

«квадратный нимб»: к вопросу о развитии портрета в эпоху раннего средневековья

М. А. ЛИДОВА

Институт славяноведения
РАН, 119991, Россия, Москва,
Ленинский пр-т, д. 32а
m.lidova@inslav.ru

DOI: 10.17323/3034–2031–2025–6–10–37

Аннотация

Статья посвящена традиции создания и графического выделения портретных изображений в монументальных декорациях раннесредневековых церквей. Речь идет о приеме акцентирования лица заказчиков или исторических фигур с помощью прямоугольного обрамления головы, известного как «квадратный нимб». Хотя данное явление, развивавшееся достаточно долго, засвидетельствовано в памятниках с VI по XII век, в данной работе будет преимущественно рассмотрено применение «квадратного нимба» в римской монументальной живописи VIII–IX столетий. Особое внимание уделено декорации часовни Кирика и Иулитты в ц. Санта Мария Антика и фигуре ее заказчика — примикирия Феодота. Последовательное изучение этого и других сохранившихся в Риме настенных живописных и мозаичных портретов позволяет сделать важные выводы о природе, развитии и происхождении «квадратного нимба». В статье обсуждаются наиболее значимые теории, связанные с истоками этого явления. Анализируются ранние примеры рассматриваемой традиции — прежде всего декорации катакомб и погребальные живописные портреты античного Рима. Сохранившиеся немногочисленные свидетельства использования приема на территории восточно-христианского мира не позволяют рассматривать «квадратный нимб» как сугубо западное явление, заставляя ставить вопрос о географии его распространения и значении портрета в христианской средневековой культуре. Углубленное исследование явления «квадратного нимба» дает возможность по-новому оценить восприятие человека в период между Античностью и эпохой Возрождения, восполнив тем самым одну из интереснейших глав в истории развития портрета в мировом искусстве.

Ключевые слова: квадратный нимб, портрет, изображения пап, портрет заказчика, Санта Мария Антика, ранневизантийское искусство, раннесредневековый Рим, Иоанн VII, Феодот, Вильперт, Грюнейзен/Гринейзен

MARIA A. LIDOVA

Institute of Slavic Studies, Russian Academy
of Sciences, 119991 Moscow,
Leninsky Prospect, build. 32A
m.lidova@inslav.ru

the ‘square nimbus’: the art
of portraiture in the early
middle ages

Для цитирования: Лидова М. А.
«Квадратный нимб»: к вопросу о развитии
портрета в эпоху раннего Средневековья
// Журнал ВШЭ по искусству и дизайну /
HSE University Journal of Art & Design. № 6
(2/2025). С. 10–37

Abstract

This paper is devoted to the history of portrait painting and, more specifically, to the visual graphic articulation of portraits within monumental church decorations of the Early Middle Ages. Portraits of the time were often marked by the presence of a square or rectangular framing singling out the heads and the faces of donors or historic figures — a phenomenon known as the “square nimbus”. While this tradition has a long history of development spanning from at least the sixth to the twelfth centuries, this study will focus primarily on the use of ‘square nimbus’ in Roman monumental painting of the eighth and ninth centuries. Particular attention is given to the decoration of the chapel of Quiricus and Julitta in the church of Santa Maria Antiqua and to the man who commissioned it — *primicerius* Theodotus. A comprehensive approach to the study of this and other examples of portraiture in the murals and mosaics of Rome allows for a number of important observations on the nature, development, and origins of the “square nimbus” in art. The paper considers the most important theories for understanding this phenomenon, including those that seek the source for this iconographic motif in the art of catacombs and in the ancient Roman portraiture. Some rare but significant examples of the use of ‘square nimbus’ in the eastern Christian art prevent an understanding of this phenomenon as specifically Western in nature and call for a reevaluation both of its geographic dissemination and, more generally, of the importance and tradition of portraiture in the Christian East. Finally, a systematic analysis of the use of “square nimbus” as a marker of portraiture may help to substantiate a more nuanced view on the role and perception of the individual in the period between the Roman antiquity and the time of the Renaissance, bridging a presumed gap in the development of the art of portrait painting.

Keywords: square nimbus, portrait, papal representations, donor painting, Santa Maria Antiqua, early Byzantine art, early medieval Rome, John VII, Theodotus, Joseph Wilpert, Wladimir de Gruneisen

Расцвет искусства портрета и интерес к точному воспроизведению внешности конкретного человека при помощи красок или в скульптуре, как правило, ассоциируется с римской Античностью, эпохой Ренессанса или временем развития академической живописи XVIII–XIX веков. Тем не менее, хотя и в меньших масштабах, портрет существовал и развивался и на протяжении Средневековья, когда его функции и воплощение нередко имели особый характер и предопределялись восприятием человека, сложившимся под влиянием христианской культуры. Рассматривая настенные росписи или мозаики римских церквей, трудно не обратить внимание на довольно необычный способ изображения некоторых фигур, а именно на прямоугольное обрамление головы отдельных персонажей.

В конхе ц. Санта Мария-ин-Домника (пер. пол. IX в.) [Osborne, 2023, pp. 86–92] располагается масштабная композиция с Богородицей, которая представлена восседающей на троне в самом центре с младенцем Христом на коленях (Ил. 1). Престол Марии окружен сонмом ангелов, олицетворяющих собой многочисленность и единство небесных сил, прославляющих Пресвятую Деву и Спасителя.

По левую сторону от трона, у ног Богородицы, изображен заказчик программы — папа Пасхалий I (817–824) (Ил. 2)¹ [Goodson, 2010]. Понтифик представлен стоящим на коленях и касающимся обеими руками пурпурной туфельки на правой ноге Марии, при этом его лицо, изображенное анфас, обращено в сторону зрителя.

Взгляд, направленный за пределы живописной композиции, как будто стремится установить зрительный контакт с присутствующими в храме верующими. Отличительной особенностью этого изображения является то, что голова Пасхалия вписана в прямоугольное, увенчанное крестом, обрамление. Основное поле прямоугольника заполнено синим цветом, а границы подчеркнуты двойной окантовкой в виде черной и белой полос. Папа Пасхалий — единственный персонаж во всей программе, удостоенный этого атрибута. Все остальные фигуры имеют круглые нимбы: золотого цвета в случае Богородицы и ангелов, представленных в первом ряду, и голубого цвета для всех других изображений крылатых вестников.

В литературе такого рода необычные обрамления, получившие определение «квадратный нимб», интерпретируются как признак прижизненного портрета и указание на включение в декорацию изображения конкретного исторического персонажа. Основой для этой интерпретации послужили многочисленные отмеченные «квадратными нимбами» фигуры в римском монументальном искусстве VIII–IX веков. В большинстве случаев этот атрибут встречается в изображениях понтификов, выступавших заказчиками декораций. Посредством включения своих портретов в композиции, находящиеся

1 Помимо декорации в ц. Санта Мария-ин-Домника, портрет папы присутствует еще в двух церквях, украшенных мозаиками по его заказу. Речь идет о ц. Св. Цецилии в районе Трастевере и ц. Санта Прасседе. В обоих случаях фигура папы была представлена в полный рост с краю от череды святых и с «квадратным ним-

бом». Кроме того, к тому же времени и заказу относится изображение матери Пасхалия Феодоры, сохранившееся в часовне Сан Дзено при ц. Санта Прасседе, которое также отмечено присутствием прямоугольного обрамления. Подробнее развитие «квадратного нимба» в искусстве IX века будет рассмотрено в другой публикации.



Ил. 1
Богородица с ангелами. Пер. пол. IX в. Мозаика. Конха апсиды. Базилика Санта Мария-ин-Домника. Рим

Ил. 2
Портрет папы Пасхалия I (817–824). Пер. пол. IX в. Мозаика. Конха апсиды. Базилика Санта Мария-ин-Домника. Рим

в семантически значимых частях храмового пространства, прежде всего, в располагающихся над алтарем конхах апсид, епископы Рима стремились сохранить память о своем правлении и о сделанных ими жертвованиях на украшение конкретных церквей [Liverani, 2019]. В этих программах папы выступают как бы посредниками между земным и небесным мирами, предстоящими перед святыми и Христом, и воплощающими идею заступничества и молитвы о Церкви. При этом достигаются и более приземленные политические цели прославления и подчеркивания значимости папской власти.

Самые ранние и при этом яркие примеры использования «квадратного нимба» в римском искусстве мы находим в памятниках папы Иоанна VII (705–707). За короткое время своего пребывания на папском престоле этот имевший восточное происхождение понтифик сумел реализовать сразу несколько масштабных художественных проектов, самыми значимыми из которых стали мозаики оратория в старой базилике Св. Петра [Van Dijk, 1995; Лидова, 2009; Ballardini & Pogliani, 2013] и росписи в ц. Санта Мария Антиква [Nordhagen, 1968]. Оба памятника отличает присутствие развернутых посвячительных надписей с упоминанием заказчика, а также его прижизненные портреты, каждый из которых наделен прямоугольным обрамлением вокруг головы. В оратории в старом соборе Св. Петра, являвшимся местом будущего погребения папы, Иоанн VII был представлен стоящим рядом с Богоматерью Орантой, облаченной в императорские одеяния (Ил. 3).

Постройка была освящена в честь Марии, поэтому не удивительно, что папа держит в руках модель оратория, поднося его в качестве дара Небесной Владычице. Сама декорация погибла при разрушении старой базилики Св. Петра в XVII веке, однако часть портрета понтифика, наряду с несколькими другими фрагментами, хотя и в сильно переделанном виде, все-таки сохранилась и выставлена в настоящее время в гротах Ватикана [Nordhagen 1965; Pogliani, 2016] (Ил. 4). Несмотря на значительные переделки, нет сомнений, что присутствующий в изображении «квадратный нимб» за головой папы восходит к первоначальной декорации.

Особый интерес представляет и образ Иоанна VII в ц. Санта Мария Антиква. В данном случае изображение папы появляется в композиции монументального Распятия на главной стене пресбитерия [Nordhagen, 1968, pp. 39–54]. Заказчик декорации представлен в череде своих исторических предшественников, римских понтификов, направляющихся в сторону Богоматери, образ которой некогда располагался в конхе (Ил. 5).

У всех, кроме Иоанна VII, присутствуют круглые нимбы, являющиеся указанием на их святость, хотя были ли они канонизированы на тот момент, остается не до конца ясным. Не полностью сохранившиеся надписи позволяют точно идентифицировать двоих из них, а именно стоящего возле Иоанна VII папу Льва, а также папу Мартина I (649–653) (Ил. 6). Последний замыкает ряд пап справа, занимая зеркальное положение по отношению к фигуре Иоанна VII (Ил. 7). Благодаря новым свидетельствам, недавно открытым в архивах, и более внимательному прочтению всей программы стало

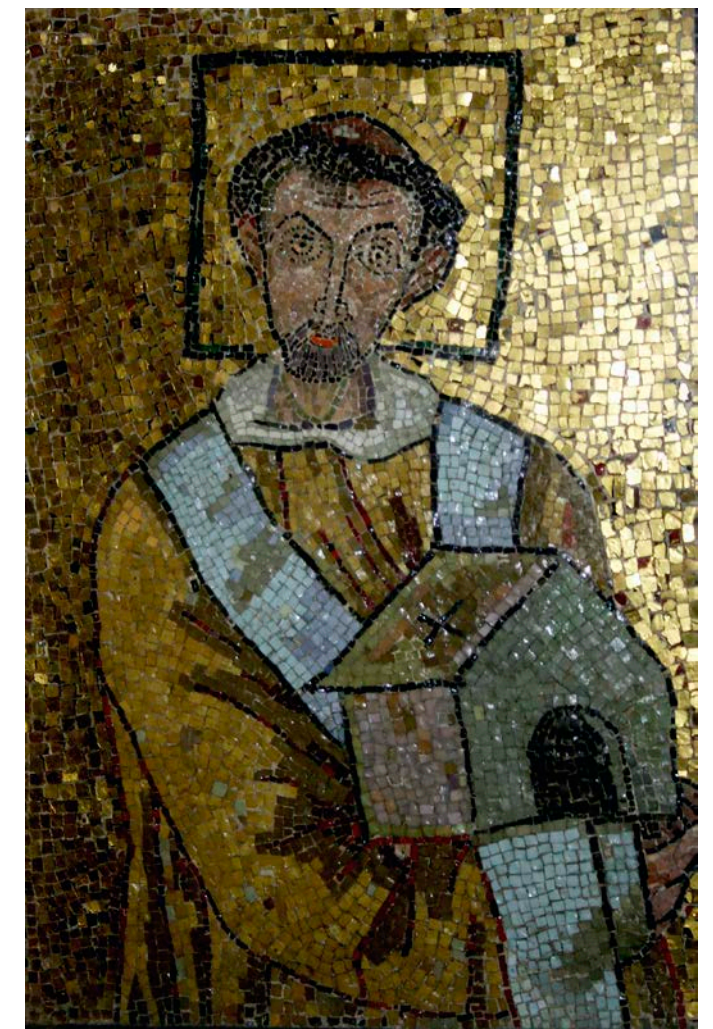


Ил. 3

Иоанн VII (705–707) перед Богоматерью Орантой и христологический цикл. Ораторий в старой базилике Св. Петра в Риме. Рисунок нач. XVII в., сделанный накануне разрушения оратория. Ватиканская библиотека

Ил. 4

Портрет Иоанна VII (705–707). VIII в. Мозаика. Фрагмент декорации из оратория Иоанна VII в старой базилике Св. Петра в Риме. Гроты Ватикана



возможным идентифицировать фигуру Льва с близким к Иоанну VII по времени правления Львом II (682–683), а первую фигуру на другой стороне апсиды с Григорием Великим [Bordi, 2017; Bordi, 2021, pp. 404–412].

Желание Иоанна VII быть представленным в ряду близких ему по времени пап было, скорее всего, продиктовано стремлением, с одной стороны, вписать себя в череду непосредственно предшествовавших ему епископов Рима, отстаивавших истинную веру о природе Христа в борьбе с доминировавшим в Византии на тот момент монофизитством, а с другой, выказать идею воссоединения с ними не только в земных реалиях богословских споров, но и в будущей райской жизни, указанием на которую служат их круглые нимбы. При этом, благодаря квадратному обрамлению за головой Иоанна VII ясно прослеживалась граница между уже пребывающими в царствии небесном главами римской церкви и лишь уповающим на это заказчиком декорации.

Отдельного внимания заслуживает тот факт, что в данном случае художник счел нужным обыграть тему «квадратного нимба», соотнеся его очертания с виднеющимися за спинами фигур экседрами и архитектурными кулисами. Прямоугольник за головой Иоанна VII имеет светло-голубой оттенок, который близок по цвету с нижней частью двухцветного фона, виднеющегося за спинами пап, и лишь противопоставление этой иконографической детали круглым нимбам других понтификов не оставляет сомнения в ее символическом значении.

Главным письменным свидетельством, позволяющим интерпретировать «квадратный нимб» как признак прижизненного портрета, является жизнеописание папы Григория Великого (590–604), составленное диаконом Иоанном во второй половине IX века. Данный текст чрезвычайно важен, поскольку позволяет понять, как именно этот атрибут воспринимался современниками. Средневековый автор сообщает, что в монастыре Св. Андрея, ныне Санти Андреа-э-Грегорио, находился семейный портрет, на котором были представлены родители папы и он сам². Согласно описанию, в этой росписи папа изображался с особым, «воспроизводящим по форме доску», обрамлением вокруг головы (*circa verticem vero tabulae similitudinem*). Далее автор сообщает, что этот атрибут является указанием на *viventis insigne*, или, буквально, признаком жизни или живого. Последнее латинское определение, впрочем, оставляет некоторое пространство для разночтений, поскольку оно может обозначать как то, что изображение было выполнено при жизни папы, так и то, что он представлен на стене очень похожим на свой прижизненный образ, т.е. выглядит жизнеподобным.

2 “Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens, non coronam. Ex quo manifestissime declaratur, quia Gregorius dum adviveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit, in qua posset a suis monachis, non pro elationis gloria, sed pro cognitae districtiois cautela, frequentius intueri” (Joh. Diacon. Vita Gregorii (Migne J.P. *Patrologia Latina*. T. LXXV. Col. 231)).



Ил. 5
Общий вид на главную стену алтарного пространства. Церковь Санта Мария Антика, Рим

Тем не менее, рассматриваемый источник чрезвычайно важен не только с точки зрения представленной в нем информации о несохранившемся изображении, но и как важный аргумент в пользу древности традиции использования «квадратного нимба» в живописи Рима. Как уже упоминалось, самое раннее дошедшее до нас изображение относится ко времени правления папы Иоанна VII, т.е. к самому началу VIII века. Если в описании диакона Иоанна речь действительно идет о прижизненном портрете папы Григория Великого, то тогда следует считать, что данная практика существовала уже в конце VI века, т.е. насчитывала ко времени папы Иоанна VII более ста лет.

Однако доказать это однозначно не представляется возможным, поскольку, как уже отмечалось, свидетельство диакона Иоанна относится к концу IX века, т.е. именно к той эпохе, когда «квадратный нимб» уже вполне активно применялся в портретах римских пап. Закономерным в этом смысле является вопрос, отражало ли это описание подлинный замысел папы Григория или было свидетельством гораздо более поздних, современных автору представлений. Важным кажется оценить, насколько велика вероятность того, что за почти триста лет портрет папы претерпел целый ряд изменений, а текст диакона Иоанна всего лишь зафиксировал современное ему состояние. Дополнительные сомнения связаны с тем, что ни в одной из декораций VII века мы не находим другого примера использования «квадратного нимба» вплоть до времени правления папы Иоанна VII. При этом сразу после него, на протяжении VIII и IX столетий, эта практика стала для Рима повсеместной и последовательно реализовывалась как в масштабных проектах, так и в менее значимых частных росписях.

Как бы наследуя заложенную Иоанном VII традицию, на стенах ц. Санта Мария Антиква появляется большое число изображений с «квадратным нимбом». Насчитывается как минимум еще девять (с учетом утраченных, возможно, одиннадцать) примеров, присутствующих в декорации часовни Кирика и Иулитты, в апсиде времен папы Павла I (757–767), в оратории Сорока мучеников севастийских и в росписях атриума, в частности, в ктиторской композиции папы Адриана I [Лидова, 2024а]. Неслучайно и то, что история изучения «квадратных нимбов» как самостоятельной проблемы началась с анализа росписей ц. Санта Мария Антиква, и прежде всего, с декорации капеллы Кирика и Иулитты [Bordi, 2016; Osborne, 2020, pp. 95–136].

Эта небольшая часовня, расположенная слева от главного алтаря и известная также как капелла Феодота, была украшена росписями, имеющими развернутую программу, посвященную прославлению двух восточных святых — Кирика и Иулитты. Большое внимание в декорации капеллы уделялось фигурам заказчиков, и прежде всего, Феодоту и членам его семьи [Belting, 1987; Teteriatnikov, 1993]. О Феодоте известно не так уж много, но целый ряд свидетельств позволяет видеть в нем выходца из греческих военных кругов, представители которых осели в вечном городе после отвоевания Рима византийцами у остготов в VI веке. Благодаря надписи в ц. Санта Мария Антиква и сохранившимся эпиграфическим свидетельствам мы знаем, что



Ил. 6
Иоанн VII (705–707) и Лев II (682–683). Нач. VIII в.
Росписи по левую сторону от главной апсиды.
Церковь Санта Мария Антиква, Рим

Ил. 7
Григорий Великий (590–604) и Мартин I (649–653).
Нач. VIII в. Росписи по правую сторону от главной
апсиды. Церковь Санта Мария Антиква, Рим



Ил. 8
Общий вид на декорацию заалтарной стены
в часовне Кирика и Иулитты. Сер. VIII в. Церковь
Санта Мария Антиква, Рим



Ил. 9
Семейный портрет по сторонам от фигуры
Богоматери. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты.
Церковь Санта Мария Антиква, Рим

он занимал важную должность, являясь вначале примикирием при ц. Санта Мария Антиква, а затем примикирием Святого Престола [Osborne, 1979, pp. 58–61].

Наибольший интерес для данного исследования представляют собой росписи капеллы на заалтарной стене. Эта часть декорации состояла из двух самостоятельных регистров. В верхнем регистре, внутри утопленной вглубь стены ниши, находилась сцена Распятия, в нижнем — ктиторская композиция, состоявшая из восьми фигур (Ил. 8).

В центре этой композиции располагалась фигура Богоматери Царицы [Лидова, 2024b] на троне с младенцем Христом на коленях. По сторонам от трона были представлены стоящие в полный рост и образующие пары фигуры: в непосредственной близости от Богоматери первоверховные апостолы Петр и Павел, следующими — святые мученики Кирик и Иулитта, и после них — заказчик программы Феодот (справа) и папа Захария (741–752) (слева). Время правления папы, а также некоторые исторические свидетельства, связанные с Феодотом, позволяют достаточно точно датировать декорацию часовни серединой VIII века. В отличие от большого числа святых, головы которых украшают круглые нимбы (исторический признак святости), два персонажа, а именно сам Феодот и папа Захария, изображены с «квадратными нимбами».

Такие же обрамления присутствовали в еще двух представленных в часовне композициях. На боковой стене, в непосредственной близости от проема, ведущего из часовни Феодота в алтарь, находился некогда семейный портрет, состоявший из четырех фигур, расположенных по сторонам от представленной в полный рост Богоматери (Ил. 9).

К сожалению, лишь нижняя часть этой композиции дошла до наших дней, и лики и головы мужской и женской фигур, как и образа Марии, ныне утрачены. Однако между Богоматерью и двумя ктиторами художники вписали два детских изображения — мальчика слева и девочки справа. Исследователи небезосновательно предполагают, что в образе мальчика мог быть запечатлен усыновленный Феодотом племянник, будущий папа Адриан I (772–795), а в образе девочки — его родная дочь. Согласно другой версии, здесь был представлен не Феодот, а семья его брата Феодора, рано ушедшего из жизни и, возможно, таким образом увековеченного заказчиком часовни. Головы детей обрамлены «квадратным нимбом», который за счет своего светло-голубого цвета выделяется на зеленоватом фоне.

Данная фреска представляет собой ценнейшее свидетельство детского портрета в раннесредневековой христианской декорации. Их одеяния и черты лиц переданы с большим вниманием, хоть и лишены того нюансированного подхода к передаче физиогномики и уникальных портретных черт, характерных для изображений взрослых. Если в композиции с семейным портретом был все-таки представлен сам Феодот, то, скорее всего, он и его жена были еще живыми в момент создания росписи, и как следствие также могли быть представлены с прямоугольным обрамлением вокруг головы. Косвенно это подтверждается еще одной композицией, в которой фигура



Ил. 10

Коленопреклоненная фигура заказчика (примикирия Феодота?) перед святыми Кириком и Иулиттой. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим

Ил. 11

Коленопреклоненная фигура заказчика (примикирия Феодота?) перед святыми Кириком и Иулиттой. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим

ктитора — предположительно Феодота — была представлена коленопреклоненной в молении с двумя votivными горящими свечами (по другой версии, своеобразными стеклянными лампадами) в руках у ног святых покровителей часовни Кирика и Иулитты (Ил. 10–11).

Таким образом, в декорации этой раннесредневековой часовни, подробно рассказывающей историю мученичества Кирика и Иулитты, портреты заказчиков оказываются семантически связанными с повествованием о жизни этих иконийских святых, культ и имена которых, по всей видимости, имели особое значение для семьи Феодота.

При этом есть принципиальное отличие портретов на заалтарной стене от всех других изображений заказчиков. Если мы посмотрим на портрет Феодота, держащего здание часовни в своих руках, то увидим, что его лик сохранился лишь в виде схематичного рисунка (Ил. 12).

Не зная обстоятельств создания этой фрески, можно было бы ошибочно подумать, что ее современное состояние является результатом обсыпания верхнего красочного слоя, обнажившего подготовительный рисунок. На самом же деле речь идет о целенаправленно созданном наброске, служившем указанием для отдельно выполненного портрета Феодота, некогда закрепленного на месте его головы при помощи гвоздей. Йозеф Вильперт, первым подробно исследовавший образ Феодота, обратил на это особое внимание и высказал предположение, что в данном случае была использована техника *маруфляжа*, или наложения на поверхность стены живописного фрагмента на ткани [Wilpert, 1905].

И хотя само предположение Вильперта о включении в живопись дополнительного внешнего элемента не вызывает сомнений, его определение техники было ошибочным. Неточность была исправлена современником Вильперта, выходцем из России, Владимиром де Грюнейzenом, который, по аналогии с сохранившимся портретом папы Захарии, утверждал, что в данном случае наложенный портрет был выполнен не на ткани, а на отдельном пласте грунта, аккуратно присоединенном к изображенной на стене фигуре [De Grüneisen, 1906a, pp. 88–95]. Важно, что сделанное Грюнейzenом наблюдение полностью подтвердилось в ходе недавних реставрационных исследований [Valentini, 2016]. Тем не менее, остается открытым вопрос, была ли эта сложная техника связана с необходимостью исполнения портрета отдельно от других росписей или же определялась обычными бытовыми причинами, например тем, что подготовленные под портреты папы и примикирия слои высохли и оказались непригодными для нанесения поверх них детализированного портретного изображения. Предполагая второе, мы никогда не сможем ответить на вопрос, почему подобное упущение затронуло сразу два портрета, что делает более вероятным первое предположение об изначальном включении в уже существующую фресковую роспись двух отдельно исполненных живописных вставок.

Полемика двух ученых о характере изображения в ц. Санта Мария Антикава и его возможных истоках продолжалась несколько лет и породила цикл статей и обсуждений³. Главным был вопрос о происхождении традиции



Ил. 12

Примикирий Феодот. Сер. VIII в. Фреска с подготовительным наброском под вставленный впоследствии портрет. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антикава, Рим

обрамления головы с помощью «квадратного нимба» в христианском искусстве. Одной из гипотез, сделанных на основе изучения образа Феодота, стало предположение о том, что нимб прямоугольной формы мог быть наследником античного живописного портрета, выполненного на дереве или ткани.

В поисках истоков техники вставленного портрета, использованной в часовне римской церкви, как и самой идеи обрамления головы «квадратным нимбом», оба исследователя росписей в ц. Санта Мария Антика обратили свои взоры на Восток [Wilpert, 1906; De Grüneisen, 1906b]. В центре их внимания, в первую очередь, оказалось искусство Египта и прежде всего знаменитые фаюмские портреты, являющиеся самым известным сохранившимся от Античности свидетельством распространения живописных изображений конкретных людей, выполненных на деревянной основе или на ткани. Образы усопших изготавливались в специальных мастерских и вставлялись в мумии на уровне лица. В Египте также сохранились ценные примеры портретов на погребальных пеленах, которые, как и укреплявшиеся на забальзамированном и обернутом в многочисленные бинты теле усопшего, предназначались для включения в заранее подготовленную роспись. И в том, и в другом случае портреты исполнялись по особому заказу и имели глубоко индивидуализированный, личный характер.

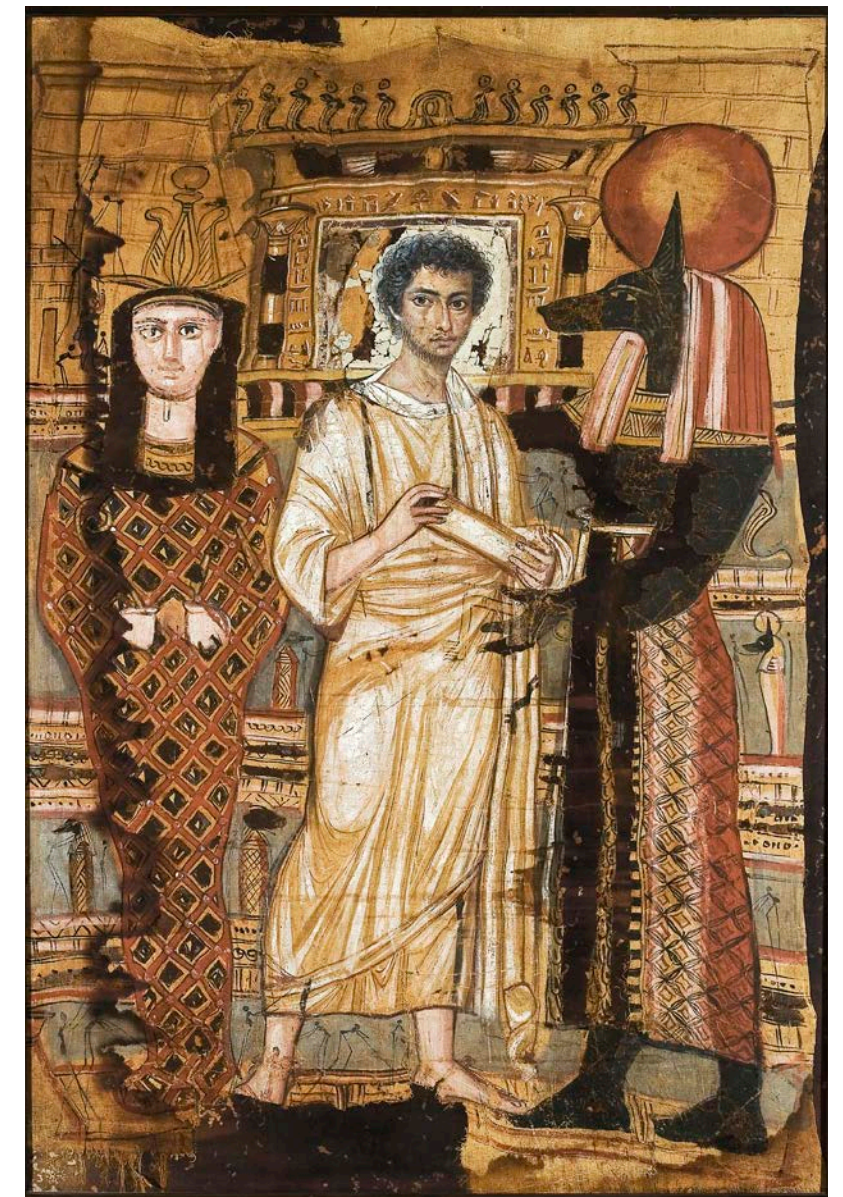
Примером этой практики является знаменитая погребальная пелена из Пушкинского музея второй половины II века (№ 4229/I la 5749) (Ил. 13), происходящая из коллекции В. С. Голенищева (Фридманн, 2017).

Одним из ее первых исследователей был уже упоминавшийся ранее Владимир де Грюнейзен [Гринеизен, 1913]⁴, активно использовавший этот памятник в своих рассуждениях и спорах с Вильпертом. В данном случае голова молодого человека была изображена отдельно на небольшом прямоугольном куске ткани (26×31 см), который затем был приклеен к поверхности пелены, дополняя уже изображенную на ней мужскую фигуру (Ил. 14).

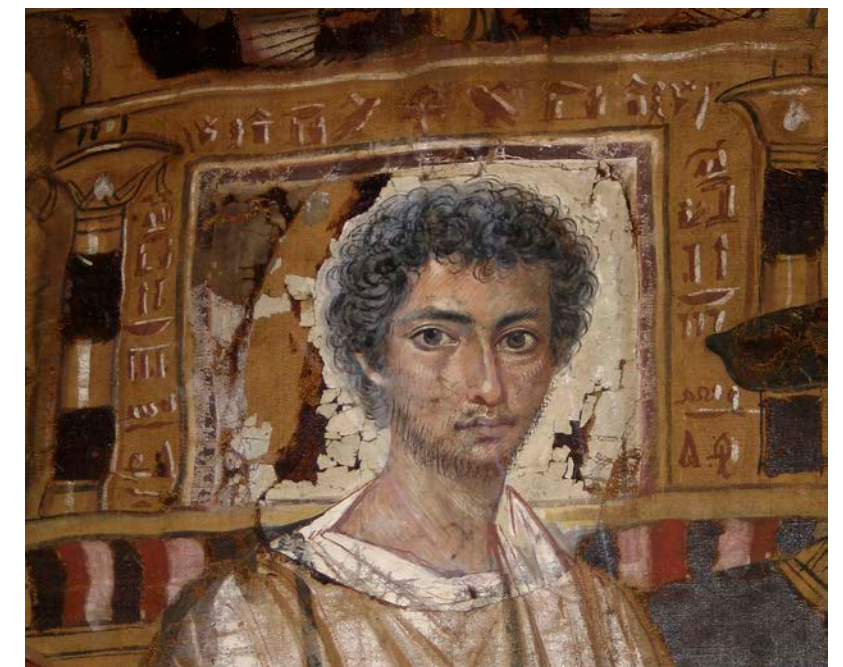
Фасад здания за его головой служит своего рода обрамлением за счет широкого фланкированного пилонами портала, имеющего прямоугольные очертания. Насколько подобное решение носило символический характер и могло ли оно повлиять на развитие идеи выделения из общей программы портретного элемента при помощи обрамления, сказать трудно. При этом само стремление сделать дополнительный акцент на лице, задействовав для этого покрытое однородным цветом и вписанное в четырехугольник поле фона, демонстрирует несомненную близость с получившей в Средние века практикой применения «квадратного нимба». Это тем более вероятно, что в древности сам принцип такого выделения мог использоваться не только для портретов, но и для изображений ветхозаветных персонажей, как это

³ Подробности этой полемики будут последовательно рассмотрены в другой работе.

⁴ В русских публикациях начала XX века изначально немецкая фамилия барона Владимира де Грюнейзена фигурирует и как «Грюнейзен», и как «Гринеизен», но никогда как «Грюнайзен», при этом приставка «де» систематически опускается.



Ил. 13
Погребальная пелена молодого мужчины.
Втор. пол. II в. ГМИИ, Москва



Ил. 14
Вставка с портретом молодого мужчины.
Погребальная пелена. Втор. пол. II в. ГМИИ,
Москва

видно на примере некоторых пророков из декорации синагоги в Дуре Ев-ропос (III в.н.э.).

При этом надо признать, что позднейшее включение портретов в уже существующее изображение характерно не только для Египта, но и для раннего римского искусства. В частности, оно засвидетельствовано в настенной декорации катакомб, где в ряде случаев сохранились следы от креплений и оставленные пустыми пространства, предназначавшиеся для портретов, выполнявшихся отдельно на ткани, деревянной доске или даже в виде скульптуры [Braconi, 2017; Zimmermann, 2020; Stafford, 2022]. Эти участки нередко выделялись прямоугольным обрамлением, как бы фиксировавшим на плоскости место для расположения портрета (Ил. 15–16). Однако тот же принцип мог быть применен и противоположным образом, когда сделанный непосредственно на стене портрет выделялся среди других изображений дополнительной окантовкой или цветовой, имеющей форму прямоугольника, вставкой за головой.

При этом, как в египетских памятниках античного времени, так и в случае римских катакомб речь идет о погребальных изображениях, функциональная роль которых была предопределена стремлением сохранить память об усопшем [Zimmermann 2007; Liverani 2018]. Вполне вероятно, что в раннесредневековых памятниках «квадратный нимб» действительно являлся признаком того, что в момент создания портрета представленный на нем персонаж был все еще жив. Этот атрибут, по-видимому, нес еще одну дополнительную нагрузку, связанную с желанием отразить особый статус представленной на портрете персоны, выделяя ее среди других персонажей и демонстрируя ее высокое положение в череде других святых.

В своей недавней публикации Грейс Стаффорд попыталась нивелировать функциональные различия между двумя группами памятников, выдвинув идею о том, что «квадратный нимб» был связан не столько с изображениями, применявшимися в погребальных практиках, сколько с традицией изготовления портретов, предназначавшихся для светского или домашнего использования [Stafford, 2022]. Практика создания такого рода изображений засвидетельствована, в частности, в знаменитой сцене с мастерской художника на саркофаге из Керчи, хранящемся в собрании Эрмитажа [Goldman, 1999; Виноградов, 2021] (Ил. 17).

Вполне вероятно, что в ряде случаев домашние портреты применялись вторично и переносились из домов в погребальные пространства. В этом случае не только сохранялась визуальная связь с ушедшим человеком, но и возникал дополнительный символический канал его перехода из мира живых в мир мертвых. Примерно то же происходило и со средневековыми живописными портретами, отмеченными «квадратными нимбами». Даже если в момент создания портрета такой нимб служил указанием на то, что представленный на нем человек был жив, наступал момент, когда он неизбежно терял свое первоначальное значение и превращался в коммеморативный символ. Не случайно многие программы, в которых появлялись «квадратные нимбы», служили не только как декорации литургических пространств,



Ил. 15

Аркусолий с подготовленным обрамлением под портрет. IV в. Катакомбы Домитиллы, Рим

Ил. 16

Семейный портрет с выделенными прямоугольными обрамлениями местами для вставок с изображениями усопших. IV в. Аркусолий 12. Катакомбы Домитиллы, Рим



Ил. 17
Мастерская художника. I в. н.э. Расписной саркофаг из Керчи. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 18
Преображение. Сер. VI в. Мозаика. Декорация апсиды главной базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

но и как украшение мест погребения или последующего сугубо частного поминовения усопших.

Многие исследователи склоняются к тому, что рассматриваемое явление следует оценивать как исключительно римское, получившее развитие главным образом в раннесредневековый период. В этом случае основными предвестниками этой практики считают росписи катакомб или утраченные ныне произведения станковой живописи. Данный факт, однако, не отменяет возможности восточного влияния, которое активно обсуждалось в исследовательской литературе с самого начала. Это относится не только к памятникам древности и той традиции портрета, которая получила чрезвычайное развитие на территории подчиненного римлянам Египта, но и к нескольким разрозненным примерам использования «квадратного нимба» в росписях коптских монастырей, предположительно датируемых VI веком [De Grüneisen, 1912; De Jerphanion, 1913].

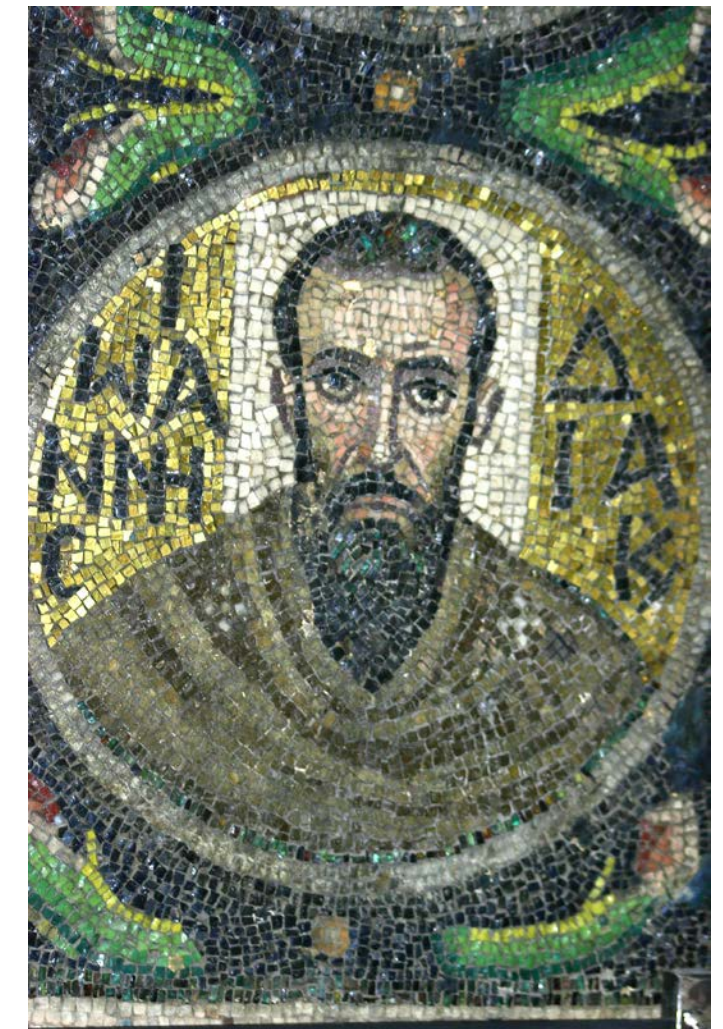
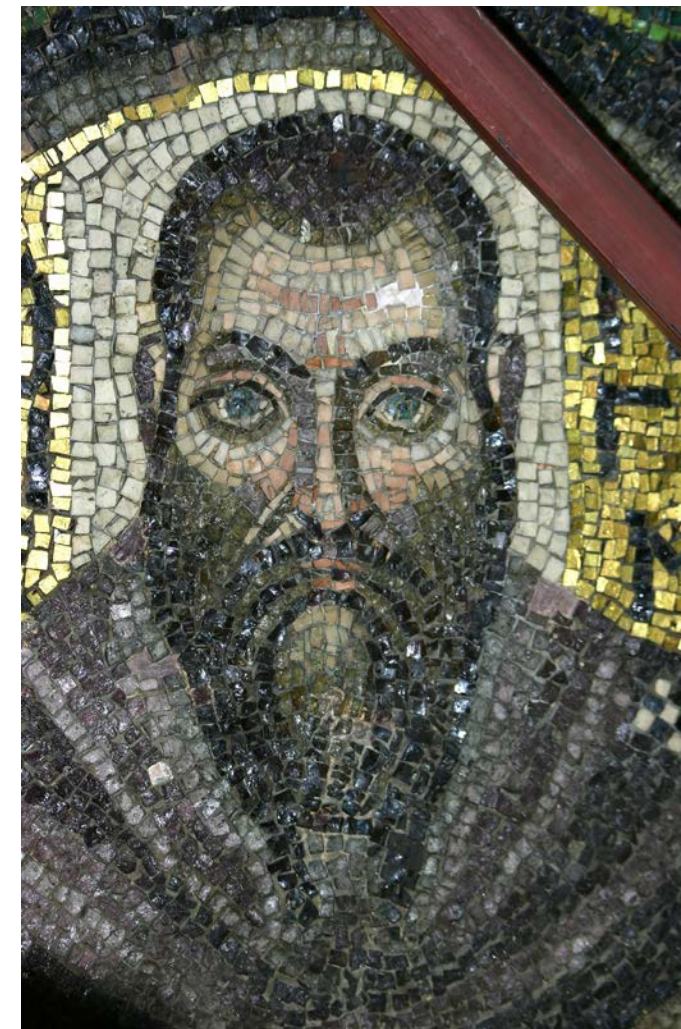
Нельзя до конца исключить и возможность распространения этой же практики и на центральных территориях Византийской империи [Jastrzebowska, 1994], в пользу чего свидетельствует такой важный памятник как мозаичная декорация конхи апсиды в базилике монастыря Св. Екатерины на Синае (сер. VI в.) [Weitzmann & Forsyth, 1979; Osborne 1979, p. 63]⁵. Хотя сам монастырь находится в Египте, его заказ связан с императором Юстинианом I (527–565) и считается отражением столичного искусства. Монументальное «Преображение» синайского монастыря было дополнительно обрамлением в виде рядов медальонов, в которых по верхнему абрису миндалевидной апсиды были представлены апостолы, а по краю нижнего основания — пророки (Ил. 18).

По углам конхи находятся два медальона, внутри которых представлены персонажи, никак не связанные с Писанием и изображенным в конхе сюжетом. Благодаря надписям мы знаем их имена — диакон Иоанн и игумен Лонгин; последний, по всей видимости, являлся одним из первых настоятелей синайского монастыря и был тем человеком, который упоминался также в посвяtitельной надписи (Ил. 19). Голубые глаза, длинная борода, симметричность лица, а также сдержанность и монашеская сосредоточенность образа определяют портрет Лонгина.

Что касается диакона Иоанна, то по своему семитскому типу лица, а также по общей трактовке он очевидно отличается от другого изображения (Ил. 20). Подчеркнутые складки у нижнего края носа, опущенные уголки губ, темные волосы и борода, высокий лоб и вытянутые пропорции создают глубоко индивидуализированный образ, позволяющий предположить, что художник передал реальную внешность известного ему человека. За головами обоих персонажей виднеются белые прямоугольники с чуть закругленными верхними углами. Отчетливо выделяясь на фоне золотой

5 Помимо этой декорации, важнейшим свидетельством применения и обыгрывания темы «квадратного нимба» в византийском искусстве становятся мозаики церкви Св. Димитрия в Фессалонике (VII в.). Подроб-

ное рассмотрение этой мозаичной программы и других разрозненных свидетельств использования «квадратного нимба» в восточно-христианском искусстве станет предметом отдельного исследования.



Ил. 19
Портрет игумена Лонгина. Сер. VI в. Апсида базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

Ил. 20
Портрет диакона Иоанна. Сер. VI в. Апсида базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

смальты, заполняющей фон медальона, эти символические элементы очевидно отличают два рассмотренных изображения от других мужских образов в медальонах.

Однако хотя этот и некоторые другие сохранившиеся примеры носят единичный характер, вполне вероятно, что это связано с утратой значительно-го пласта произведений монументальной живописи на территории Византии в период иконоборчества и последующих столетий [Batalova, 2009]. В силу этого достоверно судить о распространенности практики использования «квадратного нимба» в восточно-христианском искусстве не представляется возможным. Однако кажется верным рассматривать «квадратный нимб» как общекультурное явление, отражавшее различные художественные подходы и развивавшееся независимо на разных территориях христианского мира. Сохраняясь на Западе вплоть до XII века, «квадратный нимб» утрачивает свою актуальность в эпоху готики, когда предпочтение начинает отдаваться более изощренным и сложным формам, а также декоративным мотивам, которые как бы заслоняют первоначальную символическую связь «квадратного нимба» с жанром портрета [Ladner, 1941]. Тем не менее, «квадратный нимб» остается одним из самых ярких приемов выделения лица на портрете, позволяя более глубоко и заинтересованно обсуждать отношение к личности человека в период Средневековья.

Библиография

- Виноградов, Ю. А. (2021).** *Расписной саркофаг 1900 г. из Керчи* // Боспорские исследования. XLII. С. 65–88.
- Гринеизен, В. (1913).** *Погребальные пелены египто-эллинистической композиции из собрания В. С. Голенищева №№ 4229, 4301 и 4280* // Памятники Музея изящных искусств им. имп. Александра III в Москве. М. Вып. 3. С. 87–105.
- Лидова, М. А. (2009).** *Ораторий Иоанна VII в базилике Святого Петра в Риме* // Вестник Московского университета (История). Сер. 8. № 5. С. 61–80.
- Лидова, М. А. (2024а).** *Росписи Адриана I в церкви Санта Мария Антиква в Риме* // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. № 55. С. 9–26.
- Лидова, М. А. (2024б).** *Образы Богоматери Царицы в римской живописи VIII века* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 14 / Ред. С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, А. В. Захарова. СПб.: Изд-во СПбГУ. С. 113–122.
- Фридманн, А. М. (2017).** *К вопросу изучения саккарских погребальных пелен* // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. № 5. С. 108–119.
- Ballardini, A. and Pogliani, P. (2013).** *A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–707)* // Old Saint Peter's, Rome. Cambridge. Pp. 190–213.
- Batalova, S. (2009).** *Квадратный нимб – традиция и трансформация в образа и текста* // Кирило-Методиевски студии. Vol. 18. Pp. 448–476.
- Belting, H. (1987).** *Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom* // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 41. Pp. 55–69.
- Bordi, G. (2016).** *La cappella del primicerius Teodoto* // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro. Milan: Electa. Pp. 260–269.
- Bordi, G. (2017).** *Die Päpste in S. Maria Antiqua: zwischen Rom und Konstantinopel* // Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter / Hg. N. Zimmermann, T. Michalsky, S. Weinfurter, A. Wiczorek. Regensburg: Schnell & Steiner. S. 189–211.
- Bordi, G. (2021).** *The Apse Wall of Santa Maria Antiqua (IV–IX Centuries)* // Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Middle Ages / Ed. by G. Bordi, J. Osborne, E. Rubery. London/ Turnhout: Harvey Miller Publ. Pp. 281–298.
- Braconi, M. (2017).** *L'immaginario figurativo dei defunti nelle catacomb di Domitilla a Roma: sagome, bozzetti e ritratti* // Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo / A cura di F. Bisconti. Città del Vaticano: Pont. Comm. Arch. Sacra. Pp. 33–45.
- De Grüneisen, W. (1906а).** *Studi iconografici in Santa Maria Antiqua* // Archivio della R. Società Romana di Storia Patria. Vol. 29. Pp. 85–95.
- De Grüneisen, W. (1906b).** *Intorno all'antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro* // Archivio della R. Società Romana di Storia Patria. Vol. 29. Pp. 229–239.
- De Grüneisen, W. (1912).** *Le portrait d'Apa Jérémie. Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire* // Mémoires présentés par divers savants étrangers à l'Académie. Vol. 12/2. Pp. 719–730.
- De Jerphanion, G. (1913).** *Le nimbe rectangulaire en orient et en occident* // Études publiées par Pères de la Compagnie de Jésus. T. 134. Pp. 85–93.

- Goldman, B. (1999).** *The Kerch Easel Painter* // Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 62. No. 1. Pp. 28–44.
- Goodson, C. (2010).** *The Rome of Pope Paschal I: Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817–824.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Jastrzebowska, E. (1994).** *Encore sur la quadrature du nimbe* // Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O. F. M. Città del Vaticano: PIAC. Pp. 347–359.
- Ladner, G. B. (1941).** *The so-called Square Nimbus* // Medieval Studies. Vol. 3. Pp. 15–45.
- Liverani, P. (2018).** *Il ritratto dipinto in età tardoantica* // Figuren des Porträts / Ed. by T. Greub, M. Roussel. Leiden: Wilhelm Fink Verlag. Pp. 295–328.
- Liverani, P. (2019).** *I vescovi e l'uso del ritratto in età paleocristiana* // Chresima — Exemplarische Studien zur frühchristlichen Chresis, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 138. Berlin-Boston: De Gruyter. Pp. 289–318.
- Manafis, K. A. (1990).** *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine.* Athens: Ekdotike Athenon.
- Niggl, R. (1972).** *Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733.* Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana.
- Nordhagen, P. J. (1965).** *The Mosaics of John VII (705–707 A.D.)* // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. Rome. Vol. 2. Pp. 121–166.
- Nordhagen, P. J. (1968).** *The Frescoes of John VII (705–707 A.D.) in S. Maria Antiqua in Rome.* Roma: “L’Erma” di Bretschneider.
- Osborne, J. (1979).** *The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: a Re-examination of the so-called ‘Square’ Nimbus, in Medieval Art* // Papers of the British School at Rome. Vol. 47. Pp. 58–65.
- Osborne, J. (2020).** *Rome in the Eighth Century: A History in Art.* Cambridge: CUP.
- Osborne, J. (2023).** *Rome in the Ninth Century: A History in Art.* Cambridge: CUP.
- Pogliani, P. (2016).** *Il ritratto di Giovanni VII* // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro, A. Ballardini. Milan: Electa. Pp. 248–249.
- Stafford, G. (2022).** *Between the Living and the Dead: Use, Reuse, and Imitation of Painted Portraits in Late Antiquity* // Journal of Roman Archaeology. Vol. 35. Pp. 683–712.
- Teteriatnikov, N. (1993).** *For whom is Theodotus praying? An interpretation of the program of the private chapel in S. Maria Antiqua* // Cahiers Archéologiques. Vol. 41. Pp. 37–46.
- Valentini, V. (2016).** *Il cantiere pittorico della cappella di Teodoto* // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro. Milan. Pp. 270–277.
- Van Dijk, A. (1995).** *The Oratory of Pope John VII (705–707) in Old St. Peter's.* PhD diss. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Weitzmann, K. and Forsyth, G. (1973).** *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Wilpert, J. (1905).** *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antiqua* // Byzantinische Zeitschrift. Bd. 14. Pp. 578–583.
- Wilpert, J. (1906).** *Le nimbe carré. A propos d'une momie peinte du musée égyptien au Vatican* // Mélanges d'archéologie et d'histoire. Tome 26. Pp. 3–13.

Wilpert, J. (1916). *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert.* Freiburg i Br.: Herdische Verlagshandlung.

Zimmermann, N. (2007). *Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei // Jahrbuch für Antike und Christentum.* Bd. 50. Pp. 154–179.

Zimmermann, N. (2020). *Vom Verstobenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und bizantinischen Kunst // Hg. by V. Tsamakda and N. Zimmermann.* Vienna. IV. Pp. 69–84.

Список иллюстраций

Ил. 1. Богоматерь с ангелами. Пер. пол. IX в. Мозаика. Конха апсиды. Базилика Санта Мария-ин-Домника. Рим. Фото автора

Ил. 2. Портрет папы Пасхалия I (817–824). Пер. пол. IX в. Мозаика. Конха апсиды. Базилика Санта Мария-ин-Домника. Рим. Фото автора

Ил. 3. Иоанн VII (705–707) перед Богоматерью Орантой и христологический цикл. Ораторий в старой базилике Св. Петра в Риме. Рисунок нач. XVII в., сделанный накануне разрушения оратория (B.A.V. Barb. lat. 2733, 89v., Ватиканская библиотека). Источник изображения — Niggli, R. (1972). *Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733.* Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana. P. 120. URL: https://brill.com/view/journals/vlr/1/1/article-p53_5.xml (дата обращения: 16.06.2025)

Ил. 4. Портрет Иоанна VII (705–707). VIII в. Мозаика. Фрагмент декорации из оратория Иоанна VII в старой базилике Св. Петра в Риме. Гроты Ватикана. Фото автора

Ил. 5. Общий вид на главную стену алтарного пространства. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 6. Иоанн VII (705–707) и Лев II (682–683). Нач. VIII в. Росписи по левую сторону от главной апсиды. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 7. Григорий Великий (590–604) и Мартин I (649–653). Нач. VIII в. Росписи по правую сторону от главной апсиды. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 8. Общий вид на декорацию заалтарной стены в часовне Кирика и Иулитты. Сер. VIII в. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 9. Семейный портрет по сторонам от фигуры Богоматери. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 10. Коленопреклоненная фигура заказчика (примикирия Феодота?) перед святыми Кириком и Иулиттой. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 11. Коленопреклоненная фигура заказчика (примикирия Феодота?) перед святыми Кириком и Иулиттой. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 12. Примикирий Феодот. Сер. VIII в. Фреска с подготовительным наброском под вставленный впоследствии портрет. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 13. Погребальная пелена молодого мужчины. Втор. пол. II в. ГМИИ, Москва. № 4229/Ia 5749. Источник

изображения — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. URL: <https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/162586> (дата обращения: 16.06.2025)

Ил. 14. Вставка с портретом молодого мужчины. Погребальная пелена. Втор. пол. II в. ГМИИ, Москва. № 4229/Ia 5749. Фото автора

Ил. 15. Аркосолий с подготовленным обрамлением под портрет. IV в. Катакомбы Домитиллы, Рим. Фото автора

Ил. 16. Семейный портрет с выделенными прямоугольными обрамлениями местами для вставок с изображениями усопших. IV в. Аркосолий 12. Катакомбы Домитиллы, Рим. Источник изображения — Stafford, G. (2022). *Between the living and the dead: use, reuse, and imitation of painted portraits in Late Antiquity // Journal of Roman Archaeology* № 35. P. 685. Fig. 2

Ил. 17. Мастерская художника. I в. н.э. Расписной саркофаг из Керчи. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото автора

Ил. 18. Преображение. Сер. VI в. Мозаика. Декорация апсиды главной базилики монастыря Св. Екатерины на Синае. Источник изображения — URL: <https://i.pinimg.com/originals/1d/45/39/1d453922e662c85bec620a34bfedf097.jpg> (дата обращения: 16.06.2025)

Ил. 19. Портрет игумена Лонгина. Сер. VI в. Апсида базилики монастыря Св. Екатерины на Синае. Фото автора

Ил. 20. Портрет диакона Иоанна. Сер. VI в. Апсида базилики монастыря Св. Екатерины на Синае. Фото автора

References

Ballardini, Antonella and Pogliani, Paola (2013). *A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–707) // Old Saint Peter’s, Rome.* Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 190–213.

Batalova, Stilyana (2009). *The Square Nimbus: Tradition and Transformation in the Image and Text // Cyrillo-Methodian studies.* Vol. 18. Pp. 448–476.

Belting, Hans (1987). *Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom // Dumbarton Oaks Papers.* Vol. 41. Pp. 55–69.

Bordi, Giulia (2016). *La cappella del primicerius Teodoto // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio.* Catalogo della mostra. A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andalaro. Milan: Electa. Pp. 260–269.

Bordi, Giulia (2017). *Die Päpste in S. Maria Antiqua: zwischen Rom und Konstantinopel // Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter / Hg. N. Zimmermann, T. Michalsky, S. Weinfurter, A. Wieczorek.* Regensburg: Schnell & Steiner. S. 189–211.

Bordi, Giulia (2021). *The Apse Wall of Santa Maria Antiqua (IV–IX Centuries) // Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Middle Ages / Ed. by G. Bordi, J. Osborne, E. Rubery.* London/Turnhout: Harvey Miller Publ. Pp. 281–298.

Braconi, Matteo (2017). *L’immaginario figurativo dei defunti nelle catacomb di Domitilla a Roma: sagome, bozzetti e ritratti // Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo / A cura di F. Bisconti.* Città del Vaticano: Pont. Comm. Arch. Sacra. Pp. 33–45.

De Grüneisen, Wladimir (1906a). *Studi iconografici in Santa Maria Antiqua // Archivio della R. Società Romana di Storia Patria.* Vol. 29. Pp. 85–95.

De Grüneisen, Wladimir (1906b). *Intorno all’antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro // Archivio della R. Società Romana di Storia Patria.* Vol. 29. Pp. 229–239.

De Grüneisen, Wladimir (1912). *Le portrait d’Apa Jérémie. Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire // Mémoires présentés par divers savants étrangers à l’Académie.* Vol. 12/2. Pp. 719–730.

De Grüneisen, Wladimir (1913). *The Funerary Shrouds with the Hellenic-Egyptian Composition from the V. S. Golenishchev collection №№ 4229, 4301 and 4280 // The Monuments of the Museum of Fine Arts of Alexander III in Moscow.* Vol. 3. Pp. 87–105. [In Russ.]

De Jerphanion, Guillaume (1913). *Le nimbe rectangulaire en orient et en occident // Études publiées par Pères de la Compagnie de Jésus.* T. 134. Pp. 85–93.

Frydmann, Apollinaria (2017). *To the Study of Saqqara Burial Shrouds // Moscow University Bulletin. Series 8. History,* № 5. Pp. 108–119. [In Russ.]

Goldman, Bernard (1999). *The Kerch Easel Painter // Zeitschrift für Kunstgeschichte.* Bd. 62. No. 1. Pp. 28–44.

Goodson, Caroline (2010). *The Rome of Pope Paschal I: Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817–824.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jastrzebowska, Elzbieta (1994). *Encore sur la quadrature du nimbe // Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O. F.M.* Città del Vaticano. Pp. 347–359.

Ladner, Gerhart B. (1941). *The so-called Square Nimbus // Medieval Studies.* Vol. 3. Pp. 15–45.

Lidova, Maria (2009). *The Oratory of John VII in the Old St. Peter’s Basilica in Rome // Moscow University Bulletin. Series 8: History.* 5. Pp. 61–80. [In Russ.]

Lidova, Maria (2024a). *Paintings of Pope Adrian I in the Church of Santa Maria Antiqua in Rome // St. Tikhon’s University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art,* 55. Pp. 9–26. [In Russ.]

Lidova, Maria (2024b). *Images of Maria Regina in the Eighth-Century Painting in Rome // Actual Problems of History and Theory of Art.* No 14. St. Petersburg: Univeristy of St. Petersburg. Pp. 113–122. [In Russ.]

Liverani, Paolo (2018). *Il ritratto dipinto in età tardoantica // Figurationen des Porträts / Ed. by T. Greub, M. Roussel.* Leiden: Wilhelm Fink Verlag. Pp. 295–328.

Liverani, Paolo (2019). *I vescovi e l’uso del ritratto in età paleocristiana // Chresima — Exemplarische Studien zur frühchristlichen Chresis, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 138.* Berlin-Boston: De Gruyter. Pp. 289–318.

Manafis, Konstantinos A. (1990). *Sinai. The Treasures of the Monastery of Saint Catherine.* Athens: Ekdotike Athenon.

Niggli, Reto (1972). *Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733.* Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana.

Nordhagen, Per Jonas (1965). *The Mosaics of John VII (705–707 A.D.). Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia,* vol. 2. Pp. 121–166.

Nordhagen, Per Jonas (1968). *The Frescoes of John VII (705–707 A.D.) in S. Maria Antiqua in Rome.* Roma: L’Erma di Bretschneider.

Osborne, John (1979). *The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: a Re-examintaion of the so-called ‘Square’ Nimbus, in Medieval Art // Papers of the British School at Rome.* Vol. 47. Pp. 58–65.

Osborne, John (2020). *Rome in the Eighth Century: A History in Art.* Cambridge: CUP.

Osborne, John (2023). *Rome in the Ninth Century: A History in Art.* Cambridge: CUP.

Pogliani, Paola (2016). *Il ritratto di Giovanni VII // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio.* Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andalaro, A. Ballardini. Milan: Electa. Pp. 248–249.

Stafford, Grace (2022). *Between the Living and the Dead: Use, Reuse, and Imitation of Painted Portraits in Late Antiquity // Journal of Roman Archaeology.* Vol. 35. Pp. 683–712.

Teteriatnikov, Natalia (1993). *For whom is Theodotus praying? An interpretation of the program of the private chapel in S. Maria Antiqua // Cahiers Archéologiques.* Vol. 41. Pp. 37–46.

Valentini, Valeria (2016). *Il cantiere pittorico della cappella di Teodoto // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio.* Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andalaro. Milan. Pp. 270–277.

Van Dijk, Ann (1995). *The Oratory of Pope John VII (705–707) in Old St. Peter’s.* PhD diss. Baltimore: Johns Hopkins University.

Vinogradov, Iurii A. (2021). *Painted Sarcophagus of 1900 g. from Kerch // Bosporos Studies.* XLII. Pp. 65–88. [In Russ.]

Weitzmann, Kurt and Forsyth, George (1973). *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Wilpert, Joseph (1905). *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antiqua // Byzantinische Zeitschrift.* Bd. 14. Pp. 578–583.

Wilpert, Joseph (1906). *Le nimbe carré. A propos d’une momie peinte du musée égyptien au Vatican // Mélanges d’archéologie et d’histoire.* Tome 26. Pp. 3–13.

Wilpert, Joseph (1916). *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert.* Freiburg i Br.: Herdische Verlagshandlung.

Zimmermann, Norbert (2007). *Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei // Jahrbuch für Antike und Christentum.* Vol. 50. Pp. 154–179.

Zimmermann, Norbert (2020). *Vom Verstobenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und bizantinischen Kunst // Hg. by V. Tsamakda and N. Zimmermann.* Vienna. IV. Pp. 69–84.