Portraits, Identity, and the Christianization of the Roman Household. *The Routledge Handbook of Early Christian Art.* Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 326–346.

Ellison 2021 a – Ellison M. D. A Gold-Glass Medallion's Participation in Early Christian Discourse on Marriage. *Studia Patristica*. CXXIII. Leuven, 2021. Pp. 431–446.

Ellison 2021 b – Ellison M. D. Reimagining and Reimaging Eve in Early Christianity. *Material Culture and Women's Religious Experience in Antiquity: An Interdisciplinary Symposium.* Ed. by M. Ellison, C. Taylor, C. Osiek. Lanham (MD), 2021. Pp. 213–256.

Fugger 2017 – Fugger V. Shedding Light on Early Christian Domestic Cult: Characteristics and New Perspectives in the Context of Archaeological Findings. *Archiv für Religionsgeschichte*. Berlin & Boston, 2017. Pp. 201–235.

Harley-McGowan 2018 – Harley-McGowan F. Picturing the Passion. *The Routledge Handbook of Early Christian Art*. Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 290–307.

Hellström 2020 – Hellström M. Baptism and Gold Glasses: Salvation and Social Dynamics. *A Globalised Visual Culture? Towards a Geography of Late Antique Art*. Ed. by F. Guidetti, K. Meineke. Oxford & Philadelphia, 2020. Pp. 179–209.

Howells 2015 – Howells D. T. A Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. London, 2015.

Huskinson 1996 – Huskinson J. Roman Children's Sarcophagi. Their Decoration and its Social Significance. Oxford, 1996.

Jefferson 2018 – Jefferson L. M. Miracle and Art. *The Routledge Handbook of Early Christian Art. 37*. Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 308–325.

Jensen 2012 – Jensen R. M. Baptismal Imagery in Early Christianity. Ritual, Visual, and Theological Dimensions. Grand Rapids (MI), 2012.

Lutraan 2006 – Lutraan K. L. Late Roman Gold-Glass. Images and Inscriptions. Dissertation. Hamilton (ON), 2006.

Maguire 1989 – Maguire Eu. D., Maguire H. P., Duncan-Flowers M. J. Art and Holy Powers in the Early Christian House. Urbana, 1989.

Maguire 1990 – Maguire H. Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Designs in the Early Byzantine Period. *Dumbarton Oaks Papers*. 1990. 44. Pp. 215–244.

Marsengill 2014 – Marsengill K. The Christian Reception of Sculpture in Late Antiquity and the Historical Reception of Late Antique Christian Sculpture. *Journal of the Bible and its Reception*. 2014. 1 (1). Pp. 67–101.

Marsengill 2018 – Marsengill K. Panel Paintings and Early Christian Icons. *The Routledge Handbook of Early Christian Art.* Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 191–206.

McGowan 2014 – McGowan A. B. Ancient Christian Worship. Early Christian Practices in Social, Historical, and Theological Perspective. Grand Rapids, Michigan, 2014.

Meredith 2015 – Meredith H. G. Engaging Mourners and Maintaining Unity: Third and Fourth Century Gold-Glass Roundels from Roman Catacombs. *Religion in the Roman Empire (PRE)*. 2021. 1. 2. Pp. 219–241.

Morey 1959 – Morey C. R. The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of Other Gold-Glass Collections. Ed. by G. Ferrari. Vatican city, 1959.

Rudoe 2002 – Rudoe J. Reproductions of the Christian Glass of the Catacombs: James Jackson Jarves and the Revival of the Art of Glass in Venice. *Metropolitan Museum Journal*. 2002. 37. Pp. 305–314.

Simsky 2021 – Simsky A. Image-paradigms: the Aesthetics of the Invisible. *Icons of Space. The Advances in Hierotopy*. Ed. by J. Bogdanovic. London & NY, 2021. Pp. 29–45.

Simsky 2018 – Simsky A. The Image-paradigm of Jerusalem in Christian Hierotopy. *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics.* 2018. 3 (17). Pp. 101–113.

Smith 2000 – Smith S. L. Gold-Glass Vessels of the Late Roman Empire: Production, Context, and Function. Thesis (PhD). New Brunswick (NJ), 2000.

Tkacz 2002 – Tkacz C. B. The Key to the Brescia Casket: Typology and the Early Christian Imagination. Paris, 2002.

Walker 2017 – Saints and Salvation: The Wilshere Collection of Gold-Glass, Sarcofagi and Inscriptions from Rome and Southern Italy. Ed. by S. Walker. Oxford, 2017.

Whitehouse 1996 – Whitehouse D. Glass, Gold, and Gold-Glasses. *Expedition.* 1996. 38. 2. Pp. 4–12.

Zimmerman 2018 – Zimmerman N. Catacomb Painting and the Rise of Christian Iconography in Funerary Art. *The Routledge Handbook of Early Christian Art*. Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 21–38.

Sources

Acts 1996 – Acts of Ecumenical Councils. Vol. 4. St. Petersburg, 1996.

Asterius 1972 – Asterius. Homilia I. Patr. Gr. 40, col. 168, 1972.

Compendium 1843 – Compendium Ritualis Romani. Baltimore, 1843.

McCaul 1869 – McCaul J. Christian Epitaphs of the First Six Centuries. Toronto, 1869.

Paulinus 1967 – Letters of St. Paulinus of Nola. Transl. and annotated by P. G. Walsh. Vol. 2. Letters 23–51. Westminster (MD) & London, 1967.

References

Alikin 2010 – Alikin V. The Earliest History of the Christian Gathering. Leiden & Boston, 2010.

Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Sacred topics of Russian cities. *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*. 2016. 1 (7). Pp. 71–114. In Russian.

Averintsev 2004 – Averintsev S. S. Gold in the system of symbols of early Byzantine culture. *Averintsev S. S. Poetics of early Byzantine literature*. St. Petersburg, 2004. Pp. 404–425.

Bigham 2004 – Bigham S. Early Christian Attitudes toward Images. Rollinsford (NH), 2004.

Bisconti 1999 – Bisconti F. The Decoration of Roman Catacombs. *The Christian Catacombs of Rome. History, Decoration, Inscriptions*. Regensburg, 2009. Pp. 71–145.

Bowes 2011 – Bowes K. Christian Images in the Home. Christianization and Images. *Antiquité Tardive. Revue Internationale de l'Histoire et d'Archéologie*. 2011. 11. Pp. 171–190.

Ellison 2018 – Ellison M. D. "Secular" Portraits, Identity, and the Christianization of the Roman Household. *The Routledge Handbook of Early Christian Art.* Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 326–346.

Ellison 2021 a – Ellison M. D. A Gold-Glass Medallion's Participation in Early Christian Discourse on Marriage. *Studia Patristica*. CXXIII. Leuven, 2021. Pp. 431–446.

Ellison 2021 b – Ellison M. D. Reimagining and Reimaging Eve in Early Christianity. *Material Culture and Women's Religious Experience in Antiquity: An Interdisciplinary Symposium.* Ed. by M. Ellison, C. Taylor, C. Osiek. Lanham (MD), 2021. Pp. 213–256.

Fugger 2017 – Fugger V. Shedding Light on Early Christian Domestic Cult: Characteristics and New Perspectives in the Context of Archaeological Findings. *Archiv für Religionsgeschichte*. Berlin & Boston, 2017. Pp. 201–235.

Harley-McGowan 2018 – Harley-McGowan F. Picturing the Passion. *The Routledge Handbook of Early Christian Art*. Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 290–307.

Hellström 2020 – Hellström M. Baptism and Gold Glasses: Salvation and Social Dynamics. *A Globalised Visual Culture? Towards a Geography of Late Antique Art*. Ed. by F. Guidetti, K. Meineke. Oxford & Philadelphia, 2020. Pp. 179–209.

Howells 2015 – Howells D. T. A Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum. London, 2015.

Huskinson 1996 – Huskinson J. Roman Children's Sarcophagi. Their Decoration and its Social Significance. Oxford, 1996.

Jefferson 2018 – Jefferson L. M. Miracle and Art. *The Routledge Handbook of Early Christian Art. 37*. Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 308–325.

Jensen 2012 – Jensen R. M. Baptismal Imagery in Early Christianity. Ritual, Visual, and Theological Dimensions. Grand Rapids (MI), 2012.

Lepahin 2008 – Lepahin V. V. "Golden Age" of legends about miraculous icons. Moscow, 2008. In Russian.

Lidov 2009 – Lidov A. M. Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009. In Russian.

Lutraan 2006 – Lutraan K. L. Late Roman Gold-Glass. Images and Inscriptions. Dissertation. Hamilton (ON), 2006.

Maguire 1989 – Maguire Eu. D., Maguire H. P., Duncan-Flowers M. J. Art and Holy Powers in the Early Christian House. Urbana, 1989.

Maguire 1990 – Maguire H. Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Designs in the Early Byzantine Period. *Dumbarton Oaks Papers*. 1990. 44. Pp. 215–244.

Malkov, Malkov 2014 – Malkov G., Malkov P. The truth is always simple. Biography and teachings of St. Simeon of Pskov-Pechory monastery (1869–1960). Moscow, 2014. In Russian.

Marsengill 2014 – Marsengill K. The Christian Reception of Sculpture in Late Antiquity and the Historical Reception of Late Antique Christian Sculpture. *Journal of the Bible and its Reception*. 2014. 1 (1). Pp. 67–101.

Marsengill 2018 – Marsengill K. Panel Paintings and Early Christian Icons. *The Routledge Handbook of Early Christian Art.* Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 191–206.

Matveyeva 2016 – Matveyeva J. Decorative Fabrics in the Mosaics of Ravenna: Semantics and Cultural Context. Kiev, 2016.

McGowan 2014 – McGowan A. B. Ancient Christian Worship. Early Christian Practices in Social, Historical, and Theological Perspective. Grand Rapids, Michigan, 2014.

Meredith 2015 – Meredith H. G. Engaging Mourners and Maintaining Unity: Third and Fourth Century Gold-Glass Roundels from Roman Catacombs. *Religion in the Roman Empire (PRE)*. 2021. 1. 2. Pp. 219–241.

Morey 1959 – Morey C. R. The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of Other Gold-Glass Collections. Ed. by G. Ferrari. Vatican city, 1959.

Rudoe 2002 – Rudoe J. Reproductions of the Christian Glass of the Catacombs: James Jackson Jarves and the Revival of the Art of Glass in Venice. *Metropolitan Museum Journal*. 2002. 37. Pp. 305–314.

Simsky 2021 – Simsky A. Image-paradigms: the Aesthetics of the Invisible. *Icons of Space. The Advances in Hierotopy*. Ed. by J. Bogdanovic. London & NY, 2021. Pp. 29–45.

Simsky 2018 – Simsky A. The Image-paradigm of Jerusalem in Christian Hierotopy. *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema)*. *Journal of Visual Semiotics.* 2018. 3 (17). Pp. 101–113.

Smith 2000 – Smith S. L. Gold-Glass Vessels of the Late Roman Empire: Production, Context, and Function. Thesis (PhD). New Brunswick (NJ), 2000.

Tkacz 2002 – Tkacz C. B. The Key to the Brescia Casket: Typology and the Early Christian Imagination. Paris, 2002.

Uspensky 2008 – Uspensky L. A. The Theology of Icon of the Orthodox Church. Moscow, 2008. In Russian.

Walker 2017 – Saints and Salvation: The Wilshere Collection of Gold-Glass, Sarcofagi and Inscriptions from Rome and Southern Italy. Ed. by S. Walker. Oxford, 2017.

Whitehouse 1996 – Whitehouse D. Glass, Gold, and Gold-Glasses. *Expedition.* 1996. 38. 2. Pp. 4–12.

Yazykova 1995 – Yazykova I. K. The Theology of Icon. Moscow, 1995. In Russian.

Zimmerman 2018 – Zimmerman N. Catacomb Painting and the Rise of Christian Iconography in Funerary Art. *The Routledge Handbook of Early Christian Art*. Ed. by R. Jensen, M. Ellison. London & NY, 2018. Pp. 21–38.

Информация об авторе
Андрей Дмитриевич Охоцимский
кандидат физико-математических наук, старший научный сотрудник
Научный центр восточно-христианской культуры
Belgium, 3001, Leuven, Groenstraat, 160
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0902-3634
e-mail: andrew_simsky@mail.ru

Information about the author
Andrew D. Simsky
Cand. Sci. (Physical and Mathematical Sciences), Senior Researcher
Research Center for Eastern Christian Culture
160, Groenstraat, Leuven, 3001, Belgium
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0902-3634
e-mail: andrew_simsky@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 30.03.2022
Принят к публикации / Accepted 21.04.2022