

ГИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
ДРЕВНЕРУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА**

**Музей
РУССКОЙ
ИКОНЫ**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВА ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА
МУЗЕЙ РУССКОЙ ИКОНЫ

**МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ
СВЯТОЙ АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ,
ЕГО ЭПОХА И ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ**

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
МОСКВА, 15–18 СЕНТЯБРЯ 2021 ГОДА

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

МОСКВА 2021

THE STATE INSTITUTE FOR ART STUDIES
THE CENTRAL ANDREY RUBLEV MUSEUM
OF ANCIENT RUSSIAN CULTURE AND ART
THE MUSEUM OF RUSSIAN ICON

**BETWEEN EAST AND WEST
SAINT ALEXANDER NEVSKY,
HIS TIME AND IMAGE IN ART**

THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
MOSCOW, SEPTEMBER 15–18, 2021

ABSTRACTS OF COMMUNICATIONS

MOSCOW 2021

УДК 7.033, 7.035
ББК 85.103

Редакторы-составители: О.В. Овчарова, М.И. Яковлева
Compilers: O. Ovcharova, M. Yakovleva

Между Востоком и Западом. Св. Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве.
Международная научная конференция. Москва, 15–18 сентября 2021 года. Тезисы докладов // Сост. О.В. Овчарова, М.И. Яковлева. М., 2021.

В 2021 году исполнилось 800 лет со дня рождения русского святого, полководца и политического деятеля Александра Невского (1221–1263). Его жизненный путь пришелся на эпоху драматических перемен, затронувших весь средневековый мир. Татаро-монгольское нашествие и крестовые походы привели к грандиозной трансформации государств и уклада жизни народов Востока и Запада, предопределив их развитие на многие столетия. Выдающаяся роль великого князя Александра Невского в этот переломный для Руси исторический момент отчетливо осознавалась последующими поколениями, что отразилось в его канонизации на Московском соборе 1547 года и дальнейшем церковном почитании.

Юбилейная конференция посвящена искусству как отражению и неотъемлемой составляющей культурно-исторических процессов эпохи Александра Невского.

Between East and West. Saint Alexander Nevsky, His Time and Image in Art.
The International Scientific Conference. Moscow, September 15–18, 2021. Abstracts of communications // Compilers: O. Ovcharova, M. Yakovleva. Moscow, 2021.

The year 2021 is the 800th anniversary of the great Russian saint, military leader and statesman Alexander Nevsky (1221–1263). His life time coincided with the dramatic changes that affected the mediaeval world. The Mongol invasion and the crusades caused tremendous transformations in the life of the states and the peoples of the East and the West, determining their development for centuries to come. The outstanding role of the great prince Alexander Nevsky in this crucial moment in the history of Russia was clearly realized by the next generations. It was reflected in his canonization in 1547 by the Moscow Synod and in the later development of his cult.

The conference is dedicated to the art of the epoch of St. Alexander Nevsky as an integral part and reflection of the cultural and historical processes of his time.

ISBN 978-5-98287-175-6

© Государственный институт искусствознания,
2021

© Центральный музей древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева, 2021

© Тексты: авторы, 2021

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

- I. ИСКУССТВО ЭПОХИ СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО
THE ART OF THE TIME OF SAINT ALEXANDER NEVSKY
- 12 **И.В. Антипов**
Новгородская архитектура конца XIII – начала XIV века: новые исследования
Иуа Антипов
Novgorodian Architecture of the Late 13th – Early 14th Centuries: New Research
- 15 **Е.В. Гладышева**
Икона Спаса на престоле с избранными святыми на полях из собрания ГТГ:
еще раз об иконографической программе и месте памятника в искусстве
Новгорода последней четверти XIII века
Ekaterina Gladysheva
The Icon “Savior Enthroned, with Selected Saints on the Margins” from the State
Tretyakov Gallery Collection. Once More on the Iconographic Program and the Place
of the Monument in the Art of Novgorod of the Last Quarter of the 13th Century
- 18 **Т.В. Житкова**
Сионцы из Рязанского клада 1822 года. Новые архивные данные и уточнение
типологии
Tatiana Zhitkova
“Siontsy” from the Ryazan Treasure of 1822. New Archived Data and Clarification
of the Typology
- 21 **Л.И. Лифшиц**
К проблеме стилистической характеристики миниатюр
Симонова Евангелия 1270 г.
Lev Lifshits
On the Problem of Stylistic Characterization of the Miniatures
of the Simon’s Gospel, 1270
- 23 **М.А. Орлова**
О некоторых мотивах резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
Между Востоком и Западом
Maria Orlova
Notes on Some Motives of Carving of St George’s Cathedral in Yuryev-Polsky.
Between the East and the West
- 26 **Д.С. Першина, Д.С. Першин**
Икона «Пророк Илия в пустыне, с житием и Деисусом» из с. Выбуты в свете
последних исследований
Daria Peršina, Dmitry Peršin
The Icon “Saint Elijah the Prophet in the Desert, with Scenes from His Life and the
Deesis” from the Village Vybuty in Light of the Recent Research
- 29 **Е.М. Саенкова**
К уточнению иконографической программы иконы «Илья пророк в пустыне,
с житием и Деисусом» из села Выбуты

- Elena Saenkova**
Revisiting the Iconographic Programme of the Icon “St Elijah the Prophet in the Desert, with Scenes from His Life and the Deesis” from the Village Vybuty
- 32 **Г.А. Серкина**
О некотором влиянии кочевников на иконографию Святого Георгия
- Galina Serkina**
On Some Influence of Nomads on the Iconography of St. George
- 35 **Э.С. Смирнова**
Миниатюра Лобковского Пролога (ГИМ, Хлуд. 187) в рамках новгородского искусства XIII века
- Engelina Smirnova**
The Miniature of the Lobkov’s Synaxarion (State Historical Museum, Chludov 187) in the Context of the Novgorod Art of the 13th Century
- 37 **Т.Ю. Царевская**
Церковь Николы на Липне и ее храмовая икона: некоторые вопросы топографии и иконографии
- Tatiana Tsarevskaya**
The Church of St. Nicholas on Lipno and the Icon of its Patron Saint: Some Questions of Topography and Iconography
- 39 **И.А. Шалина**
Икона Богоматери Умиления из Белозерска в диалоге восточнохристианской и западной культуры
- Irina Shalina**
Icon of the Virgin of Tenderness “Belozerskaya” in the Dialogue of Eastern Christian and Western Culture

II. ИСКУССТВО ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА В XIII ВЕКЕ THE ART OF THE BYZANTINE WORLD IN THE 13th CENTURY

- 44 **А.А. Адашинская, Е.А. Виноградова**
Новооткрытые фрески капеллы возле монастыря Сумела в Понте: датировка, иконография и стиль
- Anna Adashinskaya, Elena Vinogradova**
Newly Discovered Frescoes of the Chapel near the Sumela Monastery in Pontus: Dating, Iconography and Style
- 49 **З.А. Акоюн**
Между Византией и Кавказом: Иконографические особенности росписи церкви Св. Григория (Тиграна Оненца) в Ани (первая половина XIII в.)
- Zaruhi Hakobyan**
Between Byzantium and the Caucasus: Iconographic Peculiarities of the Wall Paintings of St. Gregory (Tigran Honents) Church of Ani (Early 13th Century)
- 52 **Ioanna Bitha**
Iconographic Preferences in Church Mural Decorations in Kythera, Greece, During the Thirteenth Century

- И. Бифа**
Иконографические особенности в росписях церквей на о. Кифера в Греции в XIII веке
- 55 **А.Ю. Виноградов**
Архитектура византийского мира во времена Александра Невского: в поисках новой идентичности
Andrey Vinogradov
Architecture of the Byzantine World in the Time of Alexander Nevsky: in Search of a New Identity
- 58 **Э.Н. Добрынина**
Греческое лицезовое Четвероевангелие Sinait. gr. 156: вопросы датировки и истории бытования
Elina Dobrynina
On the Greek illuminated Four Gospels, Sinait. gr. 156: Dating and History Issues
- 61 **Angeliki Katsioti**
Merely Eastern: The Monumental Painting in Rhodes and the Dodecanese in the 13th Century
А. Кациоти
Только восточное: монументальная живопись Родоса и Додеканесских островов в XIII веке
- 63 **Stavros Mamaloukos**
Architecture in Central Greece During 13th and 14th Centuries
С. Мамалукос
Архитектура в центральной Греции в XIII–XIV веках
- 65 **Maria Rosaria Marchionibus**
Magical Seals in Apulian Caves: the Case of the Crocefisso Crypt at Ugento
М.Р. Маркионибус
Магические печати в апулийских пещерах: случай крипты Крочефиссо в Удженто
- 67 **Л.Ш. Микаелян**
Проводники душ и небесные стражи: образы фантастических существ в армянской пластике XIII века
Lilit Mikayelyan
Guides of Souls and Heavenly Guardians: Images of Fantastic Creatures in the Armenian Sculpture of the 13th Century
- 70 **О.В. Овчарова**
О стиле миниатюр Четвероевангелия Ms. Ludwig II 5 из музея Гетти
Olga Ovcharova
On the Style of the Miniatures of the Tetraevangelion, Malibu, J. Paul Getty Museum, Ludwig II 5
- 72 **И.А. Орецкая**
О рукописи Нового Завета (РНБ, гр. 101) и ее миниатюрах
Irina Oretskaia
On the Manuscript of the New Testament (Saint Petersburg, Russian National Library, gr. 101) and Its Miniatures

- 74 **Tatjana Starodubcev**
Serbia and the Christian East in the 13th Century. Miniatures of the Prizren Gospel as a Testimony of Artistic Connections
Т. Стародубцев
Сербия и христианский Восток в XIII веке. Миниатюры Призренского Евангелия как свидетельство художественных связей
- 77 **Н. Хелу**
Истоки живописи XIII века в Ливане
Nada Hélou
The Origins of the 13th Century Wall Paintings in Lebanon
- 79 **Ioannis P. Chouliaras**
13th Century Frescoes in Epirus with Western Influences
И.П. Хулиарас
Фрески XIII века с западными влияниями в Эпире
- 81 **М.И. Яковлева**
Мозаика эпохи перемен. Миниатюрные мозаичные иконы XIII века и эволюция их художественного языка
Maria Yakovleva
Mosaic of the Era of Change. Miniature Mosaic Icons of the 13th Century and Evolution of their Artistic Language

**III. ОБРАЗ СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVI – НАЧАЛА XX ВЕКОВ
THE IMAGE OF SAINT ALEXANDER NEVSKY IN THE RUSSIAN ART FROM THE 16th TO THE EARLY 20th CENTURY**

- 86 **Л.И. Алехина**
Служба благоверному князю Александру Невскому как образец для гимнографов XVII–XVIII веков
Larisa Alekhina
The Service to the Right-Believing Prince Alexander Nevsky as a Model for the Hymnographers of the 17–18th Centuries
- 88 **Л.И. Антонова**
Иллюстративный ряд «Слова похвального о князе Александре Ярославиче Невском» в Лицевом Летописном своде 1560-1570-х годов
Larisa Antonova
Illustrative Row of the «Word of praise about Prince Alexander Yaroslavich Nevsky» in the Illuminated Compiled Chronicle of 1560-1570s.
- 90 **Ж.Г. Белик**
Редкие варианты иконографии Александра Невского в церковном искусстве Нового времени
Zhanna Belik
Rare Variations of the Iconography of St. Alexander Nevsky in the 18th–19th Centuries Russian Church Art

- 93 **Д.А. Гуревич**
История создания и атрибуции иконы благоверного князя Александра Невского и избранных святых из храма Воскресения Христова (Спаса-на-крови) в Санкт-Петербурге
Dmitry Gurevich
Attribution of the Icon Depicting Blessed Grand Prince Alexander Nevsky and Selected Saints from the Memorial Church of the Resurrection of Christ (Savior-on-Blood)
- 96 **А.П. Иванникова**
Орден Св. Александра Невского и новая иконография благоверного князя в произведениях XVIII века
Anna Ivannikova
The Order of St. Alexander Nevsky and the New Iconography of the Blessed Prince in the Works of Art of the 18th Century
- 99 **Л.В. Кондрашкова**
Служба благоверному князю Александру Невскому знаменного распева из поморских Трезвонів XVIII века в собрании ЦМиАР
Lada Kondrashkova
The Church Service to the Blessed Prince Alexander Nevsky of the Znamenny Chant in the “Pomorskie Trezvoni” of the 18th Century from the Collection of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art
- 102 **М.А. Маханько**
Каким иконам молился св. князь Александр Невский (по материалам Лицевого летописного свода)?
Maria Makhanko
Which Icons were the Prayer’s Objects of the Blessed Prince Alexander Nevsky? On the Base of the Illuminated Compiled Chronicle
- 105 **Г.А. Назарова**
Об одном раннем иконном образе святого Александра Невского в частном собрании
Galina Nazarova
About an Early Image of Saint Alexander Nevsky in a Private Collection
- 107 **Ю.Р. Савельев**
Собор святого Александра Невского в Софии и его создатели
Yuri Saveliev
St. Alexander Nevsky Cathedral in Sofia and Its Creators
- 110 **Ю.Р. Савельев**
Храмы во имя святого Александра Невского XIX – начала XX века
Yuri Saveliev
St. Alexander Nevsky Churches of the 19th – Early 20th Century
- 114 **Г.П. Черкашина, М.Е. Соболева**
Иконописные образа святого благоверного князя Александра Невского в собрании Сергиево-Посадского музея-заповедника
Galina Cherkashina, Margarita Soboleva
Icons of the Holy Blessed Prince Alexander Nevsky in the Collection of the Sergiev Posad Museum-Reserve

**I. ИСКУССТВО ЭПОХИ СВЯТОГО
АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО**

**THE ART OF THE TIME OF SAINT
ALEXANDER NEVSKY**

И.В. Антипов

Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

НОВГОРОДСКАЯ АРХИТЕКТУРА КОНЦА XIII – НАЧАЛА XIV ВЕКА: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Жизненный путь Александра Ярославича был тесно связан с Новгородом, в этом городе прошли годы его детства и юности, прославленные победы князя над шведами и немцами также связаны с борьбой за Новгородскую землю. К сожалению, мы практически ничего не знаем об архитектуре Новгорода середины – третьей четверти XIII в., очевидно, что новое строительство в эти годы не велось. Видимо, у заказчиков не было средств, а в Новгороде отсутствовали мастера, способные строить новые каменные здания.

Первым храмом, построенным в Новгородской земле после монгольского нашествия, стала церковь Николы на Липне 1292 г. Далее вплоть до 1313 г. строительство каменных церквей и крепостей ведется без значительных перерывов. Раскопки последних лет, а также работа с архивами и музейными коллекциями дали возможность расширить наши знания об изучаемой эпохе.

Археологические исследования и натурные наблюдения в церкви Николы на Липне позволили уточнить ряд особенностей строительной техники памятника и использованных при его возведении материалов. Никольская церковь – редчайший памятник, возникший на пересечении древнерусской и позднероманской архитектурных традиций, большая часть его архитектурных особенностей далее не повторялась.

Г.М. Штендер отмечал, что новый этап в истории новгородской архитектуры связан с появлением ряда раннеготических черт, что произошло, по его мнению, при строительстве церкви Николы Белого в 1312–1313 гг. Новые исследования показывают, однако, что, по крайней мере, некоторые из этих особенностей были характерны еще для церкви Покрова Шилова монастыря 1310 г. Вероятно, в 1290–1300-е гг. в Новгороде появляется еще одна дружина мастеров, связанная с новой раннеготической традицией. Можно вспомнить о том, что в 1292 г. была заложена церковь Феодора Стратилата на Щирковой ул., совпадение дат закладки этого храма и церкви Николы на Липне показывает,

что уже на этом этапе в Новгороде могло работать две дружины, одна из которых и продолжала строительство в 1290–1310-е гг., в то время как следов работы второй мы более не находим.

Несмотря на ограниченный объем знаний об истории архитектуры этой эпохи, очевидно, что постройки конца XIII – начала XIV в. имеют определяющее значение для дальнейшего развития архитектуры Новгорода – в эту эпоху сформировались многие особенности, характерные для зодчества Новгорода последующих десятилетий.

Ilya Antipov

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg

NOVGORODIAN ARCHITECTURE OF THE LATE 13th – EARLY 14th CENTURIES: NEW RESEARCH

The life of Alexander Yaroslavich was closely connected with Novgorod, the years of his childhood and youth passed in this city, the famous victories of the prince are also associated with the struggle for the Novgorodian land. Unfortunately, we know practically nothing about the architecture of Novgorod in the middle – third quarter of the 13th century, no new construction was carried out during these years. The first church built in the Novgorodian land after the Mongol invasion was St. Nicholas on Lipno (1292). Further, until 1313, the construction of stone buildings was carried out without significant interruptions.

Excavations, carried out in recent years, as well as work with archives and museum collections, have made it possible to expand our knowledge of the period under study. Archaeological research and field observations in St. Nicholas on Lipno helped us to clarify a number of features of the construction technique of the monument and the materials used in its construction. This church is a rare monument that arose at the intersection of Old Russian and Late Romanesque architectural traditions; most of its architectural features were not repeated further.

Grigoriy Shtender noted that a new stage in the history of Novgorodian architecture is associated with an appearance of some Gothic features, which happened during the construction of Saint Nicholas the White church in 1312–1313. New research shows, however, that at least some of these features were characteristic of the Church of the Intercession of the

Shilov Monastery (1310). Probably in the 1290s – 1300s another group of master builders, associated with the new early Gothic tradition appeared in Novgorod.

Buildings of the late 13th – early 14th century are of decisive importance for the further development of the architecture – many features, characteristic of the architecture of Novgorod in subsequent decades, were formed in this period.

Е.В. Гладышева

Государственная Третьяковская галерея, Москва

**ИКОНА СПАСА НА ПРЕСТОЛЕ С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
НА ПОЛЯХ ИЗ СОБРАНИЯ ГТГ: ЕЩЕ РАЗ ОБ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ
ПРОГРАММЕ И МЕСТЕ ПАМЯТНИКА В ИСКУССТВЕ НОВГОРОДА
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIII ВЕКА**

Икона «Спас на престоле, с избранными святыми на полях» из собрания А.И. Анисимова (ныне – в ГТГ) привлекала внимание многих исследователей в связи с разнообразными проблемами новгородского искусства второй половины XIII – начала XIV века. Наиболее подробно о ней писали Э.С. Смирнова и Л.И. Лифшиц в нескольких работах. Что же касается особенностей иконографии памятника, включая соотношение изображений в среднике и на полях, как и специфический состав и порядок расположения святых, то эти вопросы уже рассматривались мной в специальной статье почти двадцатилетней давности.

Новое возвращение к той же теме вызвано не только запланированными в Третьяковской галерее в 2021 г. комплексными технико-технологическими исследованиями иконы, но и целым рядом других причин. Во-первых, стремлением более тщательно проанализировать иконографическую программу произведения (прежде всего средника) в контексте не только общевизантийской, но собственно новгородской традиции. Сравнение иконы краснофонного Спаса на престоле XIII века с более древним местным образом близкой композиции и с его репликами поможет выявить степень преемственности этой традиции, с одной стороны, и оригинальности ее интерпретации – с другой.

Во-вторых, нельзя не учитывать выдвинутую Э.С. Смирновой идею о зависимости иконы от тенденций, характерных для западноевропейского, романского искусства второй половины XIII ст.¹ Наконец, самого пристального осмысления заслуживает предположение того же автора о принадлежности памятника к особому новгородскому художественному кругу 1270-х годов, куда, помимо образа «Спас на престоле, с избранными святыми на полях», входили икона «Св. Иоанн

¹ Смирнова Э.С. Иконопись и рукописная миниатюра // История русского искусства в 22 т. Т. 4: Искусство середины XIII – середины XIV века / Отв. ред. Э.С. Смирнова. М., 2019. С. 237.

Лествичник, Георгий и Власий» (ГРМ) и миниатюры Симоновского Евангелия (РГБ. Ф. 256 (Румянц.), 105)². Не исключено, что все три произведения создавались в одной мастерской, едва ли не одной рукой, и были вложены в одну обитель (возможно – Юрьев монастырь в Новгороде).

Ekaterina Gladysheva

State Tretyakov Gallery, Moscow

THE ICON “SAVIOR ENTHRONED, WITH SELECTED SAINTS ON THE MARGINS” FROM THE STATE TRETYAKOV GALLERY COLLECTION. ONCE MORE ON THE ICONOGRAPHIC PROGRAM AND THE PLACE OF THE MONUMENT IN THE ART OF NOVGOROD OF THE LAST QUARTER OF THE 13th CENTURY

The icon “Saviour Enthroned, with Selected Saints on the Margins” from A.I. Anisimov’s collection (now kept in the State Tretyakov Gallery) attracted the attention of many researchers in connection with manifold problems of Novgorod art of the second half of the 13th - early 14th century. It was given the most detailed consideration in several research works by E.S. Smirnova and L.I. Lifshits. The problems concerning the iconographic peculiarities of the icon, including the ratio of images in the centre piece and in the margins, as well as the choice and order of saints, were treated in my article almost 20 years ago.

My returning to this subject is caused not only by the research on technique and technology of the icon in the Tretyakov Gallery in 2021, but also by a number of other reasons. In the first place, I will try to give a more detailed analysis of the iconographic program of the icon (of its centre piece, in particular) in the context not only of Byzantine, but also Novgorod tradition. The comparison of the icon “Savior Enthroned” on the red background with a more ancient local image with the similar composition and its replicas allows to speak about the continuity of this tradition, on the one hand, and about the originality of its interpretation, on the other hand.

Secondly, one cannot avoid taking into account the idea advanced by E.S. Smirnova concerning the dependence of the icon on the tendencies

² Там же. С. 235, 236, 237.

characteristic for Western European Romanesque art of the second half of the 13th century. Lastly, we should consider the same author's assumption that the icon was a product of a particular artistic circle in Novgorod of the 1270s, to which the icon "SS. John Climacus, George and Blaise" (the State Russian Museum) and miniatures from the Simon's Gospel (Russian State Library, Fund 256 (Rumyantsev), 105) also belong. We can't exclude that all three artworks were painted in the same workshop, possibly by the same hand, and deposited in the same monastery (possibly the Yuriev monastery in Novgorod).

Т.В. Житкова

Музеи Московского Кремля, Москва

СИОНЦЫ ИЗ РЯЗАНСКОГО КЛАДА 1822 ГОДА НОВЫЕ АРХИВНЫЕ ДАННЫЕ И УТОЧНЕНИЕ ТИПОЛОГИИ

Речь пойдет о подвесках в форме храмиков – так называемых сионцах работы предположительно рязанских мастеров XII – начала XIII в. (до нашествия татар). Подвески поступили в Оружейную палату в 1831 г. в составе Старорязанского клада 1822 г.

Сионцами исследователи XIX в. называли оглавия подвесных украшений в форме миниатюрных храмов. Известно несколько сионцев из домонгольских кладов. Это 25 несохранившихся золотых сионцевидных подвесок из Киевского клада 1824 г., одна эмалевая вставка с изображением Христа из Старой Рязани, которая, судя по форме и размеру, также могла предназначаться для сионца. Современное местонахождение этой эмали неизвестно.

В обширной литературе, посвященной кладу 1822 г., сионцы упоминаются в перечне находок, но их художественные особенности не анализируются. Т.И. Макарова отмечала, что эмали сионцев «стилистически не выпадают из эмалей киевско-рязанского круга». Г.Н. Бочаров предполагает, что подвески выполнены в мастерской рязанского князя, возникшей во второй половине XII в.

На рисунках 1831 г. Ф.Г. Солнцева изображены две грани подвески с эмалевыми поясными изображениями. Два эмалевых изображения указаны на сионце в Описи Оружейной палаты 1884 года. Также Н.П. Кондаков упоминает два эмалевых изображения – юного святого и Евангелиста Иоанна на наших сионцах. В описях и дневниках Оружейной палаты 1939, 1940 и 1945 г., составленной после прибытия коллекции Оружейной палаты из эвакуации, сохранность предмета не указана, отмечен вес подвески (МР-981) – 21,5 г золота. В учетных документах 1964 и 1972 гг. уточнена сохранность одной эмалевой пластины на сионце (МР-981). Вероятно, вторая эмалевая пластина была утрачена во время эвакуации. В акте ювелирной комиссии 1974 г. отмечен один эмалевый образ плохой сохранности и указан его вес – 21,1 г.

Н.П. Кондаков и вслед за ним Г.Н. Бочаров считали, что сионцы предназначались для украшения иконы. Н.В. Жилина считает сионцы регалиями русских князей – частью достаточно длинных подвесок к

венцу, подобных перпендулиям византийских императоров, заимствованным к середине XI в., а в XII–XIII вв. вошедшим в золотой княжеско-боярский убор, испытывавший «интенсивное византийское влияние», в этом уборе «разрабатываются образы христианского креста и церкви – небесного града Иерусалима». Помимо сионцев с лицевыми эмалевыми вставками, известны сионцы с крестообразным зерневым декором. «Сионцевидная форма» ряс упоминается Н.В. Жилиной «в качестве наушной регалии правителей наряду с бармами, диадемами». С. Новаковская-Бухман считает, что подвески в виде церковки, надетые на ожерелье, изначально были самостоятельным украшением. Как и колты, подобные подвески крепились, по ее мнению, к головному убору у висков. Н.В. Жилина выделяет три варианта сионцевидных подвесок и указывает, что форма сионцев из двух киевских кладов более схожа с храмом, так как имеет своего рода главку, тогда как старорязанские сионцы, похожие на овальные бусины, связаны с формой храма лишь за счет киотовидных углублений для эмалевых вставок. По предположению Н.В. Жилиной, к сионцу могла крепиться несохранившаяся длинная цепочка с каплевидной подвеской из старорязанского клада 1822 г. Однако на других сохранившихся сионцах подвески или совсем короткие, или превышают их по длине не более чем в два раза.

Ажурный купол и полусферическое донышко сионца обнаруживают сходство с золотыми овальными бусинами из этого же клада.

Близким по декорации можно назвать сионец из Киевского клада 1887 года, ныне хранящийся в Государственном Русском музее. Он лучшей сохранности и дает более полное представление о декоре подобных ювелирных украшений. Становится понятным назначение нижней центральной петли крепежа – к нему подвешивались «гремачие» подвески. По мнению Т.И. Макаровой, грушевидные подвески сионца из Государственного Русского музея (БК–2770) не современные корпусу сионца и вторичного использования. Так же – к угловым, ныне утраченным на наших сионцах штифтам, которые сверху были украшены жемчужиной. Стоит упомянуть золотой перстень из собрания НГОМЗ, верхняя часть которого выполнена в форме главки сионца из скани и зерни. Сканные чешуйки на поверхности сионца аналогичны декору бусин этого же клада, что позволяет с большой долей осторожности предположить исполнение либо по одному образцу, либо в одной мастерской.

Tatiana Zhitkova

Moscow Kremlin Museums, Moscow

**“SIONTSY” FROM THE RYAZAN TREASURE OF 1822. NEW ARCHIVED
DATA AND CLARIFICATION OF THE TYPOLOGY**

We will talk about the pendants in the form of temples – the so-called “siontsy”, presumably by Ryazan masters of the 12th – early 13th century (before the invasion of the Tatars). The pendants were delivered to the Armory in 1831 as part of the Staroryazansky hoard of 1822. Researchers of the 19th century called “siontsy” the upper parts of pendants in the form of the miniature temples. Several “siontsy” are known from pre-Mongol treasures. N.P. Kondakov and after him G.N. Bocharov believed that the “siontsy” were intended for icon decoration. N.V. Zhilina considers “siontsy” as regalia of Russian princes – the parts of rather long pendants to the crown, similar to the perpendulia of the Byzantine emperors, borrowed by the middle of the 11th century, and in the 12th–13th centuries included in the golden princely-boyar headdress, which experienced “intense Byzantine influence”, in this headdress “images of the Christian Cross and the Church – the heavenly city of Jerusalem – are developed”. In addition to “siontsy” with figurative enamel inserts, “siontsy” with a cross-shaped grain decor are known. Close in decoration is “sionets” from the Kiev hoard of 1887, now stored in the State Russian museum. It is better preserved and gives a more complete idea of the decor of such jewelry. The purpose of the lower central loop of the fastener becomes clear – «rattling» pendants were attached to it.

Л.И. Лифшиц

Государственный институт искусствознания, Москва

**К ПРОБЛЕМЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ
МИНИАТЮР СИМОНОВА ЕВАНГЕЛИЯ 1270 ГОДА**

Миниатюры Симонова Евангелия (Евангелия попа Лотыша) 1270 г. (РГБ, Рум. 105) давно вошли в историю русской живописи как эталонное произведение искусства Великого Новгорода середины – второй половины XIII в. Автор первого монографического исследования памятника, О.С. Попова, характеризовала его как яркий пример той эволюции, которую претерпевает традиция позднекомниновского искусства на местной почве, выделяя основные факторы, влиявшие на данный процесс. Принимая в целом ее концепцию, Э.С. Смирнова и В.Д. Сарабьянов считали необходимым отметить появление в миниатюрах Евангелия черт, указывающих на произошедший в них разрыв с комниновской традицией. По их мнению, в стиле этого памятника подспудно проявляются свойства, свидетельствующие о приближении новой эпохи в искусстве Византийского мира. В докладе предлагается анализ этих новых свойств, рассматриваются стилистические аналогии, позволяющие раскрыть направление и суть нарождающейся новой тенденции в искусстве Руси второй половины XIII в.

Lev Lifshits

The State Institute for Art Studies, Moscow

**ON THE PROBLEM OF STYLISTIC CHARACTERIZATION
OF THE MINIATURES OF THE SIMON'S GOSPEL, 1270**

The Miniatures of the Simon's Gospel (Gospel of Lotysh the Priest), 1270 (Russian State Library, Rumyantsev, 105) has long entered the history of Russian art as a reference artwork of Great Novgorod from the middle – second half of the 13th century. O.S. Popova, the author of the first monograph on the monument, described it as a vivid example of the evolution that the tradition of the late Comnenian art undergoes on local soil, highlighting the major factors influencing this process. While generally adopting her concept, E.S. Smirnova and V.D. Sarabyanov found it necessary

to mark the appearance in the Gospel's miniatures of the traits pointing at the break with Comnenian tradition having taken place. In their opinion, there latently appear in the style of this monument the qualities indicative of the approach of a new epoch in the art of the Byzantine world. In our communication, an analysis of these new qualities is proposed, stylistic analogies are considered, allowing to reveal the direction and essence of the nascent new trend in the art of Rus' of the second half of the 13th century.

М.А. Орлова

Государственный институт искусствознания, Москва

О НЕКОТОРЫХ МОТИВАХ РЕЗЬБЫ ГЕОРГИЕВСКОГО СОБОРА В ЮРЬЕВЕ-ПОЛЬСКОМ. МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

XIII век, начиная со второй его трети, был сложным и драматическим периодом в истории Руси. От памятников первой его трети – времени активной художественной жизни – уцелело немногое. Однако то, что сохранилось – в том числе «Золотые врата» Рождественского собора в Суздале, его же фасадная резьба, целый ряд иллюминированных рукописей, – с полным правом могут быть отнесены к шедеврам средневекового искусства. Наружная декорация Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230–1234) представляет собой одно из самых выдающихся и вместе с тем наиболее загадочных произведений владими́ро-суздальской монументальной резьбы. Типологические и стилистические образцы, которыми руководствовались заказчик и исполнители целого ряда рельефов, остаются неясными.

В бестиарии на стенах Георгиевского собора присутствуют существа, нигде ранее во владими́ро-суздальской резьбе не встречавшиеся. Наиболее интересны и необычны из них два крылатых дракона. Они неоднократно обращали на себя внимание исследователей, начиная с Н.П. Кондакова, который в целом оценивал их неоднозначно, отмечая, что именно в суздальских рельефах мы находим восточные типы, рисунки и формы, наблюдаемые в Сирии и отчасти на Кавказе. При этом плиты с драконами, по его мнению, были сделаны с шаблонов западного происхождения.

Однако интересующие нас в данном случае изображения драконов на фасаде Георгиевского собора гораздо более напоминают образы ирано-кавказского пантеона, нежели драконов западноевропейского Средневековья.

Как представляется, по отношению к рассматриваемым образам драконовидных существ правомернее говорить о «сасанидском» стиле, об опосредованном влиянии искусства, сплавившего в одно целое течения культуры сасанидского Ирана и неразрывно с ним связанных в ту эпоху стран и народов. Чудища Георгиевского собора кажутся своеобразной контаминацией образа так называемого сасанидского сэнмурва, фантастического полиморфного зверя,

собако-птицы иранской мифологии, династического символа Сасанидов, а также вишапа, рыбовидного создания, специфического образа кавказской мифологии.

При этом капитель с человеческими головами на фасаде Георгиевского собора, безусловно, имеет западные прообразы.

Художественная жизнь Владимиро-Суздальской Руси возникла на своего рода перепутье, перекрестии различных стилистических влияний. Этим может объясняться претворение в соответствии с местными вкусами многообразных тем и мотивов, сочетание различных типологий и стилей, которые образуют феномен фасадной резьбы Георгиевского собора – памятника, по духу и самобытности являющегося уникальным произведением именно русской художественной культуры.

Maria Orlova

The State Institute for Art Studies, Moscow

NOTES ON SOME MOTIVES OF CARVING OF ST. GEORGE'S CATHEDRAL IN YURYEV-POLSKY. BETWEEN THE EAST AND THE WEST

The external decoration of St. George's Cathedral in Yuryev-Polsky (1230–1234) is one of the most outstanding and, at the same time, mysterious works of art of Vladimir-Suzdal monumental carving. Typological and stylistic prototypes which served as a guidance for the patron and executors of a range of bas-reliefs remain unknown.

Creatures which have not appeared in any of the earlier monuments of Vladimir-Suzdal stone carving appear in the bestiary on the walls of St. George's Cathedral. The most interesting and unusual among them are two winged dragons. They resemble the images of the Iranian and Caucasian pantheon rather than the dragons of Western European art of the Middle Ages. At the same time the capital in the corner with human heads on one of the Cathedral's facades undoubtedly has the Western European (probably, German) prototypes.

The artistic life of Vladimir-Suzdal Russia emerged on peculiar crossroads, crossline of different stylistic impacts. This fact can be explained by the conversion of a variety of themes and motives in accordance with local tastes. Combination of different typologies and styles constitutes the

phenomenon of the Cathedral's façade carving – the monument which is a unique masterpiece of exactly Russian artistic culture in terms of its spirit and originality.

Д.С. Першина

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Д.С. Першин

Государственная Третьяковская галерея, Москва

ИКОНА «ПРОРОК ИЛИЯ В ПУСТЫНЕ, С ЖИТИЕМ И ДЕИСУСОМ» ИЗ СЕЛА ВЫБУТЫ В СВЕТЕ ПОСЛЕДНИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Исследование памятника выполнялось в рамках подготовки Академического каталога древнерусской живописи ГТГ и имело своей задачей получение максимально полной информации о технологии, технике живописи, а также сохранности одного из ключевых произведений русской иконописи XIII в.

Икона сильно пострадала от многочисленных поновлений, в результате которых появились обширные потертости первоначального красочного слоя, особенно верхних живописных слоев. Значительно пострадали контуры изображений, под которые заходит белый металл фона.

В рамках исследования изучен пигментный состав живописи и выявлены интересные особенности использования некоторых пигментов. Например, для всех голубых, синих и зеленых колеров, состоящих из аурипигмента и индиго, используется не только индиго, а смесь синего пигмента с углем примерно в равных пропорциях. В чистом виде индиго применяется только для завершающего рисунка архитектуры и складок на синих одеждах.

В живописи иконы активно используются насыщенные красно-коричневые цвета, главным образом состоящие из красных охр и их смесей с аурипигментом, киноварью и белилами. Особый интерес представляет коричнево-лиловый пигмент, которым выполнены горки и некоторые одежды. Сочетание серо-голубых и интенсивных красно-коричневых оттенков определяет уникальность колорита иконы.

Один из интереснейших результатов проведенных исследований – обнаружение остатков цветного лака, который, как можно предполагать, перекрывал металл на всей поверхности фона и нимбов.

Техника живописи рассматриваемой иконы довольно проста, в ней отсутствуют многослойные моделировки. Колера нанесены жидко, часто неравномерным слоем. Первый слой и личного, и доличного

является основным, и, определяя цвет каждой детали, перекрывается дальнейшими моделировками лишь в небольшой степени. Теневые участки и света моделированы в один, реже в два слоя. Живописную манеру художника в определенной степени можно назвать скорописной, характерной скорее для памятников монументальной живописи. При этом очевиден интерес мастера к декоративной проработке отдельных элементов композиции, часто имеющих второстепенный характер.

Проведенные исследования позволили установить, что техника живописи личного и доличного, а также технология произведения в целом близки иконам первой половины XIII в., изученным нами ранее при подготовке тома, посвященного искусству домонгольского периода.

Daria Peršina

State Tretyakov Gallery, Moscow

Dmitry Peršin

State Tretyakov Gallery, Moscow

THE ICON “SAINT ELIJAH THE PROPHET IN THE DESERT, WITH SCENES FROM HIS LIFE AND THE DEESIS” FROM THE VILLAGE VYBUTY IN LIGHT OF THE RECENT RESEARCH

The St. Elijah icon research was undertaken in the framework of publication of the State Tretyakov Gallery collection of the Ancient Russian painting catalogue and aimed at receiving the fullest information about the technology, artistic technique, and the state of preservation of one of the essential pieces of the 13th century's Russian icon painting.

The icon suffered from numerous renovations which led to the wide abrasion of the original paint layers, especially of the upper ones. The outlines of the images, which are underlaid with the background metal, were heavily damaged.

During the study, the pigment combinations were analysed, and some noteworthy peculiarities of several pigments' usage were revealed, e.g., all the blue, dark-blue and green colours, formulated of the orpiment and the indigo, turned to have not only the indigo but the dark-blue and coal mixed in approximately equal proportions. The indigo in pure form is used

only for the final drawing of the architectural background and the folds of the dark-blue clothes.

Intensive red-cinnamon colours, mainly composed of red ochre and red ochre mixed with orpiment, cinnabar and ceruse, are extensively used in the icon's painting. Noteworthy is the brown-lilac pigment used for the representations of the hills and some clothes. The combination of grey-blue and intensive red-cinnamon tones makes the unique colour spectrum of the icon.

One of the most interesting results of the study is the revealing of the remains of the pigmented varnish which, as may be assumed, used to cover metal sheets on the background and halos.

The painting technique of the icon in question is quite simple, there is no multilayer modelling. The colours are applied weakly and often in an irregular manner. The first layer of the faces and hands images, as well as the clothes' ones, is the base that determinates each detail colour and subsequently is covered with the modelling layers in a very slight degree. Shade areas and highlights are modelled in one or, rarely, in two layers. The artistic manner could be qualified as sketchy, which is more likely for the wall paintings. Nonetheless, the painter is very attentive to the ornamental working out of some composition details that are often of marginal importance.

The undertaken research enabled us to conclude that the painting technique (i.e., the execution of both faces and clothes), as well as the technology of the piece of art under consideration, in general, are similar to those of the icons created in the first half of the 13th century, that we had studied while preparing for publication the catalogue volume on the Early Russian art of the Pre-Mongol invasion period.

Е.М. Саенкова

Государственная Третьяковская галерея, Москва

**К УТОЧНЕНИЮ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ ИКОНЫ
«ИЛЬЯ ПРОРОК В ПУСТЫНЕ, С ЖИТИЕМ И ДЕИСУСОМ»
ИЗ СЕЛА ВЫБУТЫ**

Иконографический цикл житийной иконы Ильи пророка, по мнению исследователей, насчитывает 14 сюжетов, начинаясь «Сновидением Савваха» и заканчиваясь «Огненным вознесением». Традиционно считалось, что на нижнем поле располагалось шесть сцен, каждая из которых соответствует поясной фигуре святого, появившихся в более позднее время, предположительно в XVI в. Однако проведенные исследования позволяют конкретизировать количество сюжетов, сократив их до 12, поскольку на нижнем поле было представлено всего четыре композиции: «Жертвоприношение на горе Кармил», «Заклание жрецов Ваала», «Призвание Елисея» и «Огненное вознесение». Следует отметить, что изначально все сцены имели подробные надписи в несколько строк, выполненные киноварью. Фрагмент авторской живописи сохранился в предпоследнем клейме.

Исследователи отмечали сложный замысел иконографической программы иконы, в котором раскрывается значение образа Ильи пророка в духовной жизни Пскова. Однако, на наш взгляд, в этой многоплановой программе основное внимание уделено роли Церкви и таинств в спасении человека. Три клейма изображают пребывание и чудеса Ильи в доме Сарептской вдовы. Согласно толкованию Иоанна Златоуста, каждое событие этой истории прообразует определенные церковные таинства. В сюжете «Умножение хлебов» изображены пять круглых хлебов, которые вызывают ассоциации с пятью богослужебными просфорами, а фигура пророка, подающего хлеб вдове и ее сыну, – с образом Христа в Евхаристии.

Прообразовательный характер иконографии Ильи пророка в пустыне в сочетании с Деисусом выводят на первый план именно евхаристический аспект программы. Такие же идеи были заложены в росписях алтарей храмов, в частности, центральной апсиды Спаса на Нередице, а также диаконника храма в Мораче, где был изображен Деисус и житие пророка. Роль Ильи как священника подчеркивает и красный свиток в его руках, такой же, как у Спасителя в Деисусе.

Очевидно, что сочетание Деисуса и житийного цикла Ильи пророка – это не столько местный, свойственный псковской культуре прием, сколько устоявшийся принцип византийской иконографии.

Elena M. Saenkova

State Tretyakov Gallery, Moscow

**REVISITING THE ICONOGRAPHIC PROGRAMME OF THE ICON
“ST. ELIJAH THE PROPHET IN THE DESERT, WITH SCENES FROM
HIS LIFE AND THE DEESIS” FROM THE VILLAGE VYBUTY**

For a long time, scholars have presumed that the iconographic cycle of St. Elijah the Prophet’s vita icon consists of fourteen scenes, beginning with the “Savakh’s vision” and ending with the “St. Elijah’s ascension to the heavens in the fiery chariot”. The lower part of the frame was traditionally supposed to contain six scenes, each of which corresponded with the half-length figure of the Prophet and was painted later, presumably in the 16th century. However, more careful research of the icon has enabled us to reduce the quantity of the vita scenes to twelve because only four compositions are present on the lower border. They are “Offering on Mount Carmel”, “Punishment of Baal’s priests”, “Elisha’s calling”, “Elijah’s fiery ascension into the heavens”. Noteworthy is that all the scenes used to have several rows of comprehensive cinnabar inscriptions initially. The author’s painting fragment survived in the second-last border scene.

Some scholars assumed that the elaborate conception of the icon’s iconographic programme revealed the role of St. Elijah the Prophet in Pskov spiritual life. However, the main idea of this multifaceted programme could be the role of the Church and its sacraments in human being salvation. Three scenes show Elijah’s sojourn and his miracles in the widow of Zarephath’s house. According to St. John the Chrysostom exegesis, every event of this story prefigures the Church sacraments. The scene “Multiplication of bread” presents five round-shaped loaves that might be associated with five prosphoras of the Divine service, while the pose of the Prophet giving the loaves to the widow and her son reminds Christ’s figure in the scene of the Communion of the Apostles (Eucharist).

“St. Elijah in Desert” iconography, with its prefigurative character, enriched with the Deesis, brings the eucharistic aspect to the foreground of

the icon's programme. The same idea underlies the altar murals depicting the Deesis and the vita cycle of the Prophet Elijah, for example, in the central apse of the Saviour church at Neredita and in the diaconicon of the Morača Monastery church. St. Elijah's role as priest is emphasized by a red scroll in his hand, similar to Christ's one in the Deesis.

Summing up, the combination of the Deesis and St. Elijah vita cycle is not the local feature, peculiar to Pskov culture, but the settled principle of Byzantine iconography.

Г.А. Серкина

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

О НЕКОТОРОМ ВЛИЯНИИ КОЧЕВНИКОВ НА ИКОНОГРАФИЮ СВ. ГЕОРГИЯ

Судя по многочисленным памятникам с изображением св. Георгия, культ которого зародился на восточной периферии Византийской империи, его иконография распадается на две группы: святой воин – пеший без головного убора, с крестом в руке или вооруженный мечом; святой воин – всадник в шлеме, вооруженный пикой. Третий персонаж (змий/дракон) – обязательный элемент сюжета в поздних изображениях св. Георгия – крайне редко встречается на раннем этапе развития его иконографии. То есть обязательное появление пресмыкающегося вместе с Георгием – это позднее явление, когда сюжет, передающий реальные сцены пленения пешего всадником, трансформируется в абстрактный символ вечной идеи борьбы добра со злом, который больше отвечал потребностям христианской религии.

О популярности сюжета со всадником, поражающим копьём врага (антропоморфного), говорят многочисленные памятники IV–VIII в. Все они происходят из восточных провинций империи, там, где появился и до сегодняшнего дня процветает культ святого Георгия (под именем Джирджиса/Хызра/Хыдырлеза), который постепенно вобрал в себя не только элементы местных земледельческих культов, но и культы пророка Или и Громовержца.

Антропоморфный персонаж предшествует пресмыкающемуся в иконографии св. Георгия. Исходя из исторических реалий этого периода, сюжет со всадником, поражающим врага, следует связать с появлением в этом регионе разных кочевых народов, которые позднее постепенно продвигаются в глубинные районы Анатолии. О тесной связи иконографических особенностей в изображении св. Георгия со множеством элементов культуры кочевников говорят и костюм воина-всадника, и экипировка, и убранство хвоста и гривы коня, и вооружение всадника – копьё.

Кроме того, позы лежащих и сидящих у ног коня пленных, на которых направлено копьё всадника, ярко демонстрируют реальные сцены поражения во время сражений. О влиянии кочевников на иконографические особенности образа святого воина-всадника говорит,

в частности, представление русских крестьян о нем как о скотоводе и как о покровителе скота.

Образ св. Георгия как всадника-драконоборца в Византии появляется с конца XI в., сначала на печатях. До этого времени образы святых всадников-драконоборцев крайне редко встречаются. Постепенно с XII в. его образ набирает популярность, а в XIII в. образ св. Георгия всадника-драконоборца широко распространяется по всей византийской ойкумене.

Galina Serkina

The State Hermitage Museum, Saint Petersburg

ON SOME INFLUENCE OF NOMADS ON THE ICONOGRAPHY OF ST. GEORGE

The iconography of St George falls into two groups. First, he is represented as a holy warrior on foot with a cross or a sword in his hand. This is an early version of the iconography of St George. Secondly, he may be represented as a rider with a spear striking an anthropomorphic creature that is lying or sitting. Such a scene reflects the realities of battles, when a rider captures a soldier. However, over time, this plot from real life, under the influence of Christian ideology, turned into an abstract symbol of the eternal idea of the struggle between good and evil. In the later images of St George, evil is personified by a dragon. The iconography of St George and other holy warriors on horseback was influenced by the culture of the Nomads. We are talking about the costume of the rider, about his spear, about the equipment of the horse, about the decoration of the tail and mane of the animal. During this period, when these features appear in the iconography of St George, various nomadic peoples who came from the East were active in this region. These were mainly Turkic-speaking peoples who were gradually moving into the depths of the Byzantine metropolis through constant battles.

The image of St George as a dragon-fighting horseman began to appear in Asia Minor since the 11th century. However, it spread widely throughout the Byzantine oecumene only in the 13th century. This Orthodox saint, a warrior of the Emperor Diocletian, eventually absorbed elements of agricultural cults in the territory of the Middle East, the cult of Elijah

the Prophet, the Thunderer. His name in this region inhabited by Muslim population is Djirdjis, Khyzyr or Khydreles.

In addition, the connection of this image with the culture of nomads is hinted at by the ideas of Russian peasants about him as a cattle breeder and patron of animals.

Э.С. Смирнова

МГУ имени М.В. Ломоносова;

Государственный институт искусствознания, Москва

**МИНИАТЮРА ЛОБКОВСКОГО ПРОЛОГА (ГИМ, ХЛУД. 187)
В РАМКАХ НОВГОРОДСКОГО ИСКУССТВА XIII ВЕКА**

Рукопись Лобковского Пролога (1262 или 1282), как и ее миниатюра с изображением Нерукотворного Спаса и двух архангелов, тесно связаны с новгородской культурой XII–XIII вв.: с одной из церквей Нерукотворного Образа, откуда, по всей вероятности, происходит рукопись, а также с иконой ГТГ «Спас Нерукотворный» (с «Прославлением Креста» на обороте). Изображения на обеих сторонах этой иконы совмещены миниатюристом в единой композиции. Обзор сохранившихся памятников византийского мира как комниновского, так и палеологовского периодов заставляет предположить, что иконные изображения Нерукотворного Спаса там были крайне редки, тогда как в русской иконописи они были популярны, что нашло отражение, в частности, и в названных памятниках. Указанные обстоятельства дают основание предположить, что и прославленный «Ланский образ» – чудотворная икона в соборе города Лан во Франции – имеет русское происхождение (возможно, из юго-западной Руси).

Engelina Smirnova

Lomonosov Moscow State University;

The State Institute for Art Studies, Moscow

**THE MINIATURE OF THE LOBKOV'S SYNAXARION (STATE HISTORICAL
MUSEUM, CHLUDOV 187) IN THE CONTEXT OF THE NOVGOROD ART
OF THE 13th CENTURY**

The manuscript of the Lobkov's Synaxarion (1262 or 1282), as well as its miniature with the depiction of the Holy Face and the two angels, are closely related to the Novgorod culture of the 12th and 13th centuries: to one of the churches of the Holy Face, from where, most probably, the manuscript comes, as well as to the icon "Holy Face" from the Tretyakov

Gallery, with the “Adoration of the Cross” on its reverse. The images on both sides of this icon are combined by the miniature painter in one composition. An overview of the extant monuments of the Byzantine world of Comnenian, as well as of Palaiologan periods makes us suggest that the icon depictions of the Holy Face were extremely rare there, whereas in Russian icon painting they were popular, which is reflected, inter alia, in the above-mentioned monuments. The circumstances indicated above provide the basis to assume that the famous “Holy Face of Laon” – the miracle-working icon in the Laon Cathedral in France – is of Russian provenance (possibly, from South-West Rus’).

Т.Ю. Царевская

Государственный институт искусствознания, Москва

ЦЕРКОВЬ НИКОЛЫ НА ЛИПНЕ И ЕЕ ХРАМОВАЯ ИКОНА: НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТОПОГРАФИИ И ИКОНОГРАФИИ

Возведение храма Николы на острове Липно в дельте реки Мста, приуроченное новгородской летописью к 180-летию «спустя приплытия чудотворного образа» святого Николы на круглой доске, от которого исцелился князь Мстислав, в древней топографии Новгорода и его окрестностей было тесно связано с загородной княжеской резиденцией на Рюриковом городище, где несколькими десятилетиями ранее проживал и Александр Невский. Эта территориальная близость сыграла не последнюю роль в некоторых особенностях структуры и идейной программы липенской стенописи, в которой очевиден ориентир на росписи близлежащей Нередицы, где заметное место занимают образы благоверных князей. Вероятно, к местным инициативам следует отнести и темы, связанные с крещением, весьма значимые в историческом контексте своего времени. Однако определяющими своеобразия значения и облика липенского храма, вкупе с его знаменитым храмовым образом, стали не эти элементы содержания, а ориентир на наднациональные христианские святыни – Крест Господень и святилище в Бари, куда двумя столетиями ранее были перенесены мощи св. Николая Мирликийского, также как и характерное для римской традиции совместное почитание св. Николая и св. Климента папы Римского. Осознание причастности к великим святыням христианского мира и их безмерной чудотворной силы, преодолевающей любые расстояния, нашло отражение в уникальном для местной архитектурной традиции декоре фасадов церкви, в котором господствует тема Креста, в знаковом посвящении храмовых престолов, в иконографии и декоративной составляющей храмовой иконы. В докладе затрагиваются вопросы преломления западной традиции в этом новгородском архитектурно-художественном ансамбле и ее переплетений с местными реалиями, сопоставляются побудительные мотивы интереса к святилищу в Бари, практически синхронно проявленного в Новгороде и на другом конце византийского мира – в Сербии.

Tatiana Tsarevskaya

The State Institute for Art Studies, Moscow

**THE CHURCH OF ST. NICHOLAS ON LIPNO AND THE ICON
OF ITS PATRON SAINT: SOME QUESTIONS OF TOPOGRAPHY
AND ICONOGRAPHY**

The construction of the Church of St. Nicholas on the island of Lipno was timed by the Novgorod chronicle to the 180th anniversary “after the arrival of the miraculous image” – the icon of St. Nicholas on a round panel, thanks to which Prince Mstislav was healed. In the topography of medieval Novgorod and its environs, the Church and the monastery of St. Nicholas were closely connected with the country princely residence on the Rurik hillfort, where Alexander Nevsky lived several decades earlier. The territorial proximity played not the least role in some features of the structure and ideological program of the wall painting, close to some extent to the paintings of the nearby Nereditsa. However, the uniqueness of the façade decoration, some elements of the fresco iconographic program as well as the peculiarities of the famous icon of St. Nicholas painted by Alexa Petrov (according to inscription made on its lower margin in the 16th cent.), were determined by reference point for the supranational Christian shrines, sanctuaries and worship services – the Cross of the Lord and the basilica in Bari, where the relics of St. Nicholas of Myra were transferred two centuries earlier, as well as the veneration of St. Nicholas together with St. Clement the Pope, that is characteristic of the Roman tradition.

The report touches on the issues of the refraction of the Western tradition in the Novgorod architectural and artistic ensemble of Lipno and its intertwining with local realities, compares the motivations of interest in the sanctuary in Bari, almost simultaneously manifested in Novgorod and in Serbia.

И.А. Шалина

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ИКОНА БОГОМАТЕРИ УМИЛЕНИЯ ИЗ БЕЛОЗЕРСКА В ДИАЛОГЕ ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ И ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ

Крупный храмовый образ Богоматери Умиления, получившей по месту происхождения наименование «Белозерской» (ГРМ), благодаря редкому образному замыслу и непохожим на другие домонгольские памятники художественным особенностям, занимает особое место в русском искусстве. Подчеркивая сакральность и древность городского палладиума, источники называют его «Корсунским», чему соответствуют монументальность и репрезентативная значительность самой большой богородичной иконы той эпохи. Масштабно преувеличенные фигуры Марии – «Бога невместимого вместилище» и особенно Христа, представленного не младенцем, а отроком, с трудом вписаны в границы средника, обрамленного рамой синих полей с цветными медальонами. Тема воплощения Слова раскрывается через необычно обнаженные по колени и чуть скрещенные ноги Иисуса, в отличие от других частей личного, моделированные объемно, зримо свидетельствуя об обоженной «живой» плоти жертвенного Агнца. Евхаристическое прикосновение к ней было реальным, учитывая доступность этой части изображения для целования. Столь же явственно в небесной литургии участвуют ангелы, принимающие жертву покровенными руками, облаченные в белые дьяконские стихари. Образ крестного пути выражен и через киноварные нимбы, венчающие нераздельно слитых Богоматерь и Сына – Церковь Христову и Великого Архиерея. Белый цвет фона ассоциируется с Царствием Небесным, а продуманное расположение на полях образов первосвященников, пророков и святых жен выявляют важнейшие экклезиологические и литургические идеи.

Живописная манера определяется исследователями по-разному, как и время создания памятника. В нем видели то пример искусства Северо-Востока Руси, что чаще объясняли происхождением из Белозерска, в 1207–1238 гг. принадлежавшего ростовским князьям; то отражение новгородских традиций. Между тем, определенность и даже императивность художественного строя, локальность и яркость напряженного колорита с контрастными сочетаниями активных цветов позволяют связывать произведение с Новгородом. Более того,

стиль иконы с ее плотной литой карнацией лица, подчеркнута увеличенными и широко раскрытыми глазами, массивными, выступающими за плоскость фона изображениями, дает основание рассматривать его как предтечу того направления, которое обретет свою законченность в иконе св. Николая из Духова монастыря (ГРМ). Это свидетельствует в пользу более позднего, чем принято думать, создания памятника – не ранее 1230 г., времени княжения в Новгороде Александра Невского.

Целый ряд особенностей, которые можно определить, по выражению Г.С. Колпаковой, как утрирование несоразмерностей, находят параллели в позднероманском, прежде всего итальянском искусстве, испытавшем сильное греческое влияние в первой половине XIII в. Они выразились в непривычном соотношении огромного средника и узких полей, нехарактерной для византийской традиции укрупненности нимбов и особенно недетской фигуры Христа, как и в неканоническом характере облачения в виде широкой оранжево-коричневой ризы, напоминающей страстную багряницу; а также в рисунке готически заостренных черт лица Богородицы. Учитывая ориентированность мастера на какой-то почитаемый образец, о чем свидетельствует желание воспроизвести даже облик драгоценного убранства с медальонами, выполненными в технике перегородчатой эмали, можно думать о западном происхождении копируемого прототипа. Это позволяет расширить круг и характер зарубежных связей Великого Новгорода, где пересекались разные по художественной природе традиции и бытовали произведения, имевшие самые неожиданные источники происхождения.

Irina Shalina

The State Russian Museum, Saint Petersburg

ICON OF THE VIRGIN OF TENDERNESS “BELOZERSKAYA” IN THE DIALOGUE OF EASTERN CHRISTIAN AND WESTERN CULTURE

The sources call the large church image of the Mother of God “Belozerskaya” (the State Russian Museum) “Korsunskaya”, which was usually associated in Russia with imported or oldest monuments oriented to Greek worship patterns. The icon occupies a special place in Old Russian art due to the uniqueness of its design and rare artistic solution.

The iconography includes figures highlighted by their large scale and united by cinnabar halos. The image of Christ is unusual being represented not by an infant, but by a youth, with legs bared to the knees, which reveals the sacrificial theme of the Incarnation of Christ and the Creation of the Church. The thoughtful arrangement of medallions in the margins with images of high priests, prophets and holy women brings to light the most important ecclesiological and liturgical ideas.

The peculiarities of the painting style make it possible to link this artwork with Novgorod icon painting and to date it to the second quarter of the 13th century, not earlier than the 1230s. Moreover, a number of characteristic features of the image find parallels in Late Romanesque, first of all, Italian art, which experienced a strong Greek influence in the first half of the 13th century. This makes it possible to expand the circle and nature of foreign relations of Great Novgorod, where traditions of different artistic nature intersected, and also there were works that had the most unexpected sources of origin.

**II. ИСКУССТВО ВИЗАНТИЙСКОГО
МИРА В XIII ВЕКЕ**

**THE ART OF THE BYZANTINE
WORLD IN THE 13th CENTURY**

А.А. Адашинская

Институт востоковедения РАН, Москва

Е.А. Виноградова

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет;
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова,
Москва

НОВООТКРЫТЫЕ ФРЕСКИ КАПЕЛЛЫ ВОЗЛЕ МОНАСТЫРЯ СУМЕЛА В ПОНТЕ: ДАТИРОВКА, ИКОНОГРАФИЯ И СТИЛЬ

Монастырь Панагии Сумелиотиссы расположен в горной области Мацука недалеко от Трапезунда. Он построен на выступе крутого обрыва и частично использует систему естественных и рукотворных пещер для устройства своих помещений. Однако, помимо собственно монастырских построек, в округе монастыря существовало несколько церквей-капелл. В 2017 г. в ходе реставрации была открыта, а точнее, открыта заново небольшая капелла, расположенная на утесе к северу над монастырем. Эта частично обрушившаяся постройка расписана фресками внутри и снаружи, которые можно с уверенностью датировать XIII в. на основании стиля и частично сохранившегося императорского ктиторского портрета.

Вначале представим первоначальное описание памятника, пока неизданного. Внутренняя часть наполовину обвалившейся капеллы занята сценами Праздников (Преображение, Успение, Крещение и Рождество Христово), фигурами преподобных и мучеников, среди которых масштабом выделен св. Георгий, что наводит на мысль о соответствующем посвящении капеллы. Особое внимание уделено иконографии сцен, которые включают три изображения монашеских Успений (св. Антония, св. Саввы и св. Евфимия) и ктиторский портрет некоего императора, вероятно Мануила I Великого Комнина (1238–1263), либо его преемников – Андроника II (1263–1266) или Георгия I (1266–1280), ведомого покровителем Трапезунда – святым Евгением. Проведен иконографический анализ отдельных элементов данных иконографий, чтение их надписей и контекстуализация образов монахов-пустынников и императорского портрета.

Так, сцены монашеских Успений находят аналогии со схожими сценами в миниатюрах рукописей, в частности, Минологиев, а также

циклами в скальном монастыре Иваново (Болгария) XIV в., в капелле св. Георгия в Хиландаре XIII в., в Палеомонастиро в Эгалее на Пелопоннесе и с поствизантийской иконографией Успения св. Ефрема Сирина. Кроме того, изображения монашеских Успений в Сумеле будут сопоставлены с текстами – византийскими популярными коллекциями монашеских житий и поучений (Arophthegmata patrum, «Луг духовный», жития, составленные Кириллом Скифопольским), которые косвенно послужили прообразами некоторых сцен.

Изображение неизвестного императора рассмотрено в соотношении с портретами императоров Трапезунда, известными по копиям, старым фотографиям и словесным описаниям. Надпись, сопровождающая портрет, несмотря на ее неполную сохранность, может быть проанализирована в сравнении с формулами императорских титулатур в документах поздневизантийского периода.

Фрески, яркие и многоцветные, часть которых (монашеский цикл) сохранилась в несколько измененном колорите, стилистически ясно вписываются в искусство второй половины XIII в., очевидно вторя, при значительном упрощении, живописи Софии Трапезундской, а некоторые образы находят в ней непосредственные аналогии. В живописи капеллы представлены монументальные фигуры с крупными головами, широкие лица с густыми оливковыми или коричневыми притенениями по абрису, тяжелыми веками, сведенными на переносице в одну линию бровями, несколько нахмуренным выражением, а то и с выразительными острыми взглядами сверкающих белками глаз. Согбенные старцы, несомые зверями или учениками, наглядно иллюстрируют монашеские сочинения с их акцентуацией аскетического подвига. Неловко переданные ракурсы многочисленных построек с башнями, стилизованный без изящества пейзаж, хаотичные складки драпировок демонстрируют не слишком высокий уровень художественного мастерства (за исключением образа св. Георгия). Вместе с росписью капелл монастыря св. Саввы в Трапезунде эти фрески позволяют составить представление о различных тенденциях в трапезундской школе живописи после росписи Св. Софии.

На примере фресок новооткрытой капеллы в докладе будет проанализирована степень провинциализации константинопольских образцов (привнесенных лучшими из мастеров Софии Трапезундской) в местной школе и представлены аналогии. Предполагаем, что

роспись могла быть создана одним из мастеров Софии Трапезундской или его учениками.

Проведение такого рода стилистического анализа и нахождение иконографических и текстовых параллелей позволит сделать заключение о датировке памятника, особенностях его художественного языка, назначении капеллы, а также формулах репрезентации власти в Трапезундской империи.

Anna Adashinskaya

Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences,
Moscow

Elena Vinogradova

Saint Tikhon's Orthodox University;
The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture
and Architecture, Moscow

NEWLY DISCOVERED FRESCOES OF THE CHAPEL NEAR THE SUMELA MONASTERY IN PONTUS: DATING, ICONOGRAPHY AND STYLE

The Monastery of Panagia Sumeliotissa is situated in the mountainous region of Matsuka near Trebizond. It is built on an edge of a steep cliff and partly occupies a system of natural and artificial caves. However, in addition to the main monastery grounds, there were several chapels erected in the vicinity of the foundation. In 2017, during the restoration, a small chapel was discovered or, rather, re-discovered; it stands on the top of a cliff to the north side, above the monastery. This partially collapsed structure preserves the murals on the external and internal walls, and these frescoes can be surely dated to the 13th century, on the grounds of the stylistic analysis and partially preserved imperial portrait.

Initially, we will present the description of the yet unpublished monument. The scenes of the Feasts (Transfiguration, Assumption, Baptism and Nativity of Christ) and the figures of holy hermits and martyrs including an oversized image of St. George occupy the interior of the half-collapsed chapel. The emphasis on St. George figure may suggest the corresponding dedication of the chapel. Particular attention we should pay to the iconography of scenes depicting three images of monastic Assumptions

(St. Anthony, St. Sabas and St. Euthymius) and a patron portrait of a certain emperor, probably Manuel I the Great Komnenos (1238–1263), or his successors, Andronikos II (1263–1266) or George I (1266–1280), led by the patron saint of Trebizond – St. Eugene. We try to carry out the iconographic analysis of the individual elements of these representations, read their inscriptions and contextualize the hermits' images and the imperial portrait.

Thus, the scenes of the hermits' Assumptions can be compared with similar scenes in the illuminated manuscripts (Menologia, in particular) as well as with the mural cycles in the rock monastery of Ivanovo (Bulgaria, 14th century), chapel of St. George at Hilandar (13th century), Palaiomonastero in Aigaleio in the Peloponnese, and with post-Byzantine compositions of St. Ephraim the Syrian's Assumption. In addition, the images of the monastic Assumptions in Sumela can be paralleled with the texts – popular Byzantine collections of monastic lives and teachings (*Apophthegmata patrum*, Spiritual Meadow, Lives by Cyril of Scythopolis) that served as indirect prototypes for some scenes.

We should regard the image of the unknown emperor in its relation to the royal portraits from Trebizond, known by copies, old photographs and verbal descriptions. The inscription accompanying the portrait, despite its incomplete preservation, can be analyzed in the context of the imperial title formulas encountered in the documents of the late Byzantine period.

The frescoes, bright and polychromatic (the colour palette of the monastic cycle has survived in the slightly altered state due to the elements and external impacts), stylistically clearly fit into the art movements of the second half of the 13th century. They obviously echo, with significant simplification, the painting of Sophia of Trebizond, and some chapel's images find direct analogies in the murals of the cathedral. The chapel's painting displays the monumental figures: they have large heads, wide faces with thick olive or brown shades along the outline, heavy eyelids, eyebrows pulled up together on the bridge of their noses creating a somewhat frown expression or even accentuating expressive sharp gazes of their sparkling whites of eyes. The elders in the hunched-over postures, carried by beasts or disciples, visually illustrate the monastic writings with their emphasis on the ascetic exploits. Awkwardly rendered foreshortenings of numerous towered buildings, a landscape stylized without subtlety, chaotic drapery folds, – all these features betray the level of artistic skill below the average (with the exception of St. George's image). Together with the murals of the chapels belonging to St. Sabas in Trebizond, these frescoes give an idea

about various trends being present in the Trebizond painting school after the completion of St. Sophia.

Using these newly-discovered murals as examples, the paper analyzes the degree of provincialization in the local school in comparison to the Constantinople patterns (brought in by the best masters of Sophia of Trebizond) and provides some analogies. We assume that the painting could have been created by one of the masters working in Sophia of Trebizond or his pupils.

Implementing this kind of stylistic analysis and finding the iconographic and textual parallels we try to draw a conclusion about the dating of the monument, the peculiarities of its artistic language, the purpose of the chapel, as well as the formulas for the power representation in the Trebizond Empire.

З.А. Акопян

Ереванский государственный университет, Ереван

**МЕЖДУ ВИЗАНТИЕЙ И КАВКАЗОМ: ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ
ОСОБЕННОСТИ РОСПИСИ ЦЕРКВИ СВ. ГРИГОРИЯ
(ТИГРАНА ОНЕНЦА) В АНИ (ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIII ВЕКА)**

Церковь Св. Григория, или Тиграна Оненца, была построена в 1215 г. в армянской столице Ани при Захаридах. Построенная как обитель Армянской Национальной Церкви, она вскоре перешла к армянам-халкидонитам и была расписана (дата росписи между 20-ми и 50-ми гг. XIII в.).

Фрески церкви Св. Григория – пограничный памятник во всех смыслах. Роспись была заказана армянской православной общиной, которая догматически была связана и подчинялась Византийской Церкви, но к XIII в., исходя из политической ситуации, на эту роль претендовала уже Грузинская Церковь. Верность православию определяли исторически тесные культурные связи как с Византией, так и с Грузией.

Помимо конфессиональных, отношения с Грузией имели и региональные особенности. В то же время, выраженное этническое самосознание православных армян определяло преимущество национальных традиций. Все это вместе и определяло художественное и иконографическое своеобразие халкидонитских памятников, что так ярко отражено и в росписях церкви Св. Григория.

Росписи церкви Св. Григория в Ани – типичный халкидонитский памятник с многослойной, но в то же время самобытной иконографической программой. Так, в куполе представлено Вознесение Христа, что соответствует византийской иконографической программе и отличается от единовременных грузинских ансамблей с более архаичным Вознесением Креста. В конхе апсиды – Деисус с пророческими видениями, характерный для памятников Каппадокии, Сирии и Армении, но не памятников метрополии. На алтарной стене – Евхаристия, что созвучно с иконографической традицией памятников византийского круга, однако совершенно нетипично для единовременных грузинских ансамблей. В нижнем регистре алтарной стены – Святители, что в контексте византийской и восточнохристианской иконографии. Однако среди Отцов Церкви представлены не только Григорий

Парфянин, Просветитель Армении, который уже в IX в. был включен в список Отцов Церкви, но и два его сына – Аристакиос и Вртанес, что является отражением национальной традиции. В парусах евангелисты даны в медальонах, что несколько архаично, но встречается в памятниках Каппадокии, Грузии и армян-халкидонитов. Кроме христологических сцен, в росписях целый ряд изображений святых, из которых можно выделить св. Константина и св. Елену, св. Харитона и св. Ермолая. А среди отдельных сцен примечательны композиции «Причастие Марии Египетской» и «Собор архистратига Михаила».

Zaruhi Hakobyan

Yerevan State University, Yerevan

BETWEEN BYZANTIUM AND THE CAUCASUS: ICONOGRAPHIC PECULIARITIES OF THE WALL PAINTINGS OF ST. GREGORY (TIGRAN HONENTS) CHURCH OF ANI (EARLY 13th CENTURY)

The Church of St. Gregory was built in 1215 in the capital of Ani under the rule of Zakharids. Built as the church of the Armenian National Church, soon it was passed to the Armenian-Chalcedonians and was decorated with frescoes (the 20s and 50s of the 13th century).

The wall painting of the St. Gregory's Church is a boundary monument in every way. The murals were ordered by the Armenian Orthodox community, which was dogmatically subordinate to the Byzantine Church, but by the 13th century to the Georgian Church too. Loyalty to the Orthodoxy was determined by historically close cultural ties with both Byzantium and Georgia. The relations with Georgia also had regional peculiarities. At the same time, the pronounced ethnic identity of the Orthodox Armenians determined the succession of the national traditions too. All these determined the artistic and iconographic uniqueness of the Armenian-Chalcedonian monuments.

The murals of St. Gregory Church are an exemplary Chalcedonian monument with a multi-layer, but very distinctive iconographic program. Thus, the Ascension of Christ in the dome corresponds to the Byzantine program and differs from the coeval Georgian iconographic tradition. The Deesis with the prophetic visions in the conch corresponds to the monuments of Cappadocia, Syria and Armenia. On the altar apse there is the Eucharist,

very common for the Byzantine world, but completely missing in Georgian murals. At the lower tier of the altar wall there are Saint Bishops, which is in accordance with Byzantine and Eastern Christian iconography. However, among the Church Fathers there are represented Aristakes and Vrtanes, the sons of St Gregory, the Enlightener of Armenia, which is the witness of the national tradition. On the pendentives the evangelists are in the medallions such as in the monuments of Cappadocia, Georgia and of the Chalcedonian Armenians. Besides the Christological scenes, there are images of different saints among which one can distinguish SS Constantine and Helen, St. Chariton the Confessor. And among the scenes the compositions of the Communion of St. Mary of Egypt and the Council of Angels are noteworthy.

Ioanna Bitha

Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art at the Academy of Athens, Athens

ICONOGRAPHIC PREFERENCES IN CHURCH MURAL DECORATIONS IN KYTHERA, GREECE, DURING THE THIRTEENTH CENTURY

The island of Kythera is located between the Peloponnese and Crete, closer to Monemvasia and Mani. In the thirteenth century, as a result of the new historical-geographical developments and the conquering advances of the Crusaders into the Byzantine lands and the eastern Mediterranean, Kythera, according to the *Partitio Romaniae*, was allotted to Venice along with Crete, and the island was taken over by the Venetian family of the Venier. The Veniers showed no haste to set foot on Kythera, an otherwise poor island, which was significant because of its geographical location at the crossroads of commercial and military routes. As a result, nothing disrupted the bonds of Kythera with the southern Peloponnesian land. Kythera then came under the rule of the local lord Nikolaos Evdaimogiannis, a man from Monemvasia who was close to the Byzantine emperor. This unusual situation, with the tacit, mutual acceptance of both lords, was sealed with a marriage between the two families in 1238 or 1250, which, however, ended ingloriously after Venier's bigamy was disclosed. In 1275, as a result of the policy of Michael VIII Palaiologos, lords from Monemvasia under Paul Notaras expelled the Veniers from Kythera, which came again under the jurisdiction of Byzantium until 1308 when the Venier finally settled on the island.

It was during this period, especially in the second half of the thirteenth century, that we observe an intense activity of church building and mural decoration, which at any rate was not unknown to the wider area. Twenty-five churches altogether were erected or renovated all over the island. In these churches, whether they concern full, partial, or autonomous representations-dedications of pious patrons, forty-six phases of mural decoration can be assessed. Notwithstanding the usual ones, the iconographic programs exhibit various subjects that can be connected with metropolitan centres. Among these subjects, the most interesting are the iconographic circles of the eponymous saints, not common elsewhere as those of the apostle Andrew, Saint Onouphrios and probably John the

Evangelist. The presence of these iconographic circles and their origins will be discussed in the context of the period and the region.

И. Бифа

Центр исследований византийского и поствизантийского искусства
Афинской академии, Афины

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В РОСПИСЯХ ЦЕРКВЕЙ НА ОСТРОВЕ КИФЕРА В ГРЕЦИИ В XIII ВЕКЕ

Остров Кифера расположен между Пелопоннесом и Критом, ближе к Монемвасии и Мани. В XIII в., вследствие новых историко-географических тенденций и наступления крестоносцев на византийские земли и восточное Средиземноморье, Кифера, согласно *Partitio Romaniae*, была передана Венеции заодно с Критом, и остров был захвачен венецианской семьей Вениер. Венецианцы не спешили ступить на землю Киферы, которая, в сущности, была бедным островом, имевшим некоторое значение вследствие своего географического положения на пересечениях торговых и военных путей. В результате ничто не нарушало связи Киферы с южным Пелопоннесом, и она оказалась под властью местного властителя Николая Эвдемоянниса родом из Монемвасии, который был близок византийскому императору. Эта необычная ситуация с молчаливого взаимного согласия обоих господ была скреплена браком между двумя семьями в 1238 или в 1250 г., который, однако, бесславно закончился после раскрытия двоеженства Вениера. В 1275 г., вследствие политики Михаила VIII Палеолога, властители Монемвасии во главе с Павлом Нотарасом изгнали Вениеров с Киферы. Она снова перешла под юрисдикцию Византии до 1308 г., когда Вениеры окончательно обосновались на острове.

Именно в этот период, особенно во второй половине XIII в., наблюдается интенсивное строительство и монументальная декорация церквей, что в целом соответствовало аналогичным тенденциям во всем регионе. Всего 25 церквей было возведено или обновлено по всему острову. Насчитывается 46 росписей, включающих как вновь созданные ансамбли, так и частичное поновление или отдельные ктиторские изображения. Помимо традиционных программ, в этих росписях есть сюжеты, которые могут быть связаны со столичными центрами. Среди

них наиболее интересны иконографические циклы тех святых, которым посвящены храмы, необычные в других местах (например, циклы апостола Андрея, св. Онуфрия и, вероятно, Иоанна Евангелиста). Присутствие этих иконографических циклов и их истоки будут рассмотрены в контексте данного периода и региона.

А.Ю. Виноградов

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва

АРХИТЕКТУРА ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА ВО ВРЕМЕНА АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО: В ПОИСКАХ НОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В середине XIII в., после катастрофы 1204 г., в поздневизантийских государствах начинается новый расцвет монументального строительства. В большинстве из них оно идет по пути восстановления архитектурных традиций, сложившихся на этих землях к началу столетия. Так, в Трапезундской империи императорский погребальный монастырь Св. Софии (1238–1263) воспроизводит тот тип храма вписанного креста, который существовал в восточнопонтийском зодчестве IX–XII вв. Св. Василий в Арте (вторая половина XIII в.) в Эпирском деспотате и Митрополия в Мистре (1262–1272) в Морейском деспотате развивают локальные варианты «элладской школы», равно как и западноанатолийские храмы Никейской империи. Однако в репрезентативных постройках никейских императоров, Св. Иоанне Предтече в Пруссе (1222–1242) и Св. Трифоне в Никее (1255), проявляется ориентация на «столичную» архитектуру средневизантийского и даже ранневизантийского времени. И хотя после отвоевания Константинополя в 1261 г. монументальное строительство там началось не сразу, уже в парекклисии св. Иоанна Предтечи в монастыре Константина Липса (около 1280) мы видим соединение старой архитектурной традиции столицы с художественной декорацией фасадов, пришедшей из Западной Анатолии.

В славянских государствах Балкан середины XIII в. новое монументальное строительство, отмечающее их триумфы, также основывается на старых традициях. Так, построенный в честь победы при Клокотнице (1230) храм Свв. Сорока мучеников в Тырнове, столице Второго Болгарского царства, представляет тип базилики, популярный в Северной Греции. А заложенный в связи с учреждением Сербской архиепископии (1219) храм в Жиче сочетает в себе как византийские, так и романские элементы «рашской школы».

Сложнее дело обстоит на Руси, где монгольское нашествие прервало развитие локальных архитектурных школ: владимиро-суздальской, черниговской, новгородской и др. Возвращение к монументальному строительству началось в XIV в.

ментальному строительству здесь происходит только в конце XIII в. Но на примере Св. Николы на Липне (1292) мы видим, что северо-европейские мастера возводят храм, опять же ориентирующийся на синтетический стиль новгородской архитектуры начала XIII в. (типа Св. Илии на Перыне).

Сравнение этих примеров нового монументального церковного строительства в византийском мире середины – второй половины XIII в. показывает, что в большинстве случаев оно идет по пути возобновления или, реже, продолжения (в Сербии) локальных архитектурных традиций рубежа XII–XIII вв. И только в Никейской империи осуществляется попытка вернуться к образцам зодчества Константинополя до 1204 г. Однако строительные традиции Западной Анатолии все равно проникают в архитектурную идентичность Никейской империи, что мы можем видеть уже по художественному декору фасадов раннепалеологовского Константинополя.

Andrey Vinogradov

National Research University

“Higher School of Economics”, Moscow

ARCHITECTURE OF THE BYZANTINE WORLD IN THE TIME OF ALEXANDER NEVSKY: IN SEARCH OF A NEW IDENTITY

In the mid-13 century, after the catastrophe of 1204, building activity came to a new flourishing in the Late Byzantine states. Most of them tried to restore the architectural traditions developed there at the beginning of the century. E.g., in the Empire of Trebizond, the cathedral of the imperial funerary monastery St. Sophia (1238–1263) is a typical “Eastern Pontic” cross-in-square church. St. Basil in Arta (2nd half of the 13th century) in the Despotate of Epirus, and the Metropolis of Mystras (1262–1272) in the Despotate of Morea develop local versions of the “Helladic school”, as well as the Western Anatolian churches of the Empire of Nicaea. However, the most representative buildings of the emperors of Nicaea, St. John the Baptist in Prussia (1222–1242) and St. Tryphon in Nicaea (1255), imitate the “metropolitan” architecture of the Middle Byzantine and even Early Byzantine period. Nevertheless, after the reconquest of Constantinople in 1261, the parekklesion of St. John the Baptist in the monastery of

Konstantinos Lips (c. 1280) shows a mixture of the old “metropolitan” tradition with a “Western Anatolian” decoration of the facades.

In the Slavic states of the Balkans of the mid-13th century, the new monumental buildings marking their triumphs were based on old traditions too. So, St. Forty Martyrs in Tarnovo, the capital of the Second Bulgarian Kingdom, built in honour of the victory at Klokotnitsa (1230), represents a type of shortened basilica popular in Northern Greece. The church in Ziča established together with the Serbian Archbishopric (1219) combines both Byzantine and Romanesque elements of the “Ras school”.

The situation is more complicated in Old Rus’, where the Mongol invasion interrupted the development of local architectural schools: of Vladimir-Suzdal, Chernigov, Novgorod, etc. New building activities took place there only in the late 13th century. However, the example of St. Nicholas on Lipna (1292) shows that this church constructed by Northern European master builders follows the synthetic style of Novgorod architecture of the early 13th century (such as St. Elijah in Peryn’).

A comparison of such examples of new monumental building activity in the Byzantine world of the middle – 2nd half of the 13th century shows that in most cases it was a renewal or, less often, a continuation (in Serbia) of local architectural traditions of the early 13th century. It was only the Empire of Nicaea that attempted to return to the architecture of Constantinople before 1204. However, the building traditions of Western Anatolia still penetrated into its architectural identity, as we can see from the decoration of the facades in the Early Palaiologan Constantinople.

Э.Н. Добрынина

Государственный институт искусствознания, Москва

ГРЕЧЕСКОЕ ЛИЦЕВОЕ ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ SINAIT. GR. 156: ВОПРОСЫ ДАТИРОВКИ И ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ

Как хорошо известно, нижний унциальный текст в двух палимпсестах (Par. gr. 117 и РНБ, Гр. 675) содержит гомилии императора Льва VI Мудрого (886–912). Датировка нижнего слоя и, следовательно, время создания ныне утраченного кодекса колеблется от первой до второй половины X в. (С. Astruc, 1982; Th. Antonopoulou, 1996).

В 2019 г. среди греческих рукописей монастыря Св. Екатерины на Синае удалось обнаружить и идентифицировать несколько ранее неизвестных фрагментов, происходящих из того же кодекса. Небольшие фрагменты пергамена были использованы для подклейки поврежденных листов Четвероевангелия Sin. gr. 156 во время его ремонта. Помимо уточнения первоначального состава унциального сборника, относящегося к древнейшим спискам сочинений Льва VI Мудрого, эта находка дает повод впервые рассмотреть в комплексе три рукописи (Par. gr. 117, Petrop. gr. 675, Sinait. gr. 156) с точки зрения их происхождения и последующего использования.

Малоизученное Четвероевангелие Sin. gr. 156 широко датируется XII–XIII вв. или XIV в. Рукопись украшена тремя миниатюрами с портретами евангелистов, в настоящее время сильно разрушенными, а также заставками с ярким, но простоватым краснофонным орнаментом лепесткового стиля, гипертрофированными пальметтами и вытянутыми по вертикали инициалами. Однако с этим вполне типовым и схематичным декором неожиданно контрастирует мотив свободно колышущихся трав и цветоносных побегов, которые со всех сторон окаймляют миниатюры. Такое новшество находит близкую аналогию в миниатюрах Четвероевангелия Sofia, D. 336 + BAS, gr. 21, датированного 1285 г., а затем продолжается в пышных «травных» орнаментах Лествицы 30-х гг. XIV в. Athos, Stauroniketa, cod. 50.

Нижнюю границу ремонта, проведенного в синайском Четвероевангелии, определяет верхний текст в Сборнике византийской гимнографии РНБ, Греч. 675, который датируется XIII–XIV вв. (Е.Э. Гранстрем), первой половиной XIV в. (Б.Л. Фонкич) и XV в. (Th. Antonopoulou). Изучение в комплексе трех манускриптов,

содержащих фрагменты Сборника Льва VI Мудрого и близких к ним по определенному кругу деталей памятников, позволяет расширить представления о сложном периоде восстановления греческого книгописания после свержения латинского правления.

Elina Dobrynina

The State Institute for Art Studies, Moscow

**ON THE GREEK ILLUMINATED FOUR GOSPELS, SINAIT. GR. 156:
DATING AND HISTORY ISSUES**

As it was known up till now, the lower uncial text of two palimpsest manuscripts (Par. gr. 117 and Petrop. gr. 675) contains the Homilies of the Emperor Leo VI the Wise (886–912). The dating of the lower text varies from the first to the second half of the 10th century (C. Astruc, 1982; Th. Antonopoulou, 1996).

In 2019 among the collection of Greek manuscripts kept in the monastery of Saint Catherine at Mount Sinai several unknown fragments originating from the same codex were discovered and identified. The fragments were pasted onto damaged folia during the repair and resewing of the illuminated Four Gospels, Sinait. gr. 156. This find caused to consider three manuscripts (Par. gr. 117, Petrop. gr. 675, Sinait. gr. 156) in a complex from the point of view of their creation and subsequent use.

The Four Gospels, Sinait. gr. 156, has been little studied and is widely dated to the 12–13th centuries. It is decorated with three miniatures with portraits of the Evangelists, now badly destroyed, as well as headpieces with a bright and inelaborate red-background petal ornament, hypertrophied palmettes and vertically elongated initials. However, the motif of freely swaying grasses and flowering shoots bordering the miniatures on all sides, unexpectedly contrasts with the standard decor. This innovation finds close analogy in the Four Gospels, Sofia, D. 336 + BAS, gr. 21, a. 1285, and then continues with variations in lush “herbal” frames in the “Ladder” of John Climacus, Athos, Stauroniketa, cod. 50 of the 1330s.

The lower bound of the repair carried out in the Sinait. gr. 156 is determined by the upper text in the Collection of Byzantine hymnography, Petrop. gr. 675, which dates back to the 13–14th c. (E.E. Granstrem), the first half of the 14th c. (B.L. Fonkich) and the 15th c. (Th. Antonopoulou).

A comprehensive study of three manuscripts containing fragments of the Homilies of Leo VI the Wise, allows us to expand our understanding of the difficult period of restoration of Greek book production after the overthrow of Latin rule.

Angeliki Katsioti

Ephorate of Antiquities of the Dodecanese, Rhodes

**MERELY EASTERN: THE MONUMENTAL PAINTING IN RHODES
AND THE DODECANESE IN THE 13TH CENTURY**

To summarize the artistic activity of the 13th c. in Rhodes and the Dodecanese, we have to take into consideration the following: first, most of the surviving paintings are of average quality; a few impress by both perception and execution. Moreover, with the exception of St George Vardas in Rhodes (1289/90), the absence of monuments dated precisely by inscriptions, lies behind the fragmentary character of the local art. Also, the obscurity of the evidence for most of the islands is due to the dearth of evidence on local history and conditions.

Rhodes was the capital of the district and the centre of events. However, few paintings of the 13th century survive. We shall focus on high quality around-1250 paintings found in the monastery of Taxiarchis at Thari and St Phanourios in the medieval town and, to a lesser degree, the Refectory of the Monastery of Theologos on Patmos. Layers in the first two churches, the most important monuments under review, are attributed to the artistic milieu of the empire of Nicaea or the local rulers of Rhodes, Gavalas family. Frescoes in the Refectory on Patmos also highlight the quality of the Nicean art.

The rest of the monuments in the area, especially of the second half of the century, constitute a group of uneven quality. They mostly display the dry, flat, often linear expressionistic style echoing the late Comnenian *koine*; they reflect various anticlassic prototypes. Direct links with major artistic centres no longer exist and the art shares features with regions like Mani and Crete. However, a different tendency is observed in St John Theologos at Vathy, Kalymnos, where some features recall Romanesque influences, perhaps the only known Western vestige in the art of the Dodecanese in the pre-Hospitaller period.

А. Кациоти

Инспекция древностей Додеканесских островов, Родос

ТОЛЬКО ВОСТОЧНОЕ: МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ РОДОСА И ДОДЕКАНЕССКИХ ОСТРОВОВ В XIII ВЕКЕ

Обращаясь к художественной деятельности XIII в. на Родосе и Додеканесских островах, необходимо принимать во внимание следующее. Большая часть сохранившейся живописи – среднего качества; немного впечатляет концепцией и исполнением. Более того, за исключением церкви Св. Георгия Вардаса на Родосе (1289–1290), отсутствие точно датированных по надписям памятников стоит за фрагментарным характером местного искусства. Также неясность данных по большинству островов связана с дефицитом информации, относящейся к местной истории и специфике.

Родос был столицей этого региона и центром событий. Однако росписей XIII в. сохранилось мало. Мы сконцентрируемся на высококачественных росписях около 1250 г. в монастыре Таксиарха в Фари, в церкви Св. Фанурия в средневековом городе и, в меньшей степени, в трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. Слои живописи в первых двух церквях, наиболее важных из рассматриваемых памятников, атрибутируются художественным мастерским Никейской империи или местных правителей Родоса, семьи Гавалас. Фрески трапезной на Патмосе также отражают высокое качество никейского искусства.

Остальные памятники в регионе, особенно второй половины века, составляют группу неровного качества. В основном они демонстрируют сухой, плоский, часто линейный экспрессивный стиль, перекликающийся с поздним комниновским койне; они отражают различные антиклассические образцы. Прямые связи с ведущими художественными центрами более не существуют, что было характерно и для таких регионов, как Мани и Крит. Тем не менее иная тенденция наблюдается в росписях церкви Св. Иоанна Богослова в Вафи на Калимнос, где некоторые черты напоминают романские влияния – возможно, единственный западный след в искусстве Додеканесских островов в период до Госпитальеров.

Stavros Mamaloukos
University of Patras, Patras

ARCHITECTURE IN CENTRAL GREECE DURING 13th AND 14th CENTURIES

The aim of the paper is a presentation of the church architecture in Central Greece, i.e. the areas of Attica, Megaris and the nearby islands (Salamis, Aegina and Methana), Boeotia, Euboea, Lokris, Phthiotis, Phokis and partly Thessaly, during the 13th and 14th centuries. During this period the above mentioned areas were in their major part under Frankish rule (Attica, Megaris, Boeotia, Lokris and Phokis were part of the Frankish Duchy of Athens, which in 1311 was occupied by the Catalans. Euboea, which in 1204 had been divided in three parts, allocated to each of the three Frankish “tercieri”, by 1300 had gradually become Venetian territory), while Phthiotis and Thessaly became part of the eastern part of the Despotate of Epirus, whose capital was the city of Neopatras, the modern day town of Ypati.

The research is based on the examination of typological, morphological and structural features of monuments, firstly churches and secondly fortifications (castles and individual towers), which can be dated with some certainty in the period under consideration.

As far as typology is concerned, church architecture in Central Greece during the 13th and 14th centuries is characterized, on the one hand, by the continuation of the use of old building types and, on the other, by the great dissemination of the so called “cross-vaulted”, a new church type which first appeared in the 13th century. Most of the surviving churches are small single nave, vaulted basilicas or simple “cross-vaulted”. The bigger ones belong to the cross-in-square church type. There are, however, some peculiar big churches, like the one of St. Demetrius in Chania of Avlonari, Euboea.

In terms of morphology, architecture in Central Greece during the period under consideration constitutes, without doubt, a continuation of the Middle Byzantine “Ecole Grecque”. However, special characteristics, which differentiate it from its predecessor, can be traced. These are : a. The variety of forms, expressed by the different stylistic trends which very frequently are found within the same building. b. The Frankish influence, either direct (use of gothic forms), or indirect (changes in the character of architecture).

С. Мамалукос

Университет г. Патры, Патры

АРХИТЕКТУРА В ЦЕНТРАЛЬНОЙ ГРЕЦИИ В XIII–XIV ВЕКАХ

Цель доклада – представить церковную архитектуру в центральной Греции, т.е. в областях Аттики, Мегары и соседних островов (Саламин, Эгина и Метана), Беотии, Эвбеи, Локриды, Фтиотиды, Фокиды и частично Фессалии в XIII и XIV вв. В этот период вышеназванные области были по большей части под властью франков (Аттика, Мегара, Беотия, Локрида и Фокида были частью франкского Афинского герцогства, которое в 1311 г. было оккупировано каталонцами; Эвбея, которая в 1204 г. была разделена на три части между тремя правителями, к 1300 г. постепенно стала венецианской территорией), тогда как Фтиотида и Фессалия вошли в восточную часть Эпирского деспотата, чьей столицей был город Неопатра, сегодняшний город Ипати.

Исследование основывается на изучении типологических, морфологических и структурных черт памятников (в первую очередь, церквей, во вторую, фортификационных сооружений – замков и отдельных башен), которые могут быть датированы с определенной уверенностью рассматриваемым периодом. Что касается типологии, церковная архитектура в центральной Греции в XIII–XIV вв. характеризуется, с одной стороны, продолжением использования старых строительных типов, а с другой, значительным распространением нового типа храма – так называемого ставроэпистегос, который впервые появился в XIII в. Большинство сохранившихся церквей – маленькие однонефные, сводчатые базилики или простые храмы типа ставроэпистегос. Большие по размеру принадлежат к крестово-купольному типу. Есть, однако, несколько своеобразных больших церквей, как церковь Св. Димитрия в Ханья Авлонари на Эвбее. С точки зрения морфологии архитектура в центральной Греции в рассматриваемый период представляет собой, вне сомнения, продолжение средневизантийской элладской школы. Тем не менее можно проследить особые черты, которые отличают ее от предшествующей традиции. Таковы: а) разнообразие форм, принадлежащих различным стилистическим тенденциям, зачастую в одном и том же здании; б) франкское влияние, либо прямое (использование готических форм), либо косвенное (изменения в характере архитектуры).

Maria Rosaria Marchionibus

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Naples

MAGICAL SEALS IN APULIAN CAVES: THE CASE OF THE CROCEFISSO CRYPT AT UGENTO

Many mosaic floors in Syria and Lebanon vividly portrayed a vast repertory of geometrical motifs that function as magical seals, powerful symbols that create or influence vibrations toward a specific desire or request and act as tangible, material links to spiritual powers for summoning them. In fact, they appear frequently in magical papyri and on magical amulets.

A reverberation of such magic writing is found in Apulia, especially at the Crocefisso Crypt at Ugento (XIII century). The link between Lebanon, Syria, and Apulia could be the mosaic decoration of the double-shelled tetraconch church discovered near Canosa (5th century), that included many symbols quite similar to those found in Syria and Lebanon. It’s important to clarify that Apulia occupied a prominent place within the Christian topography of pilgrimage to eastern shrines: Canosa is on the routes connecting East and West and Ugento is on the Via Appia-Traiana that linked the main centres of Salento along its length to Taranto.

Probably after the “Canosa graft”, the transposition of the decorative motifs from the mosaics to the frescoes was natural and so the surfaces of the Salentine caves – especially those of the Crocefisso Crypt at Ugento – were engraved or painted with a rich repertory of apotropaic and magical signs.

The presence of this plethora of protective symbols is connected to the conviction that, while caves appear to be privileged sites for encountering the metaphysical, they are also *topoi* of ambiguity and fear.

So these powerful symbols are carved or painted on the parietal surfaces of the caves to drive out demons and, most importantly, to keep them at bay. The amulets and protective devices and imagery deployed by the users and the patrons of the Salentine caves formed part of a widespread strategy adopted to entrust their well-being, security and ultimate salvation to the supernatural powers and forces which had come to dominate their understanding of human existence.

М.Р. Маркионибус

Неаполитанский исследовательский университет L'Orientale, Неаполь

МАГИЧЕСКИЕ ПЕЧАТИ В АПУЛИЙСКИХ ПЕЩЕРАХ: СЛУЧАЙ КРИПТЫ КРОЧЕФИССО В УДЖЕНТО

Многочисленные мозаические полы в Сирии и Ливане живо запечатлели широкий репертуар геометрических мотивов, которые функционировали как магические печати, мощные символы, что создают или влияют на напряжение, направленное на конкретное желание или просьбу, и действуют как осязаемые материальные связи с духовными силами для тех, кто их призывает. Эти мотивы часто появляются на магических папирусах и магических амулетах.

Отголоски таких магических писем обнаруживаются в Апулии, особенно в крипте Корчефиссо в Удженто (XIII в.). Связующим звеном между Ливаном, Сирией и Апулией могла быть мозаическая декорация церкви в Канозе, представляющей собой тетраконх с обходом (V в.), которая включала много символов, весьма похожих на находящиеся в Сирии и Ливане. Важно пояснить, что Апулия занимала выдающееся место в христианской топографии паломничества к восточным святыням: Каноза стоит на путях, связывающих Восток и Запад, а Удженто – на Via Appia-Traiana, что связывала важнейшие центры Саленто вплоть до Таранто. Вероятно, после Канозы перенос декоративных мотивов из мозаик во фрески был естественным. Поэтому стены салентинских пещер – особенно крипты Крочефиссо в Удженто – были покрыты резьбой или расписаны богатым репертуаром апотропеических и магических знаков.

Присутствие этого множества защитных символов связано с убеждением, что, будучи по преимуществу местами для встречи со сверхприродным, пещеры также являются и топосами амбивалентности и страха. Таким образом, эти мощные символы вырезаются или пишутся на стеновых поверхностях пещер для изгнания демонов и, самое важное, их сдерживания. Амулеты и защитные знаки и изображения, созданные теми и для тех, кто приходил в салентинские пещеры, являются частью широко распространенного явления: таким образом люди вверяли свое благополучие, безопасность и спасение сверхъестественным силам, во всемогущество которых они верили.

Л.Ш. Микаелян

Ереванский государственный университет, Ереван

ПРОВОДНИКИ ДУШ И НЕБЕСНЫЕ СТРАЖИ: ОБРАЗЫ ФАНТАСТИЧЕСКИХ СУЩЕСТВ В АРМЯНСКОЙ ПЛАСТИКЕ XIII ВЕКА

Культура Армении XIII – начала XIV вв. отличается ярким расцветом во всех областях, в частности активным строительством монастырских комплексов. В богатом скульптурном убранстве монументальных построек этого периода особо выделяются рельефы фантастических животных: сирен, сфинксов, грифонов и драконов. Последние начали появляться в армянской средневековой пластике уже с X в., однако именно в XIII в. наблюдается наибольшая их популярность не только в церковной пластике, но и в оформлении светских зданий и в прикладном искусстве. Иконография и стилистические особенности этих существ находят самые близкие параллели в исламском искусстве Переднего Востока того же периода, что говорит о некоем общем культурном явлении и активных художественных контактах.

Фантастические животные в основном венчают входы, ниши или окна церковных построек (Нор-Варагаванк, Ехегис), а также украшают алтарные возвышения (Ванстан, Макараванк). Исходя из расположения этих существ на наиболее значимых и сакральных частях церкви, а также их иконографических особенностей – наличие корон, «расцветших» частей тела и т.д. – становится ясно, что последние имели апотропеическое значение или были символами верхнего мира. На барабане церкви в Гандзасаре две сирены, наподобие ангелов, парят над фигурами ктиторов церкви, что дает основания считать их символами Рая, проводниками душ так же, как и сирен в интерьере скальной гробницы в Гегарде. Образ сфинкса, иногда с драконьим хвостом (Селим), как правило, был связан с апотропеической символикой и идеей власти так же, как и образ грифона в христианском искусстве. Особенно ярко архаичная, защитная функция подобных геральдических изображений предстает в образах змей-драконов (Ванстан, Ани).

Указанная благая символика фантастических существ в армянской пластике XIII в. в целом не находит отражения в средневековых письменных источниках (в Физиологе, у армянских авторов). Напротив, согласно церковному канону, они имели преимущественно негативное значение: были аллегориями зла и Сатаны (дракон),

распутства и ереси (сирены) и т.д. Таким образом, благожелательная, небесная символика мифических животных в художественном творчестве развитого Средневековья отражает дохристианский пласт их почитания в Армении и в соседних ближневосточных странах. Подобное возрождение, переосмысление этих архетипов имело место и в других христианских культурах XII–XIII вв. и характеризует сходные культурные процессы на обширном пространстве от исламского Востока до Древней Руси и Западной Европы.

Lilit Mikayelyan

Yerevan State University, Yerevan

GUIDES OF SOULS AND HEAVENLY GUARDIANS: IMAGES OF FANTASTIC CREATURES IN THE ARMENIAN SCULPTURE OF THE 13th CENTURY

Armenian culture of the 13th to early 14th centuries is known for bright flourishing in all areas, and particularly in the construction of monastic complexes. In the rich sculptural decoration of the monumental buildings of this period, reliefs of fantastic animals such as sirens, sphinxes, griffins and dragons are very significant. The latter appear in Armenian medieval art already from the 10th century, however their greatest popularity is observed precisely in the 13th century. The fantastic beings were mainly carved above the entrances or windows of churches, as well as decorated the altar elevations. Based on the very location of these creatures on the most significant and sacred parts of the church as well as their iconographic peculiarities, it becomes clear, that they had an apotropaic meaning or were symbols of the upper world. On the drum of the Gandzasar church two sirens, like angels, hover over the figures of the church's donators, which gives reason to consider them symbols of Paradise, guides of souls, like the sirens in the interior of the rocky tomb of the Geghard monastery. The sphinx image was usually associated with apotropaic symbolism and the idea of power, similar to the griffin in Christian art. The archaic, protective function of such heraldic images is especially evident in the depictions of dragon-snakes.

The specified positive symbolism of fantastic creatures in the Armenian sculpture of the 13th century generally is not reflected in medieval written sources. On the contrary, according to the church canon, they had mostly negative symbolism: as allegories of evil and Satan (dragon), symbols

of debauchery and heresy (siren), etc. Thus the benevolent, heavenly meaning of the mythical animals in the artistic interpretation of the High Middle Ages reflects the pre-Christian layer of their veneration in Armenia and the neighboring Near Eastern countries. These archetypes had been similarly revived, rethought in the other Christian cultures of the 12th–13th centuries as well, which distinguishes analogous cultural phenomena in a vast space from the Islamic East to Ancient Russia and Western Europe.

О.В. Овчарова

Государственный институт искусствознания, Москва

О СТИЛЕ МИНИАТЮР ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЯ MS. LUDWIG II 5 ИЗ МУЗЕЯ ГЕТТИ

Рукопись Ludwig II 5 из музея Гетти в Малибу, согласно исследованию А. Вейл Карп, была создана около 1190 г., возможно, на Кипре, в рамках того явления, которое она определила как «декоративный» стиль. Из миниатюр, украшающих рукопись, к данному этапу с абсолютной уверенностью могут быть отнесены лишь четыре – образы евангелистов (лик Матфея, возможно, с позднейшей записью). Сильно разрушенные сцены «Уверение Фомы» и «Успение», хотя и находятся на листах, изначально входивших в рукопись, но, скорее всего, были написаны позднее. Еще тринадцать миниатюр (Рождество, Крещение, Преображение, Тайная Вечеря, Моление о чаше, Жены у гроба, Вход в Иерусалим, Благовещение, Сретение, Вознесение, Сошествие во ад, Пятидесятница и Распятие) находятся на вставных листах и могут быть датированы поздним XIII в. Именно эта группа образов станет главным предметом рассмотрения в докладе.

По большей части вставные миниатюры демонстрируют высокий уровень исполнения и единый стиль, для которого характерна пластичность в трактовке фигур и при этом отсутствие глубины композиций. Фигуры активно выдвигаются вперед, нередко выступая за пределы рамы. Их живые позы и выражения лиц, наряду с энергией живописной лепки и ярким колоритом создают экспрессивный и весьма натуральный характер образа. С учетом имеющихся представлений о культивировании подобного искусства в Фессалониках, именно с этим городом связал происхождение изучаемой группы миниатюр Х. Бухталь. В качестве родственных по стилю памятников приводились среди прочих фрески Сопочан и церкви Св. Климента в Охриде, миниатюры Четвероевангелия Burney 20. Мы попытаемся уточнить круг аналогий для образов позднего XIII в. из Ludwig II 5. В частности, представляется, что заслуживают внимания с этой точки зрения такие памятники, как фреска с ангелом из апсиды руинированной капеллы на Спасовой воде близ Хиландара на Афоне, а также некоторые образы в росписях наоса церкви Оморфи в Афинах. Кроме того, кажется вероятным, что тенденция приближать персонажей

к зрителю, порой срезая их границей кадра, могла быть обусловлена знакомством с миниатюрами «декоративного» стиля, для которых характерна, в частности, фокусировка на крупных полуфигурах.

Olga Ovcharova

The State Institute for Art Studies, Moscow

**ON THE STYLE OF THE MINIATURES OF THE TETRAEVANGELION,
MALIBU, J. PAUL GETTY MUSEUM, LUDWIG II 5**

Ms. Ludwig II 5, according to Annemarie Weyl Carr, is an important representative of the so-called decorative style, possibly produced in Cyprus ca. 1190. To this initial stage belong the Evangelist portraits. The scenes with the doubting Thomas and the Koimesis were painted later on the available leaves. Thirteen other miniatures (the Nativity, the Baptism of Christ, the Transfiguration, the Last Supper, the Agony in the Garden, the Women at the Tomb, the Entry into Jerusalem, the Annunciation, the Presentation in the Temple, the Ascension, the Descent into Limbo, the Pentecost, the Crucifixion) are on the inserted leaves and can be dated to the late 13th century. It is on this latter group of the images that I will focus in my paper. For the most part they are characterized by the volumetric figures and at the same time the lack of depth in the compositions. Figures are placed next to frames and partly in front of them. Their lively poses and expressions, along with an energetic pictorial manner and bright colors create an expressive and rather naturalistic type of image. H. Buchthal pointed to Thessaloniki as a possible place of origin of the art of this type. The frescoes of Sopočani and St. Clement at Ochrid, the miniatures of Burney 20 and several other monuments were cited as analogies. It seems that additional parallels can be adduced, in particular, with the angel in the altar niche from the ruined chapel on Spasova Voda, Hilandar, and some images in the naos of the Omorphi Ecclesia at Athens. The tendency to bring personages closer to viewer was possibly inspired by miniatures in manuscripts of the decorative style.

И.А. Орецкая

Государственный институт искусствознания, Москва

О РУКОПИСИ НОВОГО ЗАВЕТА (РНБ, ГР. 101) И ЕЕ МИНИАТЮРАХ

Рукопись Нового Завета (РНБ, гр. 101), состоящая из двух томов, происходит из Лавры св. Афанасия на Афоне и поступила в ИПБ в составе коллекции П.П. Дубровского в начале XIX в. Она представляет собой редкий образец манускрипта, миниатюры которого, созданные во второй половине XII в., были переписаны примерно столетием позже. Эта особенность была замечена И.П. Мокрецовой во время реставрации рукописи в ВЦНИЛКР с 1968 по 1981 г. На оборотах листов с миниатюрами ей удалось увидеть следы первоначального рисунка, местами значительно «расходящегося» с позднейшими изображениями.

Почерк рукописи, а также две сохранившиеся в ней от XII в. миниатюры – образы Христа в заставке на л. 117 первого тома и Иоанна Богослова на полностраничной миниатюре на л. 44 второго – обнаруживают сходство с рукописями Чикаго-Карахиссарской группы, относимыми исследователями ко второй половине XII – началу XIII в. Возможно, осыпи красочного слоя с миниатюр XII в. в манускрипте из РНБ, столь характерные для манускриптов этой группы, и стали причиной необходимости поновления большинства изображений в конце XIII в. Цели доклада – попытаться найти стилистические аналогии образам XII в. в рукописи Нового Завета (гр. 101), что до сих пор не было сделано исследователями, а также попробовать уточнить, сколько мастеров принимало участие в поновлении миниатюр в конце XIII в.

Irina Oretskaia

The State Institute for Art Studies, Moscow

ON THE MANUSCRIPT OF THE NEW TESTAMENT (SAINT PETERSBURG, RUSSIAN NATIONAL LIBRARY, GR. 101) AND ITS MINIATURES

The codex of the New Testament in the Russian National Library (gr. 101) consisting of two volumes, preserved until 1540s in the Great

Lavra on Mount Athos entered the manuscript collection of the Emperor's Public Library in Saint Petersburg in the 19th century with other codices collected in 1778–1800 by Piotr Dubrovsky. It is a unique manuscript, which miniatures created in the second half of the 12th century were repainted about a century later. This peculiarity was noted by I.P. Mokretsova during the restoration of the codex in the National Central Research Laboratory for preservation and restoration of the museum art treasures in 1968–1981. She was able to discern the traces of the original design under the repaintings of the late 13th century; she pointed out its “discrepancy” with later painting.

The script of the codex and the miniatures preserved in it from the 12th century – images of Christ in the headpiece in fol. 117 of the first volume and of John the Theologian in the full-page miniature in fol. 44 of the second – reveal similarity with those of the so-called “decorative style manuscripts” dated by scholars to the second half of the 12th – early 13th-century. Probably, the fall of paints so characteristic of the codices of this group, caused the necessity in restoration of most of its miniatures in the late 13th century. The aims of the study are to find stylistic analogies to its two 12th-century images, as it was not yet done by other scholars, and to specify the number of artists responsible for the restoration (renovation) of the miniatures in the late 13th century.

Tatjana Starodubcev

Academy of Arts, University of Novi Sad, Novi Sad

**SERBIA AND THE CHRISTIAN EAST IN THE 13th CENTURY.
MINIATURES OF THE PRIZREN GOSPEL AS A TESTIMONY
OF ARTISTIC CONNECTIONS**

The Prizren Gospel (the last decades of the 13th century), destroyed on April 6th, 1941, contained 36 miniatures. Due to numerous unusual features, many of them are unique among preserved Serbian medieval artworks. For the purpose of this study, limited in scope, some of them were scrutinized. Their potential models in extant medieval Eastern Christian artworks are listed. The most closely related examples can be observed in the Coptic milieu. The question of how the illuminator of the Prizren Gospel could have gotten acquainted with the works of Christian Egypt whose iconographic details he transmitted into a quite original creation is discussed.

Serbian written sources on the ties between Serbia and Egypt in the 13th century are very scarce. During his pilgrimage to the Holy Land in 1234–1235, the first Serbian archbishop, Sava, visited many holy places in Egypt, from Alexandria to Mount Sinai. The hagiographies indicate the travels of the 13th century Archbishops – Sava II, Joanikije I, and Jevstatije I – as well as that Queen Jelena († 1314) sent her monks and gifts to Sinai and Jerusalem. The monastery of St. Catherine on Mount Sinai treasures numerous Serbian manuscripts from the 13th and 14th centuries. Foreign Christian merchants and wayfarers were guaranteed safe passage in the Mamlūks Egypt. That was regulated by a decree issued in 1288. The transcript from the reign of sultan Muḥammad bin Qala'ūn (1293–1341) notes the way the sultan addressed Istīfānūs Farākis, king of the Serbs, who is also cited in several Arabic written sources. Given the very wide time span of the reign of the sultan, it is not possible to reliably determine to which Serbian king the name refers.

It can be assumed that the artist who painted the miniatures of the Prizren Gospel was in Egypt for a long or short while. His miniatures were based on various iconographic patterns that he memorized or noted, and incorporated into unusual achievements unique among preserved medieval Serbian paintings.

Т. Стародубцев

Академия художеств, Нови-Садский университет, Нови-Сад

СЕРБИЯ И ХРИСТИАНСКИЙ ВОСТОК В XIII ВЕКЕ МИНИАТЮРЫ ПРИЗРЕНСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ

Призренское Евангелие (последние десятилетия XIII в.), уничтоженное 6 апреля 1941 г., содержало 36 миниатюр. Из-за многочисленных необычных черт многие из них уникальны среди сохранившихся сербских произведений средневекового искусства. В рамках этого ограниченного по охвату исследования рассматриваются некоторые из них. Приводятся их возможные образцы среди дошедших до нас восточнохристианских средневековых памятников искусства. Наиболее близкие примеры можно видеть в коптской среде. Рассматривается вопрос, как миниатюрист Призренского Евангелия мог познакомиться с произведениями христианского Египта, чьи иконографические детали он перенес в свое весьма оригинальное творение.

Сербские письменные источники о связях между Сербией и Египтом в XIII в. очень скудны. В ходе своего паломничества в Святую Землю в 1234–1235 гг. первый сербский архиепископ Савва посетил много святых мест в Египте – от Александрии до горы Синай. В житийной литературе отмечаются путешествия архиепископов XIII в. Саввы II, Иоанникия I и Евстафия I. Известно также, что королева Елена (†1314) посылала своих монахов и дары на Синай и в Иерусалим. Монастырь Св. Екатерины на Синае хранит многочисленные сербские манускрипты XIII–XIV вв. Иностранцам и путешественникам христианского вероисповедания в мамлюкском Египте гарантировалась безопасность передвижения. Это было определено декретом 1288 г. Документ эпохи правления Мухаммада ибн Калауна (1293–1341) содержит обращение султана к Истифанусу Фаракишу, королю сербов, который также упоминается в нескольких арабских письменных источниках. С учетом очень широкого временного промежутка правления султана невозможно достоверно определить, к какому сербскому королю это имя относилось.

Можно предположить, что художник миниатюр Призренского Евангелия находился в Египте более или менее долго. Его миниатюры

основывались на различных иконографических образцах, которые он запоминал или фиксировал и включил в свое необычное произведение, уникальное среди сохранившихся памятников сербской живописи.

Нада Хелу

Ливанский университет, Бейрут

ИСТОКИ ЖИВОПИСИ XIII ВЕКА В ЛИВАНЕ

Настенные росписи появились в Ливане, а точнее в графстве Триполи (1104–1289) в эпоху крестоносцев. Здесь насчитывается более тридцати церквей того времени, стены которых были покрыты фресками.

Во фресках, созданных на территории Ливана с начала XIII в., можно выявить как минимум два стиля. Один из них восходит к византийской традиции, или *maniera greca*, другой – к местной, или *maniera syriaca*. Оба эти способа художественного выражения с хорошо развитыми формами возникли внезапно и распространились одновременно как среди мелькитов, так и среди маронитов. Ни одного произведения христианской живописи от периода с VII по XII в. не сохранилось. Такой разрыв, особенно после создания довольно многочисленных мозаик полов, а также фресок в раннехристианскую эпоху, вызывает много вопросов. Целый ряд исследований посвящен росписям XII(?)–XIII вв., однако проблема происхождения этого искусства не привлекла внимание ученых. Распространение византийского стиля связано с прибытием художников с Кипра и из Византии после их перехода в руки латинян в 1191 и 1204 гг. соответственно, но корни местного стиля остаются неизвестными. Следует, однако, отметить, что это «возрождение» живописи началось не с приходом латинян в XII в., как принято считать, а столетием позже.

Цель исследования состоит в изучении причин отсутствия или исчезновения росписей в эпоху, охватывающую более 400 лет, и возобновления практики создания фресок к началу XIII в.

Nada H  lou

Lebanese University, Beirut

THE ORIGINS OF THE 13th CENTURY WALL PAINTINGS IN LEBANON

Wall paintings appeared in Lebanon during the time of the Crusaders (1104-1289). There are more than thirty painted churches dating back to this period.

These frescoes created from the early 13th century, i.e., in the period of the Latin domination in the Holy Land and in the county of Tripoli, are distinguished by coexistence of at least two styles. One of them belongs to the Byzantine tradition or *maniera greca*, the other relates to a local style or *maniera syriaca*. These two ways of expression with well-developed forms appeared suddenly and spread simultaneously among the Melkites and Maronites. No work of Christian painting has come down to us from the period since the 7th-8th until the 12th century. The gap in artistic production, especially after the period of the high efflorescence of mosaics and frescoes in the early Christian era, raises many questions. While several studies on the 12th(?) -13th-century wall paintings in Lebanon dealt with style, iconography and liturgy, the problem of the origin of that art did not attract the interest of scholars. While the use of the *maniera greca* can be explained by the arrival of artists from Cyprus and Byzantium after their fall at the hands of Latins in 1191 and 1204 respectively, the sources of the other style, the *maniera syriaca*, remain unknown. It should be noted, however, that this "renaissance" of painting did not begin with the Latin occupation, as it was usually assumed, but almost a century later.

This research aims at studying the reasons of the absence of pictorial art in Lebanon during more than 400 years and its reappearance in the beginning of the 13th century that did not coincide with the arrival of the Crusaders. We will also try to examine the origins and influences that resulted in the reappearance of the wall paintings.

Ioannis P. Chouliaras

Ephorate of Antiquities of Thesprotia, Igoumenitsa

13th CENTURY FRESCOES IN EPIRUS WITH WESTERN INFLUENCES

Until recently, the wall painting of the time of the Despotate of Epirus did not show special contacts with the contemporary wall painting in the West, although these were evident in other forms of art, such as e.g. the sculpture. In recent years, however, new research has contributed greatly to this issue. In the hermitage of the Saints, near Delvinaki, Ioannina, an early representation of the Embracement of Peter and Paul predisposes us to the new political directions of the state of Epirus in relation to the West, without, however, being in itself a strong element of contact with the West. However, this contact becomes clearer in an important monument of Thesprotia, with frescoes dating to the third decade of the 13th century. In the church of Transfiguration of the Savior in Plakoti, many details of style and iconography lead us to the search for Western models in the final configuration of the iconographic program of the sanctuary. Representations such as the enthroned Virgin Mary in the arch with the symbolic floral decoration on both sides of the figures of the archangels, the prominent position of St. Leo of Catania in the program of the sanctuary next to Christ Emmanuel, and characteristic details in the depiction of the Virgin of the Annunciation reveal these influences. This art, however, is filtered through the mid-Byzantine art of Corfu. Based on these frescoes we must see in a different light the presence of St. Leo of Catania, a few decades later, in the church of Agios Nikolaos tis Rodias in Arta.

И.П. Хулиарас

Инспекция древностей Теспротии, Игуменица

ФРЕСКИ XIII ВЕКА С ЗАПАДНЫМИ ВЛИЯНИЯМИ В ЭПИРЕ

До недавнего времени в росписях эпохи Эпирского деспотата не обнаруживали особых контактов с современной настенной живописью Запада, хотя таковые были очевидны в других видах искусства, например, скульптуре. В последние годы, однако, благодаря новым исследованиям, был внесен значительный вклад в исследование

этой проблемы. В скиту Святых близ Дельвинаки в Янине раннее изображение Объятий Петра и Павла заставляет нас предполагать отражение нового курса Эпирского государства на Запад, хотя само по себе это изображение не является свидетельством контактов с Западом. Однако эти связи становятся более отчетливыми в следующем важном памятнике в Теспротии, датируемом третьим десятилетием XIII в. В церкви Преображения Спасителя в Плакоти многие стилистические и иконографические детали говорят об использовании западных образцов в решении иконографической программы алтаря. Эти влияния обнаруживаются в таких изображениях, как тронная Дева Мария с символическим флоральным декором по сторонам от фигур архангелов, выдающееся положение св. Льва Катанского рядом с Христом Эммануилом в программе алтаря и характерные детали в изображении Богородицы в «Благовещении». Эти влияния, однако, прошли через фильтр средневизантийского искусства острова Корфу. Учитывая эти фрески, мы должны трактовать в ином свете присутствие св. Льва Катанского несколькими десятилетиями позднее в церкви Св. Николая тис Родьяс в Арте.

М.И. Яковлева

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева, Москва

**МОЗАИКА ЭПОХИ ПЕРЕМЕН. МИНИАТЮРНЫЕ
МОЗАИЧНЫЕ ИКОНЫ XIII ВЕКА И ЭВОЛЮЦИЯ
ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА**

Среди дошедших до нашего времени византийских миниатюрных мозаичных икон абсолютное большинство составляют памятники, созданные в палеологовскую эпоху. Численное преобладание миниатюрных мозаик, исполненных в последней трети XIII – первой четверти XIV в., а также их стилистическая неоднородность стали причинами того, что многие исследователи по инерции ассоциировали с этим периодом и те из мозаичных икон, в которых черты палеологовского стиля еще почти неощутимы. В докладе будет выделена группа памятников XIII в., возникших, по всей вероятности, до реставрации Византийской империи в 1261 г., и дана оценка их художественного своеобразия.

Стиль двух миниатюрных мозаичных икон – «Св. Георгий» из Государственного музея искусств Грузии и «Богоматерь Агиосоритисса» из монастыря Кларисс в Кракове – явно демонстрирует влияние позднекомниновской традиции, проявляющееся в первую очередь в линейной ритмике одеяний. Близкий характер мозаичной кладки в иконах из Тбилиси и Кракова свидетельствует о том, что они были созданы на одном этапе развития искусства миниатюрной мозаики, по всей вероятности, около 1200 г. или в самом начале XIII в. В пользу этой датировки говорит тип лика Богоматери, а также стилистические параллели с крупноформатными и монументальными мозаиками этой эпохи.

Несколько позднее были созданы мозаичные иконы «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме и «Христос на троне» из Галереи икон в Охриде. Некоторые особенности этих миниатюрных мозаик, такие как абстрактно-линейный характер ассиста, трактовка деталей облачений и акцентированный декоративизм геометрического орнамента, находят аналогии среди памятников, созданных около середины XIII в., в том числе под влиянием западноевропейских художественных вкусов. Весьма вероятно, что

обе миниатюрные мозаики были изготовлены в период латинского господства, скорее всего – во второй четверти или середине XIII в.

Миниатюрные мозаичные иконы XIII в. дают возможность проследить, как в элитарном сегменте византийского искусства происходила постепенная смена эстетических идеалов, а его изобразительный репертуар обогащался за счет импульсов, поступавших из смешанной византийско-латинской культурной среды.

Maria Yakovleva

The Central Andrey Rublev Museum
of Ancient Culture and Art, Moscow

MOSAIC OF THE ERA OF CHANGE. MINIATURE MOSAIC ICONS OF THE 13th CENTURY AND EVOLUTION OF THEIR ARTISTIC LANGUAGE

The vast majority of extant Byzantine miniature mosaic icons has been created during the Palaeologan period. Quantitative prevalence of miniature mosaics executed during the last third of the 13th – first quarter of the 14th centuries, as well as their stylistic inhomogeneity, are among reasons of why many researchers ascribed to this period also those of mosaic icons which hardly demonstrate elements of Palaeologan style. In this paper, a group of micromosaics will be defined, which in all likelihood have been produced before the restoration of the Byzantine Empire in 1261.

The style of two miniature mosaic icons – “St. George” from the Art Museum of Georgia and “Our Lady Agiosoritissa” from the Poor Clares Monastery in Krakow – clearly demonstrates an extension of the late Komnenoi tradition, which manifests itself mainly in the linear rhythm of garments. Close similarities of mosaic technique indicate that the icons from Tbilisi and Krakow belong to one and the same stage of style’s development. In all probability, they have been carried out around the year 1200 or at the very beginning of the 13th century. This dating is supported by the type of the face of the Virgin, as well as by stylistic parallels with some large-sized and monumental mosaics of this era.

Somewhat later, the mosaic icons “Christ Pantocrator” (Church of Santa Maria in Campitelli in Rome) and “Christ Enthroned” (Icon Gallery in Ohrid) were created. Some of their features, such as an abstract-linear

character of highlights, interpretation of certain details of vestments and accentuated decorativeness of geometric ornament, find analogies among the works of art executed about the middle of the 13th century, including those influenced by Western artistic tastes. It is highly probable that both miniature mosaics have been produced during the period of Latin rule, most likely in the second quarter or in the mid-13th century.

Miniature mosaic icons of the 13th century make it possible to trace a gradual change of aesthetic ideals in the “elite” segment of Byzantine art, and to find out how its pictorial repertoire was enriched by impulses coming from a mixed Byzantine-Latin cultural environment.

**III. ОБРАЗ СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА
НЕВСКОГО В РУССКОМ ИСКУССТВЕ
XVI – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

**THE IMAGE OF SAINT ALEXANDER
NEVSKY IN THE RUSSIAN ART FROM
THE 16th TO THE EARLY 20th CENTURY**

Л.И. Алехина

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева, Москва

СЛУЖБА БЛАГОВЕРНОМУ КНЯЗЮ АЛЕКСАНДРУ НЕВСКОМУ КАК ОБРАЗЕЦ ДЛЯ ГИМНОГРАФОВ XVII–XVIII ВЕКОВ

В связи с общерусским прославлением благоверного князя Александра Невского в середине XVI в. инок владимирского Рождественского монастыря Михаил создал чинопоследование святому. В конце столетия оно было дополнено вторым канонам, автором которого предполагают архимандрита того же монастыря Иону (Думин) (1584–1588). С XVII в. торжественное богослужение с полиелеем в день памяти Александра Невского получило еще более широкое распространение, благодаря включению текста Службы уже в первую печатную Минею служебную на ноябрь (М., 1610), а позднее – в дополнительную часть с русскими службами Трефологиона (М., 1637). Примечательно, что со временем текст величания благоверному князю стал преподобническим.

Влияние этой Службы совершенно очевидно сказывается в песнопениях последования благоверному князю Роману Угличскому, составленному Симеоном Романовичем Олферьевым и иноком Сергием в связи с открытием мощей святого при патриархе Иове в 1595 г. (по мнению некоторых исследователей – в 1605). С небольшими изменениями был использован тропарь Александру Невскому, схожие мотивы или текстуальные совпадения обнаруживаются во многих стихирах, идентично начало (а иногда и полностью текст) большинства тропарей второго канона, прославляющего многоцелебные мощи святого князя. Только четыре из 24-х тропарей не имеют совпадения с оригиналом. Но даже там, где нет явных заимствований, сама словесно-образная система указывает на тексты, послужившие образцом.

После открытия в Даниловском монастыре в 1652 г. мощей благоверного князя Даниила Московского также возникла потребность в Службе. Возможно, за отсутствием гимнографа для богослужения было приспособлено (с соответствующими исправлениями) уже готовое последование святому Роману Угличскому, составленное Олферьевым и иноком Сергием, имена которых сохранились в колофоне раннего списка «новой» Службы. Символика и образность

песнопений князю Роману вполне отвечали характеру и новопрославленного московского князя.

Еще больше заимствований обнаруживается в Службе князю Даниилу Московскому середины XVIII в. Неизвестный составитель заново обратился к Службе Александру Невскому, в результате чего ее текст «цитируется» во многих стихирах, ранее не следовавших столь очевидно за древним оригиналом. Особенно это проявилось в стихирах на «Господи, возвах», с дословно повторяющимися начальными словами. Кроме того, были подчеркнуты родственные узы двух князей и их духовная преемственность. Таким образом, Служба благоверному князю Александру Невскому XVI в. на протяжении двух последующих столетий вдохновляла русских гимнографов, прославлявших подвиг святых князей.

Larisa Alekhina

The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian
Culture and Art, Moscow

THE SERVICE TO THE RIGHT-BELIEVING PRINCE ALEXANDER NEVSKY AS A MODEL FOR THE HYMNOGRAPHERS OF THE 17th–18th CENTURIES

The report is devoted to the influence of the Service to the Holy Prince Alexander Nevsky of the 16th century on the liturgical texts of the subsequent time. Citations and the verbal-figurative system are found in the Services to the holy Prince Roman of Uglich of the beginning of the 17th century and to the holy Prince Daniel of Moscow of the second half of the 17th and the middle of the 18th centuries.

Л.И. Антонова

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева, Москва

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ РЯД «СЛОВА ПОХВАЛЬНОГО О КНЯЗЕ АЛЕКСАНДРЕ ЯРОСЛАВИЧЕ НЕВСКОМ» В ЛИЦЕВОМ ЛЕТОПИСНОМ СВОДЕ 1560–1570-Х ГОДОВ

Иллюстративный ряд, сопровождающий «Слово похвальное о князе Александре Ярославиче Невском» в Лаптевском томе Лицевого Летописного свода (РНБ. F.IV.233. Л. 898–903), предваряет основные летописные известия о жизни и деяниях выдающегося правителя и полководца в период с 1240 по 1251 г.

Цикл включает восемь миниатюр размером в половину листа, выполненных двумя мастерами (I–1,2,3,6; II–4,5,7,8). Рисунок пером коричневыми чернилами расцвечен прозрачными водорастворимыми красками красного, зеленого, желтого цветов и их оттенков.

Каждый сюжет по своему композиционному решению подчинен литературному жанру «Слова похвального...» – торжественному восхвалению, прославлению избранной персоны. Каждая миниатюра, почти буквально передающая содержание своего текста, посвящена тому или иному достоинству личности князя. Так, первая отражает его благоверие, благородство происхождения и преемственность власти от Владимира Святославича, крестившего Русь. Вторая – усердие в достижении «благоплодия душевного». Третья – благочестивость княжеской семьи, физическую мощь и внешнюю красоту князя. Четвертая прославляет храбрость и непобедимость в сражениях, пятая – милосердие к подданным, шестая – строгость, мудрость и правосудие. Седьмая показывает известность князя в других землях. Восьмая – богохранимость Новгородской земли от врагов. Заметим, что изобразительная интерпретация в дополнение к тексту акцентирует тему власти и ее богоданности, а сравнение Александра Невского с римским императором Веспасианом прямо вторит известной идее «Москва–Третий Рим».

Композиционно Александр Невский расположен обычно в центре, а другие персонажи, помещенные вокруг, направлены к нему. Иногда сверху справа и слева добавляются небольшие эпизоды, раскрывающие подробности содержания. Все пространство заполняет

архитектурно-пейзажный фон, на переднем плане чаще нарисована стена с башенками, как обозначение места действия, происходящего в городе. Только две миниатюры (4,8) решены иначе, поскольку отражают черты личности Александра через конкретные события. Эти композиции отличаются многочисленностью эпизодов и направленностью динамики основного действия по горизонтали. Такое построение характерно для последующего изобразительного ряда в летописи, где доминирует повествовательность.

Таким образом, в отличие от традиционного размещения перед началом того или иного текста одной «выходной» миниатюры, к жизнеописанию Александра Невского в Лицевом Летописном своде ее заменили «выходным» компактным и целостным иллюстративным циклом, который соответствовал этой же задаче – знакомить с героем, вводить в тему повествования и предвосхищать впечатление.

Larisa Antonova

The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian
Culture and Art, Moscow

**ILLUSTRATIVE ROW OF THE “WORD OF PRAISE ABOUT PRINCE
ALEXANDER YAROSLAVICH NEVSKY” IN THE ILLUMINATED
COMPILED CHRONICLE OF 1560-1570s.**

The “Word of praise...” is part of the Laptev volume, one of ten surviving volumes of Ivan the Terrible’s Compiled Chronicle. Its most part is connected with the name of prince Alexander Nevsky. The text is accompanied with eight miniatures which draw the generalized image of the great ruler and military leader. Particular attention is paid to the theme of royal power, in the framework of the idea “Moscow – the Third Rome”.

Ж.Г. Белик

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева

РЕДКИЕ ВАРИАНТЫ ИКОНОГРАФИИ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Новое время изменило традицию почитания Александра Невского: в XVIII–XIX вв. отношение к памяти святого приобрело характер государственного культа. Петр I считал святого князя своим предшественником и небесным покровителем, видел в его личности и подвигах духовную опору в решении собственных военных задач и реализации государственных реформ. Благоверный князь стал главным святым новой столицы и государства. В соответствии с новой ролью изменилась иконография Александра Невского. В XVIII в. к его княжеским облачениям и атрибутам были добавлены императорские инсигнии и символы государственной власти: горностаевая мантия, скипетр и держава, венец вместо княжеской шапки, а русские воинские доспехи постепенно заменили европейскими.

Екатерина I учредила орден Александра Невского в 1725 г. В небольшой серии икон 1730–1740-х гг. (ныне в ГЭ, ГРМ, в собрании И.А. Сысолятина) прослеживается символическая связь с его высокопоставленными кавалерами. Основные вехи строительства Александро-Невского монастыря и других петербургских ансамблей нашли отражение в архитектуре на иконах святого. В качестве основы для композиции часто использовали продукцию печатной графики, которую дополняли, компилировали и варьировали. Художники академического направления также разрабатывали иконографию Александра Невского, новые композиции были связаны с личными заказами императорской семьи и аристократии. Для них характерна эмоциональная глубина, красота композиционных решений, внимание к деталям, формирующим целостное впечатление от произведения, богатство живописных приемов, гармония колорита.

Святой Александр Невский вошел в состав родословных программ, его образ воспроизведен в династических композициях и портретных галереях, что актуализировалось на протяжении XVIII–XIX вв. на фоне растущего интереса к событиям отечественной истории. В XIX в. имя Александр носили три российских императора,

что способствовало усилению роли святого как покровителя царствующего дома. Его образ как представителя официального имперского пантеона святых составлял неотъемлемую часть храмового убранства. Иконы писали в память о важных государственных событиях: бракосочетания и интронизации, манифесты, посещения высочайшими особами, избавления от покушений и другие.

В новое время продолжали существовать созданные ранее иконографические изводы Александра Невского и появлялись новые. На иконографию влияли личное участие императорской семьи и их предпочтения как заказчиков, внимание общества к жизни монарха и его государственным решениям, работы профессиональных художников, развитие археологии и других исторических дисциплин.

Zhanna Belik

The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian
Culture and Art, Moscow

RARE VARIATIONS OF THE ICONOGRAPHY OF ST. ALEXANDER NEVSKY IN THE 18th–19th CENTURIES RUSSIAN CHURCH ART

In the 18th–19th centuries St. Alexander Nevsky became a state importance figure. Emperor Peter I considered the holy prince to be his predecessor and heavenly patron, saw an opportunity for spiritual assistance in solving military aims and implementing state reforms in St. Alexander personality and achievements. In accordance with the new role, the iconography changed: in the 18th century, imperial insignia and symbols of state power were added to his princely clothes and attributes: an ermine mantle, a scepter and orb, European form of crown, the military armor of the Russian warrior gradually became European. In paintings the prince got the coronation attributes of the monarchs of Europe.

Academician artists also developed the iconography of the saint; new compositions are associated with personal orders of the imperial family and representatives of the aristocracy. St. Alexander Nevsky became a part of the genealogy programs, his image was reproduced in dynastic compositions and portrait galleries, which was actualized during the 18th–19th centuries because of a general increase in interest in the events of Russian history. In the 19th century, the name Alexander was borne by three Russian emperors,

which contributed to the strengthening of the role of St. Alexander as the patron saint of the reigning house. His image as a representative of the official imperial pantheon of saints was an integral part of the temple decoration. Icons were painted in memory of important state events: manifestos, visits of emperors, assassination attempts, marriages and enthronements, and others.

In the 18th–19th centuries iconographers continued the iconographic compositions of St. Alexander Nevsky, created earlier, and new ones appeared. The development of iconography was influenced by the personal involvement of the imperial family members and their preferences as customers, public attention to the life of the monarch and his government decisions, and the work of professional artists.

Д.А. Гуревич

Независимый исследователь, г. Бостон, США

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И АТРИБУЦИИ ИКОНЫ БЛАГОВЕРНОГО КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО И ИЗБРАННЫХ СВЯТЫХ ИЗ ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА (СПАСА-НА-КРОВИ) В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Процесс атрибуции иконы с образом благоверного князя Александра Невского и избранных святых (равноапостольных Кирилла и Мефодия, «учителей Словенских», а также ярославских князей Василия и Константина) позволил дополнить новыми деталями историю создания интерьера собора Спаса-на-крови.

Вскоре после убийства императора Александра II (1 марта 1881 г.) руководство начальных училищ Ярославской губернии заказало в московской мастерской П.А. Овчинникова репрезентативную икону для вклада в проектируемый мемориальный храм.

Торжественное освящение образа произошло в кафедральном соборе Ярославля 12 января 1882 г. Подношение иконы императору и императрице состоялось в Гатчинском дворце 22 января того же года.

Вскоре после коронации Александр III объявил, что на месте убийства его отца будет воздвигнут храм-памятник. Однако строительство собора началось уже в царствование его сына Николая II. Важными элементами интерьера храма стали два киота из уральского камня, созданные мастерами Екатеринбургской и Кольванской фабрик. Альковы киотов были заполнены иконами, пожертвованными различными людьми, организациями и учреждениями. Из большого количества поднесенных икон выбрали только самые роскошные, отличающиеся исключительным уровнем мастерства. Икона с образом благоверного князя Александра Невского имела особое значение – святой князь был небесным покровителем императоров Александра II и Александра III.

В послереволюционные годы храм Спаса-на-крови был разорен, а его церковное имущество национализировано. Иконы демонтировали из киотов и отправили в хранилища.

Часть предметов из убранства церкви передали в Эрмитаж, оттуда в московский Торгсин, где распродали как не представляющие художественной ценности. Икона благоверного князя Александра

Невского с избранными святыми была продана за границу через одесский Торгсин и впоследствии приобретена в частную коллекцию в США.

За годы реставрации и после открытия собора Спаса-на-крови не удалось найти информации об украшавших его иконах и считалось, что они утеряны. То, что икона с образом святого Александра Невского из южного киота уцелела, дает надежду, что со временем и другие иконы могут быть выявлены и возвращены на их исторические места в киотах храма.

Dmitry Gurevich

Independent researcher, Boston

ATTRIBUTION OF THE ICON DEPICTING BLESSED GRAND PRINCE ALEXANDER NEVSKY AND SELECTED SAINTS FROM THE MEMORIAL CHURCH OF THE RESURRECTION OF CHRIST (SAVIOR-ON-BLOOD)

The process of attribution of the icon with the image of the Blessed Prince Alexander Nevsky and Selected Saints made it possible to add new details to the history of the creation of the Cathedral of the Savior on Spilled Blood.

Soon after the assassination of Emperor Alexander II, the leadership of the primary schools of the Yaroslavl province ordered an opulent presentation icon from the workshop of P. Ovchinnikov in Moscow to be contributed to the proposed memorial church.

The consecration of the icon took place in the Yaroslavl Cathedral on January 12, 1882. The presentation of the icon to Emperor Alexander III and Empress Maria Feodorovna took place in the Gatchina Palace on January 22.

Soon after the coronation, Alexander III announced that a memorial church would be erected on the site of the regicide, the construction of which had begun during the reign of his son Nicholas II. The icon with the image of the blessed prince Alexander Nevsky had a special meaning – the holy prince was the heavenly patron of the Emperors Alexander II and Alexander III.

In the post-revolutionary years, the Church of the Resurrection has been neglected and its property was nationalized. The icon of the Blessed

Prince Alexander Nevsky and the Selected Saints was sold abroad and subsequently ended up in a private collection in the United States.

Over the years of restoration and opening of the Cathedral of the Savior on Spilled Blood, it was believed that the icons that adorned it have been lost forever. The survival of the icon of St. Alexander Nevsky gives us hope that, over time, other icons from this church will be identified and returned to their historical places.

А.П. Иванникова

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

**ОРДЕН СВ. АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО И НОВАЯ
ИКОНОГРАФИЯ БЛАГОВЕРНОГО КНЯЗЯ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVIII ВЕКА**

Новая страница в истории почитания Александра Невского открывается в эпоху грандиозных преобразований императора Петра I. Северная война (1700–1721) возродила интерес к фигуре святого князя, являвшегося одним из центральных героев в борьбе за северо-западные территории Русского государства. В глазах современников отвоевавший выход к Балтике Петр Великий продолжил дело Александра Невского, восстановив историческую справедливость. По приказу императора раку с мощами благоверного князя Александра Ярославича 30 августа 1724 г., в день празднования третьей годовщины Ништадтской виктории, с почестями доставили в Александро-Невскую обитель. Так святой стал небесным покровителем столицы Российской империи – Санкт-Петербурга, а основанный на берегах Невы монастырь – одним из важнейших духовных и культурных центров.

Особое положение Александро-Невской обители, почти с самого своего основания (1713) связанной как с личностью благоверного князя Александра Невского, так и с орденом его имени (учрежден в 1722 г.), было отмечено еще Петром I. В отличие архимандритам этого монастыря государь пожаловал право употреблять епископскую митру, а на мантии иметь скрижали с нашитым орденом «вензельным именем» св. Александра Невского под княжеской орденомской короной. Одна из таких архиерейских мантий, датируемая рубежом XVIII–XIX вв., поступила в собрание Эрмитажа из Древлехранилища Александро-Невской лавры.

Во второй четверти – середине XVIII в. широкое распространение получил религиозный лубок с изображением св. Александра Невского верхом на коне, на фоне главных символов Петербурга – Петропавловской крепости и Александро-Невского монастыря. Конный образ благоверного князя явно восходит к изображениям на ордено Св. Александра Невского. Орденое «вензельное имя» святого присутствует на попоне; через левое плечо князя по диагонали к его

правому бедру перекинута орденская лента (в некоторых случаях присутствует изображение знака ордена).

С правлениями императриц Анны Иоанновны (1730–1740) и Елизаветы Петровны (1741–1761) также связана группа икон с образом св. Александра Невского на фоне архитектурной панорамы монастыря, что предполагалось «построенну быть». Это памятники из фондов Эрмитажа, Русского музея, Краснодарского краевого художественного музея имени Ф.А. Коваленко и частных собраний. Редкая деталь извода – красная лента ордена Св. Александра Невского, написанная поверх доспехов благоверного князя. Отмеченная особенность указывает на программный характер таких икон. Не исключено, что их дарили членам ордена от лица Александро-Невской обители или императриц.

Если в произведениях церковного шитья присутствие нашитого знака ордена традиционно связывают с фактом награждения духовного лица, то для религиозной живописи изображение св. Александра Невского со знаками ордена его имени можно признать фактом уникальным. В случае с другими орденами Российской империи, учрежденными в честь апостола Андрея Первозванного, великомученицы Екатерины, равноапостольного князя Владимира и других святых, подобные тенденции не известны или пока не выявлены. Причины во многом кроются в особой роли, которая отводилась фигуре Александра Невского, непосредственно связанного с историей города на Неве. Благоверный князь воспринимался как предшественник великих дел Петра I и постепенно превратился в один из символов российской государственности.

Anna Ivannikova

The State Hermitage Museum, Saint Petersburg

**THE ORDER OF ST. ALEXANDER NEVSKY AND THE NEW
ICONOGRAPHY OF THE BLESSED PRINCE IN THE WORKS
OF ART OF THE 18th CENTURY**

The report examines a group of religious paintings of the XVIII century with the image of St. Alexander Nevsky (icons, lubok drawings), as well as liturgical vestments, on which there is an image of the signs of the Order of

St. Alexander Nevsky. If in the works of church sewing the presence of the sewn sign of the order is traditionally associated with the fact of awarding a clergyman, then for religious painting the image of St. Alexander Nevsky with the signs of the order of his name can be recognized as a unique fact. In the case of other orders of the Russian Empire established in honor of the Apostle Andrew the First-Called, the Great Martyr Catherine, the Equal-to-the-Apostles Prince Vladimir and other saints, such trends are not known or have not yet been identified. The reasons largely lie in the special role that was assigned to the personality of Alexander Nevsky, who was directly connected with the history of the city on the Neva river. The pious prince was perceived as a precursor to the great deeds of Peter I and gradually turned into one of the symbols of the Russian statehood. The special position of the Alexander Nevsky Monastery, where the relics of the holy Prince had been located since 1724, was also of great importance. The main Trinity Cathedral of the monastery was the chapter house for the members of the order.

Л.В. Кондрашкова

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева, Москва

СЛУЖБА БЛАГОВЕРНОМУ КНЯЗЮ АЛЕКСАНДРУ НЕВСКОМУ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА ИЗ ПОМОРСКИХ ТРЕЗВОНОВ XVIII ВЕКА В СОБРАНИИ ЦМиАР

В собрании Музея имени Андрея Рублева хранится уникальная певческая рукопись поморского письма последней трети XVIII в. Трезвоны, где выписана служба благоверному великому князю Александру Невскому на 23 ноября (ЦМиАР КП 5012, л. 103–127об.). Служба содержит 38 песнопений; помимо стихир она дополнена другими жанрами: тропарем, кондаком и светильном. Отметим, что по количеству распетых текстов она превосходит один из самых подробных списков службы в четырехтомном Стихираре «Дьячее око» середины XVII в. из собрания Д.В. Разумовского, где песнопений только 34 (РГБ. Ф. 379, №63. Л. 604–616).

Расширение состава службы происходит за счет прибавления богородичных – стихир на «И ныне», завершающих каждый богослужебный микроцикл (на «Господи, воззвах», на литии, на стиховне, на хвалитех). В рукописях XVII в. их обычно только указывают. Поскольку память Александра Невского справляется через два дня после двенадцатого праздника Введения Богородицы во храм, то богородичны представляют собой введенские стихиры. Таким образом, состав поморских Трезвонов пополнен песнопениями другой певческой книги – Праздники.

Помимо сравнения состава службы в XVII в. и у староверов, в сопоставительном анализе нуждаются также тексты и напевы совпадающих песнопений. Дело в том, что в обоих источниках служба выписана в раздельноречной редакции, но при этом варианты написания конкретных текстов весьма различаются. Например, стихира 2-я на малой вечерне имеет инципит «Земныхо всехъ» (поморск.) / «Земныхо весехо» (XVII в.). Также значительны различия в напевах стихир, особенно на малой вечерне. Отметим, что в поморской рукописи имеется редко записываемый кондак «Яко звезду ты возсиявшу», глас 8; а текст стихир «Радуйся и веселися, граде Владимире» распет только один раз, как Слава на стиховне великой вечерни, глас 1. В рукописях

XVII в. его используют дважды, второй раз как стихиру-осмогласник на целовании, в обряде поклонения иконе князя, в конце службы.

Все перечисленные и многие другие особенности наводят на мысль, что беспоповцы пользовались другими рукописными источниками службы Александру Невскому, не относящимися к московской певческой традиции, представителем которой является четырехтомный Стихирарь из РГБ. Возможно, они воссоздавали раздельноречное пение через посредство северных рукописей, в том числе, не исключено, что истинноречных.

Lada Kondrashkova

The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian
Culture and Art, Moscow

**THE CHURCH SERVICE TO THE BLESSED PRINCE ALEXANDER NEVSKY
OF THE ZNAMENNY CHANT IN THE “POMORSKIE TREZVONI” OF THE
18TH CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE CENTRAL ANDREY
RUBLEV MUSEUM OF ANCIENT RUSSIAN CULTURE AND ART**

The collection of the Andrey Rublev Museum contains a unique Old Believer singing manuscript of the last third of the 18th century, where the service to the Blessed Grand Prince Alexander Nevsky for November 23 is written out. The service contains 38 chants, in addition to stichera, it is supplemented by other genres: troparion, kontakion and others.

The author compares the composition of services based on the manuscripts of the 17th and 18th centuries, the wording of the text and the nature of the melody. In Trezvona's manuscript there is a rarely recorded kontakion “I will shine a star for you”, voice 8. The text of the stichera “Rejoice and be merry, city of Vladimir” is sung only once, like Glory of the Great Vespers, voice 1. In the manuscripts of the 17th century, it is used twice, the second time as a special chant at the end of the service, during the ceremony of worshiping the prince's icon. In this chant, the melodic turns of all eight voices of the znamenny chant alternate.

The Trezvoni manuscript has a special edition of the text, characteristic of the singing manuscripts of the Russian Middle Ages: «razdel'norechiye». However, it differs from the similar edition of the text from the manuscript of the Russian State Library collection 379 No. 63, mid-17th century.

Apparently, the Old Believers, who do not accept the priesthood, used other sources to recreate the service to Alexander Nevsky, not related to the Moscow singing tradition, the representative of which is the four-volume Stihirar from the RSL. Hypothetically, these could have been northern manuscripts, including those with a text edition «istinnorechiye».

М.А. Маханько

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева, Москва;

Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», Москва

КАКИМ ИКОНАМ МОЛИЛСЯ СВ. КНЯЗЬ АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ? ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЦЕВОГО ЛЕТОПИСНОГО СВОДА

Из числа икон городских и княжеских храмов в древнейших землях Руси сохранилось немного тех, которым действительно молился святой князь Александр Ярославич в бытность свою новгородским, киевским, владимирским князем. Это храмовые иконы новгородского собора Св. Софии, монументальные иконы XI в. в драгоценных окладах, «Спас Златая риза» и «Апостолы Петр и Павел», а также чудотворные иконы Богоматери XII в. – Владимирская, новгородская Знамение. Узнать, каким иконам молился святой князь, по мнению русских людей позднего средневековья, помогает иллюстрированный московский хронограф Лицевой летописный свод (далее ЛЛС) (1560–1570-е гг.).

Иконы в миниатюрах свода встречаются постоянно, отражая не только христианскую практику иконопочитания в широком смысле, но и особую специфику русского позднего Средневековья (этому посвящены работы Э.С. Смирновой). Иконами сопровождаются агиографические циклы русских святых, в том числе князей и собственно князя Александра Невского. Можно сказать, что наличие сюжетов с иконами маркирует саму святость того или иного князя. Иконы отмечают прибытие святого князя в тот или иной город, его молитву в городском соборе; благодаря последнему обстоятельству мы можем представить себе, какую икону считали покровительницей того или иного республиканского или княжеского центра художники ЛЛС и их заказчики. Среди них привычные и устоявшиеся пары: Святая Троица – Псков, Владимирская икона Божией Матери – Владимир, Одигитрия – Ростов. Однако за устоявшимися изводами обнаруживаются особенности, отражающие реальность эпохи самого ЛЛС, грозненского культурного и художественного фона: Святая Троица во Пскове копирует рублевский извод, ростовская Одигитрия имеет отличия как от привычного извода древней иконы этого центра (по преданию, около 1290 г.), так и от константинопольской иконы-

протографа. Кроме того, иконы сопровождают повествование о Невской битве князя Александра, изображения его вотчин и городов, в которых ему довелось служить. Работа призвана показать связь агиографии русских святых с иконопочитанием, а также иконографическую осведомленность мастеров грозненской эпохи.

Maria Makhanko

The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow;

Ecclesiastical Scientific Center “Orthodox Encyclopaedia”, Moscow

WHICH ICONS WERE THE PRAYER`S OBJECTS OF THE BLESSED PRINCE ALEXANDER NEVSKY? ON THE BASE OF ILLUMINATED COMPILED CHRONICLE

Some of the oldest icons of Ancient Rus have survived up to now and are located at the same place, where they were during times of Blessed Prince Alexander Nevsky. For example, these are the great reachly decorated icons of the altar screen in St. Sophia Cathedral in Novgorod (icon of Savior in Moscow, icon of Apostles in the Novgorod museum), the Vladimir Miracle Icon of Theotokos (now in Moscow), Our Lady of the Sign icon – in Novgorod. But in the perception of the Muscovites having lived in the 16th Century there were other icons, which examples we can find in the Illuminated Compiled Chronicle of Ivan the Terrible, 1560-1570th years.

Icons in miniatures of the Illuminated Compiled Chronicle are constantly found, and they reflect not only the Christian practice of icon worship in the broad sense, but also the specifics of the Russian Late Middle Ages (E. S. Smirnova has written some works on the subject). Icons in miniatures of the Illuminated Compiled Chronicle are present in the hagiographic and iconographic cycles of Russian saints, including the princes and, properly, of the Blessed Prince Alexander Nevsky. The icons mark the arrival of the prince in a particular city, so we can imagine which icon was considered the patroness of a particular republican or princely center by the authors of the Illuminated Compiled Chronicle’s decor and their customers. The icon of The Holy Trinity in Pskov copies the Rublev’s iconography, the Rostov’s Hodegetria differs both from the usual iconography of the ancient icon of this center, and from the Constantinople icon-protograph.

In addition, icons accompany the narrative of the Battle of the Neva, the image of the Alexander`s fiefdoms and cities, where he happened to serve. The paper is intended to show the connection of the hagiography of Russian saints with icon veneration, as well as the iconographic awareness of the masters of the Ivan the Terrible Age.

Г.А. Назарова

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева, Москва

ОБ ОДНОМ РАННЕМ ИКОННОМ ОБРАЗЕ СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В ЧАСТНОМ СОБРАНИИ

Памятник относится к одним из наиболее ранних сохранившихся иконных изображений князя Александра Невского. По-видимому, он был создан в третьей четверти XVI в., вскоре после канонизации, в Москве. Скорее всего, икона-пядница предназначалась для распространения почитания «новых чудотворцев – русских святых, канонизированных на церковных Соборах 1547 и 1549 гг.

На иконе святой представлен в полный рост в схимническом облачении, в левой руке он держит развернутый свиток с надписью, правая – отведена в сторону. Как и в большинстве других изображений середины XVI – конца XVII вв., облик князя определяется особенностями его почитания как преподобного, поскольку перед своей кончиной он принял схиму. Обычно святой представлен фронтально, в рост, различаются только жесты и положение рук. Как правило, в руке его изображается свиток – свернутый, или, что встречается реже, развернутый, как на представленном произведении.

В качестве иконографической аналогии можно назвать икону «Преподобный Сергий Радонежский, с житием» 1480–1490-х гг. из Успенского собора Московского Кремля. Образы этого святого в значительной степени послужили примером при сложении иконографии не только Александра Невского, но и других преподобных. Также близкий извод, но без свитка в руке святого, имеет средник иконы «Благоверный князь Александр Невский, с житием» начала XVII века (ГИМ), происходящей из церкви Александра Невского, возведенной в конце XVI века в Московском Кремле.

Приведенный на свитке Александра Невского текст, не встречающийся на других иконах святого, является начальной строкой молитвы, прочитанной князем в новгородском Софийском соборе перед битвой на Неве. Текст молитвы находится в первой редакции жития князя, составленной в 1260-х годах. Впоследствии она вместе с другой редакцией, появившейся в середине XVI века сразу после прославления святого, вошла в Великие Минеи-Четьи митрополита Макария.

Интересная особенность представленного образа – редкая форма надписания его имени с упоминанием мирского и монашеского имен святого. Она была поновлена, но, вероятно, повторила первоначальную.

Официальная канонизация святого Александра Невского на соборе 1547 года почти не сказалась на широком распространении его изображений – в русском искусстве второй половины XVI века их сохранилось немного. Новооткрытый образ дополнит картину формирования иконографии этого святого.

Galina Nazarova

The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian
Culture and Art, Moscow

ABOUT AN EARLY IMAGE OF SAINT ALEXANDER NEVSKY IN A PRIVATE COLLECTION

The icon from the private collection is one of the earliest surviving icons of Prince Alexander Nevsky – it was created in the third quarter of the 16th century, soon after his canonization, probably in Moscow.

The iconography of St. Alexander Nevsky is traditional for his early images – he is shown full length, in the vestments of a schema-monk; in his left hand he holds an unfolded scroll with inscription. Usually the saint is depicted frontally, in full growth, only the gestures and positions of his hands are different. Commonly, he holds a scroll – in most cases rolled or, sometimes, unrolled, as on the described icon.

The text on the scroll, which differs from other icons of this saint, is the initial line of the prayer recited by the prince in the Novgorod Sophia Cathedral before he went to the battle on the Neva. The text of the prayer is from the first redaction of his vita, written in the 1260s. Later, it was included in the Great Menaion of Metropolitan Macarius.

An interesting feature of the image is a rare form of name's inscribing containing the secular and monastic names of the saint. Painting style does not contradict the version of icon's Moscow origin.

Ю.Р. Савельев

МГУ им. М.В. Ломоносова и ПСТГУ, РАХ, Москва

СОБОР СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В СОФИИ И ЕГО СОЗДАТЕЛИ

Среди храмов в честь святого Александра Невского выдающееся место занимает собор в столице Болгарии Софии. В его возведении в 1904-1912 гг. выдающаяся роль принадлежала Строительному бюро архитектора А.Н. Померанцева. Инициатива возведения храма-памятника в честь освобождения страны возникла на Учредительном собрании Болгарского княжества в 1879 году. В 1883 году Министерство общественных зданий, дорог и сообщений Болгарии обратилось к градоначальнику Санкт-Петербурга с просьбой о проекте собора. В Софию был послан альбом конкурсных проектов на храм памяти императора Александра II в Санкт-Петербурге (1882), из которых был выбран проект И.С. Богомолова (1841-1886) в неовизантийском стиле. К его осуществлению не смогли сразу же приступить, а вскоре в русско-болгарских взаимоотношениях наступил не самый благоприятный период.

Первое заседание Строительной комиссии Министерства общественных зданий состоялось 12 марта 1896 года. Вопрос о новом архитекторе встал во время пребывания болгарской делегации на коронации императора Николая II в Москве. С академиком А.Н. Померанцевым в 1897–1903 гг. велись переговоры, решались вопросы финансирования. Окончательный проект был утвержден в 1898 г., а в 1904 г. с архитектором был подписан контракт, по которому он руководил не только строительством, но и всеми отделочными и художественными работами до полного их завершения.

Вместе в А.Н. Померанцевым в Строительном бюро работали его помощники – архитектор А.Н. Смирнов (1869-1928) и архитектор-художник А.А. Яковлев (1879-1951). Они же занимались проектом внутреннего убранства и росписями собора. Благодаря единству творческого руководства проект сохранил художественную целостность.

В росписи храма участвовали В.М. Васнецов, Н.А. Бруни, А.Н. Новоскольцев, Д.И. Киплик, А.М. Корин, П.Е. Мясоедов, В.Т. Перминов, В.Е. Савинский, М.С. Судковский, С.Т. Шелковый, А.А. Киселев и другие. Профессору П.Е. Мясоедову, Д.И. Киплику, А.Ф. Киселеву,

А.М. Корину и С.Т. Шелковому принадлежали росписи собора выше отметки 16 метров. Цветовая гамма росписи была задана П.Е. Мясо-едовым при работе над куполом. Росписи ниже сводов выполняли 11 болгарских и 13 русских художников. Иконы главного иконостаса писали В.М. Васнецов, Н.А. Бруни, В.Е. Савинский, С.Т. Шелковый и А.А. Киселев.

Иконы боковых иконостасов и вся мозаика создавались болгарскими мастерами: профессорами Художественно-промышленного училища А.С. Митовым и И.В. Мырквичкой, преподавателями Рисовального училища С.Г. Ивановым, Ц.Д. Тодоровым, художниками Г.С. Желязковым, Н.В. Петровым, Х.И. Берберовым, Ф.Н. Морозовым, А.А. Розенталем, А.И. Белковским, Н.А. Мариновым, В.В. Димовым и другими. Главный алтарь посвящался святому Александру Невскому, южный – святому царю Борису I Болгарскому, а северный – святым Кириллу и Мефодию. Строительство храма было завершено в 1912 году, но освящение всех трех престолов состоялось лишь 12, 13 и 14 сентября 1924 года.

Собор св. Александра Невского в Софии остается самым масштабным собором на Балканах и памятником творческого сотрудничества русских и болгарских художников, выдающимся произведением архитектуры и строительного искусства.

Yuri Saveliev

Lomonosov Moscow State University; Saint Tikhon's Orthodox University; The Russian Academy of Arts, Moscow

ST. ALEXANDER NEVSKY CATHEDRAL IN SOFIA AND ITS CREATORS

Among the churches in honor of St. Alexander Nevsky, to the cathedral in the Bulgarian capital Sofia belongs an outstanding place. It was designed and built by the Construction Bureau of architect A.N. Pomerantsev in 1904-1912. The initiative to erect a memorial church in honor of the country's liberation was announced by the Constituent Assembly of the Principality of Bulgaria in 1879. In 1883, the Ministry of Public Buildings, Roads and Communications of Bulgaria appealed to the mayor of St. Petersburg with a request for a cathedral project. An album of competitive projects for the church in memory of the Emperor Alexander II in St. Petersburg (1882) was

sent to Sofia, from which the project of I.S. Bogomolov (1841-1886) in the neo-Byzantine style was selected.

The first session of the Construction Commission of the Ministry of Public Buildings was held on March 12, 1896. The question arose about a new architect, who was chosen during the stay of the Bulgarian delegation at the coronation of the Emperor Nicholas II in Moscow. In 1897-1903 negotiations with academician A.N. Pomerantsev were conducted, and financing issues were resolved. The final project was approved in 1898, and in 1904 a contract was signed with the architect, according to which he was appointed to supervise not only the construction, but also all decoration works until their final completion.

Architect A.N. Smirnov (1869-1928) and architect-artist A.A. Yakovlev (1879-1951) worked in the Construction Bureau together with A.N. Pomerantsev as his assistants. They were also engaged in the project of the interior decoration and wall painting of the cathedral. Owing to the unity of creative leadership, the project has preserved its artistic integrity.

V.M. Vasnetsov, N.A. Bruni, A.N. Novoskoltsev, D.I. Kiplik, A.M. Korin, P.E. Myasoedov, V.T. Perminov, V.E. Savinsky, M.S. Sudkovsky, S.T. Shelkovi, A.A. Kiselev and others participated in the painting of the church. The murals of the cathedral above the 16-meter mark belonged to professors P.E. Myasoedov, D.I. Kiplik, A.F. Kiselev, A.M. Korin and S.T. Shelkovi. The color scheme of the painting was set by P.E. Myasoedov while working on the dome. The paintings below the arches were executed by 11 Bulgarian and 13 Russian artists. The icons of the main iconostasis were painted by V.M. Vasnetsov, N.A. Bruni, V.E. Savinsky, S.T. Shelkovi and A.A. Kiselev. The icons of the side iconostases and all the mosaics were created by Bulgarian masters: professor A.S. Mitov, professor I.V. Myrkvichka, teachers of the Drawing School S.G. Ivanov, Ts.D. Todorov, artists G.S. Zhelyazkov, N.V. Petrov, H.I. Berberov, F.N. Morozov, A.A. Rosenthal, A.I. Belkovsky, N.A. Marinov, V.V. Dimov and others. The main altar was dedicated to Saint Alexander Nevsky, the southern one to Saint Tsar Boris I of Bulgaria, and the northern one to Saints Cyril and Methodius. The construction of the cathedral was completed in 1912, but the consecration of all three altars took place only on September 12, 13 and 14, 1924.

The St. Alexander Nevsky Cathedral in Sofia remains the largest cathedral in the Balkans and a monument of creative cooperation between Russian and Bulgarian artists. It is an outstanding work of architecture and construction art.

Ю.Р. Савельев

МГУ им. М.В. Ломоносова;

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет;

Российская Академия Художеств, Москва

ХРАМЫ ВО ИМЯ СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО

XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Вторая половина XIX – начало XX века – период расцвета русского церковного зодчества. Если ранее храмы ставились в честь святого Александра Невского, то теперь в их посвящении отразилось также и почитание тезоименитых ему императоров. Вполне закономерно поэтому, что проекты начала столетия осуществлялись по императорскому заказу.

Эпоха Николая I в архитектуре была отмечена разнообразием стилистики и пристальным интересом к историзму, новому стилю, охватившему всю Европу. В каждой из стран он обретал национальные черты, а благодаря тесным взаимоотношениям императорских и королевских дворов, обмен архитектурными идеями и проектами утверждал историзм как интернациональный стиль. В Потсдаме, – резиденции прусских королей, – по проекту В.П. Стасова возводится церковь св. Александра Невского (1826-1829) – один из первых храмов в зарождавшемся тогда русском стиле. Строивший ее придворный зодчий короля Фридриха Вильгельма III К.Ф. Шинкель в 1829 году создал проект Александро-Невского храма в парке Александрия в Петергофе (строительство – 1831-1834) в стиле неоготики.

Подобные поиски стилистики историзма показательны для проекта грандиозного Александро-Невского собора в Вятке (архитектор А.Л. Витберг, строительство в 1839-1864 годах, не сохранился), положившего начало соборному храмостроению в честь этого святого.

Для следующего этапа эволюции русского стиля наиболее характерными становятся шатровые формы, такие как в соборах в честь Александр Невского в Париже (Р.И. Кузьмин, 1850-1861) и Нижнем Новгороде (Л.В. Даль, 1868-1881). Подобно отцу, В.И. Далю – автору «Толкового словаря живого великорусского языка», Л.В. Даль создал своеобразный «словарь» национальных архитектурных форм в серии теоретических статей и архитектурных проектов.

Император Александр III рассматривал русский стиль как выражение народных основ его внутренней политики и отражение самобытных традиций за пределами империи. Храмы св. Александра Невского в Батуми (1888-1906) и Баку (1888-1898) были основаны во время его путешествия на Кавказ. Соборы в честь св. Александра Невского строились в Варшаве (Л.Н. Бенуа, 1894-1912, не сохранился), Таллине (М.Т. Преображенский, 1895-1900), Ялте (Н.П. Краснов, 1891-1902) и Москве (А.Н. Померанцев, 1913-1917, не сохранился).

Столь же значителен для русского церковного зодчества неовизантийский стиль. Величественный собор Кавказской армии во имя св. Александра Невского был построен в Тифлисе (Д.И. Grimm, 1866-1897). В развитии этого стиля большая роль принадлежала архитектурной форме тетраконха: храмы в Каменец-Подольске, Фергане, Новосибирске, Чите и других городах. Храмы в честь св. Александра Невского возводятся по проектам известных зодчих: И.В. Маевского (Лодзь), Н.Н. Никонова (Биарриц), В.Н. Николаева (Киев), А.А. Яценко (Ростов-на-Дону и Царицын-на-Волге), А.Н. Померанцева (София).

Творческая эволюция русского и неовизантийского стилей в храмостроении в честь св. Александра Невского увенчалась созданием в начале XX века двух шедевров архитектора А.Н. Померанцева: собора на Миусской площади в Москве (не сохранился) и собора в Софии.

Yuri Saveliev

Lomonosov Moscow State University;
Saint Tikhon's Orthodox University;
The Russian Academy of Arts, Moscow

ST. ALEXANDER NEVSKY CHURCHES OF THE 19th – EARLY 20th CENTURY

The second half of the 19th – early 20th century is the period of heyday of Russian church architecture. If earlier churches were erected in honor of St. Alexander Nevsky, now their dedication also reflects the veneration of the emperors named after him. It is quite natural, therefore, that the building projects of the beginning of the century were carried out by the imperial order. The architecture during the era of Nicholas I was marked by the stylistic variety and a close interest in Historicism, a new

style that had engulfed the whole of Europe. In each country it acquired national features, and due to the close relationship between European imperial and royal courts, the exchange of architectural ideas and projects established Historicism as an international style. In Potsdam, the residence of the Prussian kings, the church of St. Alexander Nevsky (1826-1829) was built according to the project of V.P. Stasov – one of the first churches in the emerging those days Russian style. The court architect of King Friedrich Wilhelm III, K.F. Shinkel, who built it, in 1829 created a project of the Alexander Nevsky church in the Alexandria Park in Peterhof (built in 1831-1834) which was performed in the neo-Gothic style.

Similar searches for the Historicism style are indicative for the project of the grandiose Alexander Nevsky cathedral in Vyatka (architect A.L. Vitberg, built in 1839-1864), which marked the beginning of the conciliar church building in honor of this saint.

For the next stage of the Russian style evolution, the tent forms are the most distinctive, such as in the cathedrals in honor of Alexander Nevsky in Paris (architect R.I. Kuzmin, 1850-1861) and Nizhny Novgorod (architect L.V. Dal, 1868-1881). Like his father V.I. Dal, the author of the “Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language”, L.V. Dal created a kind of “dictionary” of national architectural forms in a series of theoretical articles and architectural projects.

Emperor Alexander III considered the Russian style as expressing the national foundations of his domestic policy and reflecting the original traditions outside the empire. The churches of St. Alexander Nevsky in Batumi (1888-1906) and Baku (1888-1898) were founded during his trip to the Caucasus. Cathedrals in honor of St. Alexander Nevsky were built in Warsaw (architect L.N. Benois, 1894-1912, destroyed), Tallinn (architect M.T. Preobrazhensky, 1895-1900), Yalta (architect N.P. Krasnov, 1891-1902) and Moscow (architect A.N. Pomerantsev, 1913-1917, destroyed).

The neo-Byzantine style is equally significant for Russian church architecture. The enormous cathedral of St. Alexander Nevsky of the Caucasian army was built in Tiflis (architect D.I. Grimm, 1866-1897). In the development of this style, a great role belonged to the type of tetraconch: churches in Kamenets-Podolsk, Ferghana, Novosibirsk, Chita and other cities. Churches in honor of St. Alexander Nevsky were built according to the projects of famous architects: I.V. Mayevsky (Lodz), N.N. Nikonov (Biarritz), V.N. Nikolaev (Kiev), A.A. Yashchenko (Rostov-on-Don and Tsaritsyn-on-Volga), A.N. Pomerantsev (Sofia).

The creative evolution of Russian and neo-Byzantine styles in the church building in honor of St. Alexander Nevsky culminated in creation of two masterpieces by architect A.N. Pomerantsev in the beginning of the 20th century: the cathedral on Miuskaya square in Moscow (destroyed) and the cathedral in Sofia.

Г.П. Черкашина, М.Е. Соболева

Сергиево-Посадский музей-заповедник, филиал
«Ризница Троице-Сергиевой Лавры», Сергиев Посад

ИКОНОПИСНЫЕ ОБРАЗА СВЯТОГО БЛАГОВЕРНОГО КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В СОБРАНИИ СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

В 1850 году лаврским иконописцем И.М. Малышевым были подготовлены и сданы в монастырское ведение литографии с «древних икон», среди которых упоминается девять листов с образом Александра Невского. В 1870–1880-х годах в монастырской литографской мастерской из отпечатанных «образков» все большей популярностью стали пользоваться изображения святого в числе Владимирских князей, а также парный образ благоверного Александра Невского и мироносицы Марии Магдалины.

Начало распространения икон Владимирских святых связывают с концом XVIII века, тогда как появление парного изображения святых Александра и Марии относится к середине–второй половине XIX века, то есть ко времени правления императоров Александра II (1856–1881) и Александра III (1881–1896), и их супруг – Марии Александровны и Марии Федоровны.

Этим же временем датируются две иконы в собрании Сергиево-Посадского музея-заповедника: «Святые князья Александр Невский, Георгий, Глеб, Андрей Боголюбский, Алексей человек Божий и неизвестный святой» и «Святой благоверный князь Александр Невский и святая мироносица Мария Магдалина». Первая была вложена в монастырь в 1863 году рясофорной монахиней рязанского Казанского девичьего монастыря М.В. Адоевой. В собрание музея поступила в 1920 году из Больничной церкви Зосимы и Савватия Соловецких. Вторая происходит из иконописной мастерской Троице-Сергиева монастыря. Несмотря на возросшее во второй половине XIX века общероссийское почитание святого, вопрос о прославлении благоверного князя в стенах Троице-Сергиевой лавры остается открытым. В докладе будет предпринята попытка собрать наиболее полную информацию о появлении и бытовании икон с изображением св. Александра Невского в стенах монастыря.

Galina Cherkashina, Margarita Soboleva

The Sergiev Posad State History and Art Museum-Reserve,
the Sacristy, Sergiev Posad

**ICONS OF THE HOLY BLESSED PRINCE ALEXANDER NEVSKY
IN THE COLLECTION OF THE SERGIEV POSAD MUSEUM-RESERVE**

The collection of the Sergiev Posad Museum-Reserve contains two icons created in the middle – second half of the 19th century: «Holy Alexander Nevsky, George, Gleb, Andrei Bogolyubsky, Alexius of Rome and an unknown saint» and «Holy Alexander Nevsky and Holy Myrrh-Bearing Mary Magdalene» The iconography of the first icon took shape at the end of the 18th century, and of the second one – during the reign of Alexander II and Alexander III and their spouses, Maria Alexandrovna and Maria Feodorovna.

In 1850, the icon painter I.M. Malyshev prepared and commissioned lithographs from “ancient icons”, among which nine sheets with the image of Alexander Nevsky were mentioned. Since the 1870, small icons depicting St. Alexander Nevsky among the selected saints become an integral part of the products manufactured by the lithographic workshop of the Holy Trinity-St. Sergius Lavra.

In the report, an attempt will be made to restore the history of the formation of veneration of the Blessed Prince Alexander Nevsky within the walls of the Trinity Monastery on the basis of icon-painting monuments and archival data.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВА ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА
МУЗЕЙ РУССКОЙ ИКОНЫ

МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ
СВЯТОЙ АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ,
ЕГО ЭПОХА И ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Тезисы докладов

Редакторы-составители:

О.В. Овчарова, М.И. Яковлева

Издательская группа:

Е.В. Макарова (дизайн, верстка),

М.А. Маханько (научный редактор),

М.И. Старуш (начальник издательского отдела ЦМиАР),

С.И. Шаповал

Обложка: Западные золотые врата Богородице-Рождественского собора
г. Суздаля (левая створка). 1230-е гг. ГВСМЗ. Фрагмент

© Государственный институт искусствознания, 2021

© Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2021

© Тексты: авторы, 2021