

Государственный институт искусствознания

# Искусство византийского мира 2

Сборник статей памяти О.С. Поповой

Москва 2023

УДК 7.033  
ББК 95.1  
И86

Печатается по решению Ученого совета  
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

*И.А. Стерлигова*, кандидат искусствоведения  
*С.В. Мальцева*, кандидат искусствоведения

**Искусство византийского мира 2:** Сборник статей памяти О.С. Поповой / Отв. ред. И.А. Орецкая. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – 416 с., ил.  
ISBN 978-5-98287-201-2

Сборник включает статьи, написанные по материалам международной научной конференции памяти О.С. Поповой «Искусство византийского мира», проходившей 13–14 мая 2021 года в смешанном формате: в Государственном институте искусствознания и *on-line*. В исследованиях представлен широкий спектр проблем, связанных со столичными и провинциальными произведениями византийского искусства и архитектуры. Издание адресовано как специалистам, так и широкому кругу читателей, интересующихся византийской культурой.

ISBN 978-5-98287-201-2

© Коллектив авторов, текст, 2023

© Государственный институт искусствознания, 2023

© Е.А. Сиверс, оформление, 2023

Иллюстрации:

- © Архив Института истории материальной культуры, Санкт-Петербург
- © Государственная Третьяковская галерея, Москва
- © Государственный исторический музей, Москва
- © Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси
- © Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, Москва
- © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- © Музей истории Армении, Ереван
- © Музеи Московского Кремля
- © Российская национальная библиотека, Отдел рукописей, Санкт-Петербург
- © Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва
- © Народна библиотека Србије, Београд
- © Националният археологически институт с музей, София
- © Archaeological Museum of Ismailia

- © Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau
- © Bode-Museum, Berlin
- © Brooklyn Museum, New York
- © Hatay Arkeoloji Müzesi
- © İstanbul Arkeoloji Müzesi
- © Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia
- © J. Paul Getty Museum, Los Angeles
- © Madaba Archaeological Museum
- © Musée du Louvre, Paris
- © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
- © Museo di arte sacra Tavarnelle Val di Pesa
- © Organisation of Research on Armenian Architecture (RAA)
- © Pinacoteca nazionale di Siena
- © Saint Catherine's Monastery, Sinai
- © The British Museum, London
- © The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City
- © Vatopedi Monastery, Mount Athos



## СОДЕРЖАНИЕ

- 6 **ПРЕДИСЛОВИЕ**
- 7 *З.А. Акопян*  
ОБРАЗ СЯТЮЙ ФЕКЛЫ В АРМЯНСКОЙ РАИИЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЛАСТИКЕ
- 21 *М.Н. Бутырский*  
ПИСЬМА Н.П. КОНДАКОВА, Я.И. СМЕРИОВА И И.В. ПОМЯЛОВСКОГО  
КАК ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ НАУКИ XIX ВЕКА
- 38 *А.Ю. Виноградов*  
ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СУДЬБА ВИЗАНТИЙСКИХ СТРОИТЕЛЕЙ  
ВЛАДИМИРА СЯТЮСЛАВИЧА И ЕГО СЫНОВЕЙ:  
«КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЕ» И «НЕКОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЕ»  
В ЗОДЧЕСТВЕ РУСИ КОНЦА X – СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА
- 70 *Е.А. Виноградова*  
О ДАТИРОВКЕ ФРЕСКОВ ДЕСЯТИННОЙ ЦЕРКВИ В КИЕВЕ
- 91 *Н.В. Герасименко*  
ГАЛЕРЕИ КАФОЛИКОНА МОИАСТЫРЯ ОСИОС ЛУКАС В ФОКИДЕ:  
ДЕКОРАЦИЯ И НАЗНАЧЕНИЕ
- 117 *Г.П. Геров*  
ИЗОБРАЖЕНИЕ ХИРОТОИИ В ЦЕРКВИ Св. НИКОЛЫ В МЕЛНИКЕ
- 140 *Е.В. Гладышева*  
ВЫСОЦКИЙ ЧИН: ВОПРОСЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И ИДЕЙНОГО ЗАМЫСЛА
- 160 *А.В. Захарова*  
АСКЕТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ВИЗАНТИЙСКОМ ИСКУССТВЕ И ФРЕСКИ ВЕЛЮСЫ
- 175 *А.С. Зверев*  
ОБРАЗ ХРИСТА И СИМВОЛИЗМ ПРОСТРАНСТВА В ПОЗДНЕПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ
- 186 *Л.И. Лифшиц*  
ЗАМЕТКИ О СТИЛЕ ДВУХ СИНАЙСКИХ ИКОН ПРОРОКА МОИСЕЯ

- 200 *О.В. Овчарова*  
ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ МАНЕРЫ И ТИПЫ ОБРАЗОВ В МИНИАТЮРАХ РУКОПИСИ ДЕЯНИЙ  
И ПОСЛАНИЙ АПОСТОЛОВ  
(ГИМ, Муз. 3648)
- 217 *Е.Я. Осташенко*  
О ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА
- 235 *Г.В. Попов*  
РИСУНКИ МАСТЕРА КРУГА ФЕОФАНА ГРЕКА В РУКОПИСИ 1388 ГОДА  
(комментарий к забытой статье М.В. Алпатова 1930 года)
- 244 *Е.М. Саенкова*  
«МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ НА ПРЕСТОЛЕ» ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ –  
ВИЗАНТИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ  
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIII ВЕКА
- 256 *С.В. Свердлова*  
ИКОНА «УСПЕНИЕ БОГОМАТЕРИ» НАЧАЛА XIII ВЕКА  
ИЗ ДЕСЯТИННОГО МОНАСТЫРЯ: ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОЙ ТЕХНИКИ
- 270 *Э.С. Смирнова*  
НОВООТКРЫТАЯ РУССКАЯ ИКОНА «АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ»  
ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ В МОСКВЕ И ТРАДИЦИЯ  
ПОЯСНЫХ ДЕИСУСНЫХ ЧИНОВ В ИКОНОСТАСАХ XV–XVI СТОЛЕТИЙ
- 279 *В.Е. Сусленков*  
МОЗАИКИ V–VI ВЕКОВ: ГЕРОИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ И НОВАЯ ЖИЗНЬ  
ЯЗЫЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ
- 307 *С.Н. Татарченко*  
ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ»  
ИЗ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ НА АПУХТИНКЕ В МОСКВЕ:  
ПРОИСХОЖДЕНИЕ И АТРИБУЦИЯ
- 327 *Н. Хелу*  
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ДАТИРОВКИ ФРЕСОК  
ЦЕРКВИ СВЯТЫХ СЕРГИЯ И ВАХХА В КАФТУНЕ (ЛИВАН)  
В СВЕТЕ РАСШИФРОВКИ АРАБСКОЙ НАДПИСИ
- 344 *Л.С. Чаковская*  
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОЗАИК СИНАГОГИ В БЕТ-АЛЬФЕ VI ВЕКА  
И ПРОБЛЕМА ПРОВИНЦИАЛЬНОГО СТИЛЯ В ВИЗАНТИЙСКОЙ ПАЛЕСТИНЕ

- 359 *И.А. Шалина*  
Икона Николая Чудотворца из Духова монастыря  
в контексте византийского искусства  
первой половины – середины XIII века
- 392 *М.И. Яковлева*  
Миниатюрная мозаичная икона «Святой Георгий» из Тбилиси:  
уточнение датировки и атрибуции
- 415 Принятые сокращения

## ПРЕДИСЛОВИЕ (от редактора)

В сборнике, выходящем в год, когда Ольге Сигизмундовне Поповой исполнилось бы 85 лет, собраны статьи ее коллег и учеников, написанные на основе докладов, сделанных ими на конференции, проходившей в Государственном институте искусствознания в мае 2021 года<sup>1</sup>. Большой круг тем, включающих не только собственно византийские памятники, но и позднеантичные, ближневосточные, закавказские, итальянские (византизирующие), древнерусские, соответствует широким научным интересам самой Ольги Сигизмундовны. Для нее важнейшим критерием было *качество*, прежде всего, художественное. Этот же критерий, но *качество научное* – значимость исследований – ставили и будут ставить во главу угла организаторы конференций, посвященных Ольге Сигизмундовне. Очень хотелось бы, чтобы в научных форумах в честь нашего замечательного учителя и блестящего ученого, отдавая дань ее огромному вкладу в науку, принимали участие лучшие отечественные и зарубежные специалисты, работающие в разных областях византийских исследований.

Конференция, давшая повод к изданию этого сборника, была одной из первых, проходивших в так называемом смешанном формате – в аудитории и on-line, в Zoom, в момент некоторого спада эпидемии ковида. Кажется, что меньше, чем через полтора года после смерти О.С. Поповой мы очутились в совершенно иной реальности, когда, не отходя от своего рабочего стола, человек мог участвовать в научном мероприятии, проходящем в любом, сколь угодно далеком городе.

Выражаю свою самую искреннюю признательность рецензентам за советы, позволившие значительно улучшить представленные к публикации материалы, а также Ксении Борисовне Образцовой за техническую помощь в редактировании статей.

<sup>1</sup> Подробные статьи, посвященные О.С. Поповой как педагогу и ученому, предваряют сборники: Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М.: Северный паломник, 2008. С. 7–20 и Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве / Ред.-сост. А.В. Захарова, О.В. Овчарова, И.А. Орецкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 15–16.

*З.А. Акопян*

## **ОБРАЗ СЯТОЙ ФЕКЛЫ В АРМЯНСКОЙ РАНАЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЛАСТИКЕ**

Уже много лет в центре моих научных интересов находится раннесредневековая пластика Армении, и в процессе изысканий было выявлено немало интересных тем и сюжетов<sup>1</sup>. Образ святой Феклы Иконийской – один из них.

Среди скульптурных памятников раннесредневековой Армении (V–VII веков) особое место занимает рельефная плита с изображением апостола Павла и св. Феклы с написанными по-гречески именами, которая вставлена в северную стену главной церкви страны – Эчмиадзинского кафедрального собора (илл. 1)<sup>2</sup>. Датируют ее около 400 года. Считалось, что это единственный пример изображения святой не только в Армении, но и на территории всего южного Кавказа (кроме редких образов в позднесредневековых Синаксарях).

В ходе исследований памятников раннесредневековой пластики стало ясно, что есть и другие изображения св. Феклы, которые не были верно идентифицированы и поэтому остались неизвестными. Они в основном представлены на раннесредневековых четырехгранных стелах, сохранившихся на территории современных Армении и Грузии<sup>3</sup>, по моему мнению, относящихся к первой половине VII века<sup>4</sup>. Интерес к образу св. Феклы

<sup>1</sup> *Акопян З.А.* Новоявленные образы и сюжеты армянских раннесредневековых стел // Труды Государственного Эрмитажа. Т. LXXXIX. СПб.: ГЭ, 2017. С. 239–245.

<sup>2</sup> *Казарян А.Ю.* Кафедральный собор Сурб Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV–VII веков. М.: Locus Standi, 2007. С. 48–49.

<sup>3</sup> Такие стелы встречаются только в отдельных исторических провинциях: в Армении – в Айрарате и Гугарке, части которых сегодня входят в состав Грузии и Турции, а на территории Грузии – в Квемо-Картли и, реже, в Шида-Картли.

<sup>4</sup> *Акопян З.А.* К вопросу о происхождении четырехгранных стел и мемориальных колонн в раннесредневековом искусстве Армении // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XCIX. СПб.: ГЭ, 2019. С. 133–158.



Илл. 1. *Святая Фекла и апостол Павел*

Около 400 года

Рельеф

северного фасада

Эчмиадзинского

кафедрального

собора

Фото А.Ю. Казаряна

в Армении обусловлен многими факторами, в том числе географическим положением Армении, издревле имевшей прямые контакты с территориями Малой Азии и Сирии; с утверждением христианства эти контакты получили новое содержание<sup>5</sup>.

Археологические материалы и источники первых веков христианства содержат достаточно много информации о св. Фекле (Θέκλα). Можно сказать, что ее культ имел широкое распространение в раннехристианский период, особенно в восточных землях, откуда она происходила. Это известные центры в Малой Азии: Икония, Селевкия и Антиохия, с которыми Армения имела тесные связи. Недалеко от Селевкии (ныне Мериамлик в Турции) был построен большой церковный комплекс Ая Текла (святая Фекла), ставший одним из крупных паломнических центров христианского Востока. Об этой святыне было известно еще Григорию Назианзину (ок. 329 – ок. 390) и паломнице Эгерии (IV век)<sup>6</sup>.

Источник, повествующий о святой, это апокрифический текст «Деяние апостола Павла и Феклы», входивший в более обширный корпус «Деяний апостола Павла», написанный на греческом во II веке<sup>7</sup>. До нас дошел также

<sup>5</sup> East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period / Ed. by N. Garsoian et al. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Publ., 1982; Казарян А.Ю. Архитектура Армении V–VI веков и раннехристианское зодчество Каппадокии, Киликии и Исаврии // Армения и Христианский Восток. Ереван: Гитутюн, 2000. С. 239–265.

<sup>6</sup> Gregory of Nazianzus, Autobiographical poems / Ed. by C. White. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 50–51; Egeria. Itinerarium / Ed. by E. Francheschini, R. Weber. Turnhout: Brepols, 1958. P. 65–66.

<sup>7</sup> Acta Apostolorum Apocrypha / Ed. by M. Bonnet, R.A. Lipsius. Lipsiae: H. Mendelssohn, 1891.

его сирийский перевод<sup>8</sup>, с которого уже в первой половине V века был сделан армянский перевод («Житие Феклы»<sup>9</sup>), и именно эти две редакции сегодня известны как самые ранние. Примерно в XI веке житие святой было повторно переведено на армянский, но уже с греческого списка («Чудеса Феклы»<sup>10</sup>).

Согласно апокрифу, Фекла прониклась проповедью апостола Павла и приняла решение посвятить себя христианскому служению. Она вернула широкую проповедническую деятельность в Антиохии и Селевкии. На этом пути святая несколько раз подвергалась смертельной опасности, но каждый раз чудесным образом спасалась. В отличие от других христианских святых Фекла дожила до глубокой старости.

То, что Фекла имела особый статус среди раннехристианских святых, следует из тех эпитетов, которыми ее величали: первомученица, апостол, непорочная дева<sup>11</sup>. Текст ее жития имел важное значение для своего времени и, особенно, как показала Валентина Калцолари, в армянской книжной среде.

Важнее перевода жития св. Феклы на армянский язык то, что ее история послужила источником жития св. Рипсима, а также истории об апостоле Фаддее и деве Сандухт (отдельные части были буквально инкорпорированы в новые тексты)<sup>12</sup>. Таким образом, оригинальные житийные циклы высокочтимых армянских святых сложились под сильным воздействием апокрифического текста о св. Фекле. Кроме того, образ святой встречается в историях Агафангела и Фавста Бузанда. У Бузанда, например, упоминается храм, где в ночное время Фекла чудесным образом являлась верующим (древний обряд инкубации)<sup>13</sup>. Все эти данные проливают свет на наши представления о почитании св. Феклы в армянской среде и объясняют частое обращение к ее образу.

Судя по известным нам памятникам, в восточнохристианском искусстве были разные иконографические изводы образа св. Феклы, отражающие кульминационные моменты ее жития: принятие христианства от

<sup>8</sup> Мещерская Е.Н. Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М.: Прицельс, 1997. С. 412–440.

<sup>9</sup> Calzolari V. Apocrypha armeniaca I. Acta Pauli et Theclae, Prodigia Theclae, Martyrium Pauli. Turnhout: Brepols, 2017. P. 124–157.

<sup>10</sup> Calzolari V. Un nouveau texte arménien sur Thècle: les Prodiges de Thècle (Présentation et analyse linguistique) // Revue des Études Arméniennes. 1996–1997. Vol. 26. P. 249–271.

<sup>11</sup> Davis S. The Cult of St Thecla. A Tradition of Women's Piety in Late Antiquity. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 4–5, 20–22; Voicu S.J. Thecla in the Christian East // Thecla: Paul's Disciple and Saint in the East and West / Ed. by J.W. Barrier et al. Leuven: Peeters, 2017. P. 47–68.

<sup>12</sup> Calzolari V. Le sang des femmes et le plan de Dieu. Réflexions à partir de l'historiographie arménienne ancienne (Ve siècle ap. J.-C.) // Victimes au féminin / Ed. by A. Nagy et al. Genève: Georg, 2011. P. 181–182; Eadem. Paul et Thècle et le Martyre de Thaddée et Sanduxt arméniens: phénomènes d'intertextualité et rôle des femmes // Muséon. 2015. T. 128. P. 381–414.

<sup>13</sup> Фавстос Бузанд. История Армении / Пер. и коммент. М. Геворгияна; под ред. С. Еремяна. Ереван: Изд. АН АрмССР, 1953. С. 80.



апостола Павла и мучения за веру. Одна из сцен – св. Фекла перед апостолом Павлом. В этой композиции апостол Павел изображен сидящим на низком раскладном стуле (важная деталь!) с книгой, а св. Фекла – стоящей или также сидящей перед учителем («у ног его») и слушающей «о дивных делах Божьих»<sup>14</sup>. Именно такая композиция представлена на рельефе из Эчмиадзина (илл. 1). Отметим также фреску купола часовни

Илл. 2. *Святая Фекла со львами*

Каменный диск  
Египет. V век  
Музей Нельсона-Аткинса, Канзас

«Мира» в эль-Багавате (Египет, IV–V века)<sup>15</sup>, стенку римской шкатулки из слоновой кости (430, Британский музей)<sup>16</sup>, мраморные саркофаги из церкви Санта Мария Антиква (Рим, III век) и палаццо Сансеверино (Рим, III век)<sup>17</sup>.

Другая хорошо знакомая композиция со св. Феклой – оранта с дикими животными (львами или львицей, иногда быком и медведем), когда ее бросили на растерзание диким зверям в Антиохии. Ее можно видеть на каменном диске из музея Нельсона-Аткинса (V век)<sup>18</sup> (илл. 2) и палестинской ампуле из Лувра (VII век)<sup>19</sup>.

В то же время подобная композиция широко известна и из истории пророка Даниила – «Даниил во рву львином», и, таким образом, перед нами два разных персонажа с аналогичной историей мученичества. О том, что эти иконографические схемы «имели хождение» одновременно, свидетельствует ранневизантийский деревянный гребень из музея Боде (Египет, V–VI века)<sup>20</sup>, на двух сторонах которого изображены св. Фекла

<sup>14</sup> Деяния Павла и Феклы // От берегов Босфора до берегов Евфрата / Пер., предисл. и коммент. С.С. Аверинцева. М.: Наука, 1987. С. 133.

<sup>15</sup> Zibawi M. L'oasi egiziana di Bagawat. Le pitture paleocristiane. Milano: Jaca Book, 2005. P. 122–124. Fig. 42.

<sup>16</sup> Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century / Ed. by K. Weitzmann. New York: Metropolitan Museum of Art; Princeton University Press, 1979. P. 507–508.

<sup>17</sup> Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1. Rom und Ostia / Vorarbeiten von F.W. Deichmann u.a. Wiesbaden: F. Steiner, 1967. S. 306–307. Abb. 747 (1–3). Taf. 117.

<sup>18</sup> Antioch. The Last Ancient City / Ed. by C. Kondoleon. Princeton N.J.: Princeton University Press; Worcester, MA: Worcester Art Museum, 2000. P. 226. Fig. 116.

<sup>19</sup> Semoglou A. Thècle à l'aube du christianisme. Une étude iconographique de la première femme martyre dans l'art de l'Antiquité Tardive. Thessaloniki: Aristotle University Press, 2014. Fig. 37b (на греч. яз.).

<sup>20</sup> Semoglou A. Thècle à l'aube du christianisme. Fig. 19.



Илл. 3. *Святая Фекла со львами и Даниил во рву львином*  
Двусторонний  
гребень. Ахмим,  
Египет. V–VI века  
Музей Боде, Берлин



и Даниил (илл. 3). Однако при наличии единой схемы мы видим разные одеяния и строение фигур, благодаря чему ясно, где женский образ, а где – мужской.

На раннехристианских армянских стелах довольно часто встречается изображение оранты между двух львов, которое безоговорочно трактуется как библейская сцена «Даниил во рву львином». Подобных композиций насчитывается более десятка, заметно больше остальных библейских сюжетов, на что обратили внимание исследователи. Сцена эта засвидетельствована на стелах из Авана, Сасунашена, Абовяна, Элара (ныне утрачена), Ерзнка (ныне утрачена) (илл. 4), Егварда, Арича (илл. 5), Наапетавана, Агарака, Кечрора (илл. 6), Мугни, Ереруйка, Карса, Меке-ноцацванка (все – VII век)<sup>21</sup>. Этот ряд можно продолжить несколькими

<sup>21</sup> Почти все перечисленные стелы воспроизведены в каталоге: Григорян Г.В. Четырехгранные стелы раннесредневековой Армении. Ереван: Музей истории Армении, 2012. Илл. 7, 143, 175, 189, 221, 223, 255 (б), 257 (на арм. яз.).



Илл. 4. Святая Фекла со львами  
Фрагмент стелы из Ерзнка (рисунок)  
Армения (ныне – территория Турции). VII век



Илл. 5. Даниил во рву львином  
Фрагмент стелы из Арича. VII век  
Музей истории Армении, Ереван. Фото автора

стелами, сохранившимися на территории Грузии<sup>22</sup>. На большое число изображений оранты со львами на армянских стелах обратил внимание и А. Казарян в своем исследовании древнейших рельефов Эчмиадзинского собора<sup>23</sup>. Он также задался вопросом все ли подобные образы представляют Даниила или среди них могла быть и Фекла? Данное вполне правомерное предположение, однако, не получило развития в дальнейших исследованиях.

Более внимательное изучение сцен с изображением оранты на раннесредневековых рельефах Армении, особенно по хорошо сохранившимся образцам, показало, что молящаяся фигура трактовалась по-разному. Например, на фрагменте из Ерзнка (известен по рисунку) под ногами фигуры ров, но также видна обнаженная женская грудь (илл. 4)<sup>24</sup>, что сразу исключает трактовку образа как Даниила. К рельефу из Ерзнка есть иконографические параллели, например два коптских рельефа: на одном, из Бруклинского музея (V век)<sup>25</sup>, (илл. 7) св. Фекла показана с обнаженной грудью, на другом, местонахождение которого не известно (V–VI века), – обнаженная фигура святой



Илл. 6. Святая Фекла со львами  
Фрагмент стелы из Кеччора. Армения (ныне – территория Турции). VII век  
© Фонд по изучению армянской архитектуры (RAA)

<sup>22</sup> См: примеч. 3.

<sup>23</sup> Казарян А.Ю. Кафедральный собор Сурб Эчмиадзин. С. 48–67.

<sup>24</sup> Аракелян Б.Н. Скульптурные изображения Армении с IV по VII вв. Ереван: Изд. АН АрмССР, 1949. Илл. 48 (на арм. яз.).

<sup>25</sup> Beckwith J. Coptic Sculpture, 300–1300. London: Alec Tiranti, 1963. Fig. 121.



и обозначение рва<sup>26</sup> (илл. 8). На стелах из Кечрора (илл. 6) и Мекеноца-ванка – фигура оранты в длинном одеянии, с подчеркнутой узкой талией и широкими бедрами, в которой угадывается женский образ. Близкие параллели – сирийский рельеф из Дамасского музея, каменный диск из музея Нельсона-Аткинса (V век) (илл. 2) и рельеф из Лаодикеи (V–VI века, Эскихисар, Турция)<sup>27</sup>.

Илл. 7. *Святая Фекла со львами*  
Коптский рельеф  
V век  
Бруклинский музей,  
Нью-Йорк



Илл. 8. *Святая Фекла с львицей*  
Коптский рельеф  
V–VI века  
Местонахождение  
неизвестно

В то же время на стелах из Арича (илл. 5) и Наапетавана можно констатировать наличие мужской фигуры в короткой подпоясанной тунике с накидкой, сужающихся книзу шароварах и фригийской шапке. Это пророк Даниил, одетый подобно евангельским волхвам. В таком одеянии Даниил изображен на многих раннехристианских памятниках, например на рельефах алтарных преград V–VI веков из Принстонского университета<sup>28</sup>



<sup>26</sup> Семенов Н.В. Изображения святых на коптских стелах V–VIII вв. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. LI. СПб.: ГЭ, 2010. Илл. 8 (из фотоархива ИИМК РАН). В статье образ упоминается без имени, как «святая».

<sup>27</sup> Şimşek C., Yener B. An Ivory Relief of Saint Thecla // Adalya. 2010. Т. 13. P. 325–328. Fig. 4, 5, 7.

<sup>28</sup> Grabar A. L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam. Paris: Gallimard, 1966. Fig. 266.



Илл. 9. Даниил (?) / Святая Фекла  
Рельеф аркосолия гробницы царей  
Аршакидов. Ахц(к), Армения. V век

и Археологического музея в Стамбуле<sup>29</sup>. Этот образ пророка был иконографически настолько устойчив, что и в более поздних памятниках, в том числе армянских, характерное для него одеяние остается неизменным (рельеф церкви Св. Креста на острове Ахтамар (915-921), мозаика Осисос Лукас (1030-1040-е), рельеф фасада из монастыря Агджоц (XIII век)).

Обратимся к еще одному знаменитому рельефу – плите из гробницы царей Аршакидов в Ахц(к)е. На плите северного аркосолия есть сцена с орантой между двух львов (илл. 9), интерпретируемая всеми исследователями как пророк Даниил<sup>30</sup>. Поверхность рельефа довольно сильно потерта и детали (одеяния) не видны. Однако, учитывая наличие одновременного изображения св. Феклы на фасаде Эчмиадзина, я склонна интерпретировать сцену в Ахц(к)е как образ Феклы со львами из-за его популярности в Армении в V веке (перевод жития и его роль в сложении местной оригинальной агиографии). Кроме того, известно, что изображение Феклы часто встречается на гробницах и саркофагах, так как во время раннехристианской панихиды читалась молитва о спасении с упоминанием в том числе св. Феклы<sup>31</sup>. Трактовка изображения оранты как образа св. Феклы в Ахц(к)е дает повод задуматься о времени создания рельефа и датировке гробницы в целом.

Если мы допускаем, что в Ахц(к)е действительно имеется образ св. Феклы, тогда ее изображение не могло быть выполнено ранее перевода ее жития, то есть раньше первой половины V века. Об этом косвенно свидетельствует и рельефная плита в Эчмиадзине. В то же время можно с уверенностью сказать, что гробница Аршакидов датируется 364 годом, так как, согласно источникам, в том году были возвращены похищенные персами почитаемые останки армянских царей. Однако такая нестыковка имеет свое объяснение: истории Мовсеса Хоренаци и Фавста

<sup>29</sup> Grabar A. Sculptures byzantines de Constantinople (IV<sup>e</sup> – X<sup>e</sup> siècle). Paris: A. Maisonneuve, 1963. P. 129. Pl. XVII (1).

<sup>30</sup> Аракелян Б.Н. Скульптурные изображения Армении с IV по VII вв. Илл. 9.

<sup>31</sup> Dictionnaire de l'Archéologie Chrétienne et de Liturgie / Ed. by F. Cabrol et al. Paris: Letouzey et Ané, éditeurs, 1921. T. IV (1). Col. 436.

Илл. 10. *Святая Фекла с львицей*  
Фрагмент стелы из  
Мастары, Армения  
VII век  
Архивное фото

Бузанда говорят лишь о возвращении и временном погребении царских останков у подножья Арагаца, в Ахц(к)е, но не о строительстве гробницы<sup>32</sup>. С. Тер Нерсесян датировала кресты-монограммы на рельефах Ахц(к)а не ранее V века, учитывая время широкого распространения подобных монограмм в христианском искусстве лишь в конце IV и начале V века<sup>33</sup>. То есть знаменитая исследовательница также была склонна датировать плиты гробницы не ранее V века, что представляется правомерным и вполне коррелируется с моими выводами о времени строительства усыпальницы.



Однако вернемся к образу св. Феклы; рассмотренные выше два типа ее иконографии самые известные, но, как свидетельствуют памятники, не единственные. Есть еще как минимум два извода, которые нашли отражение в раннехристианском искусстве, в том числе в армянском. Св. Фекла иногда изображалась с одной защитившей ее львицей, согласно истории ее чудесного спасения. Такая композиция известна по уже упоминавшемуся коптскому рельефу<sup>34</sup> (илл. 8), а также по фрагменту фрески в церкви Св. Георгия в Старо-Нагоричино в Македонии (1316–1318)<sup>35</sup>. Эта сцена есть и на четырехгранных стелах, происходящих из Мугни<sup>36</sup>, Мастары (Армения)<sup>37</sup> (илл. 10) и Зеда-Тмогви (Джавахк, армянский анклав в Грузии)<sup>38</sup>.

В раннехристианском искусстве есть еще одна редкая сцена: она представлена на фреске из грота Св. Павла в Эфесе (VI век) и изображает трех персонажей с соответствующими надписями – апостола Павла, Феклу и Феоклию, мать святой<sup>39</sup> (илл. 11). По всей вероятности, аналогичная

<sup>32</sup> *Мовсес Хоренаци*, История Армении / Пер. и прим. Г. Саркисяна, под ред. С. Аревшатяна. Ереван: Айастан, 1990. С. 167–168; *Фавстос Бузанд*, История Армении. С. 111–112.

<sup>33</sup> *Der Nersessian S.* L'art arménien. Paris: Flammarion, 1989. P. 63.

<sup>34</sup> См: *Семенов Н.В.* Изображения святых на коптских стеллах V–VIII вв.

<sup>35</sup> *Warns R.* Weitere Darstellungen der heiligen Thekla // Studien zur frühchristlichen Kunst II / Hrsg. von G. Koch. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1986. S. 94–95. Taf. 26 (1).

<sup>36</sup> *Жамкочян А.С.* Иконография Ионы и Даниила в средневековой скульптуре // Библийская Армения / Под ред. В.Б. Бархударяна. Ереван: Ноян тапан, 2005. Илл. 1 (на арм. яз.).

<sup>37</sup> *Григорян Г.В.* Четырехгранные стелы раннесредневековой Армении. С. 165. Илл. 146 (1).

<sup>38</sup> *Чубинашвили Н.* Хандиси. Тбилиси: Мецниереба, 1972. С. 107–108. Илл. 79.

<sup>39</sup> *Zimmermann N.* Die spätantike und byzantinische Malerei in Ephesos // Byzanz – das Römerreich im Mittelalter / Hrsg. von F. Daim et al. Mainz: Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010. P. 644. Abb. 25.





Илл. 11. Святые апостол Павел, Фекла и Феоклия  
Фреска грота Святого Павла в Эфесе  
V–VI века

композиция имеется на большой стеле из Брдадзора (Государственный музей искусств Грузии)<sup>40</sup>. На Брдадзорской стеле (илл. 12) есть два интересующих нас фрагмента: изображение оранты между львов и композиция из трех фигур, где один из персонажей сидит на раскладном стуле, как апостол Павел<sup>41</sup>. Рельефы, к сожалению, с утратами поверхности, однако общие контуры видны, и композиция прочитывается.

Учитывая данный пример с редкой по иконографии композицией на стеле из Брдадзора, хочется подчеркнуть значение раннесредневековых памятников Армении и в целом южного Кавказа в контексте восточнохристианского искусства, так как в отдельных случаях именно кавказские памятники сохранили редкие иконографические изводы, позже позабытые. В случае с культом св. Феклы наблюдается постепенное угасание интереса к ее образам, по всей вероятности, из-за арабских завоеваний восточных территорий Византии.

Спустя несколько веков культ св. Феклы получил распространение в Киликийском Армянском царстве (XI–XV века). Известно, что ее мощи хранились в армянском городе Сис, и доступности мощей для поклонения способствовало то, что Селевкия, главный центр почитания св. Феклы, входила в Киликийскую Армению. Известен исторический эпизод, когда в 1321 году части мощей святой после долгих переговоров были подарены королем Киликийской Армении Ошином испанцам и перенесены в Таррагону для вложения в собор во имя св. Феклы. Долгое время эта

<sup>40</sup> Селение Брдадзор (от армянских слов «берд» – крепость и «дзор» – ущелье) находится на границе современных Армении и Грузии. См: прим. 3.

<sup>41</sup> Стела не опубликована. Интерпретациям сцен на Большой стеле из Брдадзора были посвящены два моих доклада на конференциях «Лазаревские чтения» и «Армения и Восточнохристианская цивилизация» в 2018 году.

Илл. 12. Даниил во  
 рву львином и святые  
 Павел, Фекла  
 и Феоклия  
 Фрагмент большой  
 стелы из Брдадзора,  
 Грузия. VII век  
 Государственный  
 музей искусств  
 Грузии, Тбилиси  
 Фото П.З. Донапетяна



история подвергалась сомнению. Однако недавно в латинских архивах, в одном колофоне, В. Калцоларе нашла подтверждение этому историческому факту. Более того, стало известно, что житие св. Феклы было переведено на латинский язык с армянского по повелению того же царя Ошина. Несмотря на то, что мощи св. Феклы были перенесены в Испанию, следы ее почитания остались в Киликии. Рельефная композиция с Феклой между львами и поныне украшает ворота армянской крепости Арюцаберд (арм. «крепость льва») в Киликии<sup>42</sup>. Сам рельеф, по всей вероятности, является византийской спolieй, сознательно использованной армянскими вельможами при строительстве крепости, тем самым ставшей символом некогда широкого почитания св. Феклы на христианском Востоке.

<sup>42</sup> Hild F., Hellenkemper H. Kilikien und Isaurien, Tabula Imperii Byzantini. T. 5. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990. S. 197.

### **Образ святой Феклы в армянской раннесредневековой пластике**

Заруи Аветисовна Акопян – кандидат искусствоведения, доцент. Ереванский государственный университет. Республика Армения, 0025 Ереван, ул. Алека Манукяна 1.  
E-mail: hakobyanzaruhy@ysu.am

**Аннотация:** Статья посвящена многочисленным, не известным ранее образам св. Феклы в раннесредневековой скульптуре Армении. Разнообразные по иконографии композиции со св. Феклой, находят параллели в раннехристианском искусстве, особенно в восточных землях империи. Одна из композиций – оранта со львами, сходная со сценой «Даниил во рву львином», также популярной в раннехристианское время. Такая общность объясняется похожей историей мученичества пророка Даниила (Ветхий Завет, Книга пророка Даниила) и первомученицы Феклы (апокрифические деяния апостола Павла и Феклы), брошенных на растерзание диким животным. Именно из-за такого отождествления все сцены с орантой и львами традиционно трактовались как образ Даниила. Иконографический анализ показал, что часть таких композиций на раннесредневековых стелах Армении представляет св. Феклу, так как образы отличаются как по типу одеяний, так и по строению фигуры, женской и мужской соответственно. Таким образом, на ряде армянских раннесредневековых стел, а также на двух рельефных плитах из Эчмиадзина и гробницы в Ахц(к)е есть сцены с образами св. Феклы в следующих иконографических изводах: Фекла перед апостолом Павлом, Фекла со львами, Фекла с одной львицей (согласно одной из сцен мученичества и спасения), а также композиция с апостолом Павлом, Феклой и Феоклией, матерью святой. Такое разнообразие объясняется особой популярностью культа святой в Армении после перевода ее жития в первой половине V века на армянский язык, сыгравшей важную роль в сложении местных оригинальных житий. Разнообразные иконографические изводы образа св. Феклы отчасти помогают реконструировать не дошедшие до нас ранние восточнохристианские образцы.

**Ключевые слова:** стела, скульптура, Фекла, Даниил, Арич, Ахц(к), Кечрор, Брдадзор, Эчмиадзин

### **Image of St Thecla in the Armenian early medieval sculpture**

Zaruhi Hakobyan – PhD, Associate Professor. Yerevan State University. Alex Manoogian 1, 0025, Yerevan, Republic of Armenia.  
E-mail: hakobyanzaruhy@ysu.am

**Abstract:** The article is dedicated to a group of previously unknown images of St. Thecla in the early medieval sculpture of Armenia. The compositions with St. Thecla vary in iconography and have their direct parallels in early Christian art, especially in that of the eastern part of the Byzantine Empire. One of the compositions represents an orant among lions, which is similar to the scene of Daniel in the den of lions, also very popular in early Christian times. Such an identity is due to the similarity of the histories of martyrdom of the prophet Daniel (Old Testament, the Book of Daniel) and the protomartyr Thecla (apocryphal Acts of Paul the Apostle and Thecla), thrown into an arena with wild animals. Due to this resemblance all compositions with an orant and lions were traditionally interpreted as an image of Daniel. Iconographical studies reveal that some compositions on the early medieval stelae of Armenia represent an image of St. Thecla, since the figures differ both in style of clothing and in the body structure, male or female. There are following iconographical types of images of St. Thecla found on a number of Armenian early medieval stelae, on two carved slabs from Etchmiadzin and the tomb in Akhts(k): Thecla and Paul the Apostle, Thecla among lions, Thecla with a lioness (according to one of the episodes of her martyrdom and salvation), as well as a composition with Paul the Apostle, Thecla and Theoklia, the saint's mother. This



diversity of images of the saint is clearly due to wide popularity of St. Thecla in Armenia after the translation of her Vita in the first half of the 5<sup>th</sup> century which played an important role in the compilation of the local Vitas into Armenian. Various iconographic versions of an image of St. Thecla can give us an idea of early East Christian samples that have not come down to us.

**Keywords:** stela, sculpture, Thecla, Daniel, Haritch, Akhts(k), Kechror, Brdadzor, Etchmiadzin

### References:

- Arakelyan B. *The Sculpture of Armenia from the 4th to the 7th Centuries*. Yerevan: Academy of Sciences of the Soviet Socialist Republic of Armenia Publ., 1949 (in Armenian).
- Averintsev S.S., ed. "The Acts of Paul and Thecla". In *From the shores of the Bosphorus to the shores of the Euphrates*. Moscow: Nauka, 1987 (in Russian).
- Beckwith J. *Coptic Sculpture, 300–1300*. London: Alec Tiranti, 1963.
- Bonnet M., Lipsius R.A., eds. *Acta Apostolorum Apocrypha*. Lipsiae: H. Mendelssohn, 1891.
- Cabrol F. et al., ed. *Dictionnaire de l'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. T. IV (I). Paris: Letouzey et Ané, Editeurs, 1921.
- Calzolari V. "Le sang des femmes et le plan de Dieu. Réflexions à partir de l'historiographie arménienne ancienne (Ve siècle ap. J.-C.)". In Nagy A. et al., eds. *Victimes au féminin*. Genève: Georg, 2011, pp. 178–194.
- Calzolari V. "Paul et Thècle et le Martyre de Thaddée et Sanduxt arméniens: phénomènes d'intertextualité et rôle des femmes". *Muséon*. 128 (2015), pp. 381–414.
- Calzolari V. "Un nouveau texte arménien sur Thècle: les Prodiges de Thècle (Présentation et analyse linguistique)". *Revue des Études Arméniennes*. 25 (1996–1997), pp. 249–271.
- Calzolari V. *Apocrypha armeniaca I. Acta Pauli et Theclae, Prodigia Theclae, Martyrium Pauli*. Turnhout: Brepols, 2017.
- Chubinashvili N. *Khandisi*. Tbilisi: Metsniereba, 1972 (in Russian).
- Davis S. *The Cult of St Thecla. A Tradition of Women's Piety in Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Deichmann F.W. et al., eds. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1. Rom und Ostis*. Wiesbaden: F. Steiner, 1967.
- Der Nersessian S. *L'art arménien*. Paris: Flammarion, 1989.
- Favstos Buzand, *The History of Armenia* / Trans. and comm. M. Gevorgiana, ed. by S. Eremiana. Yerevan: Academy of Sciences of the Soviet Socialist Republic of Armenia Publ., 1953.
- Francheschini E., Weber R., eds. *Egeria. Itinerarium*. Turnhout: Brepols, 1958.
- Garsoian N. et al., eds. *East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Publ., 1982.
- Grabar A. *L'age d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*. Paris: Gallimard, 1966.
- Grabar A. *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe – Xe siècle)*. Paris: A Maisonneuve, 1963.

- Grigoryan G. *Early Medieval Four Sided Stelae in Armenia*. Yerevan: History Museum of Armenia, 2012 (in Armenian).
- Hakobian Z. “On the Issue of the Genesis of Tetrahedral Stelae and Memorial Columns in the Early Medieval Art of Armenia”. *Transactions of the State Hermitage Museum*. XCIX (2019), pp. 133–158 (in Russian).
- Hakobian Z. “Newly Discovered Subjects and Images on Early Christian Stelae of Armenia”. *Transactions of the State Hermitage Museum*. LXXXIX (2017), pp. 234–253 (in Russian).
- Hild F., Hellenkemper H. *Kilikien und Isaurien, Tabula Imperii Byzantini*. T. 5. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990.
- Kazaryan A. “The Architecture of Armenia in the V–VI Centuries and the Early Christian Architecture of Cappadocia, Cilicia and Isauria”. In *Armenia and Christian Orient*. Yerevan: Gitutun Publ., 2000, pp. 239–265 (in Russian).
- Kazaryan A. *The Cathedral of Holy Ejmiacin and the Eastern Christian Architecture of the 4<sup>th</sup> – 7<sup>th</sup> Centuries*. Moscow: Locus Standi, 2007 (in Russian).
- Kondoleon C., ed. *Antioch. The Last Ancient City*. Princeton N.J.: Princeton University Press; Worcester, MA: Worcester Art Museum, 2000.
- Meshcherskaia E.N. *The Apocryphal Acts of the Apostles. New Testament Apocrypha in Syriac Literature*. Moscow: Pritsels, 1997 (in Russian).
- Movses Khorenatsi, *The History of Armenia* / Trans. and comm. G. Sarkisyan, ed. by S. Arevshatian. Yerevan: Aiastan, 1990.
- Semenov N. “Saints on the Coptic Steles of the 5<sup>th</sup> – 8<sup>th</sup> Centuries”. *Transactions of the State Hermitage Museum*. LI (2010), pp. 198–207 (in Russian).
- Semoglou A. *Thècle à l’aube du christianisme. Une étude iconographique de la première femme martyre dans l’art de l’Antiquité Tardive*. Thessaloniki: Aristotle University Press, 2014.
- Şimşek C., Yener B. “An Ivory Relief of Saint Thecla”. *Adalya*. 13 (2010), pp. 325–328.
- Voicu S.J. “Thecla in the Christian East”. In Barrier J.W. et al., eds. *Thecla: Paul’s Disciple and Saint in the East and Wes*. Leuven: Peeters, 2017, pp. 47–68.
- Warns R. “Weitere Darstellungen der heiligen Thekla”. In Koch G., ed. *Studien zur frühchristlichen Kunst II*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1986.
- Weitzmann K., ed. *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Princeton University Press, 1979.
- White C., ed. *Gregory of Nazianzus. Autobiographical poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Zhamkochyan A. “The Iconography of Jonah and Daniel in Medieval Sculpture”. In Barkhudarian V., ed. *Byblical Armenia*. Yerevan: Noyan Tapan, 2005, pp. 662–670 (in Armenian).
- Zibawi M. *L’oasi egiziana di Bagawat. Le pitture paleocristiane*. Milano: Jaca Book, 2005.
- Zimmermann N. “Die spätantike und byzantinische Malerei in Ephesos”. In Daim F. et al., eds. *Byzanz – das Römerreich im Mittelalter*. Mainz: Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010.

*М.Н. Бутырский*

## **ПИСЬМА Н.П. КОНДАКОВА, Я.И. СМИРНОВА И И.В. ПОМЯЛОВСКОГО КАК ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ НАУКИ XIX ВЕКА**

Три выдающихся представителя русской академической науки были современниками, хоть и принадлежали к разным поколениям. Никодим Павлович Кондаков и Иван Васильевич Помяловский родились в 1844 и 1845 годах соответственно, их ученик и молодой коллега Яков Иванович Смирнов – в 1869-м. Ныне же имена всех троих стоят в едином ряду, персонифицируя тот подъем, который российская историческая наука в целом и ее отдельные дисциплины – византиноведение, ориенталистика etc. – переживали на рубеже XIX–XX столетий.

Взаимоотношения этих людей на широком фоне событий научной и частной жизни, общезначимых и малозаметных, хорошо известных и почти не сохранившихся в нашей памяти, раскрываются благодаря обширной переписке, объединявшей всех троих в последнем десятилетии XIX века. Подготовленный к изданию эпистолярный корпус<sup>1</sup> представляет собой письма Н.П. Кондакова к И.В. Помяловскому за 1882–1898 годы<sup>2</sup> и ответные за 1896–1904 годы<sup>3</sup>, письма Я.И. Смирнова, адресованные в 1892–1898 годах Н.П. Кондакову<sup>4</sup> и в 1894–1897 – И.В. Помяловскому<sup>5</sup>. Общность затрагиваемых тем, злободневность поднятых вопросов, обилие упоминаемых лиц, яркость характеристик и точность оценок делают эти письма уникальным источником по истории российской науки конца XIX – начала XX века.

В эпистолярном наследии академика Н.П. Кондакова (1844–1925) его переписка с И.В. Помяловским (1845–1906) занимает особое место и в силу

<sup>1</sup> Издательство «Индрик» планирует публикацию этих писем в 2023 году.

<sup>2</sup> ОР РНБ. Ф. 608. Оп. 1. Д. 867–868 (138 писем).

<sup>3</sup> СПб ФА РАН. Ф. 115. Оп. 4. Д. 335 (6 писем).

<sup>4</sup> СПб ФА РАН. Ф. 115. Оп. 4. Д. 381 (82 письма).

<sup>5</sup> ОР РНБ. Ф. 608. Оп. 1. Д. 1263 (21 письмо).

длительности, и благодаря отношениям дружбы и взаимоуважения, которые связывали двух замечательных ученых на протяжении многих лет. Письма Н.П. Кондакова, хранящиеся в отделе рукописей РНБ, относятся к 1882–1898 годам, времени превращения молодого провинциального профессора в ученого европейского уровня и такой же известности. Этот период его жизни ярко и достаточно полно отразился в содержании корреспонденции, адресованной Помяловскому.

Ко времени их знакомства Никодим Павлович Кондаков уже сделал заметные шаги на ниве как научной, так и педагогической деятельности. По окончании в 1865 году Московского университета он преподавал русскую словесность в гимназии и Александровском военном училище, а кроме того, русскую историю и археологию в Московской школе живописи, ваяния и зодчества, пока в 1870 году не принял предложения о преподавании истории искусства в Новороссийском университете. С Одессой оказались связаны почти двадцать последующих лет жизни Кондакова. Там он защитил докторскую диссертацию (1876), утвердившую за ним профессорское звание и принесшую первую известность, преподавал в университете и в Одесской рисовальной школе, проводил, будучи председателем оргкомитета, VI Археологический съезд (1884), отсюда отправлялся в путешествия по Европе и первые из своих знаменитых экспедиций на христианский Восток – на Синай (1881) и в Константинополь (1884). Лишь в 1888 году Кондаков переводится в столицу, на ставку ординарного профессора по кафедре истории искусства историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета и место хранителя отделения Средних веков и Возрождения Императорского Эрмитажа. В первое десятилетие петербургской жизни им были предприняты экспедиции в Грузию (1889), на Ближний Восток (1891) и Афон (1898). Будучи уже маститым ученым, он участвовал в создании Русского Археологического института в Константинополе (1894) и одно время рассчитывал занять место его директора. Однако с начала 1890-х годов слабое здоровье вынудило Н.П. Кондакова отказаться от музейной нагрузки (он покинул Эрмитаж в 1893 году), расстаться тогда же с систематическими занятиями в университете и вытребовать постоянно продлевавшийся затем отпуск-командировку, дабы иметь возможность подолгу жить и лечиться в Крыму. В Ялте он обзавелся домом, работал, отсюда навещался в Санкт-Петербург, на зиму предпочитая южный берег Франции. И все эти годы одним из постоянных адресатов его корреспонденции оставался И.В. Помяловский, выступавший ходатаем по разнообразным делам, сведущим информатором, умудренным советчиком, конфидентом и душеприказчиком будущего академика.



Илл. 1. Никодим Павлович Кондаков



Илл. 2. Иван  
Васильевич  
Помяловский

Иван Васильевич Помяловский<sup>6</sup> был годом младше Кондакова, он родился в Санкт-Петербурге 16 июня 1845 года, в семье протоиерея церкви Удельного ведомства В.Г. Помяловского и, закончив с золотой медалью гимназию, поступил в 1863 году на историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета для занятий древними языками. Вся дальнейшая жизнь Помяловского была связана со столичным университетом, где в 1869 году после защиты магистерской диссертации «Марк Теренций Варрон Реатинский и Мениппова сатира» он стал преподавать в должности доцента.

Период эпистолярного общения с Кондаковым пришелся на годы наиболее активной университетской деятельности Помяловского. В 1873 году он защищает докторскую диссертацию «Эпиграфические

этюды» и становится экстраординарным профессором по кафедре римской словесности; спустя несколько лет он – ординарный профессор по кафедре классической филологии (1884–1892), в 1892–1897 годах, до выхода в отставку – заслуженный профессор. Наряду с этим Помяловский был деканом историко-филологического факультета (1887–1898), а в 1892 году исполнял обязанности ректора университета, также изредка принимая их на себя во время летних каникул.

Не менее активной и многообразной была научная деятельность Помяловского вне университетских стен. С 1871 года он являлся членом Императорского Русского археологического общества, в 1873–1885 годах выполнял обязанности секретаря, а с 1893 года – управляющего отделением древнеклассической, византийской и западноевропейской археологии. Был он также членом ряда научных обществ, таких как Московское археологическое, Императорское Православное Палестинское, церковно-археологическое общество при Киевской духовной семинарии и других, включая иностранные. Наконец, в 1890 году он был избран членом-корреспондентом Академии наук.

Его преподавательская и научно-административная деятельность, по-видимому, протекала вполне успешно, в силу чего он становился членом ряда правительственных комиссий и комитетов: учебного комитета при Святейшем Синоде (1874), Ученого комитета при Министерстве народного просвещения (1884), Археографической комиссии (1895), Совета при министре народного просвещения (1897).

Этим объясняется его вхожесть в различные влиятельные круги, весьма полная осведомленность о многих закулисных сторонах академической

<sup>6</sup> *Медведев И.П.* И.В. Помяловский и его вклад в византиноведение (по материалам архива ученого) // Мир русской византистики. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 207–240. О его отношениях с Н.П. Кондаковым с выдержками из писем последнего см.: Там же. С. 228–229.

и правительственной жизни, возможность влиять на принятие важных решений, чем активно пользовался Н.П. Кондаков. «Вы всегда были любезны со мною по части сообщения о том, что творится в Университете и Министерстве», – читаем мы в одном из его ранних писем (1887), и в дальнейшем слова благодарности за неизменную отзывчивость и внимание к просьбам корреспондента не сходят с их страниц. Нельзя объяснить это исключительными отношениями двух русских интеллигентов. «Поразительное бескорыстие и безграничная отзывчивость» Помяловского были притчей во языцех у коллег и биографов ученого, находя подтверждение в бесчисленном множестве случаев<sup>7</sup>.

Письма Н.П. Кондакова к И.В. Помяловскому сравнительно невелики, обычно по 3–4 страницы. Несмотря на столь скромный зачастую объем, в них много живой и колоритной информации о научной среде Петербурга, оценочных суждений как об учениках и коллегах, так и функционировании всей академической научной системы России конца XIX века, что придает им ценность подлинного исторического источника. Но помимо прочего в этих письмах слышится живой голос самого Кондакова, становящийся то ироническим, то желчным, то полным благодарности и признательности своему адресату.

Содержание их корреспонденции часто мотивировано практической необходимостью. Характерно, что поводом к написанию первого письма из архивной выборки стали хлопоты за коллегу Кондакова по Новороссийскому университету. И в дальнейшем подобные просьбы к Помяловскому оставались скорее правилом в их эпистолярном общении, вплоть до его прерывания. Однако из года в год тон писем Кондакова становился все более доверительным, а тематика – разнообразней, в них появляются пространные рассказы о событиях домашней жизни – в Крыму либо заграничных поездках, обычными становятся жалобы на здоровье, пересуды насчет коллег. Не менее выразительны, однако, «фигуры умолчания»: например, в шести письмах за 1887 год ни разу не поднимается тема готовящегося перевода Н.П. Кондакова из Новороссийского университета в Петербургский, а ведь там он будет находиться в непосредственном подчинении у своего корреспондента (И.В. Помяловский стал в том же году деканом историко-филологического факультета, на котором находилась кафедра истории и теории искусства). Кондаков почти не упоминает о своей жене (хотя в фонде есть письмо, собственноручно написанное ею супруге Помяловского), зато часто говорит о детях и, пожалуй, не реже о своих учениках. Едва ли не в каждом его письме после 1890 года можно встретить одобрительные слова в адрес Я.И. Смирнова, Е.К. Редина, Д.В. Айналова, просьбы и благодарности Помяловскому за помощь в устройстве их дел: «Спешу поблагодарить Вас за две приятные вести о Смирнове и Редине: благодаря Вам, дела моих учеников, которые считаю пока собственными, идут как по маслу» (15 ноября 1892); «... еще раз, по случаю состоявшегося назначения Редина (в Харьковский

<sup>7</sup> *Медведев И.П.* И.В. Помяловский и его вклад в византиноведение... С. 211, 220 и далее.





Илл. 3. Никодим Павлович Кондаков (сидит, второй справа) и Яков Иванович Смирнов (стоит, второй слева) с участниками экспедиции Православного Палестинского общества в Сирию и Палестину. Иерусалим, 1891

университет. – М.Б.) приношу Вам глубокую признательность. Он мне сегодня пишет, что Вы были так добры к нему, как он никогда не мог бы ожидать ни от кого<sup>8</sup> <...> Теперь мои заботы сосредоточены, в отношении к ученикам, на Смирнове» (7 февраля 1893).

Именно Якова Ивановича Смирнова порой хочется назвать «главным героем» этой переписки, настолько поистине отеческой гордостью и заботой о нем наполнены строки последующих писем Кондакова: «... вот юноша, в котором нет лукавства, а есть качества, уподобляющие его алмазу, хотя и не обделанному. Он в прекрасной компании, учится у немцев,

<sup>8</sup> Через полтора десятка лет Егор Кузьмич Редин опубликует некролог «Памяти проф.

И.В. Помяловского», скончавшегося 28 сентября 1906 года. Подытоживая научный путь ученого, Редин заканчивает статью характеристикой его личности, замечательно созвучной тому образу, который запечатлен в письмах Н.П. Кондакова: «Проф. Помяловский – не только выдающийся ученый. Он и замечательный человек в лучшем, благородном смысле этого слова. Он отличался необыкновенной добротой, мягкостью, отзывчивостью. Много доброго и прекрасного сделано им в жизни для всех, кто имел счастье иметь общение с ним, кто обращался к его доброй помощи. Молодые и начинающие ученые деятели и вообще работники в области науки, просвещения всегда находили в нем доброго советника, помощника, и многие теперь с искренней болью в душе помянут добрым словом этого человека доброй, прекрасной души» (Редин Е.К. Памяти проф. И.В. Помяловского. Харьков: Типография и Литография М. Зильберберг и С-вья, 1908).

очень доволен и жизнью, и средствами, мечтает о том лишь, чтобы возможно более приобрести познаний, работает и в музеях, и в библиотеках» (14 июня 1894); «... это столь удивительный юноша, что я никогда не видел никого ему равных по живости интереса к своим научным занятиям: для него ничто другое не существует, разве родные и знакомая ему русская ученая среда» (28 июля 1894); «Не знаю уже, как Вас благодарить за помощь Я.И. Смирнову – это мне так скрасило весь праздник, что даже веселее как-то стало. Теперь я знаю, что в П[етер]бурге есть у меня такой сердечный ходатай и заступник, какого у других всю жизнь не бывает» (16 января 1895)<sup>9</sup>.

К другим своим ученикам Кондаков относится более критично, позволяя себе и легкое ерничанье в их адрес, впрочем, вызванное лишь искренней заботой об их научной судьбе: «От Редина тоже получил письма, работает над диссертацией, но, по слухам, заканчивает также одну семитическую тему, т.е. проходит курс “науки нежной” с одной еврейкой и, того и гляди, скорее произведет на свет магистра, чем маг[истерскую] диссертацию. Увы, увы!» (30 июня 1894). Тем не менее уже полгода спустя Кондаков написал, что «приехал ко мне Редин с своею диссертацией о мозаиках Равенны – дело столь важное для меня, что поглотило на неделю все мои досуги» (16 декабря 1894). А в репликах о третьем своем ученике, Д.В. Айналове, занимавшимся в 1890-е годы близкими Кондакову сюжетами, проскальзывают нотки ревности: «Не знаю, как Айналов обработал тему о том, что мозаика Пуденцианы представляет Крест и Голгофу, но ему не помешало бы припомнить, что это ему мною указано и дано для обработки, – а то, представьте – он мне пишет, как если бы эта догадка для меня новость» (24 января 1894).

В 1880-х Кондаков лишь изредка делится со столичным корреспондентом собственными научными помыслами, предпочитая советоваться с ним по административно-хозяйственным вопросам (особенно при подготовке Археологического съезда в Одессе, когда он подробно извещает Помяловского, в ту пору секретаря Российского Археологического общества, обо всех организационных мероприятиях) или расспрашивая о новостях и подводных течениях академической жизни, нередко давая выход эмоциям и достаточно желчно отзываясь о коллегах.

С конца 1880-х годов филолог-классик, специалист по римской словесности И.В. Помяловский обращается к византийской тематике и публикует многочисленные работы по христианской агиологии, палестиноведению,

<sup>9</sup> Н.П. Кондаков не изменил своего мнения о Смирнове и много лет спустя; при известии о его кончине в 1918 году он писал С.А. Жебелёву: «Вы меня ошеломили сообщением о смерти Я.И. Смирнова <...> У меня не было ученика, так полно снабженного для науки и так любившего занятия <...> Неужели надо вновь читать в университете и искать учеников?» (Цит. по: *Вздорнов Г.И.* Н.П. Кондаков в зеркале современной византистики // Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ РАН. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 50. С. 796).



издает переводы житийной литературы<sup>10</sup>. Тем самым научные интересы корреспондентов сближаются; пиком их сотрудничества могла бы стать экспедиция ИППО 1891 года на Ближний Восток и последующая работа над публикацией собранных там материалов. Кондаков был назначен ее руководителем, а Помяловского в состав экспедиции зачислил непосредственно В.Н. Хитрово<sup>11</sup>. Из переписки видно, что Кондаков возлагал большие надежды на совместную работу, но Помяловский неожиданно отказался от участия в поездке (строки адресованного ему письма Н.П. Кондакова от 3 августа 1891 года полны разочарования и чувства неподдельной горечи). И в дальнейшем, судя по письмам, несмотря на постоянное возвращение Кондакова к мысли о желательности совместной обработки результатов экспедиции, Помяловский так и не присоединился к ней. В итоговой монографии 1904 года «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине» его имя среди авторов не упоминается. Тем не менее ближневосточная тематика вплоть до конца 1894 года сохраняла актуальность в их переписке, из которой мы видим, как Кондаков посвящает собеседника в детали своей «научной кухни», подробно излагая мысли об истории иерусалимского храма Гроба Господня в ранний период. Эта тематика была особенно близка Помяловскому, в те же годы издавшему перевод Евсевия Памфила и опубликовавшему исследование по топографии Святой Земли<sup>12</sup>. Достоинно сожаления, что мы не можем стать свидетелями эпистолярного диалога обоих корреспондентов: известны только шесть писем самого Помяловского Кондакову за 1896–1904 годы, которые лишь в малой степени преодолевают монологический характер их общения.

В переписке Кондакова есть лакуны, порою значительные, возникавшие в то время, когда он надолго оседал в Санкт-Петербурге – например в 1890–1892 и 1893–1894 годах. Записи в его дневниках свидетельствуют о частых личных встречах с Помяловским в эти периоды. Но стоило Кондакову вновь покинуть столицу, отправляясь либо в Крым, либо за границу, как обмен письмами возобновлялся.

Переписка обрывается внезапно, как и начиналась. Однако можно сопоставить даты последнего сохранившегося в архиве письма (август 1898), выхода в отставку И.В. Помяловского (отчисление из штатных профессоров по 30-летней выслуге с пенсией в 3 тыс. руб.), произошедшего годом ранее, отставки в тот же год самого Н.П. Кондакова и возвращения его в Петербург. Очевидно, оба ученых получили возможность постоянного и непосредственного общения, исключившего необходимость регулярной переписки.

<sup>10</sup> Паломничество по святым местам конца IV в. // ППС. 1889. Т. VII. Вып. 2; Феодосий. О местоположении Святой Земли. Начала VI века // ППС. 1891. Т. X. Вып. 1 (28); Аммония Мниха повесть о убиенных святых отцах в Синае и Раифе. СПб.: изд-во ОЛДП, 1890. № 93; Житие святого Саввы Освященного, по рукописи Императорского Общества любителей древней письменности. СПб.: изд-во ОЛДП, 1890. № 96); и др.

<sup>11</sup> В ОР РНБ хранятся 79 писем В.Н. Хитрово к И.В. Помяловскому за 1881–1899 годы (Ф. 608. Оп. 1. Д. 1388–1389).

<sup>12</sup> Феодосий. О местоположении Святой Земли.

Тем же 1898 годом датируется и последнее (из хранящихся в СПб. ФА РАН) письмо Я.И. Смирнова своему учителю. Шесть лет их корреспонденции, начатой ответным письмом от 17 июля 1892 года (очевидно, далеко не первым, поскольку позади уже была совместная экспедиция в Сирию и Палестину), стали временем роста и становления молодого ученого, выбора жизненного пути, накопления знаний, к чему он будет стремиться всю жизнь. Для Кондакова эти годы – кризисная пора, вызванная прежде всего пошатнувшимся здоровьем и необходимостью надолго переселиться в Крым, вследствие чего ему пришлось отказаться от службы в Эрмитаже (1893) и фактически прекратить работу на кафедре. Это обстоятельство и начавшаяся весной 1894 года заграничная командировка Смирнова надолго разлучили учителя и ученика, сделав эпистолярный жанр единственно возможной формой общения, столь необходимого и полезного обоим.

Их судьбоносная встреча произошла во втором семестре 1887/88 учебного года в Петербургском университете, где Н.П. Кондаков начал преподавать с 1 января 1888 года<sup>13</sup>. Именно на этот курс был зачислен юный Яков Смирнов после окончания гимназии при Историко-филологическом институте Санкт-Петербурга в июне 1887 года. Слушая лекции Кондакова по теории и истории искусства, археологии классического искусства, истории византийского искусства, он скоро вошел в число его ближайших учеников следующего после Д.В. Айналова и Е.К. Редина поколения, наряду с С.А. Жебелёвым, М.И. Ростовцевым и др., хоть и не стал византинистом в буквальном смысле этого слова. Уже в 1888 году он под руководством Кондакова работает над очерком о древностях Боспора Киммерийского для первого выпуска «Русских древностей в памятниках искусства»<sup>14</sup>. Рано обретая творческую самостоятельность, Смирнов и впоследствии не порывал связи с учителем. Тем сильнее эта связь была в пору становления, когда, оставленный в университете для приготовления к профессорскому званию (1891), он старался держать Кондакова в курсе всех своих дел и научных контактов, извещая практически о каждом своем шаге на поприще учебы, науки и преподавания. Но и сам Кондаков, оторванный недугом от столицы, очевидно нуждался в столь надежном и сведущем ассистенте.

Уже содержание первого письма от 17 июля 1892 года касается той помощи, которую Смирнов оказывал своему учителю в работе над продолжавшимися выпусками «Русских древностей»<sup>15</sup>, фотографируя «курганные» древности в музейных и частных собраниях. В последующих письмах

<sup>13</sup> О жизненном пути Я.И. Смирнова см.: *Королькова Е.Ф.* «Фактопклонник» Яков Иванович Смирнов: антиковед, византинист, археолог // Труды Государственного Эрмитажа. Т. LXXX. Белградский сборник. СПб.: ГЭ, 2016. С. 284–302.

<sup>14</sup> Отчет о состоянии и деятельности Императорского С.-Петербургского университета за 1888 год. Санкт Петербург, 1889. С. 51.

<sup>15</sup> *Толстой И.И., Кондаков Н.П.* Русские древности в памятниках искусства / Изд. гр. И.И. Толстым и Н.П. Кондаковым. Вып. 5: Курганные древности и клады домонгольского периода. СПб.: Тип. А. Бенке, 1897.

часто будет идти речь о готовящемся издании «Русских кладов»<sup>16</sup>, для которого Смирнов проверял и редактировал всю иллюстративную часть; он не оставит этого дела и впоследствии, будучи в командировке за границей и бывая в России наездами. Одновременно, от письма к письму, он отчитывается перед Кондаковым о разыскании предметов для свода находок древних золотых и серебряных сосудов на территории Российской империи, порученного ему Археологической комиссией и выросшего годы спустя в фундаментальный атлас «Восточное серебро» (СПб., 1909). Сбор материалов к своду будет долго заботить Смирнова (слова «надо приниматься понемногу за блюда» звучат постоянным рефреном в его письмах и Кондакову, и Помяловскому), но не отвлечет от других замыслов.

Одним из таких в переписке с учителем стала тема Палестинской экспедиции 1891 года. Приглашая в нее Смирнова, Кондаков намеревался возложить на своего ученика серьезный объем научной работы, о чем прямо писал тому же Помяловскому: «Кто разработает весь этот материал? Надеюсь primo на Вас, Смирнова и Редина» (в письме от 7 ноября 1891). Позже, готовя к изданию отчет об экспедиции для ИППО, Кондаков видел своими соавторами в равной степени обоих – Помяловского и Смирнова: «Отчет ученой экспедиции И. Пр. П. Общества. Памятники христианства в Гауране, Заиорданье и Иерусалиме. Н. Кондакова. Надписи <...> И. Помяловского, памятники языческие Я. Смирнова» – именно таким он полагал заглавие будущего труда. Уже тогда двадцатидвухлетний магистрант в глазах маститого профессора был профессионально грамотным специалистом, в чьих знаниях можно было не сомневаться<sup>17</sup>.

Сам Я.И. Смирнов с большим энтузиазмом воспринял приглашение своего учителя, и письма его Н.П. Кондакову 1892–1894 годов свидетельствуют об огромном желании погрузиться в научную проблематику увиденных в Сирии древностей. Он находит не менее десятка сюжетов, по которым мог бы написать «краткие статейки», и сетует на то, что «для всех более любопытных тем материалов не хватает» (в письме от 12 октября 1893). Несмотря на очевидную увлеченность автора целым рядом памятников ни одна из этих статей впоследствии так и не увидела свет. Подобная же судьба ожидала и экспедиционный отчет, в подготовке к публикации которого Я.И. Смирнов принимал активное участие до своего отъезда за границу, оставаясь связующим звеном между отсутствовавшим в Петербурге Н.П. Кондаковым и секретарем Палестинского общества В.Н. Хитрово. Он делает библиографические справки, разыскивает источники, делает для учителя выписки у различных авторов по интересующим

<sup>16</sup> Кондаков Н.П. Русские клады: исследование древностей великокняжеского периода. Том 1. СПб.: Императорская Археологическая комиссия, 1896.

<sup>17</sup> Начальный опыт практической археологии Я.И. Смирнов получил в 1889 году, когда по предложению Н.П. Кондакова и выполняя задание ИАК он совершил натурное обследование памятников Крыма и Кавказа, побывал в Керчи и Тифлисе. См. его отчет, опубликованный без имени автора: Описание некоторых древностей, найденных в 1881 и 1882 годах // Отчет Археологической комиссии за 1882–1888 годы. СПб., 1891. С. 29–84.

того вопросам и даже берет на себя смелость корректировать написанное им: «Ваш отчет я при помощи Ивана Васильевича от Хитрово брал и прочел, и привезу Вам поправки и замечания по поводу прочтенной части, которыми Вы при корректуре можете, если признаете их правильными, воспользоваться для поправок <...> Теперь же могу лишь сообщить, что заеду к Вам в Ялту <...>, вероятно, дня на три на четыре. Тогда и сговоримся о палестинском отчете, ибо выше помянутые замечания нуждаются в обширном устном комментарии» (23 января 1894)<sup>18</sup>. Критическая настроенность, всегдашняя готовность к полемике, решительность в отстаивании своей точки зрения невзирая на авторитеты, смолоду отличавшие Смирнова, нередко задают тон уже в этой переписке.

Параллельно в его письмах разворачивается увлекательный рассказ о новостях научной жизни Петербурга, первом опыте преподавательской деятельности на Высших женских (Бестужевских) курсах, подготовке, а затем и отправлении в длительное заграничное путешествие. Об этой трехлетней командировке «с учеными целями» (1894–1897) его письма Н.П. Кондакову и И.В. Помяловскому (как и письма друзьям, например С.А. Жебелёву) позволяют судить во всех, зачастую живописных подробностях, оттеняя сухой язык официальных отчетов<sup>19</sup>. Среди главных тем заграничной корреспонденции – бытовые детали жизни «русской вольной школы» в Афинах, знакомство с крупнейшими европейскими специалистами – В. Дёрпфельдом, А. Фуртвенглером, П. Вольгерсом, О. Бенндорфом – и учеба у них, экскурсии и поездки по Греции, присутствие на Первом (Спалатском) съезде христианских археологов<sup>20</sup>, приезды в Рим, Константинополь, Вену и др., странствия по землям Ближнего Востока, нахождение древностей *in situ* и разыскания интересующих произведений в музеях многих стран. Именно в письмах учителю (зная, что тому будет особенно интересно) он впервые расскажет о сделанных им открытиях – в первую очередь, мозаиках двух ранневизантийских церквей Кипра. В глазах Н.П. Кондакова это событие было настолько важным, что он дважды пересказал его в письмах И.В. Помяловскому, сопроводив ремарками «видимо, путешествие прямо блестящее по своим результатам» и «стало быть, открытие прямое!». Другим, сопоставимым по научной значимости событием стала его работа с недавно расчищенными и скопированными мозаиками Софии Фессалоникской, для которых была предложена новая точная дата. И то, и другое исследование впоследствии

<sup>18</sup> В архиве СПб ФА РАН сохранились листы с набросками замечаний Я.И. Смирнова к главе «Иерусалим», вероятно, Палестинского отчета, легшего в основу монографии «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине» (1904) (Ф. 115. Оп. 3. Д. 85).

<sup>19</sup> См.: Тихонов И.Л. Я.И. Смирнов в Петербургском университете: студент, магистрант, приват-доцент // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. Выпуск 8. СПб., 2009.

<sup>20</sup> Подробные описания дней пребывания Я.И. Смирнова в Сплато удачно дополняют его же научный отчет о съезде: Смирнов Я.И. Первый международный съезд христианских археологов в Сплате (Spalato) // Археологические известия и заметки. 1895. Т. 3. С. 196–223.

вылились в законченные и опубликованные статьи – достаточно редкий результат работы у Смирнова<sup>21</sup>. Также впервые в письмах учителю он сообщает о нахождении Сармисахлийского евангелия (9 ноября 1895) и осмотре замечательного комплекса архитектурных памятников византийского периода IV–VIII веков, известного как Бинбиркилисе – «Тысяча и одна церковь» на северном склоне горы Карадаг (в селениях Маденшехир / Madenşehir и Дегле / Değle). Помимо рассказа о наиболее ярких открытиях, письма Смирнова полны описаний множества самых разных находок, увиденных, сфотографированных или зарисованных, от античных сосудов до сельджукских рельефов.

Не меньше поражает обилие имен отечественных и зарубежных коллег, упомянутых в письмах Смирнова. Его ближний круг составляли товарищи и компаньоны по «русской вольной школе в Афинах» 1894–1895 годов – В. Мальмберг, Б. Фармаковский, М. Ростовцев, П. Погодин, Е. Придик и др., со многими из которых он жил потом в Риме, пересекался в Константинополе или в Париже. Обширен список имен европейских корифеев, с которыми у Смирнова завязывались научные контакты. Прочтя имена тех, с кем его ученик «осмеливался вступать в разговоры в Вене», Кондаков написал Помяловскому: «Что́ этот юноша делает – то, поистине, изумляет старцев: он за это время успел вглубь исследовать все музеи Вены, даже сойтись с немцами. И они его оценили!» (30 ноября 1894). Сам Яков Иванович был иного мнения о своих достижениях, о чем не замедлил сообщить учителю: «...радость Ваша о моих занятиях довольно безосновательна, ибо сколь скороспелы и преходящи плоды занятий этих Вы знаете из полученного Вами теперь, вероятно, последующего моего письма», «надо бы здесь сидеть и учиться, а не авантюричить по Востоку <...> Отсутствие общей основательной подготовки у меня сказывается постоянно» (1 января 1895).

Несмотря на первоначальный скепсис, переданный Смирнову учителем («меня в Берлин привлекают не профессора, а музеи»), за годы учебы он «как это, м[ожет] б[ыть], не неприятно Вам (Н.П. Кондакову. – МБ) будет, убедился в высоте и глубине немецких археологов». Он смог по достоинству оценить достижения европейской науки: «...я думаю, что толковые и, вероятно, крупные раскопки, результаты коих, хотя бы и ушли за границу, для изучения Кавказа будут полезней, чем случайные ковырянья корреспондентов [Археологической] Комиссии, тем паче, что результаты немецких раскопок наверняка будут изданы и притом, вероятно, и скоро, и хорошо» (6–7 февраля 1898). Он разглядел таланты молодого Габриэля Милле: «...в работе ему можно позавидовать и даже поучиться у него следовало бы. Я видел, как работал в Мистре, а как он фрески снимает: просто удивление! А главное, чему нам у него, и вообще у них, учиться следует, осуществлять работы свои изданиями умеет» (8 июня 1897). Одним из недостатков русской науки он видит отсутствие коммуникативности: ей необходимо учиться заявлять о себе, своих успехах и достижениях.

<sup>21</sup> Смирнов Я.И. Христианские мозаики Кипра // Византийский Временник. 1897. Т. 4. С. 1–95; Он же. О времени мозаик св. Софии Солунской // Византийский временник. 1898. Т. 5. С. 365–392.

Поэтому «ждать прихода к нам и поклонения Европы, несмотря на весь мой патриотизм, по-моему, даже не патриотично: если она и придет, то с большим опозданием. Хотя и не все виды самохвальства и рекламы одобрительны, но с русскими научными работами оно необходимо» (27 апреля 1897). В письмах из Рима (1896) Смирнов делится с Кондаковым планом создания «русской научной библиотеки», de facto учреждением Русского археологического общества в Риме, который был составлен вместе с М.И. Ростовцевым и Е.М. Придиком (о том же было писано Помяловскому). Одним из проектов, которым можно было бы заявить о себе в Европе, Смирнов полагал исследование памятников Фессалоники и публикацию ее византийских мозаик (иначе «все это погребется, вероятно, в академической библиотеке, а Стриговский, завернув в Салоники, откроет все снова»). Этот проект всего через несколько лет будет осуществлен самим Н.П. Кондаковым, исследовавшим памятники Солуни во время экспедиции Петербургской академии наук в Македонию в 1900 году<sup>22</sup>.

Отдельной темой в переписке проходят оценки начальных этапов деятельности Русского археологического института в Константинополе (РАИК), свидетелем которых был Смирнов. Письма Н.П. Кондакову показывают, как менялось его отношение к этому учреждению и действиям Ф.И. Успенского на директорском посту от полного скепсиса вначале («открывают археологический институт без археологов») до признаний, что «библиотека хороша. Вообще пока нашел больше, чем ожидал» (30 ноября 1895), «институт превосходит ожидания и количеством книг, и библиотекой, и главное, деятельностью» (4 декабря 1895), «Константинопольским пребыванием, Успенским и его супругой, институтом и прочим остался очень доволен» (20 декабря 1895). Словно не догадываясь о сложных взаимоотношениях директора РАИК и своего учителя, он пробует выступить в роли миротворца: «Институт <...> по крайнему моему убеждению заслуживает не поношения, а поддержки и содействия Вашего <...> Вообще-то умоляю Вас – если имею на то право – посетите Институт и не огорчайте его горемычного директора» (9 апреля 1898). Отношения с Ф.И. Успенским складывались настолько благожелательно, что после ухода П.Д. Погодина Смирнову было предложено место ученого секретаря РАИК, о чем он извещал учителя в письме от 28 июля 1897 года. Яков Иванович отказывается от этого предложения, так же как через год он откажется от участия в экспедиции Н.П. Кондакова на Афон, выдвигая те же аргументы: «...злосчастные блюда не двигаются, а двигать их надо; диссертация не пишется, а писать надо; описание малоазиатской авантюры не пишется, а рисунки уже изготовлены отчасти, статья о сельджукидских рельефах не кончена etc. etc...» (6–7 февраля 1898); «Афон <...> меня особенно не привлекает, особенно теперь, когда есть настоятельнейшие работы, от коих отвлекаться никакими соблазнами пока не следует. Поэтому-то я и решаюсь отказать от Вашего и лестного

<sup>22</sup> Кондаков Н.П. Македония. Археологическое путешествие. СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1909 (переизд.: М.: Индрик, 2019).



и соблазнительного предложения подобно тому, как имел мудрость (или глупость?) отказаться от секретарства в К[онстантино]поле» (20 февраля 1898). Не первый и не последний раз ученик пойдет против мнения своего учителя, так что через много лет Кондаков скажет о своем предполагавшемся преемнике: «...очень горько, что все мое, в него посаженное, бывшее усердие ни к чему не послужило, ибо он всегда поступал по-своему»<sup>23</sup>.

Письма Я.И. Смирнова отчетливо рисуют психологический автопортрет молодого автора, и в их строках узнается ученый – таким, каким он запомнился в зрелые годы его друзьям и коллегам. М.И. Ростовцев писал, что «он соединил бесконечное знание вещей с огромной начитанностью и с необычайно острым критическим умом <...> Помню его в археологических поездках и музеях, где он забывал и об еде и об усталости, изучая памятники, измеряя, зарисовывая и комбинируя»<sup>24</sup>. Свой портрет Смирнова оставил директор Эрмитажа Д.И. Толстой: «...большой ученый в области истории древностей, очень разносторонне образованный, характера прямого, очень импульсивный <...> преобладание в нем критического ума, а также стремление к самокритике часто парализовали в нем его недюжинную работоспособность; про него говорили, что он всегда, обо всем со всеми спорит, не исключая и себя самого»<sup>25</sup>. С этим соглашался С.А. Жебелёв: «...отличительную чертою его характера был какой-то врожденный дух противоречия, что этот дух проявлялся всякий раз, когда приходилось касаться вопросов не только спорных, но и бесспорных, к какой бы области они ни относились, за исключением разве вопросов, всецело относящихся к науке <...> он был большой “критик”, великий скептик, удивительный “парадоксограф” <...> человек с ярко выраженной оригинальностью, определенно очерченной твердой волей, своеобразным складом ума, ума очень глубокого, гибкого»<sup>26</sup>. Жебелёв не находит удобным «распространяться слишком много об Якове Ивановиче как человеке», поскольку «в подтверждение даваемой характеристики нужно опираться на факты, самим характеризуемым зарегистрированные в печатных ли работах, или в письмах хотя бы»<sup>27</sup>.

Письма Я.И. Смирнова к Н.П. Кондакову (и отчасти к И.В. Помяловскому) содержат много фактов, где вполне проявилась его независимая натура. Разговор Смирнова с учителем уважителен без подобострастия, доверителен без развязности, свободен и полон достоинства. Он делится с ним

<sup>23</sup> СПб ФА РАН. Ф. 115. Оп. 7. Д. 177. Л. 125. Цит. по: *Медведев И.П.* Мир русской византистики. Часть II. Публикации. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Прим. 2227.

<sup>24</sup> *Королькова Е.Ф.* «Фактопклонник». С. 288–289.

<sup>25</sup> Революционное время в Русском музее и в Эрмитаже: (Воспоминания графа Д.И. Толстого) / [Вступ. ст.] *С.Г. Блинова, Д.И. Толстого*; Публ. [и примеч.] *С.Г. Блинова* // Российский Архив: история Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. Москва: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1992. С. 333–334.

<sup>26</sup> *Жебелёв С.А.* Из воспоминаний о Я.И. Смирнове // Вестник древней истории. 1993. № 3 (206). С. 182–183.

<sup>27</sup> Там же. С. 185.

своими удачами и без обиняков признается в своих ошибках (29 декабря 1894), не только информирует маститого ученого, отвечая на вопросы и повествуя о собственных поступках и намерениях, но легко переходит к разговору о нем самом («смею толковать о Ваших делах»), давая советы по своему убеждению. В одном из писем (5 января 1893) он даже признает, что «кажется, написал немало лишнего», впрочем, извиняясь тем, что письма зачастую – «отражение лишь минутного иногда настроения духа». Но в вопросах, которые казались ему принципиальными, Смирнов не уступал. Настоящую отповедь от своего ученика Кондаков получает в ответ на первые просьбы (или даже «приказания») скорее защитить диссертацию, дабы успеть занять профессорское место в университете после своей отставки: «...и прежде я не почитал себя особенно достойным наследником петербургской кафедры, а теперь повидав иных заграничных и русских ученых, увидав то море памятников, которое расстилается пред ними, и увидав, что я по нему плавать не в состоянии иначе как в каких-либо мелких лужах, я окончательно восчувствовал *мерзость свою пред Господом* <...> я решительно не могу следовать Вашим приказаниям, строчить диссертацию <...> не нахожу возможным сокращать своей поездки для ускорения написания и напечатания диссертации <...> прошу Вас не стараться посадить меня немедленно по возвращении моем из-за границы на петербургскую кафедру: такая посадка будет далеко мне не на пользу, а про пользу для какой-то воображаемой науки и говорить нечего <...> Я пишу <...> по здравом обсуждении, а не сгоряча, а потому так прошу и смотреть на все выше писанное» (27 января 1895). 2 октября 1896 года Яков Иванович вновь категорично заявляет, что «себя Вашим преемником не считал, не считаю и через два года, вероятно, тоже считать не буду <...> в преемники не гожусь, да и не стремлюсь», а 29 ноября 1896 года протестует против «попыток насильственно ускорять ход моих дел». Столь же бескомпромиссен он и в письмах И.В. Помяловскому в ответ на попытку устроить его на кафедру в Киевском университете: «... становясь на точку зрения морали, едва ли вообще желательно, чтобы слишком молодые и мало трудившиеся люди сразу получали не вполне еще подходящие для них положения».

Посвятив свою жизнь науке, при желании и умении работать, в письмах он постоянно сетует на то, что «как будто и занят, а сделать пока ничего еще не сделал. Одержим бесом бумагомарания, строчится разом 4 или 5 статей: вероятно, ни одной не выйдет!», – писал он 2 мая 1894 года из Афин. И ровно о том же сообщал он Кондакову в письме от 21 января 1897 года: «Я по обычаю терзаюсь тем, что ничего не сделал путного, вижу множество задач и не приступаю ни к одной из них». Помимо того, что сейчас зовется перфекционизмом, это «бездействие» Смирнова объяснялось его беспримерной отзывчивостью к просьбам других. По словам С.А. Жебелёва, «стоило пойти к Якову Ивановичу за справками по какому-нибудь своему делу, и он моментально откладывал в сторону свои текущие работы, иногда на долгий срок, и не успокаивался до тех пор, пока не доводил до конца чужого дела, не наводил нужных справок,



не доискался необходимой литературы предмета, не подыскал аналогий к тому памятнику, за справками по поводу которого к нему обращались». М.И. Ростовцев вспоминал, как в Эрмитаже «длинной вереницей тянулись к нему коллеги и ученики за справками, за помощью, за разрешением недоумений»<sup>28</sup>. Точно так же и Кондаков получал в ответных письмах своего ученика подробнейшие ответы на заданные вопросы, с длинными выписками исторических и библиографических сведений.

Вообще к письменному труду у него было своеобразное отношение. Его размышления на эту тему подчас парадоксальны: «Наука бесконечна, а жизнь коротка, но еще хуже, что литература бесконечна, пишут, пишут <...> и писателям, и читателям равная от книг скорбь. А тут Вы же пишете о “сомнительной пользе нашей науки”. Единственно, что в ней может быть любопытно это вояжи и изыскания древностей, на манер нашей поездки» (13 января 1893). Изыскания и публикация древностей – вот чему он отдавал предпочтение. С.А. Жебелёв приводит слова Смирнова из письма от 4 июля 1895 года: «В рисунках вся суть, листы же статей подобны листьям дерева; пока свежи они, и шумят, и что-то лепечут, и как высохнут, то развеваются буйным ветром во все стороны и, наконец, превращаются в <...> чернозем»<sup>29</sup>. В письме И.В. Помяловскому та же мысль выражена проще, без обиняков: «Всякая статья рано или поздно состарится, а хорошее издание памятника всегда останется» (25 декабря 1896).

Последние письма Я.И. Смирнова обоим своим наставникам написаны уже по возвращении в Россию (в 1897–1898 годах). Отказавшись от Константинополя и Киева, отвергнув поездку на Афон, он сосредотачивается на работе с блюдами и диссертацией, но с 1 июня 1898 года к этому добавилась служба в средневековом отделении Эрмитажа в звании «кандидата на класную должность». Началась музейная деятельность Якова Ивановича, продолжавшаяся до самой его смерти и принесшая признание и уважение коллег. Письма 1897–1898 годов запечатлели его первый музейный опыт, приобретенный при описании коптской коллекции В.Г. Бока, с которой ему пришлось работать после скорой кончины ее создателя. С большой неохотой и тяжкими раздумьями, как это следует из тех же писем, он приступал и к подготовке лекционного курса в университете на свой первый, оказавшийся единственным, учебный год.

Как известно, история науки невозможна без истории людей, науку двигающих. Переписка, связавшая трех выдающихся русских ученых в самом конце XIX века, не просто позволила раскрыть черты их характера или, слегка перефразируя С.А. Жебелёва, предоставила «факты, характеризующие» каждого из них. Благодаря письмам мы видим и современную им интеллектуальную среду, пронизанную личными связями, научное сообщество, состоящее из отдельных личностей с их мыслями, целями, планами, идейным и творческим взаимодействием, и многое другое, без чего невозможно понимание движущих сил прогресса в науке.

<sup>28</sup> Королькова Е.Ф. «Фактопклонник». С. 288–289.

<sup>29</sup> Жебелёв С.А. Из воспоминаний о Я.И. Смирнове. С. 185.

**Письма Н.П. Кондакова, Я.И. Смирнова и И.В. Помяловского как источник по истории русской науки XIX века**

Бутырский Михаил Николаевич, старший научный сотрудник Государственного музея Востока. Российская Федерация, 119019 Москва, Никитский бульвар, 12а.  
E-mail: chalkites@mail.ru

**Аннотация:** Подготовленный к изданию корпус эпистолярных документов представляет собой письма профессора, а затем академика Н.П. Кондакова профессору Петербургского университета И.В. Помяловскому за 1882–1898 и ответные за 1896–1904 годы (хранятся в Отделе рукописей РНБ), письма Я.И. Смирнова, будущего академика и хранителя Императорского Эрмитажа, адресованные в 1892–1898 годы его учителю Н.П. Кондакову и в 1894–1897 годы И.В. Помяловскому (хранятся в Санкт-Петербургском филиале архива РАН). В статье дается краткий обзор тематики и содержания писем, излагаются основные этапы биографии участников переписки, аспекты их научной деятельности и характер отношений как между собой, так и с широким кругом коллег и современников. Общность затрагиваемых тем, злободневность поднятых вопросов, обилие упоминаемых лиц, яркость характеристик и точность оценок, богатый и разносторонний фактический материал делают эти письма уникальным источником по истории российской науки конца XIX – начала XX века.

**Ключевые слова:** история науки, эпистолография, византистика, археология, ориенталистика, палестиноведение, христианство.

**Letters of N.P. Kondakov, Y.I. Smirnov and I.V. Pomyalovsky as a source on the history of Russian science in the 19th century**

Butyrski Mikhail, senior researcher. The State Museum of Oriental Art. Nikitsky avenue, 12a, 119019 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: chalkites@mail.ru

**Abstract:** The corpus of epistolary documents prepared for publication embraces the letters written in 1882–1898 by professor and later academician N.P. Kondakov to professor of St. Petersburg University I.V. Pomyalovsky and his replies dated to the years 1896–1904 (kept in the Department of Manuscripts of the National Library of Russia), letters from Y.I. Smirnov, in future, academician and curator of the Hermitage Museum, written in 1892–1898 to his professor N.P. Kondakov, and in 1894–1897 – to I.V. Pomyalovsky (kept in the St. Petersburg Branch of the Federal State Government-financed Institution of Science of the Archive of Russian Academy of sciences). The article gives a brief overview of the subject and content of the letters, outlines the main stages of the biography of the participants of the correspondence, aspects of their scientific activities and the nature of the relationship, both among themselves and with a wide range of colleagues and contemporaries. Common interests, the topicality of the issues raised, the abundance of mentioned persons, the brightness of the descriptions and the accuracy of the assessments, the rich and versatile factual material make these letters a unique source on the history of Russian science at the end of the 19<sup>th</sup>-early 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** history of science, epistolography, Byzantine studies, archeology, oriental studies, Palestinian studies, Christianity.

**References:**

Department of manuscripts of the Russian National Library. F. 608. Inv. 1. D. 867–868 (in Russian).

Department of manuscripts of the Russian National Library. F. 608. Inv. 1. D. 1263 (in Russian).

Saint Petersburg branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences.  
F. 115. Inv. 4. D. 335 (in Russian).

Saint Petersburg branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences.  
F. 115. Inv. 4. D. 381 (in Russian).

Blinov S.G. (ed.). *Revolutionary Time in the Russian Museum and Hermitage (Memoirs by Count D.I. Tolstoy). Russian Archive: History of the Motherland in the Records and Documents of the 18<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Centuries: Miscellany*. Moscow: Studija TRITE: Ros. Arhiv, 1992 (in Russian).

Kondakov N.P. *Makedonija. Arheologicheskoe puteshestvie [Macedonia. Archeological Trip]*. Saint Petersburg: Otdelenie russkogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk, 1909 (revised edition: Moscow: Indrik, 2019) (in Russian).

Kondakov N.P. *Russkie klady: issledovanie drevnostej velikoknjazheskogo perioda [Russian Treasures: Study of Works of Art created in the Time of Great Princes]*. Vol. 1. Saint Petersburg: Imperatorskaja Arheologicheskaja komissija, 1896 (in Russian).

Korol'kova E.F. «Faktopoklonnik» Jakov Ivanovich Smirnov: antikoved, vizantinist, arheolog [“A Researcher who always sticks to facts’ – Jakov Ivanovich Smirnov: a Scholar of Antiquity and Byzantium, and Archeologist”]. *Proceedings of the State Hermitage Museum*, vol. 80. Belgrade Collection to the 23th International Congress of Byzantine Studies, Belgrade, 22–27 August 2016. Saint Petersburg, 2016, pp. 284–302 (in Russian).

Medvedev I.P. “I.V. Pomjalovskij i ego vklad v vizantinovedenie (po materialam arhiva uchjonogo)” [“I.V. Pomjalovskij and his Contribution into Byzantine Studies (on the Materials from the Scholar’s Archives)”]. *Mir russoj vizantinistiki*. Saint Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2004 (in Russian).

Medvedev I.P. *Mir russoj vizantinistiki [World of Russian Scholars of Byzantium]. Part II. Publications*. Saint Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2004 (in Russian).

*Otchet o sostojanii i dejatel'nosti Imperatorskogo S.-Peterburgskogo universiteta za 1888 god [Report on the State of Affairs and Activity of the Emperor’s Saint Petersburg University in 1888]*. Saint Petersburg, 1889 (in Russian).

Redin E.K. *Pamjati prof. I.V. Pomjalovskogo [To the Memory of Prof. Pomialovsky]*. Har'kov: Tipografija i Litografija M.Zil'berberg i Synov'ja, 1908 (in Russian).

Smirnov Ja.I. “First International Congress of the Christian Archeologists in Split (Spalato)”. *Arheologicheskie izvestija i zametki*, 1895, vol. 3, pp. 196–223 (in Russian).

Tihonov I.L. “Ja.I. Smirnov in Petersburg University: Student, Master, Privatdozent”. *Mnemon. Issledovanija i publikacii po istorii antichnogo mira*. Issue 8. Saint Petersburg, 2009, pp. 449–470 (in Russian).

Tolstoy I.I., Kondakov N.P. *Russkie drevnosti v pamjatnikah iskusstva [Russian Medieval Works of Art]*. Saint Peterburg, 1897. Issue. 5: Pieces of Art found in burial Mounds and Treasures of the pre-Mongolian Period (in Russian).

Vzdornov G.I. *N.P. Kondakov v zerkale sovremennoj vizantinistiki. Uchjonye zapiski Pushkinskogo Doma [N.P. Kondakov’s Influence on modern Byzantine Studies. Scholarly Notes issued by the Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom)]*. Saint Petersburg: Dmitrij Bulanin, 1996 (in Russian).

Zhebel'ov S.A. “From the Memories about Ja.I. Smirnov”. *Journal of Ancient History*, 1993, n. 3 (206), pp. 182–191 (in Russian).

*А.Ю. Виноградов*

**ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СУДЬБА ВИЗАНТИЙСКИХ  
СТРОИТЕЛЕЙ ВЛАДИМИРА СВЯТОСЛАВИЧА  
И ЕГО СЫНОВЕЙ: «КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЕ»  
И «НЕКОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЕ» В ЗОДЧЕСТВЕ РУСИ  
КОНЦА X – СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА \***

Ранний этап домонгольской русской архитектуры (конец X – начало XII века) отмечен целой чередой приходов византийских мастеров, приглашенных различными князьями. Для интересующего нас периода (до середины XI века) исследователи насчитывают три таких прихода: мастера Десятинной церкви в Киеве, мастера Спаса Черниговского (первый этап строительства), мастера Св. Софии Киевской и храмов Ярослава<sup>1</sup>. К этому можно добавить работу византийских мастеров по заказам русских князей в Северном Причерноморье: построенный Владимиром Святославичем храм Св. Иоанна Предтечи в Херсоне в 988 году и возведенный Мстиславом Владимировичем храм Богородицы в Тьмутаракани-Таматархе (1022/3)<sup>2</sup>.

Однако в письменных источниках – даже упоминающих о приходе мастеров из Византии (см. ниже) – нигде нет указания на их родину. Это обстоятельство породило большую дискуссию среди ученых, которые уже в начале XX века заняли две полярные позиции. Одну из них четко сформулировал Г.К. Лукомский<sup>3</sup>: с его точки зрения, древнерусские храмы XI века были построены преимущественно мастерами с Черного моря и Кавказа. Противоположной точки зрения придерживались авторы «Истории русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря: главные соборы XI века

\* Благодарю Д.Д. Ёлшина за помощь в подготовке статьи.

<sup>1</sup> *Раппопорт П.А.* О деятельности византийских зодчих на Руси в XI в. // Памятники средневековой культуры. Открытия и версии. СПб.: Art-contact, 1994. С. 197–205.

<sup>2</sup> ПСРЛ I 116, 146; II 101, 134.

<sup>3</sup> *Лукомский Г.К.* О происхождении форм древне-русского зодчества Чернигова. СПб.: б.и., 1912.

сравниваются здесь со «столичными» постройками<sup>4</sup>. В силу авторитета этого издания, а также по ряду политических причин впоследствии возобладала вторая точка зрения, которая в следующей «Истории русского искусства», уже начала XXI века, стала восприниматься как догма<sup>5</sup>.

Эти генерализирующие подходы отличаются, впрочем, недостаточным вниманием к деталям. Во-первых, следует говорить о происхождении не византийских мастеров на Руси вообще, а каждой конкретной их группы, работавшей здесь. Во-вторых, в составе артели могли быть мастера, имевшие разное происхождение и/или соединявшие принципы разных школ византийской архитектуры. Кроме того, наши знания как о древнерусской, так и о византийской архитектуре в настоящий момент значительно полнее и точнее, чем в начале XX века, и потому следует более детально сравнивать приемы строителей русских церквей конца X – середины XI века с приемами зодчих разных школ того же периода: Константинополя, Востока и Запада империи. Но главным здесь будет все равно вопрос о степени связи раннего зодчества домонгольской Руси с архитектурой Константинополя, которую мы постараемся проследить на самом раннем его этапе – с конца X по середину XI века.

Впрочем, сначала следует четко обозначить, что мы можем считать признаками этой самой «столичной» архитектуры. Очевидно, к ним относятся те верифицируемые и четко выделяемые (вне зависимости от причин их происхождения) параметры, что встречаются в большинстве средневизантийских храмов Константинополя (а вне его – наоборот, в меньшинстве), комбинации которых одновременно демонстрируют высокое качество конструктивных, технических и художественных решений. Здесь мы по сравнению с нашими предшественниками<sup>6</sup> несколько расширяем список этих признаков, распределяя их по следующим тематическим группам.

– В области планировки: сложный извод вписанного креста и редкие типы купольных церквей (храм «с трехсторонним обходом», октагон на тропках, поликонхи), а также наличие нартексов, боковых галерей и хор.

– В области конструктивных приемов: каркасная конструкция (где перекрытия покоятся на структуре из колонн и опор, но не на стенах целиком), следование «правилу Муцопулоса»<sup>7</sup> и использование трех карнизов (на уровне пят малых и больших подпружных арок и под барабаном), крестовых и других сложных сводов, дополнительных куполов.

<sup>4</sup> Грабарь И.Э. История русской архитектуры. Т. 1. До-петровская эпоха. М.: Кнебель, 1910. С. 6, 156–158.

<sup>5</sup> Комеч А.И. Архитектура конца X – середины XI века // История русского искусства. Т. 1. М.: ГИИ, 2007. С. 127, 131, 134–135, 137–138, 141–142, 144, 153–154, 159, 162–163.

<sup>6</sup> Обзор их мнений см. в работе: *Toivanen H.-R.* The Influence of Constantinople on Middle Byzantine Architecture (843–1204): A Typological and Morphological Approach at the Provincial Level. Helsinki: Suomen kirkkohistorialinnen seura, 2007. P. 28–52.

<sup>7</sup> См.: *Mutsopulos N.* Harmonische Bauschnitte in den Kirchen vom Typ kreuzförmigen Innenbaus im griechischen Kernland // *Byzantinische Zeitschrift.* 1962. Bd. 55. S. 274–291.

– В области архитектурной декорации: отказ от художественного украшения фасадов, соответствие наружного и внутреннего декора тектонике здания, граненые апсиды, разделка стен сложно профилированными глухими арками и нишами, особенно криволинейными в плане, украшение нижней части интерьера мраморами, включая резные и наборные, а верхней – мозаиками.

– В области строительной техники: активное использование плинфы, мраморных деталей, сложные типы кладки (*opus mixtum*, кладка со скрытым рядом).

Следует также кратко охарактеризовать и те, иные стили византийской архитектуры, которые могли повлиять на древнерусскую. Для зодчества Северного, Восточного и Южного Причерноморья свойственно сочетание простого и сложного изводов вписанного креста, наличие нартекса и хор, опирание сводов на всю стену, перекрытие угловых ячеек наоса полуциркульными сводами в продольном направлении с разной высотой малых подпружных арок, редкая разделка фасадов, порой не соответствующая внутренней структуре здания, украшение интерьера только росписью по штукатурке, доминирование каменной кладки стен с арками из плинфы и использование спойлий. «Элладскую школу» отличает преобладание разных вариантов простого извода вписанного креста, опирание сводов на всю стену, перекрытие угловых ячеек наоса полуциркульными сводами в продольном направлении с разной высотой малых подпружных арок, художественный декор фасадов, украшение интерьера только росписью по штукатурке, преобладание в постройках кирпича и активное использование спойлий. Сложнее всего определить стиль архитектуры Северной Греции X–XII веков (и отчасти I Болгарского царства): здесь некоторое упрощение приемов константинопольского зодчества сочетается со спорадическим использованием на фасадах декоративных приемов местной «доэлладской школы» (например *opus reticulatum*, пояса поребрика) и «элладской школы».

После этой краткой характеристики средневизантийских архитектурных стилей перейдем к последовательному разбору приемов мастеров, работавших на Руси в конце X – середине XI века.

**Десятинная церковь в Киеве.** Полное разрушение и разбор первого русского каменного храма, возведенного «мастеры ѿ Грекъ» в 991–995 (или 996) годах<sup>8</sup>, сильно затрудняет анализ его архитектурных особенностей и, соответственно, происхождения его строителей. Четко выделяется лишь центральное девятидольное ядро без вим и с тремя апсидами, пристроенные к нему боковые галереи и система из двух (?) нартексов с запада. В связи с конструкцией и строительной техникой храма можно отметить несколько важных моментов.

Во-первых, последняя и наиболее научно обоснованная реконструкция церкви представляет ее в виде храма «с трехсторонним обходом»,

<sup>8</sup> ПСРЛ I 121, 124; II 106, 108–109.

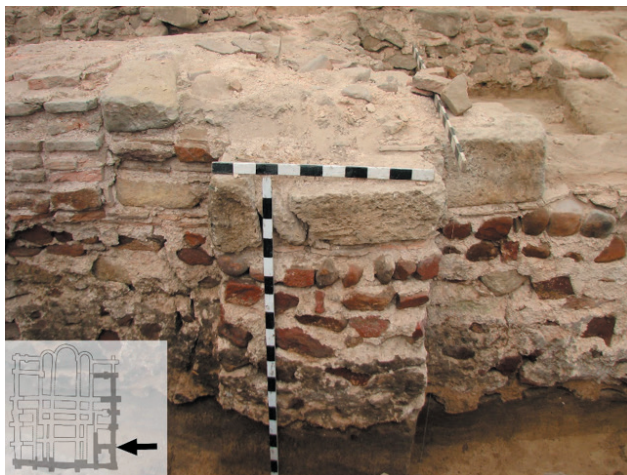


имевшим два яруса и разгороженного парами мраморных колонн<sup>9</sup>. Такой тип церкви встречается не только в Константинополе, где он фиксируется, правда, лишь с XII века (храмы Панагии Паммакаристос и Гюль Джамии), но и, например, в Северной Греции, причем с более раннего времени (церковь Успения в Лабове, построенная не позднее середины XI века<sup>10</sup>). Поэтому по плану Десятинной церкви установить происхождение ее мастеров невозможно.

Во-вторых, Десятинная церковь не имела вим: все три апсиды примыкали здесь непосредственно к восточным ячейкам наоса. Такое планировочное решение, сближающее собор с храмами типа вписанного креста простого извода, совершенно не характерно для архитектуры Константинополя, но типично для многих провинциальных школ зодчества Византии, причем как ее Запада, так и Востока (например храмы № 4, 6 и 34 в Херсоне). С другой стороны, наличие галерей и двух (?) нартексов, в которых были использованы мраморные колонны-споиы, сближает Десятинную церковь с пространственными решениями храмов византийской столицы.

В-третьих, тип плинфы Десятинной церкви весьма специфичен. Квадратная плинфа со скошенными бортиками имеет несомненно византийское происхождение, но не находит себе точного места в традициях плинфотворения империи<sup>11</sup>. Черепица с греческими клеймами, указывающая

Илл. 1. Крестчатый столп южной галереи Десятинной церкви в Киеве  
Фото Д.Д. Ёлшина



<sup>9</sup> Зыков П.Л. Материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве на основании археологических исследований // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 65: Первые каменные храмы Древней Руси. СПб.: ГЭ, 2012. С. 136–161.

<sup>10</sup> Zakharova A. Some observations on the church of the Dormition in Labovo (Albania) and its murals // ДХАЕ. 2020. Т. 41. С. 157–170.

<sup>11</sup> См.: Виноградов А.Ю., Ёлшин Д.Д. Средневизантийский храм Учяк и некоторые вопросы строительной техники в Малой Азии // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 80: Белградский сборник. СПб.: ГЭ, 2016. С. 16–24.

на византийское происхождение ее производителей<sup>12</sup>, также не имеет параллелей в средневизантийский период.

В-четвертых, уже на первом этапе строительства церкви основным типом опоры в ней был крестчатый столп (илл. 1), предполагающий наличие выделенных подпружных арок, которые облегчали сооружение сводов. Такой тип опоры не характерен ни для Константинополя, ни для Балкан, но типичен для архитектуры Причерноморья: Понта, Абхазии и Херсона<sup>15</sup>. Учитывая предыдущее строительство князем Владимиром храма Св. Иоанна Предтечи в Херсоне и тесную связь Десятинной церкви с корсунской тематикой, наиболее вероятно, что ее мастера – или некоторые из них – пришли именно из этого ближайшего к Руси византийского центра.

Наконец, с Константинополем Десятинную церковь и окружающие ее постройки связывали из-за использования в них техники кладки с утопленным рядом. Однако эту технику мы видим за пределами Константинополя уже с последней трети X века (кафоликон монастыря Ватопед на Афоне), так что считать ее показателем столичного происхождения мастеров невозможно. Хотя в Причерноморье эта техника неизвестна, следует помнить, что кладки средневизантийских храмов Херсона практически не сохранились. Зато там можно видеть отличающий Десятинную церковь пол в технике *opus sectile* из мрамора (есть в храмах № 6 и 34<sup>14</sup>).

Единственное, что может напрямую связать Десятинную церковь с Константинополем, – это фриз с рельефной греческой надписью на половине высоты ее западного фасада, зафиксированный на рисунке А. фон Вестерфельда в состоянии после ремонта XII века. Если это оригинальное местоположение надписи, то прямая параллель ей находится только в византийской столице. Впрочем, там такая надпись единственная (на кафоликоне монастыря Константина Липса, 907), да и та находится на карнизе и выполнена не в технике рельефа, а металлическими буквами. Кроме того, позднее подобные надписи обнаруживаются и в византийских провинциях (например на западном фасаде нартекса Св. Софии Охридской начала XIV века).

Из «Повести временных лет» мы знаем о строительстве Владимиром Святославичем церковей Св. Василия «на холме» в Киеве (в 988) и Преображения в Василеве (в 996)<sup>15</sup>. Упоминание об их строительстве прямо перед и после возведения Десятинной церкви наталкивает на мысль о работе той же артели, однако отсутствие их материальных остатков не позволяет проверить данную гипотезу.

<sup>12</sup> См.: Виноградов А.Ю., Елшин Д.Д. Греческие клейма на черепице Десятинной церкви // *Orus mixtum*. 2016. № 4. С. 113–121; Они же. Греческий «след» в Десятинной церкви // *Византийские очерки*. СПб.: Алетей, 2016. С. 44–60.

<sup>13</sup> См.: Виноградов А.Ю. О происхождении крестчатых столпов в древнейших русских храмах // *Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции* 2013. М.: КДУ, 2018. С. 31–39.

<sup>14</sup> См.: Якобсон А.Л. Средневековый Херсонес (XII–XIV вв.). Материалы и исследования по археологии СССР. Т. 17. М.; Л.: Наука, 1950. С. 231–235, 239–242.

<sup>15</sup> ПСРЛ I 118, 125; II 103, 109.



Илл. 2. Южный  
фасад Спасо-  
Преображенского  
собора в Чернигове  
Фото  
А.Ю. Виноградова



**Спас Черниговский** (первый этап строительства). Согласно «Повести временных лет», Спасо-Преображенский собор в Чернигове был заложен Мстиславом Владимировичем, и к моменту его смерти в 1036 году стены храма построены на высоту около 4 м<sup>16</sup> (до верхушек наружных глухих арок первого яруса). Этот первый этап строительства собора был хорошо изучен как реставраторами, так и археологами<sup>17</sup>, так что несмотря на завершение храма другими мастерами (см. ниже) мы можем судить о некоторых чертах первоначального замысла.

Достроенный Спасский собор представляет собой «купольную базилику». Но каким он задумывался изначально? Купол должен был опираться на четыре крестчатых столпа, которым, однако, нет соответствия в виде лопаток на стенах. Между столпами с севера и юга помещены трибелоны на мраморных колоннах с капителями, по крайней мере, в первом ярусе. С востока к наосу примыкают три вимы (что сближает собор с храмами типа вписанного креста сложного извода) и апсиды, полукруглые снаружи, а с запада – нартекс, хоры над которым планировались изначально. В первом ярусе нартекс отделен от наоса стеной

<sup>16</sup> ПСРЛ I 150, II 138.

<sup>17</sup> См. обобщение материалов в: *Холостенко Н.В.* Исследования Спасского собора в Чернигове // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1990. С. 6–18; *Иоаннисян О.М., Черненко Е.Е.* Спасо-Преображенский собор в Чернигове в свете последних архитектурно-археологических исследований // *Ruthenica*. 2017. Т. 14. С. 104–155.

с тремя арочными проемами; его боковые ячейки перекрыты парусными сводами, а центральная – полуцилиндрическим сводом в поперечном направлении. Боковые фасады храма были украшены, без совпадения с внутренней структурой здания, идущими от уровня земли узкими глубокими арками простого профиля (илл. 2) с двухступчатыми перемычками; западный фасад был расчленен лопатками по осям внутренних опор; апсиды разделки не имели. Необычайно мощные фундаменты собора сложены поверх деревянных лежней из ломаной известняковой плиты и постелистых окатанных плит на прочном известково-цемяночном растворе. Кладка нижних частей стен – чередование поясов из нескольких рядов плит и одиночных рядов или поясов плинфы (4 ряда) с толстыми двойными швами раствора, но без утопленного ряда (размеры плинфы – 33 × 22 × 4 см). Интерпретация фундаментных рвов у южного входа как остатков входившего в первоначальный проект полуоткрытого притвора<sup>18</sup> неоднозначна. Колонны (диаметр – ок. 50 см) нижних боковых трибелонов<sup>19</sup> с базами аттического типа и ионическими капителями (как в Десятинной церкви) происходят, вероятно, из владений Мстислава Владимировича на Таманском полуострове: аналогичные колонны, кроме Десятинной церкви и Св. Софии в Киеве, были использованы в Тьмутараканском храме.

Архитектурный тип «купольной базилики» без рукавов креста продолжал существовать в Византии и после «темных веков», хотя обычно во втором ярусе боковые компартименты открывались в подкупольный квадрат, как в Св. Софии в Визе (после 831) и соборе в ликийской Мавстрре (совр. Деревья-Агзы, ок. 900). Впрочем, неизвестно, задумывались ли трифории во втором ярусе Черниговского Спаса изначально (мраморных колонн в храме всего четыре) или были введены туда новыми мастерами по образцу хор Св. Софии Киевской (хотя и в ином виде, без удлинения центральной арки, а с дополнительной разгрузочной аркой наверху), на что указывают полукруглые тяги на их лицевой стороне. Позднее начала X века интерес к такому архитектурному типу замечен только на восточной периферии византийского мира – в картвельских землях: храмы Синкоти в Шавшети и Квелацминда близ Вачнадзиани в Кахетии (первая половина XI века?)<sup>20</sup>. Нельзя исключать и изменения замысла на втором этапе строительства, например, за счет отказа от колонн между западными ячейками – в таком случае собор выглядел бы, как киевская Десятинная церковь (991–996), согласно ее последней реконструкции. Наконец, отсутствие лопаток первого строительного этапа, соответствующих крестчатым столпам, формально не исключает даже полного изменения внутренней планировки

<sup>18</sup> Иоаннисян О.М., Черненко Е.Е. Спасо-Преображенский собор в Чернигове в свете последних архитектурно-археологических исследований. С. 120–121.

<sup>19</sup> На одной из них арх. Иерофей (Малицкий) в 1783 году читал дату – [с]φια' «[6]511», то есть 1002/3 год.

<sup>20</sup> См.: Виноградов А.Ю., Елишин Д.Д. Шавшетский храм в Синкоти: проблемы «купольной базилики» в Закавказье и кирпичного зодчества в Юго-Западной Грузии // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 89: Византия в контексте мировой культуры. СПб.: ГЭ, 2017. С. 151–163.

храма, однако достройка собора мастерами Ярослава Владимировича с конструкцией, чуждой другим их постройкам, говорит скорее в пользу реализации ими изначального замысла здания, особенно учитывая возможность их совместной работы с плинфотворителями артели Мстислава (см. ниже). Если Спас Черниговский все же задумывался изначально как «купольная базилика», то это указывает скорее на поиски образца для него в восточной части империи.

С Востоком империи, включая Причерноморье, первый этап возведения Спаса Черниговского сближается и по строительной технике и фасадной декорации. Так, важно несовпадение ритма глухих арок на фасаде с внутренним членением храма (как в каппадокийской Чанлы Килисе и храме № 35 в ликаонийской Барате (совр. Дегле)), географически самый близкий пример чему – абхазский храм в Хосте (960-е?). Разделка фасадов глухими нишами в причерноморском зодчестве характерна для церкви № 21 в Херсонесе и для двух построек «абхазской школы»: храмов в Лоо и Хосте, а также для аланского мавзолея у Сентинского храма (после 965). Родство с храмами «абхазской школы» проявляется и в смещении боковых входов от оси рукавов (есть и в аланском Северном Зеленчукском храме конца X века), и в перекрытии центральной ячейки в первом ярусе нартекса полуцилиндрическим сводом в поперечном направлении (как в Лыхненском храме в Абхазии). Отсутствие лопаток, соответствующих крестчатым столпам, находит параллель как на Балканах, так и в Причерноморье (храмы № 6 и 34 в Херсоне и отчасти Пицундский собор). Необычный для Руси тип купольного храма с вимами имеет здесь еще одну особенность: вимы не сужены относительно восточных ячеек, как в Константинополе, а имеют такую же ширину и отделены от них пилястрами во всех трех «нефах», как в храмах последнего этапа «абхазской школы» (например в Моквском соборе, 957–967). Наконец, чередование в кладке поясов с визуальным доминированием камня находит ближайшую параллель в нижних частях Пицундского собора (ок. 970?)<sup>21</sup>, хотя следует отметить, что он представляет собой исключение для данного региона, а *opus mixtum* характерен скорее для архитектуры Константинополя, влияние которой, однако, никак больше не отразилось в соборе Чернигова.

Все это вкупе с использованием мраморных спойл позволило авторам последних раскопок вернуться к старой гипотезе Лукомского о кавказском происхождении первых строителей Спаса Черниговского<sup>22</sup>. Это тем более вероятно, что Мстислав Владимирович построил в 1024 году храм Богородицы в Тьмутаракани-Таматархе. Он может быть идентичен храму типа вписанного креста (правда, без вим), раскопанному Б.А. Рыбаковым и построенному, судя по строительной технике,

<sup>21</sup> О памятниках Восточного Причерноморья и родственных им храмах Малой Азии см.:

Виноградов А.Ю., Белецкий Д.В. Церковная архитектура Абхазии в эпоху Абхазского царства. Конец VIII – X в. М.: Индрик, 2015.

<sup>22</sup> Иоаннисян О.М., Черненко Е.Е. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. С. 151–155.

северопричерноморскими мастерами, возможно, из Херсона<sup>23</sup>. Сложность в поиске родины мастеров первого этапа строительства Спаса заключается в отсутствии в Причерноморье точно датированных памятников, современных черниговскому собору<sup>24</sup>. Поэтому можно лишь утверждать, что архитектура его первого этапа ориентируется в общем на традиции зодчества Причерноморья и, шире, средневизантийского Востока империи, однако определить точную родину его строителей сложно.

**Св. София Киевская.** Установить дату строительства Св. Софии Киевской нелегко из-за противоречия в летописных известиях: одни летописи относят к 1037 году ее закладку<sup>25</sup>, а другие – завершение<sup>26</sup>. Сделать выбор между ними помогают аутентичные граффити на стенах храма. Греческое граффито на фреске в южной лестничной башне Св. Софии Киевской: Κ(ύρι)ε βωθήη τὼν [δ]οῦλον τοῦ θ(εο)ῦ Γρηγόρη [ὁ]ρφαν(όν). ζϣμζ' – «Господи, помоги рабу Божьему Григорию сироте. 6547 [год]»<sup>27</sup>, относится к сентябрю 1038 – августу 1039 года и указывает на то, что к этому моменту храм был уже расписан даже в самых отдаленных своих частях. О том же свидетельствует и граффито из придела св. Георгия с датой «6541» (от сотворения мира, то есть 1032/3 год по византийскому летоисчислению или 1033/4 по мартовскому): имеющие огромную площадь фрески собора должны были выполняться в течение не менее чем 4–5 сезонов<sup>28</sup>, так что не позднее 1033/4 года работы по росписи придела св. Георгия, начатой одной из первых, были уже завершены. Таким образом, верную дату завершения Св. Софии – 1037 год – дают новгородские летописи, в том числе первая выборка Новгородской Карамзинской летописи<sup>29</sup>. Итак, совокупность письменных источников свидетельствует о том, что завершение строительства и росписи собора

<sup>23</sup> Виноградов А.Ю., Елишин Д.Д., Чаидзе В.Н. Средневековый храм на Таманском городище и его археологический контекст // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 86: Мону-ментальное зодчество Древней Руси и Восточной Европы эпохи средневековья. СПб.: ГЭ, 2017. С. 257–285.

<sup>24</sup> См.: Виноградов А.Ю. Средневизантийские традиции церковного зодчества на южном, восточном и северном берегах Черного моря // Античная древность и средние века. 2018. № 46. С. 73–89.

<sup>25</sup> ПСРЛ I 151; II 139; III 16, 180.

<sup>26</sup> ПСРЛ III 180; XLII 64.

<sup>27</sup> Еводимова А.А. Корпус греческих граффити Софии Киевской на фресках первого этажа // Древнейшие государства Восточной Европы. 2005 год. М.: Индрик, 2008. С. 493–494. № 51 (с дополнением автора).

<sup>28</sup> Логвин Г.Н. Новые наблюдения в Софии Киевской // Культура средневековой Руси. Л.: Наука, 1974. С. 154–160.

<sup>29</sup> О древности некоторых ее известий см.: Михеев С.М. Две редакции Начального свода в новгородских летописях XII и XV вв. (к истории текста начальной летописи) // Новгородский исторический сборник. Вып. 19 (29). Великий Новгород: Изд-во Новгородского государственного университета, 2021. С. 168–217.

и последующее освящение имели место именно в 1037 году, а начало ее росписи – не позднее 1033/4 года. Следственно, Ярослав заложил нынешнее здание Св. Софии Киевской еще около 1030 года, то есть примерно за несколько лет до того, как его брат Мстислав – собор Спаса Черниговского (ок. 1033–1035, см. выше).

Св. София Киевская принадлежит к простому изводу типа вписанного креста, но с пятью заканчивающимися апсидами «нефами», где крайние «нефы» отделены от рукавов креста трибелонами на столпах, восьми- или девятигранных внизу и пучковых на хорах, как и западная ячейка центрального «нефа». Основной опорой купола и сводов служат крестчатые столпы с вынесенными необычно сильно, на 70–75 см (видимо, из-за больших размеров собора), лопатками и связанные с ними, выделенные подпружные арки и лопатки. Во втором ярусе хоры обходят весь наос со всех сторон, кроме восточной, располагаясь над крайними «нефами» и западными угловыми ячейками промежуточных «нефов». Храм венчает уникальная композиция из центрального и двенадцати малых куполов, поставленных над теми компартаментами, где нет окон: над центральным квадратом, восточными ячейками всех боковых «нефов», западными углами хор (по четыре). Остальные ячейки обоих ярусов перекрыты вступарушенными или купольными сводами.

Наос окружен внутренней и внешней галереями, разделенными в первом ярусе крестчатыми столпами; конструктивная основа внешней галереи – аркбутаны-полуарки, опирающиеся в зените на эти столпы. В проемах стен внутренней и внешней галерей по осям рукавов креста, как и в наосе, были поставлены пары восьмигранных столпов. Внутренние галереи были перекрыты такими же сводами, что и ячейки в интерьере, а внешние – предположительно, поперечными коробовыми сводами. Второй ярус внешних галерей представлял собой первоначально плоскую террасу, отделенную от внутренних галерей сплошной стеной. Долгое время считалось, что галереи собора были пристроены позднее, в частности из-за отличия их фундаментов (на растворе, а не на сухую)<sup>50</sup>, однако затем их изначальное существование было доказано обнаружением оснований сводов галерей на стенах основного объема, нахлестами штукатурных слоев и единством состава раствора во всем храме<sup>51</sup>. Во внешние галереи встроены ведущие на второй ярус лестничные башни, которых две (возможно, по образцу Св. Софии Константинопольской): в юго-западной угловой ячейке и к югу от северо-западной угловой ячейки (ее первичность – предмет дискуссии), они имели свои купола. При раскопках

<sup>50</sup> См.: *Каргер М.К.* Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города: В 2 т. Т. II. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 154–175; *Бобровський Т.А.* Нові дані щодо фундаментів Софійського собору у м. Києві (за результатами архітектурно-археологічних досліджень 2018–19 рр.) // *Чернігівські старожитності.* 2020. Вип. 6 (9). С. 137–146.

<sup>51</sup> *Асеев Ю.С., Тоцкая И.Ф., Штендер Г.М.* Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // *Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в.* М.: Наука, 1988. С. 13–27.

2021 года была обнаружена апсида XI века, примыкавшая с востока к северной внешней галерее, – возможно, от погребального придела<sup>32</sup>.

Тип Св. Софии Киевской не имеет прямых аналогий в византийской архитектуре<sup>33</sup>. Приводившиеся параллели: Нижняя церковь «при чупката» в Великом Преславе (970-е)<sup>34</sup> и собор в Мокви (957–967), а также константинопольские церкви X века<sup>35</sup>, на самом деле представляют собой обычные «трехнефные» храмы типа вписанного креста с галереями, которые были почти обязательной частью средневизантийской архитектуры Константинополя и которые соединялись с наосом храма через боковые трибелоны<sup>36</sup>. Другой приводящийся в качестве отдаленной аналогии пример – Успенский собор во Владимире – показывает, что при необходимости (в данном случае укрепления и расширения здания) обычный «трехнефный» крестовокупольный храм мог превращаться при перестройке (1189) в «пятинефный»<sup>37</sup>. Поэтому наиболее адекватным представляется предложение видеть в типе Св. Софии Киевской типичный для средневизантийской архитектуры принцип «умножения ячеек», когда за счет добавления ячеек к «ядру» некоего типа создается наос большего объема<sup>38</sup>. Так, в той же второй четверти XI века сложный («континентальный») извод типа «октагона на тремпах» (кафоликон монастыря Осиеос Лукас в Фокиде и Сотир Ликодиму в Афинах) образуется путем добавления рукавов креста и трехстороннего обхода в пределах наоса из простого («островного») извода (кафоликон Неа Мони на Хиосе), известного еще с ранневизантийского времени<sup>39</sup>. Подобное «умножение ячеек», создающее тип, близкий к Св. Софии Киевской, известно в ранневизантийском храме в Мартирополе (совр. Маяфаркин) в Северной Месопотамии<sup>40</sup>, хотя прямого преемства здесь нет.

<sup>32</sup> Бобровський Т., Козюба В. Відкриття залишків раніше невідомої апсиди XI ст. Софійського собору в м. Києві // Пам'ятки Тустані в контексті освоєння Карпат: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції до 50-ліття експедиції в Тустані, 30 вересня – 1 жовтня 2021 р., Львів; Урич. Львів: б.и., 2021. С. 24–27.

<sup>33</sup> Комеч А.И. Пятинефные церкви в византийской и древнерусской архитектуре // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). М.: Северный паломник, 2005. С. 7–12.

<sup>34</sup> Boiadziev S. L'église cruciforme à cinq nefs à Preslav // Byzantinobulgarica. 1973. Vol. 4. P. 54–73.

<sup>35</sup> Brunov N. Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst // Byzantinische Zeitschrift. 1927. Bd. 27. S. 63–98; *Idem*. L'église à croix inscrite à cinq nefs dans l'architecture byzantine // Échos d'Orient. 1927. Vol. 26. P. 3–32

<sup>36</sup> Theis L. Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau. Wiesbaden: Reichert, 2005.

<sup>37</sup> Pannonopm П.А. Русская архитектура X–XIII вв.: Каталог памятников. Л.: Наука, 1982. С. 51–52. № 74. (Археология СССР. Е1–47).

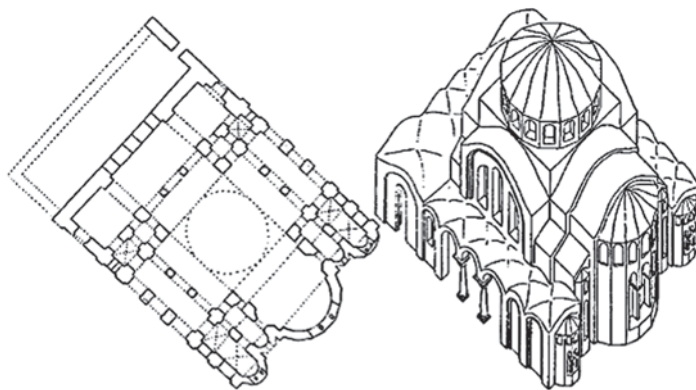
<sup>38</sup> Оустерхаут Р. Византийские строители. Київ; М.: Корвін, 2005. С. 125–126.

<sup>39</sup> См.: De'Maffei F. Il problema della cupola su vano quadrato e la Santa Sofia di Costantinopoli // La Persia e Bizanzio (Atti dei Convegni Lincei; 201). Roma: Academia nazionale dei Lincei, 2004. P. 679–736.

<sup>40</sup> Bell G. Churches and Monasteries of the Tur 'Abdin / Intr. and notes by M. Mundell Mango. London: Pindar Pteas, 1982. P. 126–127. Fig. 42. Pl. 54–66.



Илл. 3. Первая  
стадия возведения  
Гюль Джамии  
в Константинополе  
Реконструкция  
Л. Тайс



Такой характерный элемент, как трибелоны в торцах рукавов креста, отделяющие центр наоса от его периферии, находит параллель только в храме «с трехсторонним обходом»: в изначально состоявших, вероятно, из четырех столбов опорах константинопольской церкви Гюль Джамии (ок. 1200; илл. 3)<sup>41</sup> можно увидеть даже прямую параллель Св. Софии Киевской, где пары колонн также отодвинуты к крайним «нефам». Выбор данного типа для «ядра» нового киевского собора может объясняться тем, что к варианту такого типа, с трибелонами под большими подпружными арками, по всей видимости, принадлежала Десятинная церковь, также двухъярусная (см. выше), которая была кафедральным собором Киева до Св. Софии.

Создание типа Св. Софии Киевской *ad hoc* показывает и его вариативность в других постройках Ярослава Мудрого и подражаниях собору: так число апсид могло варьировать от пяти (в Св. Софии Киевской) до трех (в остальных храмах типа), а трибелоны могли заменяться на дибелоны (в Новгороде и Полоцке). Таким образом, создание данного типа храма следует рассматривать как архитектурный эксперимент, нацеленный на создание в столице недавно крещенной Руси огромного собора, но при этом характерный для византийской архитектуры второй четверти XI века<sup>42</sup>.

Сама конструкция Св. Софии Киевской при этом далека от константинопольских образцов. Ее основой служат крестчатые столпы и связанные с ними выделенные подпружные арки: оба элемента чужды архитектуре Константинополя и встречаются уже в Десятинной церкви, где эта система имеет вероятное причерноморское происхождение (см. выше). Карнизы в Св. Софии имеют преимущественно декоративную функцию: об этом говорит и отсутствие карнизов на фасадах, характерных для средневизантийских построек Константинополя. Внутри также отсутствует карниз на уровне пят больших подпружных арок, обязательный для

<sup>41</sup> *Theis L. Flankenräume. S. 99–113. Abb. 162.*

<sup>42</sup> *Виноградов А.Ю. Св. София Киевская в контексте византийской архитектуры 2 четв. XI в. // Храм і люди. Збірка статей до 90-річчя з дня народження С.О. Висоцького. Київ: Agrar Media Group, 2013. С. 66–80.*



храмов «столичного» круга, в том числе двухъярусных (ср. вышеупомянутый собор в ликийской Мавстаре). Впрочем, в отличие от многих провинциальных памятников этого времени, на внутренних стенах киевского собора все же есть карниз (на уровне хор), но лишь один, очень скромный и порожденный введением хор, что роднит его с высококачественными постройками византийской провинции (например современными ей храмами Панагии тон Халкеон в Фессалонике (1028) и Сотира Ликодиму в Афинах). Вся конструкция собора некаркасная: стена несет здесь тяжесть сводов. Здесь отсутствуют и обязательные для константинопольской архитектуры X–XII веков крестовые своды, и другие архитектурные усложнения (типа апсидиол). К «нестоличным» чертам Св. Софии Киевской относится и простой извод вписанного креста, лишаящий внутреннее пространство храма vim и заставляющий придвинуть алтарную преграду к восточным подкупольным столпам. Замена мраморных колонок в трибелонах на восьмигранные и пучковые столбы объясняется отсутствием спойл: из редких мраморных деталей следует отметить порталы некоторых дверей и капители колонн в галереях<sup>43</sup>. Характерно для архитектуры византийских провинций и сочетание многогранной центральной апсиды (здесь – семигранной) и полукруглых боковых.

От константинопольских храмов Св. Софию Киевскую отличает и подход к освещению наоса. Если в первых всегда есть выходящие в наос окна в северной, западной или южной стене (в двухъярусных постройках типа кафоликона обители Осиио Лукас это достигается за счет выработанного в VI–VIII веках «раскрытия» верхней части боковых рукавов креста), то Св. София с ее «закрытыми» хорами по всему периметру лишена бокового света. В результате все световые акценты оказываются сосредоточены на куполе и апсидах, тогда как в храмах Константинополя галереи или пристройки никогда не закрывают окон в верхней части рукавов креста.

Напротив, константинопольское происхождение в киевском соборе имеют хоры и галереи. Хоры здесь, как в Св. Софии Константинопольской, большие и репрезентативные, увеличенные за счет западных угловых ячеек промежуточных «нефов», а облегченные столпы в этих местах создают эффект одностолпной палаты. Галереи двухъярусные и разделены на внутренние (закрытые) и внешние (частично открытые); в проемах, вторя трибелонам в интерьере, использованы восьмигранные столбы. Кроме того, над внешней галереей была устроена терраса (позднее заложенная), характерная для столичных храмов средневизантийского периода (ср., например кафоликони монастырей Константина Липса (907–908) и Перивлепты (1028–1036)). К константинопольским элементам в киевском соборе можно отнести и чередование позакомарных завершений в торцах рукавов и прямых карнизов над остальными сводами<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> См.: Нельговский Ю.А. Мраморы Софии Киевской // София Киевская: Материалы исследований. Киев: Будівельник, 1973. С. 56–62.

<sup>44</sup> Кресальний М., Ассєв Ю. Нові дослідження Софійського собору // Архітектура і будівництво. 1955. № 1. С. 25–27.

Такое же соединение константинопольских и «нестоличных» черт мы видим и в строительной технике и архитектурной декорации Св. Софии Киевской. Кладка ее стен с несколькими уровнями дубовых связей выполнена в технике *opus mixtum* из чередующихся рядов грубо обработанного камня (их больше в нижних частях) и плинфяных поясов, сложенных в технике утопленного ряда. В каменных поясах камни порой разделены вертикальными плинфами, что напоминает технику *cloisonné*, характерную в это время для «элладской школы» и отдельных памятников Македонии (например Св. Софии Охридской второй четверти XI века). Аналогичное проникновение декоративных приемов «элладской школы» мы видим в 970-е годы в Восточном Причерноморье (собор в Пицунде и Санагире в Кахетии).

Ограниченно применена керамическая декорация из плинфы: псевдо-меандр (барaban центрального купола и южный фасад внешней галереи) и кресты (внешние галереи). Фасадные ниши внешней галереи имеют зубчатые карнизы из фигурной плинфы, известные уже в Десятинной церкви. По восточному фасаду, внешним периметрам внутренней галереи внизу и наоса на уровне хор в плинфяных рядах встречается имитация квадратной кладки – сплошная затирка кладки цемяночным раствором с разгранкой<sup>45</sup>. На центральном барабане и на фасадах внешней галереи на затирке сохранились следы окраски, акцентирующие элементы декора и имитирующие кладку<sup>46</sup>.

Основа декора фасадов Св. Софии Киевской, особенно апсид, – их разделка рядами ступенчато (от 1 до 4 ступеней) профилированных ниш и оконных обрамлений. Такого рода ниши на апсидах известны в Константинополе с X века (ср. кафоликон монастыря Константина Липса), где они имеют, однако, криволинейную в плане форму или сложные очертания (например круглые). В Киеве же эти ниши почти исключительно плоские (единственная полукруглая в плане фасадная ниша находится на северной промежуточной апсиде, по центру верхнего ряда; такие же ниши сделаны и в закомарах центрального купола)<sup>47</sup>, как, например, на современной киевскому собору Св. Софии в Охриде.

На граненых формах (центральная апсида и пять центральных куполов) снаружи на углах устроены узкие полукруглые тяги (из лекальных плинф) с капителями. В Константинополе такие тяги известны на куполах храмов (начиная с Эски Имарет Джамии, вероятно, конца IX века<sup>48</sup>), а на граненых апсидах они встречаются в Византии только за пределами

<sup>45</sup> Асеев Ю.С., Тоцька І.Ф. Зовнішній декор монументальних споруд стародавнього Києва // Образотворче мистецтво. 1981. № 5. С. 28–30.

<sup>46</sup> Тоцька І.Ф. Наружные росписи Софии Киевской // София Киевская. Материалы исследований. С. 50–55.

<sup>47</sup> Schäfer H. Architekturhistorische Beziehungen zwischen Byzanz und der Kiever Rus im 10. und 11. Jahrhundert // Istanbuler Mitteilungen. 1973–1974. Bd. 23–24. S. 210–215.

<sup>48</sup> Asutay-Effenberger N., Effenberger A. Eski Imaret Camii, Bonosizisterne und Konstantinsmauer // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. 2008. Bd. 58. S. 13–40.

столицы (например в каппадокийской Чанлы Килисе), хотя царьградское происхождение этой сложной формы вполне вероятно. Наконец, на верхней части фасадов верхних галерей, остававшихся первоначально свободными, устроены пучковые пилястры, состоящие из сочетания полукруглой центральной и треугольных боковых тяг (см. ниже) и похожие на пучковые столпы в интерьере.

Итак, и конструкция, и строительная техника, и архитектурный декор Св. Софии Киевской демонстрируют сочетание константинопольских и «нестоличных» черт. В конструкции здания сложный архитектурный эксперимент с элементами константинопольского зодчества (трибелены, хоры, галереи, плоские террасы и др.) сочетается с «нестоличными» опорами (крестчатые столпы, «пришедшие», вероятно, из Десятинной церкви) и перекрытиями (вспарушенные и купольные своды) и отсутствием карнизов на уровне пят малых и больших подпружных арок. В стенах храма типичные для Константинополя кладки *opus mixtum* и со скрытым рядом (известна уже на Эски Имарет Джамии) соединяются с элементами керамического декора (меандр и кресты) и техники *cloisonné*. Наконец, на фасадах собора вроде бы господствуют такие «столичные» элементы, как пучковые пилястры (илл. 4) (известны в церкви Св. Георгия в Манганах, 1042–1055), тяги на углах граненых форм и разделка плоскостей нишами, однако ниши эти почти исключительно плоские, что типично для памятников, расположенных вне Константинополя. Что же касается мраморного и мозаичного декора интерьера собора, то первый точно не датируется<sup>49</sup>, а второй сделан поверх фресок и относится, вероятно, к 1052 году<sup>50</sup>.



Илл. 4. Пучковый пилястр на южном фасаде Св. Софии Киевской  
Фото Д.Д. Ёлшина

<sup>49</sup> См.: *Архипова Е.И.* Синтрон и престол Софийского собора в Киеве по данным археологии и эпиграфики // Храм і люди. Збірка статей до 90-річчя з дня народження С.О. Висоцького. С. 24–53.

<sup>50</sup> См.: *Виноградов А.Ю.* О дате строительства, украшения и освящения Св. Софии Киевской // Лазаревские чтения 2021. М.: КДУ, 2023 (в печати).

Так каково же происхождение мастеров Св. Софии Киевской? Ответ на этот вопрос может дать сочетание в ней, как и при достройке Спаса Черниговского (см. ниже), нескольких гетерогенных декоративных элементов: «столичных» кладок *opus mixtum* и со скрытым рядом, и пучковых пилястров, и «нестоличных» купольных сводов, керамического декора, техники *cloisonné*, имитации квадров посредством графы, характерных более всего для «элладской школы». Дело в том, что такое сочетание встречается в ряде императорских заказов 1030–1040-х годов: оно было использовано при ремонте храма Воскресения в Иерусалиме в 1028–1041 годах<sup>51</sup> (*opus mixtum*, скрытый ряд, пучковые пилястры, керамический декор), при перестройке церкви Св. Николая в Мирах, законченной в 1042/3 году (*opus mixtum*, купольные своды, керамический декор, имитация квадров), в первой фазе кафоликона Неа Мони на острове Хиос, начатой до 1045 и законченной до 1048 года (*opus mixtum*, полукруглые в плане ниши в закомарах, купольные своды, керамический декор, имитация квадров, *cloisonné*), и в раскопанных частях церкви Св. Георгия в Манганах (1042–1055) (пучковые пилястры)<sup>52</sup>. Проблема заключается, однако, в том, что строительство Св. Софии Киевской (ок. 1030 – ок. 1034) предшествует всем этим памятникам, кроме ремонта храма Воскресения в Иерусалиме, демонстрирующим несомненное родство с ней. Получается, что по этим императорским заказам и в соборах Ярослава, работала не одна артель (как мы предполагали ранее), а несколько, использовавших сходные приемы и состоявших везде, кроме Константинополя, из мастеров разного происхождения. Поскольку малоазийских черт (ступенчато повышающихся подпружных арок, пристенных колонн и «лучевой» декорации арок), известных в других памятниках данного круга, на Руси не наблюдается, то на постройках Ярослава работали только мастера «элладской школы» и из Константинополя, где монументальное храмовое строительство возобновляется после долгого перерыва заказом императора Романа III (1028–1034) – монастырем и монументальным храмом Богородицы Перивлелпты, в котором также использована кладка с утопленным рядом. Таким образом, к Ярославу около 1030 года пришла византийская артель, состоявшая из константинопольских и «элладских» мастеров.

<sup>51</sup> Традиционная датировка этой реконструкции правлением Константина IX (1042–1055; см.: Ousterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of Architectural Historians. 1989. Vol. 48. P. 66–78) базируется на свидетельстве Гийома Тирского (История 1, 6) о восстановлении храма в 1048 году. Однако Гийом, писавший более чем через век после этого, ошибается и в дате разрушения храма, которое он относит к 1011 году. Кроме того, М. Биддл (Biddle M. The Tomb of Christ. London: Sutton Publ., 1999. P. 78–79) отметил, что в начале 1047 года путешественник Насир-и-Хусрав описывает храм как полностью заверченный, а Иоанн Скилица (Обозрение истории. Роман III, 14) прямо указывает, что восстановление храма было начато Романом III (1028–1034) и завершено Михаилом IV (1034–1041).

<sup>52</sup> Виноградов А.Ю. О «текучести» средневизантийской строительной артели (на примере императорских заказов 1040-х годов) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2019. № 9. С. 275–285.

**Золотые ворота и ремонт Десятинной церкви.** Судьба мастеров Св. Софии Киевской отчасти прослеживается по использованию характерных приемов их техники. Тип плинфы, по своим размерам (38 × 28 × 3 см) и формовке (в разборной рамке с дном) сближает со Св. Софией Золотые ворота в Киеве<sup>53</sup>, от которых сохранились только нижние части. Точная датировка строительства этих ворот, имевших наверху церковь Благовещения, затруднена. В статье «Повести временных лет» под 6545 (1037/8) годом Золотые ворота упоминаются дважды: в начале статьи, перед Св. Софией, и сразу после нее, перед храмами Св. Георгия и Св. Ирины: «Заложы Ярославъ. городъ великийи Кыевъ. оу негоже града врата суть золотая заложы же и цркъвь. стѣя Софѣя. премудрость Бїю митрополью. и по семь. церькѣвъ на Златыхъ вратѣхъ камену стѣя Бѣа Благовѣщенїе»<sup>54</sup>. Действительно, согласно проложному сказанию о храме Св. Георгия в Киеве, они уже существовали к моменту его освящения 26 ноября 1051 года, что подтверждает и упоминающее их и церковь Благовещения «Слово о законе и благодати» Илариона Русина, произнесенное до февраля 1051 года (вероятно, 26 марта 1049 года)<sup>55</sup>. Напротив, как мы видели выше, о завершении постройки Св. Софии и города Киева с Золотыми воротами к 1037 году говорит ряд новгородских летописей. Поскольку эта датировка для Св. Софии, несомненно, верна, то ее следует принять и для Золотых ворот, которые в таком случае были возведены до 1037 года – возможно, сразу после окончания строительства Св. Софии около 1034 года. А вот церковь Благовещения на них могла быть построена и позднее, но в любом случае до 1051 года, когда был освящен храм Св. Георгия, возведенный после нее, согласно «Повести временных лет» (а, возможно, и до 1049 года).

Строители Св. Софии Киевской и Золотых ворот осуществляли, очевидно, и ремонт Десятинной церкви. Относящиеся к нему блоки прослежены раскопками у северо-восточного угла и к северу от храма и содержат такую же плинфу, что и в Св. Софии Киевской и Золотых воротах, равно как и квадратный столп с полукруглыми тягами посередине граней, как в Св. Софии и достроенном Спасе Черниговском<sup>56</sup>. Соответственно, этот ремонт можно точно соотнести с известием под 6547 (1039/40) годом, имеющимся и в «Повести временных лет», и в Новгородской I летописи (в сокращенном и искаженном виде), то есть восходящему к «Начальному своду»: «...сѣщена бысѣркы стѣя Бѣа. юже созда Володимеръ вѣцѣ

<sup>53</sup> Ёлишин Д.Д. Киевская плинфа X–XIII веков: опыт типологии // Культурный шар. Статті на пошану Гліба Юрійовича Івакіна. Київ: Лаурус, 2017. С. 105.

<sup>54</sup> ПСРЛ I 151, II 139.

<sup>55</sup> См.: Виноградов А.Ю. О хронологии русских митрополитов XI в. (по поводу новой гипотезы А.П. Толочко) // Slověne. 2019. Т. 8. № 1. С. 477–485.

<sup>56</sup> Иоаннисян О.М., Ёлишин Д.Д., Зыков П.Л., Ивакин Г.Ю., Козюба В.К., Комар А.В., Лукомский Ю.В. Десятинная церковь в Киеве (предварительные итоги исследований 2005–2007 гг.) // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 49: Сложение русской государственности в контексте ранне-средневековой истории Старого света. СПб., ГЭ, 2009. С. 347, 363.

Ярославль. митрополитомъ Ѡеѡпомтомъ»<sup>57</sup>. Как показали анализы штукатурки<sup>58</sup> и стиля<sup>59</sup> фигуративной росписи Десятинной церкви, она современна фрескам Св. Софии Киевской. Поскольку же для полной росписи большого храма перед новым освящением 1039/40 года требовалось как минимум два сезона, то ремонт церкви должен был закончиться не позднее 1037 года, а начаться, вероятно, не менее, чем за год до этого. Поэтому наиболее вероятным представляется, что после завершения строительства Св. Софии Киевской около 1034 года ее мастера возвели Золотые ворота (хотя могли строить их и параллельно собору), потом отремонтировали Десятинную церковь (ок. 1035–1037) и лишь затем, возможно, возвели церковь Благовещения на Золотых воротах. Посвящение храма было, вероятно, связано с рождением первого внука Ярослава – Ростислава-Гавриила Владимировича. Указание Афанасия Кальнофойского на сходство ее фасадов с Троицкой надвратной церковью Киево-Печерского монастыря позволяет реконструировать ее в виде четырехстолпного храма с не выраженными снаружи апсидами. С возведением храма на Золотых воротах в Киеве на Руси была заложена традиция надвратных церквей, которые строили над воротами городов, дворцов и монастырей.

**Достройка Спаса Черниговского.** Не менее показательна параллель специфическим чертам и особенно архитектурной декорации фасадов Св. Софии Киевской на втором этапе строительства Спаса Черниговского (от высоты в 4 м). На эту близость указывают система опор и перекрытий, различие в завершениях рукавов креста и остальных ячеек, использование восьмигранных столпов во втором ярусе, но, главное, строительная техника и архитектурная декорация.

Достроенный собор в Чернигове выглядит как «купольная базилика» необычного типа: с одной стороны, компартименты по бокам от подкупольного квадрата перекрыты полуциркульными сводами в поперечном направлении (как в храме Св. Ирины в Константинополе или в соборе Мавстафры – так называемая *cross-domed basilica*), а с другой, они во втором ярусе не открыты в подкупольный квадрат, но отделены от него в обоих ярусах трибелонами, как в «купольной базилике» обычного типа. Между подкупольными столпами с севера и юга во втором ярусе также поставлены трибелоны (на прямоугольных столпах с полукруглыми тягами на всех гранях), однако здесь добавлен трибелон с запада, между нартексом и центральным нефом (на восьмигранных столпах). План здания был реализован новыми мастерами, видимо, с некоторыми изменениями: так, своды хор над боковыми нефами были заменены на деревянный настил на четырех балках (видимо, из-за неуверенности в несущей силе мраморных колонн), обрывавшихся перед восточными угловыми ячейками

<sup>57</sup> ПСРЛ I 153; II 141; III 16.

<sup>58</sup> См.: Тоцкая И.Ф. К истории Десятинной церкви в Киеве // СЮФИА. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М.: Северный Паломник, 2006. С. 443–454.

<sup>59</sup> См. статью Е.А. Виноградовой в настоящем томе.



(на это указывает и отсутствие дополнительных арок между восточными ячейками наоса). Сокращение длины хор, возможно, произошло из-за утраты ими в Чернигове княжеского статуса после смерти Мстислава.

Все подпругные арки выделены и опираются с севера на лопатки, доходящие до выступа стены на уроне основания хор, а с юга – на фрагментарно сохранившиеся капители. Центральная и угловые ячейки наоса увенчаны куполами на высоких барабанах: такая схема характерна для заказов членов императорской семьи (церкви Богородицы Космосотиры в Феррах, ок. 1152; Св. Пантелеимона в Нерези, 1164) и восходит, по всей видимости, к престижному константинопольскому образцу (церковь Неа Василия I?). Боковые ячейки хор над нартексом были первоначально перекрыты купольными сводами на парусах, аналогичными сводам Св. Софии Киевской. Карниз внутри есть только под центральным барабаном; под арками помещены импосты из тонких шиферных плит. Снаружи позакомарное завершение имели лишь рукава креста (и слитая с западным рукавом центральная ячейка нартекса), тогда как остальные ячейки (угловые наоса и вимы и боковые нартекса) завершались прямыми карнизами, как и в Св. Софии Киевской.



Илл. 5. Пучковый  
тяги на северном  
фасаде Спасо-  
Преображенского  
собора в Чернигове  
Фото  
А.Ю. Виноградова

В отличие от первого этапа строительства середины 1030-х годов (см. выше), на втором наружный декор стал соответствовать внутренней структуре собора. По осям столпов были сделаны двухступчатые лопатки, выше первого яруса окон имеющие двухступчатый профиль с дополнительными декоративными элементами – чуть заглубленными пучковыми тягами: полукруглой в центре и треугольными по краям (илл. 5) (как на основном объеме Св. Софии Киевской). Фасады декорированы полукруглыми тягами: между всеми двойными и тройными окнами в пряслах, между окнами и нишами центральной апсиды, на башне – между нишами второго яруса и даже в интерьере – на столбах боковых трибелон во втором ярусе. Тяги начинаются от подоконников и заканчиваются



на уровне пят перемычек оформляемых проемов или несколько выше; на башне они перекрыты небольшими карнизами из шиферных плит. Переход от нижнего яруса глухих арок к пряслам был осуществлен посредством плавного скоса, который при ремонте в XVIII веке был превращен в горизонтальный отлив.

Как и в Св. Софии Киевской, апсиды Спаса Черниговского выше окон украшены рядами узких арочных ниш с двухступенчатым профилем: двумя на центральной (верхний – с плоским завершением) и одним на боковых, однако здесь с плоскими нишами постоянно чередуются полукруглые (в Киеве такая на фасадах только одна): по центру и бокам на центральной апсиде, и по бокам – на боковых. Полукруглые ниши размещены и на центральном барабане собора, между окон: ближайшая аналогия – барабаны над нартексом Панагии тон Халкеон в Фессалонике (1028). Вообще, использование полукруглых в сечении узких ниш характерно для памятников константинопольского круга (например для кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде, 1020–1040-е). На башне – два яруса ступенчато профилированных плоских ниш (в две из них вставлены окна). Над окнами первого яруса западного фасада сделано по две ступенчато профилированных плоских нишки с полукруглым завершением.

Мастера Св. Софии Киевской привнесли на фасады Спаса и керамический декор, характерный для памятников «эладской школы». В тимпанах боковых прясел помещена кладка «елочкой» (*opus spicatum*) и чередование трех вертикально и горизонтально поставленных плинф, под окнами в тимпане западного фасада и над всеми входами – полоса псевдомеандра (в одной из ниш первого яруса башни – в укороченном виде), между нишками на западном фасаде – выкладной крест и заполненный цемянкой бегунец, в тимпане западного прясла южного фасада – волнообразный орнамент, над нишами и окнами первого яруса башни и на южной стене – полукруги с зубцами между ними, над нишами второго яруса – меандр с крестом. Имитация квадратной кладки по цемяночной обмазке есть на лопатке между центральным и восточным пряслами южного фасада и книзу на апсидах, а также в верхней части северного фасада: последнее указывает на то, что она относится не к кладке первого этапа (хотя в «абхазской» школе она известна по ремонту Драндского собора X века), а была выполнена на этапе достройки, на что указывают и аналогии в Св. Софии Киевской.

То же самое прослеживается и в строительной технике собора. Стены выложены вариантом кладки *opus mixtum* (с необработанным камнем) с утопленным рядом – данная техника позволяет отнести к этому этапу строительства и разрушенный северо-восточный придел, воспроизводящий на северном фасаде декор нижней части собора в виде глухих арок.

Наличие перерыва в строительстве Спаса Черниговского после 1036 года было предметом длительной научной дискуссии. Но поскольку Св. София Киевская была освящена в 1037 году, а ее роспись уже шла в 1033/4 году (см. выше), то родство храмов в уникальных элементах, не известных нигде более на Руси, указывает скорее на непосредственное продолжение

работ. Следовательно, собор был завершен к началу 1040-х годов. В пользу этого говорят и остатки фресок собора, близкие по стилю росписям Св. Софии Киевской<sup>60</sup>, а также одновременное перестройке собора устройство северо-восточного погребального придела, который не мог быть предназначен ни для кого другого, как для Мстислава Владимировича, умершего в 1036 году.

Таким образом, мы видим, что Спас Черниговский совпадает со Св. Софией Киевской по всем основным строительным приемам, от конструктивных до декоративных. Существуют, однако, между ними и некоторые различия. Так, керамический декор в Чернигове применен обильнее (хотя не все фасады Св. Софии были раскрыты). С другой стороны, усилено здесь и «столичное» начало, которое проявляется в обилии полукруглых в плане ниш. Еще одно важное различие – тип плинфы: в Чернигове она формовалась в неразборной форме без дна, тогда как в Св. Софии Киевской – в разборной с дном<sup>61</sup>. Это указывает на появление в Чернигове иных мастеров-плинфотворителей в составе артели – судя по типу формовки, это были выходцы из артели Мстислава. Таким образом, достраивавшая Спас Черниговский артель состояла из константинопольско-«элладских» мастеров Св. Софии Киевской и плинфотворителей Мстислава, пришедших, вероятно, из Причерноморья.

**Св. София Новгородская.** Последняя постройка Ярослава – Св. София Новгородская (Св. София Полоцкая недавно была по строительной технике передатирована концом XI – началом XII века<sup>62</sup>).

История строительства собора в летописях изложена противоречиво. Новгородская I летопись, равно как и «Повесть временных лет», сразу после сообщения о пожаре первой Св. Софии сообщают о закладке нового храма Владимиром Ярославичем под 6553 (1045/6) годом<sup>63</sup>, что с большой долей вероятности восходит к «Начальному своду». В первой выборке Новгородской Карамзинской летописи начало строительства указано дважды: под 6549 (1040/1) и 6553 (1044/5) годом<sup>64</sup>, причем оба раза в связи со смертью жены Ярослава Ирины-Ингигерды, однако та умерла в феврале 1051 года, так что оба эти известия не могут быть древними. Об освящении Св. Софии Новгородской сообщают лишь Новгородская I летопись младшего извода и летописи Новгородско-Софийской группы, под 6558 (1050/1) годом<sup>65</sup>. Наконец, в большинстве древних летописей под

<sup>60</sup> Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись конца X – середины XI в. // История русского искусства. Т. 1. М.: ГИИ, 2007. С. 187–194.

<sup>61</sup> Елишин Д.Д. Киевская плинфа. С. 107.

<sup>62</sup> Торшин Е.Н. О строительных материалах Софийского собора в Полоцке и проблеме датировки памятника // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 65: Первые каменные храмы Древней Руси. СПб.: ГЭА, 2012. С. 337–352.

<sup>63</sup> ПСРЛ I 155; II 143; III 16, 181.

<sup>64</sup> ПСРЛ XLII 64.

<sup>65</sup> ПСРЛ III 181; IV 1117; VI 1180–181; XLII 65.

6560 (1052/3) годом есть упоминание о погребении Владимира Ярославича в Св. Софии Новгородской, «юже бѣ самъ создалъ». Оно говорит в пользу того, что собор действительно был завершен и освящен в 1050/1 году: поскольку настоящей росписи в интерьере изначально не было (только имитация кладки посредством графы и краски, как в Св. Софии Киевской и Спасе Черниговском), то строительные и отделочные работы закончились именно к этому времени.

Совокупность летописных данных показывает, что строительство новгородского собора, длившееся около пяти лет, началось через восемь лет после освящения Св. Софии Киевской (1037), когда была уже построена и церковь Благовещения на Золотых воротах, и достроен Спасский собор в Чернигове. Таким образом, Св. София Новгородская принадлежит к последнему этапу строительной деятельности князя Ярослава, упомянутого в Новгородской I летописи младшего извода как заказчика собора, и строилась одновременно с киевской церковью Св. Георгия (освящена в 1051), но до храма Св. Ирины. Это параллельное строительство Ярославом двух крупных храмов ставит вопрос о происхождении мастеров Св. Софии Новгородской.

Собор представляет собой упрощенный вариант архитектурного типа Св. Софии Киевской. При сохранении того же «пятинефного» ядра, что и в киевских храмах Св. Георгия и на митрополичьей усадьбе (а позднее, и в Св. Софии Полоцкой), число апсид сокращено с пяти до трех, что делает их более похожими на церкви типа вписанного креста простого извода с открытыми в наос галереями. При уменьшении площади новгородского собора по сравнению со Св. Софией Киевской повышены вертикальные пропорции: хоры выше на 2 м, а общая высота в 1,5 раза.

Но, в отличие от вышеупомянутых киевских и полоцкого аналогов, в Св. Софии Новгородской были сохранены широкие наружные галереи, хотя здесь они были сделаны одинарными, а не двойными, как в Св. Софии Киевской, впрочем, пропорционально такими же широкими, как в последней и в Десятинной церкви (их ширина равна ширине центрального нефа), возможно, для размещения приделов. Первоначально галереи планировались в виде одного яруса изолированных помещений разного объема, с плоской кровлей и парапетом, как в Св. Софии Киевской, однако в процессе строительства был добавлен второй ярус с соединенными арочными проемами ячейками<sup>66</sup>. Южная галерея была первоначально открытой, на сильно выступающих аркбутанах, как внешние галереи Св. Софии Киевской. К галереям с востока примыкают низкие апсиды изначальных приделов (как и в Св. Софии Киевской), отгороженных, как и помещения над ними, от галерей стеной. Две юго-западные ячейки галереи занимает лестничная башня, которая здесь одна, в отличие от двух башен Св. Софии Киевской. Конструкция хор в Новгороде

<sup>66</sup> Штендер Г.М. Первичный замысел и последующие изменения галерей и лестничной башни Новгородской Софии // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М.: Наука, 1977. С. 30–54.

аналогична Св. Софии Киевской: изолированные восточные ячейки на них были, возможно, предназначены для князя.

Из-за уменьшения размеров здания трибелоны в торцах рукавов были заменены на двойные аркады, которые опирались на столпы: в первом ярусе восьмигранные и круглый (с запада), а во втором – четырехгранные. При этом на стенах за этими аркадами сделаны тройные аркосоллии, что показывает нарушение тектоники здания и создает неудобство при проходе через дибелоны первого яруса. Как и в Св. Софии Киевской, сплошные карнизы идут здесь только в основании хор и под центральным куполом, а в остальных местах имеются лишь импосты под арками.

Из-за упрощения плана система куполов Св. Софии Новгородской также была упрощена и оказалась ближе к «столичной» модели: по углам от большого центрального купола, на кубических постаментах, размещены четыре меньших, а еще один большой венчает лестничную башню, что аналогично схеме Спаса Черниговского. По сравнению со Св. Софией Киевской изменилась в Новгороде и система перекрытий в наосе: если рукава креста также перекрыты полуцилиндрическими сводами, то малые ячейки (как и под хорами) – коробовыми: в западной части храма (кроме южной ячейки) они идут в продольном направлении, а в остальных – в поперечном. В ячейках к западу от боковых рукавов своды двускатные, что указывает, возможно, на романское влияние. В первом ярусе галерей полуцилиндрические своды опираются на аркбутаны (кроме северной, где они опираются на полуцилиндрические арки и прикладные пилястры), а во втором – своды полукоробовые, которые в западной галерее еще в ходе строительства были подперты полуцилиндрическими.

На фасадах прямые карнизы имеются только с боковых сторон восточных ячеек. Остальные ячейки боковых фасадов завершаются закомарами, соответствующими форме сводов внутри них, а двускатные своды порождают щипцовое завершение на фасаде. Однако на западном фасаде две северные малые ячейки (южные закрыты параллелепипедом лестничной башни) имеют накладные закомары, которые впервые появляются здесь на Руси, но которые известны в византийской архитектуре того же времени (последняя стадия строительства кафоликона Неа Мони на Хиосе, 1045–1049). На восточном фасаде крайних угловых ячеек из-за высоких постаментов соседних малых глав сделаны примыкающие к ним половины закомар. Все апсиды и купола круглые, кроме пятигранной центральной апсиды.

Декор фасадов в Св. Софии Новгородской сильно упрощен: они разделаны только мощными лопатками, а центральная апсида – узкими тягами, не достигающими до земли (илл. 6). Под всеми карнизами, включая закомары, идет фриз из маленьких арочек; под карнизом куполов он имеет форму накладных арок: на малых главах их восемь, что имитирует, вероятно, восьмигранные малые купола Св. Софии Киевской с позакомарным завершением граней.

Стены собора возведены в технике *opus mixtum* с использованием утолщенного ряда, что свидетельствует о работе мастеров, прибывших из

Илл. 6. Восточный  
фасад Св. Софии  
Новгородской  
Фото  
А.Ю. Виноградова



Южной Руси. Однако на новом месте облик этой кладки претерпел значительное изменение: преобладает каменная кладка из местных известняковых плит и блоков, но из плинфы сложены важнейшие конструктивные элементы: арки, паруса, а также горизонтальные пояса в местах укладки внутрискладочных дубовых связей. На фасадах плинфяная кладка встречается лишь на апсидах, арках и барабанах<sup>67</sup>. Керамическая декорация на фасадах храма скудна: зигзаг на апсидах и плоский бегунец на лопатке западного фасада.

Мы видим и в конструкции, и в декорации новгородского собора упрощение тех приемов, которые характеризовали Св. Софию Киевскую и достроенный Спас Черниговский. Но к какой из двух традиций среднего периода зодчества Ярослава (вторая половина 1030-х – 1040-е), киевской или черниговской, он принадлежит? Из-за плохой сохранности памятника единственный ответ на этот вопрос может дать его плинфа: по способу изготовления (неразборная рамка без дна) она наиболее близка черниговскому собору и отличается от Св. Софии Киевской и Золотых ворот<sup>68</sup>.

Таким образом, Св. София Новгородская была возведена, по всей видимости, мастерами, достраивавшими Спас Черниговский и завершившими его, вероятно, к началу 1040-х годов. Возможно, до начала строительства

<sup>67</sup> Штендер Г.М. К вопросу о декоративных особенностях строительной техники Новгородской Софии // Культура средневековой Руси. Л.: Наука, 1974. С. 202–212; Иоаннисян О.М. К вопросу об элементах романской архитектуры Софийского собора в Новгороде // Искусство Древней Руси и его исследователи. Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 6. СПб., 2002. С. 88–113.

<sup>68</sup> Ёлшин Д.Д. К изучению новгородской плинфы XI–XIII вв. // В камне и в бронзе. Сборник статей в честь А.А. Песковой (Труды Института истории материальной культуры. Вып. 48). СПб.: ИИМК РАН, 2017. С. 173–182.



новгородского собора в 1045/6 году эта артель работала еще над одним заказом Ярослава или бездействовала из-за русско-византийской войны (1043–1046). Примечательно, однако, что архитектурный и керамический декор Св. Софии Новгородской намного скуднее, а пучковые пилястры здесь вообще отсутствуют – вероятно, часть черниговской артели вернулась в Византию, чтобы работать на императорских заказах 1040-х годов (в Манганах?). При этом плинфа, аналогичная черниговской, и такая новация новгородского собора, как накладная закомара, указывает на то, что среди ее строителей остались византийские мастера, к которым здесь, возможно, присоединились романские зодчие. При этом в Св. Софии Новгородской, интерьер которой был только оштукатурен с частичной имитацией квадров, нет следов деятельности тех греческих фрескистов, которые работали в 1030-х годах (и, возможно, в начале 1040-х) в Киеве (в Св. Софии и Десятинной церкви) и Чернигове – вероятно, они ушли на родину после начала русско-византийской войны в 1043 году.

**Церкви Св. Георгия и Св. Ирины в Киеве.** Вероятнее всего, именно эта артель или ее часть построила в начале 1050-х годов, последние церкви Ярослава – Св. Георгия, освященную 26 ноября 1051 года (см. выше), а затем – Св. Ирины, воздвигнутую, очевидно, в память о супруге Ярослава Ингигерде-Ирине, умершей в феврале 1051 года. Оба храма, к сожалению, были полностью разрушены. Место монастыря Св. Георгия надежно устанавливается по местной традиции<sup>69</sup>. С храмом Св. Ирины предлагалось отождествить раскопанные церкви на митрополичьей усадьбе<sup>70</sup> или на Владимирской улице<sup>71</sup>. Однако последняя была убедительно отождествлена с собором Янчина монастыря<sup>72</sup>. К сожалению, уровень раскопок церквей Св. Георгия и на митрополичьей усадьбе не дает возможности судить об их строительной технике, кроме факта использования плинфы. Впрочем, их план (для храма Св. Георгия восстанавливается гипотетически) очень близок к Св. Софии Киевской – то же «пятинефное» ядро из 20 ячеек, простого (без вим) извода. Однако ввиду отсутствия галерей роль нартекса здесь должна была играть западная «травея», а северо-западную угловую ячейку была вставлена винтовая лестница. Кроме того, апсид здесь три (крайняя северная в церкви на митрополичьей усадьбе пристроена позднее). К сожалению, никакой дополнительной информации о византийском бэкграунде мастеров другие киевские постройки Ярослава, кроме Св. Софии, не дают. Более того, в связи со строительством Св. Георгия Пролог упоминает работу местных, киевских строителей, так что нельзя исключать, что к началу 1050-х годов в артели Ярослава, действовавшей уже два десятилетия, большую роль стали играть русские мастера.

<sup>69</sup> *Раннопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв.: Каталог памятников. С. 14–15.

<sup>70</sup> Там же. С. 14.

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> *Козюба В.К.* Про атрибуцію так званої Ірининської церкви в Києві // Наукові записки з української історії. 2002. Вып. 13. С. 104–113.

**Заключение.** Среди строителей первых каменных храмов на Руси мы можем четко выделить три артели: мастеров Десятинной церкви Владимира Святославича, мастеров первого этапа Спаса Черниговского Мстислава Владимировича и мастеров церквей Ярослава Владимировича.

Первые две артели происходили, по всей видимости, с Черного моря, по крайней мере, в своей основе: первая (в 989 году), принесшая с собой традицию крестчатых столпов и выделенных арок, – скорее всего, из Херсона, где Владимир построил храм уже в 988 году, а вторая, в начале 1030-х годов строившая из камня и использовавшая «атектоничные» глухие арки на фасадах, – вероятно, из Северо-Восточного или Восточного Причерноморья, где (в Таматархе) Мстислав также построил в 1022/3 году свою церковь. Артель же Ярослава с самого начала своей работы (со Св. Софии Киевской рубежа 1020–1030-х годов) демонстрирует сочетание константинопольских и «элладских» элементов, соединенное на русской почве с уже прижившийся здесь восточновизантийской традицией крестчатых столпов и выделенных подпружных арок.

Следы артели Владимира Святославича теряются после завершения Десятинной церкви. Плинфотворители и, возможно, каменщики из артели Мстислава Владимировича влились после его смерти в состав артели мастеров Ярослава Владимировича, пришедших в Чернигов (1036–1037). В свою очередь, артель Ярослава после окончания Св. Софии и Золотых ворот с храмом Благовещения, а также ремонта Десятинной церкви (ок. 1037) перешла в Чернигов для достройки Спасского собора, где пополнилась византийскими плинфотворителями из артели Мстислава и перешла затем в Новгород для строительства Св. Софии в 1045–1050 годах. Вероятно, та же артель построила в начале 1050-х годов последние церкви Ярослава – Св. Георгия и Св. Ирины в Киеве. Следы же плинфотворителей первого, киевского этапа строительства Ярослава находим на Руси до 1070-х годов, когда характерная для них плинфа еще используется в основной части собора Выдубицкого монастыря<sup>73</sup>. Впрочем, скорее всего, греческие мастера покинули Русь после смерти Ярослава в 1054 году, а частично уже и раньше (вероятно, ранние плинфотворители построек Ярослава и часть строителей Спаса Черниговского), уступив место своим бывшим подмастерьям из местных: новых византийских черт в постройках Ярослава после 1040 года почти уже не прослеживается (кроме накладных закомар в Св. Софии Новгородской). Таким образом, во всем каменном строительстве Ярослава Владимировича мы видим работу только одной артели: до 1037 года в Киеве, в конце 1030-х (и начале 1040-х?) – в Чернигове, в 1045–1050 – в Новгороде и в начале 1050-х снова в Киеве. Показательно, что из-за этого в 1051 году Ярослав вынужден был построить в Вышгороде над мощами Бориса и Глеба, прославленными им во святых, деревянный (пусть и пятикупольный) храм<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Ёлшин Д.Д. Киевская плинфа. С. 105.

<sup>74</sup> См.: Виноградов А.Ю. О хронологии русских митрополитов XI в.

Возвращаясь к вопросу, поставленному в начале статьи, мы можем констатировать три важных факта. Во-первых, первые храмы Руси конца X – середины XI века строили три разных артели, генетически не связанные друг с другом (мастера Владимира, Мстислава и Ярослава). Во-вторых, эти артели имели разное происхождение: вероятное причерноморское (херсонское и восточнопричерноморское) в первых двух случаях (с возможным участием других мастеров) и несомненно смешанное в последнем. Наконец, даже в артели строителей Св. Софии Киевской и верхнего яруса Спаса Черниговского, константинопольские архитектурные элементы, порой упрощенные, сочетаются с приемами, типичными для «элладской школы» и отчасти архитектуры Северной Греции. Почему же для Ярослава не могли быть построены храмы «столичного» типа? Причина этого, как кажется, кроется не в больших масштабах его соборов (столичные мастера легко построили в те же годы огромные соборы в монастырях Перивлепты и Св. Георгия в Манганах), но в объективных внешних условиях: каркасная конструкция константинопольских храмов с их огромными окнами не подходила для русского климата (что подтверждает и последующая закладка открытых галерей в Киеве и Новгороде), а недостаток мрамора заставлял строителей вырабатывать новые архитектурные формы.

#### **Происхождение и судьба византийских строителей**

##### **Владимира Святославича и его сыновей:**

##### **«константинопольское» и «неконстантинопольское»**

##### **в зодчестве Руси конца X – середины XI века**

Андрей Юрьевич Виноградов – кандидат исторических наук, доктор филологических наук, профессор, НИУ ВШЭ. Российская Федерация, 105066 Москва, Старая Басманная, 21/4.

E-mail: [auvinogradov@hse.ru](mailto:auvinogradov@hse.ru)

**Аннотация:** Статья посвящена происхождению византийских мастеров, работавших на Руси в конце X – середине XI века. Среди них четко выделяются три артели: мастера Десятинной церкви Владимира Святославича, мастера первого этапа строительства Спаса Черниговского Мстислава Владимировича и мастера построек Ярослава Владимировича. Первые две артели пришли, по всей видимости, с Черного моря, по крайней мере, в своей основе: первая, в 989 году принесшая с собой традицию крестчатых столпов и выделенных арок, – скорее всего, из Херсона, а вторая, в начале 1030-х годов строившая из камня и использовавшая «атектоничные» глухие арки на фасадах, – вероятно, из Северо-Восточного или Восточного Причерноморья. Артель же Ярослава с самого начала своей работы (со Св. Софии Киевской начала 1030-х годов) демонстрирует сочетание константинопольских и «элладских» элементов, соединенное на русской почве с уже прижившийся здесь восточновизантийской традицией крестчатых столпов и выделенных подпружных арок. Следы артели Владимира Святославича теряются после завершения Десятинной церкви. Плинфотворители и, возможно, каменщики из артели Мстислава Владимировича могли присоединиться позднее в Чернигове к мастерам Ярослава Владимировича. В свою очередь, артель Ярослава после окончания Св. Софии, Золотых ворот в Киеве с храмом Благовещения и ремонта Десятинной церкви около 1037 года перешла в Чернигов для достройки Спасского собора, где пополнилась византийскими плинфотворителями из артели Мстислава, перейдя

затем в Новгород для строительства Св. Софии в 1045–1050 годах. Вероятно, та же артель построила в начале 1050-х годов последние церкви Ярослава – Св. Георгия и Св. Ирины в Киеве. Таким образом, в течение всего периода каменного строительства Ярослава Владимировича мы видим работу только одной артели: до 1037 года в Киеве, в конце 1030-х (и начале 1040-х?) – в Чернигове, в 1045–1050 – в Новгороде и в начале 1050-х – снова в Киеве. Однако следы плинфотворителей первого, киевского этапа работы этой артели прослеживаются на Руси до 1070-х годов, когда характерная для них плинфа еще используется в основной части собора Выдубицкого монастыря. Впрочем, скорее всего, греческие мастера покинули Русь после смерти Ярослава в 1054 году, а частично уже и раньше, во второй половине 1030-х (вероятно, ранние плинфотворители Ярослава и часть строителей Спаса Черниговского), уступив место своим бывшим подмастерьям из местных.

**Ключевые слова:** древнерусская архитектура, византийская архитектура, Киев, Чернигов, Новгород, Константинополь, Херсон, Причерноморье, «элладская школа», Владимир Святославич, Мстислав Владимирович, Ярослав Владимирович, плинфа

**The origin and fate of the Byzantine master builders  
of Vladimir Svyatoslavich and his sons:  
'Constantinopolitan' and 'non-Constantinopolitan' features  
in the architecture of Rus in the late 10th – mid-11th century**

Andrey Vinogradov – PhD, professor, HSE University. Staraya Basmannaya st., 21/4,  
105066 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: auvinogradov@hse.ru

**Abstract:** The article deals with the question of the origin of the Byzantine master builders working in Rus' from the late 10<sup>th</sup> until the mid-11<sup>th</sup> century. Three building crews can be distinguished: the builders of Valdimir's Tithe Church, the masters of the first stage of Mstislav's Saviour Cathedral in Chernigov, and the master builders of Yaroslav's buildings. The first two crews came apparently from the Black Sea region: the first one brought in 989 the tradition of cross-shaped pillars and buttress arches and originated most likely from Cherson, and the second one (in the early 1030s) built of stone and bricks using 'atectonic' blind arches on the facades and came probably from the Northeastern or Eastern Black Sea region. From the very beginning of their work (St. Sophia in Kiev, the early 1030s) Yaroslav's master builders demonstrate a combination of elements from Constantinople and 'Helladic school,' combined on Russian soil with the Eastern Byzantine tradition of cross-shaped pillars and buttress arches. Traces of Vladimir's crew get lost after the completion of the Tithe Church. Plinth-makers and, possibly, masons from Mstislav's crew could later join the masters of Yaroslav Vladimirovich in Chernigov. In turn, Yaroslav's masters after the completion of St. St. Sophia, the Golden Gate in Kiev with the Annunciation church and the construction of the Tithe Church, about 1037, moved to Chernigov to finish work on the Saviour Cathedral, where they joined Byzantine plinth-makers from Mstislav's crew, and then moved to Novgorod for the construction of St. Sophia in 1045–1050. Probably, the same crew built in the early 1050s the last churches of Yaroslav – St. George and St. Irene in Kiev. Thus, during the Yaroslav's activity in building the stone churches, we see the work of only one crew: until 1037 in Kiev, in the late 1030s (and early 1040s?) in Chernigov, in 1045–1050 in Novgorod and in the early 1050s again in Kiev. However, traces of the plinth-makers of the first, Kiev stage of this crew can be traced in Russia until the 1070s, when the plinth characteristics of them were still found in the main part of the church of the Vydubitsy monastery. But most likely, the Greek masters left Russia after Yaroslav's death in 1054, and partly even earlier, in the second half of the 1030s (probably the early Yaroslav's plinth-makers of the Mstislav's masters of the Saviour Cathedral in Chernigov), giving way to their former local apprentices.

**Keywords:** Old Russian architecture, Byzantine architecture, Kiev, Chernigov, Novgorod, Constantinople, Cherson, Black Sea region, "Helladic school," Vladimir Svyatoslavich, Mstislav Vladimirovich, Yaroslav Vladimirovich, plinth.

**References:**

- Arkhipova E.I. "Sintron i prestol Sofiyskogo sobora v Kieve po dannym arkhologii i epigrafiki [Syntronos and throne of St. Sophia Cathedral in Kiev according to archeology and epigraphy]," In *Khram i lyudi. Zbirka statey do 90-richchya z dnya narodzhennya S.O. Visots'kogo* [Church and people. Collection of articles dedicated to the 90th anniversary of S. A. Vysotsky's birth]. Kiev, 2013, pp. 24–53 (in Russian).
- Aseev Yu.S., Tots'ka I.F. "Zovnishniy dekor monumental'nikh sporud starodavn'ogo Kiiva [Exterior decor of monumental structures of ancient Kiev]," In *Obrazotvorche mistetstvo* 5 (1981), pp. 28–30 (in Ukrainian).
- Aseev Yu.S., Totskaya I.F., Shtender G.M. "Novoe o kompozitsionnom zamysle Sofiyskogo sobora v Kieve [News about the compositional design of St. Sophia Cathedral in Kiev]," In *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaya kul'tura X – pervoy poloviny XIII v.* [Old Russian art. Artistic culture of the 10th – first half of the 13th century]. Moscow: Nauka, 1988, pp. 13–27 (in Russian).
- Asutay-Effenberger N., Effenberger A. "Eski Imaret Camii, Bonoszisterne und Konstantinsmauer," *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 58 (2008), pp. 13–40.
- Bell G. *Churches and Monasteries of the Tur'Abdin*, intr. and notes by M. Mundell Mango. London: Pindar Pteas, 1982.
- Biddle M. *The Tomb of Christ*. London: Sutton Publ., 1999.
- Bobrovs'kiy T.A. "Novi dani shchodo fundamentiv Sofiys'kogo soboru u m. Kievi (za rezul'tatami arkhitekturno-arkheologichnikh doslidzhen' 2018–19 rr.) [New data on the foundations of St. Sophia Cathedral in Kiev (based on the results of architectural and archaeological research in 2018–19)]," In *Chernigivs'ki starozhitnosti* 6 (2020), pp. 137–146 (in Ukrainian).
- Bobrovs'kiy T., Kozyuba V. "Vidkrittaya zalishkiv ranishe nevidomoї apsidi X st. Sofiys'kogo soboru v m. Kievi [Discovery of the remains of a previously unknown 11th century apse of St. Sophia Cathedral in Kiev]," In *Pam'yatki Tustani v konteksti osvoennya Karpat: materialy V Mizhnarodnoi naukovo-praktichnoi konferentsii do 50-littya ekspeditsii v Tustani, 30 veresnya – 1 zhovtnya 2021 r., L'viv; Urich* [Monuments of Tustan in the context of the colonization of the Carpathians: Proceedings of the V International scientific and practical conference dedicated to the 50th anniversary of the expedition in Tustan, September 30 – October 1, 2021, Lviv; Urych]. L'viv: s.e., 2021, pp. 24–27 (in Ukrainian).
- Boiadziev S. "L'église cruciforme à cinq nefs à Preslav," *Byzantinobulgarica* 4 (1973), pp. 54–75.
- Brunov N. "Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst," *Byzantinische Zeitschrift* 27 (1927), pp. 63–98.
- Brunov N. "L'église à croix inscrite à cinq nefs dans l'architecture byzantine," *Échos d'Orient* 26 (1927), pp. 3–32.
- De' Maffei F. "Il problema della cupola su vano quadrato e la Santa Sofia di Constantinopoli," In *La Persia e Bizanzio*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 2004, pp. 679–736.
- Evdokimova A.A. "Korpus grecheskikh graffiti Sofii Kievskoy na freskakh pervogo etazha [Corpus of the Greek graffiti of Sophia of Kiev on the frescoes of the first floor]," In *Drevneyshie gosudarstva Vostochnoy Evropy (2005)*, pp. 465–518.
- Grabar' I.E. *Istoriya russkoy arkhitektury* [History of Russian Architecture] 1. Moscow: Knebel', 1910 (in Russian).
- Ioannisyans O.M. "K voprosu ob elementakh romanskoy arkhitektury Sofiyskogo sobora v Novgorode [On the question of the elements of Romanesque architecture of St. Sophia Cathedral in Novgorod]," *Iskusstvo Drevney Rusi i ego issledovatel. Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva* 6 (2002), pp. 88–113 (in Russian).

- Ioannisyan O.M., Chernenko E.E. "Spaso-Preobrazhenskiy sobor v Chernigove v svete poslednikh arkhitekturno-arkheologicheskikh issledovaniy [The Transfiguration Cathedral in Chernigov in the light of the latest architectural and archaeological research]," *Ruthenica* 14 (2017), pp. 104–155 (in Russian).
- Ioannisyan O.M., Jolshin D.D., Zykov, P.L., Ivakin G.Yu., Kozyuba V.K., Komar A.V., Lukomskiy Yu.V. "Desyatinnaya tserkov' v Kieve (predvaritel'nye itogi issledovaniy 2005–2007 gg.) [Tithe Church in Kiev (preliminary results of researches in 2005–2007)]," In *Slozhenie russkoy gosudarstvennosti v kontekste rannesrednevekovoy istorii Starogo sveta* [The Formation of Russian Statehood in the context of the Early Medieval History of the Old World]. St.-Petersburg, 2009, pp. 347, 363 (in Russian).
- Jolshin D.D. "K izucheniyu novgorodskoy plinfy XI–XIII vv. [Toward the study of the Novgorod plinth of the 11th–13th centuries]," In *V kamne i v bronze. Sbornik statey v chest' A. A. Peskovoy* [In stone and in bronze. Collection of articles in honour of A. A. Peskova]. St.-Petersburg: IIMK RAN, 2017, pp. 173–182 (in Russian).
- Jolshin D.D. "Kievskaya plinfa X–XIII vekov: opyt tipologii [Kiev plinth of the 10th–13th centuries: a typological experiment]," In *Kul'turniy shar. Stati na poshanu Gliba Yuriyovicha Ivakina* [Cultural layer. Articles in honour of Gleb Yuryevich Ivakin]. Kiev: Laurus, 2017, pp. 98–128 (in Russian).
- Karger M.K. *Drevniy Kiev* [Old Kiev] 2. Moscow: Nauka, 1961 (in Russian).
- Kholostenko N.V. "Issledovaniya Spasskogo sobora v Chernigove [Studies of the Saviour Cathedral in Chernigov]," In *Restavratsiya i issledovaniya pamyatnikov kul'tury* [Restoration and investigations of cultural monuments]. Moscow: Stroyizdat, 1990, 6–18 (in Russian).
- Komech A.I. "Arkhitektura kontsa X – serediny XII veka [Architecture of the late 10th – mid 11th century]," In *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art] 1. Moscow: GII, 2007, pp. 111–177 (in Russian).
- Komech A.I. "Pyatinefnye tserkvi v vizantiyskoy i drevnerusskoy arkhitekture [Five-aisled churches in Byzantine and Old Russian architecture]," In *Vizantiyskiy mir: iskusstvo Konstantinopolya i natsional'nye traditsii. K 2000-letiyu khristianstva. Pamyati Ol'gi Il'inichny Podobedovoy (1912–1999)* [The Byzantine World: the Art of Constantinople and national Traditions. To the 2000th anniversary of Christianity. In memory of Olga Ilyinichna Podobedova (1912–1999)]. Moscow: Severnyy palomnik, 2005, pp. 7–12 (in Russian).
- Kozyuba V.K. "Pro atributsiyu tak zvanoi Irinins'koï tserkvi v Kievi [On the attribution of the so-called St. Irene Church in Kiev]," *Naukovi zapiski z ukrains'koï istorii* 13 (2002), pp. 104–113 (in Ukrainian).
- Kresal'niy M., Aseev Yu. "Novi doslidzhennya Sofiy'skogo soboru [New research on St. Sophia Cathedral]," *Arkhitektura i budivnitsvo* 1 (1955), pp. 25–27 (in Ukrainian).
- Logvin G.N. "Novye nablyudeniya v Sofii Kievskoy [New observations in Sophia of Kiev]," In *Kul'tura srednevekovoy Rusi* [The culture of medieval Rus']. Leningrad: Nauka, 1974, pp. 154–160 (in Russian).
- Lukomskiy G.K. *O proiskhozhdenii form drevne-russkogo zodchestva Chernigova* [About the origin of the ancient Russian architecture of Chernigov]. St.-Petersburg: s.e., 1912 (in Russian).
- Mikheev S.M. "Dve redaktsii Nachal'nogo svoda v novgorodskikh letopisyakh XII i XV vv. (k istorii teksta nachal'noy letopisi) [Two recensions of the Initial Code in the Novgorod chronicles of the 12th and 15th centuries (towards the history of the text of the initial chronicle)]," In *Novgorodskiy istoricheskiy sbornik* 19 (2021), pp. 168–217 (in Russian).
- Mutsopoulos N. "Harmonische Bauschnitte in den Kirchen vom Typ kreuzförmigen Innenbaus im griechischen Kernland," *Byzantinische Zeitschrift* 55 (1962), pp. 274–291.
- Nel'govskiy Yu.A. "Mramory Sofii Kievskoy [The marbles of St. Sofia of Kiev]," In *Sofiya Kievskaya: Materialy issledovaniy* [St. Sophia of Kiev: Research materials]. Kiev, 1973, pp. 56–62 (in Russian).



- Popova O.S., Sarab'yanov V.D. "Zhivopis' kotsa X – serediny XI v. [Painting of the late 10th – mid 11th century]" » *In Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art] 1. Moscow: GII, 2007, pp. 187–194 (in Russian).
- Ousterhout R. "Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre," *Journal of the Society of Architectural Historians* 48 (1989), pp. 66–78.
- Ousterkhaut R. *Vizantiyskie stroiteli*. Kiev; Moscow: Korvin, 2005, pp. 125–126.
- Rappoport P.A. "O deyatel'nosti vizantiyskikh zodchikh na Rusi v XI v. [About the activity of Byzantine architects in Russia in the 11th century]," In *Pamyatniki srednevekovoy kul'tury. Otkrytiya i versii* [Monuments of medieval culture. Discoveries and versions]. St.-Petersburg: Art-contact, 1994, pp. 197–205 (in Russian).
- Rappoport, P.A. *Russkaya arkhitektura X–XIII vv. Katalog pamyatnikov* [Russian architecture of the 10th–13th centuries. Catalogue of monuments]. Leningrad: Nauka, 1982 (in Russian).
- Schäfer H. "Architekturhistorische Beziehungen zwischen Byzanz und der Kiever Rus im 10. und 11. Jahrhundert," *Istanbuler Mitteilungen* 23–24 (1973–1974), pp. 210–215 (in Russian).
- Shtender G.M. "K voprosu o dekorativnykh osobennostyakh stroitel'noy tekhniki Novgorodskoy Sofii [On the question of decorative features of building technic of St. Sofia of Novgorod]," In *Kul'tura srednevekovoy Rusi* [The culture of medieval Russia]. Leningrad: Nauka, 1974, pp. 202–212 (in Russian).
- Shtender G.M. "Pervichnyy zamysel i posleduyushchie izmeneniya galerey i lestnichnoy bashni Novgorodskoy Sofii [The primary idea and subsequent changes to the galleries and staircase tower of St. Sofia of Novgorod]," In *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atributsii* [Old Russian art. Problems and attributions]. Moscow: Nauka, 1977, pp. 30–54 (in Russian).
- Theis L. *Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau*. Wiesbaden: Reichert, 2005.
- Toivanen H.-R. *The Influence of Constantinople on Middle Byzantine Architecture (843–1204): A Typological and Morphological Approach at the Provincial Level*. Helsinki: Suomen kirkkohistorialinnen seura, 2007.
- Torshin E.N. "O stroitel'nykh materialakh Sofiyskogo sobora v Polotske i probleme datirovki pamyatnika [On the building materials of St. Sophia Cathedral in Polotsk and the problem of dating the monument]," In *Pervye kamennye khramy Drevney Rusi* [The first stone churches of Old Rus']. St.-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2012, pp. 337–352 (in Russian).
- Totskaya I.F. "K istorii Desyatinnoy tserkvi v Kieve [On the History of the Tithe Church in Kiev]," In *Σοφια. Sbornik statey po iskusstvu Vizantii i Drevney Rusi v chest' A.I. Komecha* [Σοφια. Collection of articles on the art of Byzantium and Old Rus' in honour of A.I. Komech]. Moscow: Severnyy Palomnik, 2006, pp. 443–454 (in Russian).
- Totskaya I.F. "Naruzhnye rospisi Sofii Kievskoy [Exterior murals of St. Sophia of Kiev]," In *Sofiya Kievskaya. Materialy issledovaniy* [St. Sophia of Kiev: Research materials]. K.: Budivel'nik, 1973, pp. 50–55 (in Russian).
- Vinogradov A.Yu. "O date stroitel'stva, ukrasheniya i osvyashcheniya Sv. Sofii Kievskoy [About the date of construction, decoration and consecration of St. Sophia of Kiev]," In *Lazarevskie chteniya 2021* [Lazarev Readings]. Moscow: KDU, 2023 (in Russian) (in print).
- Vinogradov A.Yu. "O khronologii russkikh mitropolitov XI v. (po povodu novoy gipotezy A.P. Tolochko) [On the chronology of the Russian Metropolitans of the 11th century (concerning the new hypothesis by A.P. Tolochko)]," *Slovëne* 8.1 (2019), pp. 477–485 (in Russian).
- Vinogradov A.Yu. "O «tekuchesti» srednevizantiyskoy stroitel'noy arteli (na primere imperatorskikh zakazov 1040-kh godov) [About the 'fluidity' of the Middle Byzantine

building crew (on the example of imperial orders of the 1040s)],” *Aktual’nye problemy teorii i istorii iskusstva* 9 (2019), pp. 275–285 (in Russian).

Vinogradov A.Yu. “Srednevizantiyskie traditsii tserkovnogo zodchestva na yuzhnom, vostochnom i severnom beregakh Chernogo morya [Middle Byzantine traditions of church architecture on the southern, eastern and northern shores of the Black Sea],” *Antichnaya drevnost’ i srednie veka* 46 (2018), pp. 73–89 (in Russian).

Vinogradov A.Yu. “Sv. Sofiya Kievskaya v kontekste vizantiyskoy arkhitektury vtoroy chetverti XI veka [St. Sophia of Kiev in the context of Byzantine architecture of the second quarter of the 11th century],” In *Khram i lyudi. Zbirka statey do 90-richchya z dnya narodzhennya S.O. Visots’kogo* [Church and people. Collection of articles dedicated to the 90th anniversary of S. A. Vysotsky’s birth]. Kiev: Agrar Media Group, 2013, pp. 66–80 (in Russian).

Vinogradov A.Yu., Beletskiy D.V. *Tserkovnaya arkhitektura Abkhazii v epokhu Abkhazskogo tsarstva. Konets VIII – X v.* [Church architecture of Abkhazia in the period of the Abkhazian Kingdom. The late 8th – 10th century]. Moscow: Indrik, 2015 (in Russian).

Vinogradov A.Yu., Jolshin D.D. “Grecheskie kleyma na cherepitse Desyatinnoy tserkvi [Greek stamps on the tiles of the Tithe Church],” *Opus mixtum* 4 (2016), pp. 113–121.

Vinogradov A.Yu., Jolshin D.D. “Grecheskiy «sled» v Desyatinnoy tserkvi [The Greek “trace” in the Tithe Church],” In *Vizantiyskie ocherki* [Byzantine Essays]. St.-Petersburg: Aleteyya, 2016, pp. 44–60.

Vinogradov A.Yu. “O proiskhozhdenii kreshchatykh stolpov v drevneyshikh russkikh khramakh [About the origin of cross-shaped pillars in the oldest Russian churches],” In *Lazarevskie chteniya 2013* [Lazarev Readings 2013]. Moscow: KDU, 2018, pp. 31–39 (in Russian).

Vinogradov A.Yu., Jolshin D.D. “Shavshetskiy khram v Sinkoti: problemy «kupol’noy baziliki» v Zakavkaz’e i kirpichnogo zodchestva v Yugo-Zapadnoy Gruzii [The Sinkoti church in Shavsheti: the problems of the ‘domed basilica’ in Transcaucasia and brick architecture in Southwestern Georgia],” In *Vizantiya v kontekste mirovoy kul’tury* [Byzantium in the context of world culture]. St.-Petersburg: Izdatel’stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2017, pp. 151–163 (in Russian).

Vinogradov A.Yu., Jolshin D.D. “Srednevizantiyskiy khram Uchayak i nekotorye voprosy stroitel’noy tekhniki v Maloy Azii [The Middle Byzantine church Uçayak and some questions of building technic in Asia Minor],” In *Belgradskiy sbornik* [The Belgrade Collection]. St.-Petersburg: Izdatel’stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2016, pp. 16–24 (in Russian).

Vinogradov A.Yu., Jolshin D.D., Chkhaidze V.N. “Srednevekovyy khram na Tamanskom gorodishche i ego arkhelogicheskiy kontekst [The medieval church on the Taman settlement and its archaeological context],” In *Monumental’noe zodchestvo Drevney Rusi i Vostochnoy Evropy epokhi srednevekov’ya* [Monumental architecture of Old Rus’ and Eastern Europe of the Middle Ages]. St.-Petersburg: Izdatel’stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2017, pp. 257–285 (in Russian).

Zakharova A. “Some observations on the church of the Dormition in Labovo (Albania) and its murals,” *ΔΧΑΕ* 41 (2020), pp. 157–170.

Yakobson A.L. *Srednevekovyy Khersones (XII–XIV vv.)* [Medieval Chersonesos (12th–14th centuries)]. Moscow; Leningrad: Nauka, 1950, pp. 231–235, 239–242 (in Russian).

Zykov P.L. “Materialy k rekonstruktsii Desyatinnoy tserkvi v Kieve na osnovanii arkhelogicheskikh issledovaniy [Materials for the reconstruction of the Tithe Church in Kiev based on archaeological research],” In *Pervye kamennye khramy Drevney Rusi* [The first stone churches of Old Rus’]. St.-Petersburg: Izdatel’stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2012, pp. 136–161 (in Russian).

*Е.А. Виноградова*

## **О ДАТИРОВКЕ ФРЕСОК ДЕСЯТИННОЙ ЦЕРКВИ В КИЕВЕ**

В 2007 году вышел в свет первый том новой «Истории русского искусства» (готовившийся намного раньше) с традиционной датировкой фресок Десятинной церкви концом X века. Однако еще в 2002 году Н.Б. Козаком<sup>1</sup>, а затем, в 2006 году И.Ф. Тоцкой была предложена новая датировка декорации храма<sup>2</sup>. Эти работы остались практически незамеченными в русской науке, так же как и новые исследования киевских и петербургских специалистов, опубликованные в эрмитажном сборнике 2012 года по результатам конференции 2010 года<sup>3</sup>. Проводившиеся в 2005–2007 годах новые исследования Десятинной церкви совместной экспедицией киевских ученых и специалистов Государственного Эрмитажа внесли значительный вклад в изучение храма. Желая связать выводы украинских ученых, петербургской архитектурно-археологической школы и московской школы стилистического анализа мы рискнули вновь обратиться к этой теме.

От живописной декорации Десятинной церкви сохранилось множество мелких фрагментов, принадлежащих к разным этапам, вплоть до времени Петра Могилы, хранящихся в разных музеях Киева, Санкт-Петербурга и Новгорода. Знаменитый фрагмент с ликом юного святого, 2,5 см толщиной, утраченный во время Великой Отечественной войны, был скопирован Л.А. Дурново (илл. 1). Недавно в фондах ИИМК Д.Д. Ёлшин обнаружил

<sup>1</sup> *Козак Н.Б.* Літописні «Майстри із греків» і Десятинна церква у Києві // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 2. Львів: Видавництво Львівського університету ім. І. Франка, 2002. С. 115–122.

<sup>2</sup> *Тоцкая И.Ф.* К истории Десятинной церкви в Киеве // София. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М.: Северный Паломник, 2006. С. 443–454.

<sup>3</sup> *Стреленко Ю.Н., Ивакин Г.Ю., Козюба В.К.* Технологические особенности составов фресковых штукатурок Десятинной церкви в Киеве // Труды Государственного Эрмитажа. Вып. 65: Первые каменные храмы Древней Руси / Под ред. Д.Д. Ёлшина. СПб.: ГЭ, 2012. С. 86–95.



Илл. 1. Лик  
неизвестного святого.  
Десятинная церковь  
Копия Лидии  
Дурново



Илл. 2. Лик  
неизвестного святого.  
Десятинная церковь  
Фотография  
из архива  
Института истории  
материальной  
культуры, Санкт-  
Петербург

черно-белую фотографию этой фрески, за что мы приносим ему глубокую благодарность (илл. 2). Впервые фрагмент был опубликован в 1928 году Н.П. Сычевым, давшим подробное описание как изображенного на нем юношеского лика, так и состава использованной штукатурки. Сычев описывает белый тонкотертый и твердый грунт, а в составе штукатурки отмечает наличие рубленой соломы, толченого угля, небольшого количества толченого кирпича<sup>4</sup>. Сычев констатирует отличие состава как от типичных штукатурок Киева XI века и слоя XI века в Софии Новгородской, так и от более поздних, в которых велика примесь толченого кирпича, делающая их более розовыми. Однако ссылаясь в примечании на Д.В. Милеева, производившего раскопки Десятинной церкви, указывает, что им было найдено немало фрагментов цемянки, близких киевским памятникам XI века<sup>5</sup>. Исследования конца XX – начала XXI века значительно прояснили ситуацию с фресковыми штукатурками Десятинной церкви.

Живописные фрагменты из Десятинной церкви достаточно хорошо изучены киевскими и Санкт-Петербургскими археологами и реставраторами на предмет состава штукатурки. В монографии 1996 года, посвященной юбилею Десятинной церкви, Л. Ганзенко, Ю. Коренюк и Е. Медникова, а также Р. Фурман выделяют три типа штукатурки. Два первых, еще без примеси цемянки, отнесены ими к X веку и, вероятно, как они выразились, к этапу реставрации XI века<sup>6</sup> (прежде бытовало мнение, что этот тип относится к фрескам прилегавшего к Десятинной церкви дворца). Интересующий нас фрагмент, изданный Сычевым, ими не проанализирован, хотя и упомянут. Исследователи отмечают, что основной слой с фрагментами ликов и по составу (присутствие шлака), и по технике письма, подробно ими описанной (!), абсолютно идентичен штукатурке Софии Киевской, и даже сравнивают фрагмент юного лика с образами

<sup>4</sup> Сычев Н.П. Древнейший фрагмент русско-византийской живописи // Seminarium Kondakovianum. Вып. 2. 1928. С. 93–94.

<sup>5</sup> Там же. С. 93. Прим. 8.

<sup>6</sup> Церква Богородиці Десятинна в Києві / Під ред. П. Толочко. Київ: АртЕк, 1996. С. 69.

апостола Павла и Корнилия Сотника из цикла Петра и Павла в Св. Софии<sup>7</sup>, а также указывают на близость штукатурке Золотых ворот и других построек Киева XI века. Однако несмотря на указанные технологические и художественные аналогии авторы почему-то делают вывод о принадлежности основного, фигуративного слоя живописи не XI, а концу X века.

В 2012 году Ю.Н. Стриленко, Г.Ю. Ивакин и В.К. Козюба в статье в эрмитажном сборнике опубликовали результаты нового исследования растворов, выявив четыре группы: первая – эпохи строительства (конец X века), вторая – со шлаком, аналогичная Софии Киевской, третья – как во фресках церкви Благовещения на Золотых воротах, четвертая – времени ремонта первой трети XII века<sup>8</sup>. Любопытно, что авторы приводят описание состава фрагмента с ликом, сделанное Сычевым, однако не относят его к той или иной группе, проявляя особую осторожность в выводах из анализа различных фрагментов грунтов с плохой привязкой к месту находки. Б.Г. Васильев в статье в том же эрмитажном сборнике указывает, что анализ состава раствора под мозаику и фрески Десятинной церкви показал отсутствие различий, то есть «единовременность» их создания, но дает традиционную датировку концом X века<sup>9</sup>.

Обобщение, толком не сделанное технологами и реставраторами, было дано И.Ф. Тоцкой в статье 2006 года, основанной как на летописных, так и на археологических источниках. Автор указывает, что все фрагменты с ликами, одеждами и орнаментами принадлежат интересующему нас типу штукатурки – первому по исследованиям 1990-х годов – с соломой, минеральными добавками и растертой стекловидной массой – отходами от смальтоварения; состав этой штукатурки идентичен фрескам Софии Киевской<sup>10</sup>. Тоцкая считала, что эти отходы возникли в процессе производства мозаик Софии Киевской. Сейчас, после новейших исследований киевских реставраторов в Св. Софии, обнаруживших фресковую штукатурку под мозаиками как на западной подпружной арке (Ю.А. Коренюк), так и на северной и южной (Р. Гуцуляк)<sup>11</sup>, а также предположения А.Ю. Виноградова о создании мозаической декорации к 1052 году (когда храм был заново освящен)<sup>12</sup>, можно предположить, что речь идет

<sup>7</sup> Церква Богородиці Десятинна в Києві. С. 73.

<sup>8</sup> Стриленко Ю.Н., Ивакин Г.Ю., Козюба В.К. Технологические особенности составов фресковых штукатурок Десятинной церкви в Киеве. С. 92–93.

<sup>9</sup> Васильев Б.Г. Фрески Десятинной церкви из раскопок 2005–2009 гг. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 65: Первые каменные храмы Древней Руси. С. 63.

<sup>10</sup> Тоцкая И.Ф. К истории Десятинной церкви в Киеве. С. 446.

<sup>11</sup> Коренюк Ю., Гуцуляк Р., Шевченко Н. Нові дані до періодизації художнього опорядження Софії Київської // Ruthenica. Вип. 14. 2017. С. 48–104; Гуцуляк Р.Б., Хоменко В.М., Шевченко Н.О., Косоруков О.О. Комплексні дослідження мінерального складу мозаїчних і фрескових розчинів стін південного крила трансепту Софійського собору // Софійський часопис. Вип. 5. 2021. С. 363–388.

<sup>12</sup> Виноградов А.Ю. О дате строительства, украшения и освящения Св. Софии Киевской // Лазаревские чтения 2021. М.: КДУ, 2023 (в печати).

о смальтоварении либо для напольных мозаик Софии Киевской (ок. 1037), либо для самой Десятинной церкви или других храмов Киева, например для церкви Благовещения на Золотых воротах, украшенной в те же годы<sup>13</sup>. Как указывает Тоцкая, к этому типу принадлежит большинство фрагментов фресок<sup>14</sup>. На штукатурке первого слоя росписи, рыхлой, с соломой, без минеральных добавок находятся только следы растительного орнамента<sup>15</sup>, а фрагменты XII века имеют в своем составе 25% цемянки. Автор поясняет, что после завершения строительства в 996 году кладка должна была усесться, а стены просохнуть, на что уходило несколько лет<sup>16</sup>. Таким образом Тоцкая убедительно обосновывает новую датировку фигуративной росписи и мозаической декорации храма 1030-ми годами, когда, по ее мнению, были произведены «большие серьезные работы» – украшение мозаиками и фресками<sup>17</sup>. По мнению Д.Д. Ёлшина, вероятно, к этому времени были перестроены галереи храма, и он был заново освящен митрополитом Феопемптом в 1039 году<sup>18</sup>, что известно из летописи<sup>19</sup>. Соответственно, основной слой живописи должен быть отнесен именно к этому этапу, что коррелирует с выводами технологов о двух видах штукатурок раннего периода.

Факт освящения собора является веским аргументом в пользу предположения, что именно к этому времени храм получил полноценную мозаическую и фресковую декорацию, традиция освящать храмы после капитальных ремонтов и украшения подробно изучена А.Ю. Виноградовым<sup>20</sup>.

Каким был первый слой живописи, относящийся ко времени строительства храма, остается дискуссионным: Тоцкая считала, что это была «облегченная роспись» орнаментальными мотивами, тогда как Васильев характеризует его как предварительную разметку черными линиями под будущую живопись, сродни той, что была обнаружена В.Д. Сарабьяновым в Мирожье (сохранился блок арки Десятинной церкви с такой разметкой)<sup>21</sup>. Известно, что следующий ремонт храма случился в XII веке, однако оба фрагмента с ликами не могут относиться к этому времени, так как теперь применялись уже другие виды штукатурки – с 25% примеси цемянки<sup>22</sup>.

<sup>13</sup> Тоцкая И.Ф. К истории Десятинной церкви в Киеве. С. 447.

<sup>14</sup> Там же. С. 446.

<sup>15</sup> Там же. С. 445.

<sup>16</sup> Там же. С. 443–444.

<sup>17</sup> Там же. С. 446.

<sup>18</sup> Иоаннисян О.М., Ёлшин Д.Д., Зыков П.Л., Ивакин Г.Ю., Козюба В.К., Комар А.В., Лукомский Ю.В. Десятинная церковь в Киеве (предварительные итоги исследований 2005–2007 гг.) // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 49: Сложение русской государственности в контексте ранне-средневековой истории Старого света. СПб.: ГЭ, 2009. С. 347, 363.

<sup>19</sup> ПСРЛ I 153; II 141.

<sup>20</sup> Виноградов А.Ю. О дате строительства, украшения и освящения Св. Софии Киевской. См. также его статью в настоящем сборнике.

<sup>21</sup> Васильев Б.Г. Фрески Десятинной церкви из раскопок 2005–2009 гг. С. 64.

<sup>22</sup> Благодарю за консультацию Д.Д. Ёлшина.



Н.Б. Козак в статье 2002 года, посвященной анализу текстов Ипатьевской летописи о строительстве Десятинной церкви, указывает на возможное корсунское происхождение мастеров, а не только священников, приставленных к храму. По его мнению, десятина, выделенная князем Владимиром храму, должна была пойти не только на его содержание, но и на украшение, поскольку еще в 996 году храм стоял без декорации (ее невозможно было сделать за пять лет строительства такого большого здания)<sup>23</sup>. Отмечая указанный в летописи под 1039 годом загадочный факт освящения храма, Козак выдвигает предположение, что оно должно было иметь серьезную причину – «перестройку, ремонт или завершение храма»<sup>24</sup>. Опираясь на указанные нами выше исследования штукатурок Десятинной церкви Ганзенко, Коренюка и Медниковой, а также обратив внимание на совпадение дат украшения Софии Киевской и освящения Десятинной церкви в 1039 году Козак делает вывод об участии в декорации церкви, скорее всего, мастеров, работавших в Софии Киевской, указывая и на «стилистический аргумент» – «неземной акцент» в ликах Десятинной церкви, роднящий его с мозаиками Осииос Лукас, однако не дает никакого подробного анализа стиля<sup>25</sup>.

Таким образом, можно констатировать, что исторические, археологические и технологические исследования киевских и Санкт-Петербургских археологов и реставраторов определили новое место фигуративных фрагментов Десятинной церкви в истории русского искусства, однако стиль фресок совсем не был проанализирован. Между тем еще в статье Сычева 1928 года приводятся мнения Д.В. Айналова, В.К. Мясоедова и А.Н. Грабара об этих фресках. Сычев приводит цитату из лекций Айналова: «Манера исполнения и некоторые особенности стиля совмещают в себе те же особенности, которые господствуют в Св. Софии и указывают на Константинопольскую придворную школу»<sup>26</sup>. Мясоедов и Грабар находят аналогии некоторым приемам – красной описи века святого в образах свв. Адриана и Натальи (Мясоедов) и апостолов Домна и Филиппола (Грабар) все в той же Софии Киевской. Сычев подробно и тонко описывает фрагмент и в своей характеристике подчеркивает эллинистические истоки образа (что следует, думаю, отнести к общей увлеченности исследователей первой половины XX века поиском классического). Сопоставляя его с предложенными аналогиями в Софии Киевской, он отмечает и существующее сходство (объясняемое как преемственность художественных взглядов мастеров Владимира и Ярослава), и значительное отличие – в большем схематизме образов Софии и упрощении живописной техники – и делает вывод о художнике Десятинной церкви как о «носителе иных технических знаний»<sup>27</sup>. Родина художника видится Сычеву не в Константинополе,

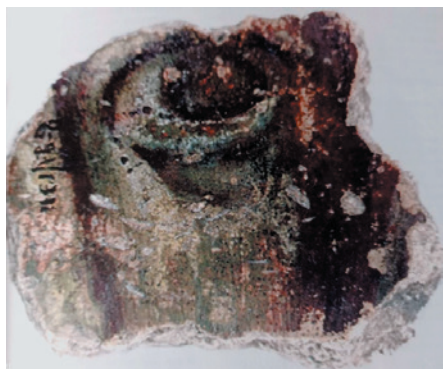
<sup>23</sup> Козак Н.Б. Літописні «Майстри із греків» і Десятинна церква у Києві. С. 117.

<sup>24</sup> Там же. С. 118.

<sup>25</sup> Там же. С. 119–120.

<sup>26</sup> Сычев Н.П. Древнейший фрагмент русско-византийской живописи. С. 94.

<sup>27</sup> Там же. С. 96–97.



Илл. 3. Лик  
неизвестной святой  
(Богородицы?).  
Фреска из раскопок  
Десятинной церкви  
в Киеве

а где-то между Солунью и Охридской архиепископией, где историки начала XX века искали истоки русской церковной истории. Эти идеи были подвергнуты критике В.Н. Лазаревым, назвавшим стиль Десятинной церкви «архаическим», с резкими тенями и тяжелыми линиями<sup>28</sup>. Э.С. Смирнова и В.Д. Сарабьянов в «Истории древнерусской живописи» отмечают «тонкие черты лица и самоуглубленный взгляд»<sup>29</sup>, а позднее в «Истории русского искусства» В.Д. Сарабьянов дает точную и емкую характеристику первого фрагмента, подчеркивая «мягкую светотеневую моделировку, огромные чуть скошенные глаза», «изысканно проработанные тонкие черты»<sup>30</sup>, отсылающие к искусству Константинополя, а в качестве аналогии приводит икону с апостолом Филиппом с Синая рубежа X–XI веков. Во втором сохранившемся фрагменте из Десятинной церкви – с женским ликом, предположительно Богородицы<sup>31</sup> (илл. 3) – Сарабьянов отмечает тенденцию «к созданию мощного монументального образа», сопоставляя его с росписями церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках (ок. 1028). В целом вопросы стиля интересовали исследователя значительно меньше, чем реконструкция иконографической программы Десятинной церкви, которой посвящено две с половиной страницы, тогда как ее стилю – один абзац. Чтобы оценить стиль, следует внимательно разглядеть фрагменты с ликами. Благодаря Д.Д. Ёлшину нам оказалась доступна для изучения фотография утраченного фрагмента лика, известного послевоенным исследователям только по копии Л.А. Дурново. Хотя Л.А. Дурново заслуженно признается одним из лучших копиистов своего времени, при сравнении с фотографией бросаются в глаза некоторые отличия копии от оригинала. На фотографии первого фрагмента представлена верхняя часть лика молодого святого в фас. Волосы святого на лбу уложены круглящимися прядями, что отражено и в копии Дурново, как и две короткие прядки в центре, расходящиеся на стороны. Однако толщина этих прядок в оригинале немного больше, нежели в копии, где они явно сделаны чуть изящнее. Волосы написаны темным тоном – коричневым, судя по копии, в которой поверх этого основного тона видна вертикальная, закругляющаяся по форме штриховка светлой охрой, почти совершенно не видимая на фотографии, лишь слева можно приметить два штришка наподобие перевернутой буквы *v*, а в правой части кончик штриха. Из этого сравнения можно сделать два вывода: либо сохранность фрагмента на момент

<sup>28</sup> Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески, XI–XV вв. М.: Искусство, 1973. С. 21.

<sup>29</sup> Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История Древнерусской живописи. М.: ПСТГУ, 2007. С. 21.

<sup>30</sup> Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М.: Северный паломник, 2007. С. 185.

<sup>31</sup> Оба фрагмента опубликованы там же. С. 182–183, илл. 119, 121.

копирования была лучше, либо Дурново несколько дополнила прическу святого. То же впечатление рождается и при сравнении левого абриса лица, где на копии видим мягкие свободно струящиеся прядки, тогда как на фотографии не видно практически ничего и в целом линии выглядят более спрямленными. Однако копиистка достаточно точно воспроизвела пропорции лица, широкие темные брови, круглящиеся, с чуть приподнятой правой, несколько стилизованные надбровные дуги, вторящие линии бровей, прямой нос, очерченный бордовой линией, с глубокой тенью справа, в оригинале кажущейся еще более темной, чем в копии. На фото в верхней части носа справа под бровью приметно полукруглое, в форме месяца темное пятно, кажущиеся инородным, однако в копии оно никак не отражено, вероятно, его не было при копировании, либо Дурново реконструировала этот фрагмент по аналогии с нижней частью носа. Самое главное во фрагменте – огромные расширенные глаза с крупными округлыми карими зрачками, в верхней части которых, со сдвигом чуть вправо, поставлены столь крупные черные точки, что они создают впечатление направленности взгляда святого чуть вбок – эти черты переданы довольно точно. Однако следует отметить видимую на фото довольно плохую сохранность правого глаза святого. Дурново верно передает его абрис с левой стороны – расширяющийся чуть книзу, но ее трактовка внутреннего уголка глаза и нижнего века кажется преувеличивающей изящество письма художника Десятинной церкви. Так, верхнее веко этого глаза очерчено в оригинале округлой ровной расширяющейся в середине линией с утратой (этой округлой линии) в правой части у внутреннего уголка глаза. Утрата вертикальным овальным пятном указана в копии, но кончик верхнего века показан изящно загибающимся внутрь глаза. Представляется, что этот изгиб преувеличен, судя по фото здесь завершалась округлая линия верхнего века; преувеличено и изящество красного штришка, идущего внутрь глаза – в оригинале он прямее. Точно так же линия, обрисовывающая мешок под правым глазом святого в копии Дурново, изящнее чем в оригинале, где она прямее и толще. Также на фото видно, что линия нижнего века этого глаза имела, похоже, два завершения: одно заметно на копии, а вторая линия, вторя форме глаза, доходила до внешнего уголка глаза, смыкаясь с ним, что в копии не отражено. Это наше предположение подтверждается видом левого глаза святого, у которого линия нижнего века, по всей видимости, доходила точно до внешнего края глаза, где, к сожалению, сейчас утрата. Таким образом, в облике святого, запечатленного на фото, все было чуть проще и геометризированной, чем в копии, в которой образ святого художница слегка дополнила, сделав более утонченным и изящным. Тем не менее Дурново удалось достаточно точно передать выражение взгляда святого, чрезвычайно отстраненное.

Попробуем посмотреть на остатки фресок с точки зрения развития живописи македонского периода. Там, где Сычеву и Лазареву виделся архаизм, уводящий к античным основам, нам скорее бросается в глаза достаточно развитый для искусства рубежа X – первой половины XX века

Илл. 4. Святой  
Дамиан. Первая  
половина X века  
На обороте: Крещение  
и Сошествие во ад  
Монастырь  
Святой Екатерины  
на Синае



стиль. Сравнение с живописью X века, в частности с произведениями конца века, позволяет увидеть тонкие отличия от нее.

Так, в серии синайских икон со святыми в рост, созданных явно одним художником (три из них: «Богородица со свв. Ермолаем и Пантелеимоном», «Богородица со свв. Иоанном Крестителем и Николаем», и «Преп. Зосима и св. Николай» изданы К. Вайцманом<sup>32</sup>, остальные не изданы и находятся в стенах монастыря), «Омовении ног» (точная дата создания неизвестна, по Вайцману – первая половина X века<sup>33</sup>, но скорее около середины столетия), и даже более простой по исполнению

<sup>32</sup> Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 1976. P. 83–88, № B52-B54. Pl. CIX.

<sup>33</sup> Ibid. P. 91–93. № B56. Pl. CXI.





створке с «Крещением», «Сошествием во ад» и св. Дамианом на обороте того же времени<sup>34</sup> (илл. 4) – заметна подчеркнута пластичная проработка формы, сочные крупные уста, письмо ликов завершается легкими и живыми белильными движениями, что отвечает принципам искусства македонского ренессанса.

В произведениях конца века, например в мозаике с Юстинианом и Константином перед Богородицей (илл. 5) в южном вестибюле Св. Софии Константинопольской, выполненной в процессе ремонта после землетрясения 989 года, стиль становится более строгим, контуры четче, а лики приобретают черты схематизма (особенно лица императоров), однако и здесь мы видим еще соразмерные черты, мягкие моделировки на щеках и на подбородке под маленьким изящным, чуть скошенным ротиком Богородицы, асимметричную морщину, идущую от пазухи носа. Схематичные морщины на лбу и щеках императоров, использованные для передачи их возраста, почти уникальны для своего времени по степени геометризации (и могут быть сопоставлены с подобными во фресках второй половины VIII века в Санта Мария Антиква в Риме); однако такая трактовка не имеет ничего общего с нашим фрагментом. Синайская икона со св. Николаем, датированная К. Вайцманом концом X века<sup>35</sup>, и на наш взгляд едва ли выходит за границы X века – уж очень joviallyным выглядит на ней святитель с его слегка нахмуренным взглядом. Этот образ написан по всем законам классицизирующего искусства, хотя изображения некоторых святых на полях (особенно св. Георгия) (илл. 6) куда ближе стилю рубежа веков и первой трети XI века. Близкие черты присущи и образам Христа, Богородицы и евангелистов в Codex Theodosianus (Sinai, Monastery of St. Catherine, cod. 204) 975-1000 годов. Все они ярко индивидуализированы и все еще имеют живое тонко психологизированное выражение, включая строгого и аскетичного преподобного Петра

Илл. 5. *Богоматерь*  
Фрагмент  
мозаики Софии  
Константинопольской  
Конец X века  
Фото  
Е.А. Виноградовой

Илл. 6. *Святой Николай,*  
*со святыми на полях*  
Конец X века  
Фрагмент  
Монастырь  
св. Екатерины на Синае  
Фото С.В. Сverdловой

<sup>34</sup> Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. P. 88–91. № B55. Pl. CX.

<sup>35</sup> Ibid. P. 101–102.

Илл. 7. Евангелист  
Марк  
Миниатюра  
Довольского  
Евангелия  
Рубеж X–XI веков  
Белград,  
Национальная  
библиотека Сербии,  
Рс. 638

и евангелиста Матфея<sup>36</sup>. Этот эффект достигается посредством мимики: брови святых сходятся на переносице. В отличие от всех этих образов святой на первом фрагменте не имеет ни выразительной мимики, ни живого, подвижного взора, но поражает, по выражению Сычева, «магией» напряженного, сосредоточенного на небесном взгляда, отсутствием каких-либо связей с земным. Размер глаз в указанных примерах конца X века – в мозаиках Св. Софии Константинопольской, на синайской иконе, в миниатюрах – меньше, чем на нашем фрагменте, глаза выглядят все еще соразмерными человеческому лицу, чуть суженными. Такой подход отражает принципы уходящего македонского ренессанса.



Еще один важный прием, бросающийся в глаза во фрагментах из Десятинной церкви, особенно во втором (илл. 2), – интенсивная обводка глаз толстой черной линией. Этот прием появляется уже в рукописях македонского ренессанса, в частности в иллюстрациях медицинских трактатов Сорана Эфесского и Аполлония Китийского первой четверти X века<sup>37</sup>. В Библии Никиты (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, B.I.2; Firenze, BML, Plut. V. 9 и Det Kgl. Bibliothek, cod. 6), убедительно датированной М.А. Курышевой до 959 года<sup>38</sup> (прежде рукопись считали созданной позже, между 975 и 1000 годами<sup>39</sup>), находим те же укрупненные глаза, подчеркнутые толстой черной линией. Позже этот прием станет основным во

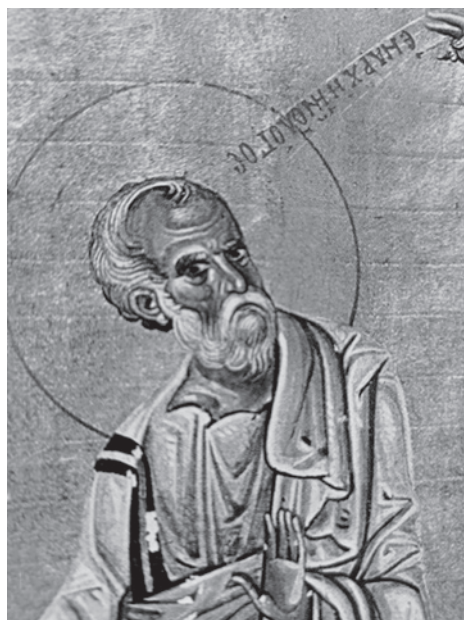
<sup>36</sup> *Father Justin Sinaites. The Sinai Codex Theodosianus: Manuscript as Icon // Icons from Sinai. Holy Image. Hallowed Ground / Ed. by R.S. Nelson, K.M. Collins. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007. P. 57–77, 68, 139. Fig. 7, 62.*

<sup>37</sup> Датировка дается по: *Speranzi D. Note codicologiche e paleografiche // La collezione di testi chirurgici di Niceta (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 74.7). Tradizione medica classica a Bisanzio / A cura di M. Bernabò. Roma: Storia e Letteratura, 2010. P. 28. О стиле миниатюр: Oretskaia I. Style of the miniatures of the Hippokrates Collection Manuscript // Ibid. P. 91–97. Fig. 21, 23, 61; Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII в. М.: ГАММА-ПРЕСС. 2012. С. 45, 47. Илл. 28, 29.*

<sup>38</sup> *Курышева М.А. Китонит Никита – заказчик «Библии Никиты» X века // Вестник ВолГУ. Серия 4. История. Регионоведение. Международные отношения. 2019. Т. 24, № 6. С. 121–128; о датировке: там же. С. 126.*

<sup>39</sup> *Džurova A. Byzantinische Miniaturen. Regensburg: Schnell und Steiner, 2002. S. 80–81. Abb. 87–88.*





фресках Панагии тон Халкеон (ок. 1028), мозаиках и фресках Осиев Лукас и отчасти Софии Киевской<sup>40</sup>. К этой группе примыкает и Довольское Евангелие из Белграда (Национальная библиотека Сербии, Рс. 638) рубежа X–XI веков<sup>41</sup> (илл. 7), но для всех этих рукописей характерна чрезвычайно пластичная лепка, классическая красота образа, восходящая к македонскому ренессансу, отсутствующая на фрагментах из Десятинной церкви. Сродни этой группе рукописей и фреска с Иисусом Навином на некогда внешней стене нартекса церкви Богородицы в кафо-

Илл. 8. *Евангелист Иоанн*  
Фрагмент миниатюры Четвероевангелия (Mount Athos, Dionysiou, cod. 588) Рубеж X–XI веков

ликоне монастыря Осиев Лукас, обычно датируемая второй половиной X века, однако скорее всего относящаяся к первой половине XI века<sup>42</sup>.

Ближе всего к фрагментам ликов из Десятинной церкви, как кажется, стоит Четвероевангелие (Mount Athos, Dionysiou, cod. 588) также рубежа X–XI веков (возможно, раннего XI века?)<sup>43</sup>. В образе евангелиста Иоанна (илл. 8), одеяния которого сияют светом, а на лице лежат белильные штрихи, мы видим сходное по строгости и даже еще более интенсивное выражение, а также геометризованные морщины. И все же ярко выраженный психологизм отличает все приведенные примеры от ликов из Десятинной церкви. По спокойной созерцательности они могут быть сопоставлены также с ликом евангелиста Иоанна из Четвероевангелия (Paris, BnF, Coislin 20) рубежа X–XI веков<sup>44</sup>, но и его взгляд еще направлен в сторону.

<sup>40</sup> Эта тенденция великолепно прослежена О.С. Поповой в главе «Образы и стиль византийского искусства второй половины X–XI вв. по миниатюрам греческих рукописей»: *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. С. 46–61. Илл. 33–38.

<sup>41</sup> Там же. С. 149–152. Илл. 113–116.

<sup>42</sup> Эта гипотеза выдвинута А.В. Захаровой. См.: *Захарова А.В.* О некоторых аспектах сочетания мозаик и фресок в интерьерах византийских храмов // Византийские очерки: Труды российских ученых к XXIV Международному Конгрессу византистов / Под ред. С.П. Карпова. СПб.: Алетея, 2022. С. 94–95.

<sup>43</sup> *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. С. 173. Илл. 132.

<sup>44</sup> Там же. С. 43. Илл. 26.

Илл. 9. Ангелы  
из Рождества  
Христова  
Фреска церкви  
Панагии тон Халкеон  
в Фессалониках.  
Около 1028  
Фото Р.В. Новикова



Сравнение с живописью конца 1020-х – 1040-х годов, как кажется, оказывается более плодотворным. Образы Панагии тон Халкеон в Фессалониках<sup>45</sup> с их огромными расширенными глазами с крупными зрачками и остановившимися взорами безусловно близки по выражению нашим фрагментам (хотя по приемам различаются) (илл. 9).

Немало общего у фрагментов из Десятинной церкви можно увидеть с образами Св. Софии Киевской, общее впечатление также очень близко. Так, похожа техника письма волос светлыми штрихами по коричневой основе, как, например, у архангелов на хорах Софии Киевской<sup>46</sup>. Светлые штрихи ложатся здесь очень упорядоченно, отвечая завиткам прически, а на нашем фрагменте – в два слоя в разных направлениях (что видно в основном на копии Дурново). Моделировка темными коричневыми и светло-охристыми линиями волос, иногда в несколько слоев, встречается в разных сочетаниях в Софии. Интересны направления этих линий. На первом фрагменте хорошо видна моделировка волос вертикальными светло-охристыми линиями, круглящимися на концах, поверх диагональной штриховки коричневыми и более светлого тона, положенной по форме головы святого (если мы доверяем точности копии). Вертикальные линии в прическах святых типичны для X века (София Фессалоникская, конец IX – первая половина X века; церковь Св. Стефана в Касторье, вторая половина X века; Эль Назар в Каппадокии, середина X века и др.), однако в Десятинной церкви они теряют жесткость и сочетаются с диагональной штриховкой – этот прием повсеместно встречается во фресках Софии Киевской. Похожую вертикальную штриховку можно

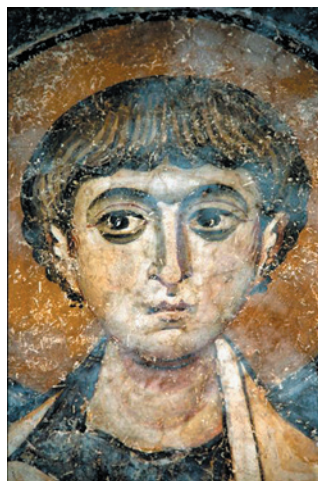
<sup>45</sup> Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2017. С. 213, 215. Илл. 166–170.

<sup>46</sup> Там же. С. 356–357. Илл. 289–290.

видеть в прическах апостолов Луки и Симона в мозаике с Евхаристией в Св. Софии<sup>47</sup>.

Еще одна особенность: на первом фрагменте по абрису лика свободно струятся разной длины пряди волос (если доверять копии Дурново), сходный прием находим в Софии Киевской – например изображение молодого человека с мечом позади св. Георгия перед Диоклетианом с чуть взъерошенной челкой<sup>48</sup>, мозаичный образ св. Николая из Святительского чина в апсиде, изображение апостола Петра в «Предательстве Иуды» в южной части хор<sup>49</sup>, хотя в основном прически святых в Софии очень аккуратны. Однако такой прием, придающий живописность и естественность облику, встречается в исполненном условности искусстве первой половины XI века вплоть до его середины, например в образе диакона Исавра из церкви Св. Леонтия в Водоче середины XI века<sup>50</sup> (илл. 10), обнаруживающего также сходство с изображениями на фрагментах из Десятинной церкви. Чрезвычайно похожа на них и икона св. Георгия, хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля, аналогичная по стилю фрескам Софии Киевской и созданная, скорее всего, в то же время<sup>51</sup> (илл. 11).

Просмотрев все сохранившиеся лики Софии Киевской приходится констатировать, что таких утонченных приемов письма глаз, как в Десятинной церкви, в Св. Софии нет, однако, как мы помним, изящество линиям было в значительной мере придано копиисткой. Впрочем, один из художников, создавший образы пророка Илии и неизвестного святителя в северо-западном объеме под хорами (илл. 12), первосвященника Захарии в Георгиевском приделе, неизвестного преподобного на хорах<sup>52</sup> и др. в Софии, писал уста и глаза с особым изяществом. Изящный бордовый росчерк, преувеличенный Дурново, которым художник Десятинной церкви описывает уголки глаз, отсутствует в Св. Софии. А вот описи нижних век изогнутой, а не округлой линией встречаются в ряде образов, но художники Софии обычно завершают линии бровей округлой линией, переходящей в очерк ресниц и верхнего века, чего нет в наших



Илл. 10. Диакон Исавр  
Фрагмент фрески  
церкви Св. Леонтия  
в Водоче. Около  
середины XI века

<sup>47</sup> Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. С. 276–278. Илл. 211, 212.

<sup>48</sup> Там же. С. 99. Илл. 73

<sup>49</sup> Логвин Г.Н. Собор Святої Софії в Києві. Київ: Мистецтво, 2001. С. 135. Илл. 91.

<sup>50</sup> Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески святой Софии Киевской. С. 221. Илл. 175.

<sup>51</sup> Мы придерживаемся датировки О.С. Поповой, сравнивавшей икону с образом св. Георгия на фреске апсиды соответствующего придела Софии Киевской. Серединой или третьей четвертью XI века датирована икона в: Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История Древнерусской живописи. С. 64; однако, бытовали также мнения, что икона относится и ко второй половине XI и даже к XII веку. Обзор мнений см.: История русского искусства. Т. 1. С. 478–479, сноска 159.

<sup>52</sup> Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески святой Софии Киевской. С. 362, илл. 294; С. 351, илл. 284; С. 113, илл. 88; С. 321, илл. 257.



Илл. 11. Святой  
Георгий. 1030–1050-е  
Фрагмент  
Успенский собор  
Московского Кремля  
Фото  
Е.А. Виноградской



фрагментах. Однако обнаруженные нами на архивной фотографии следы от округлой линии нижнего века, доходившей до внешнего уголка глаза, – прием, часто встречающийся в Св. Софии. Сходство фрагментов из Десятинной церкви со Св. Софией состоит и в обводке верхнего века толстой красной линией (ср. с образом Пантократора в куполе и мн. др. илл. 13), что заметил еще Грабар.



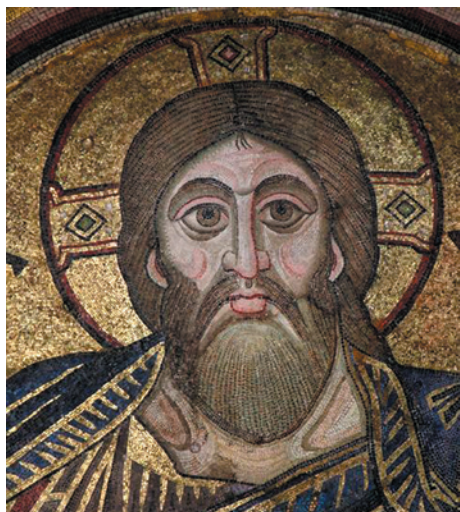
Илл. 12. Неизвестный  
святитель. 1037  
Фреска северо-  
западного объема  
под хорами  
Софии Киевской

По интенсивной выразительности отстраненного взгляда фрагменты можно сопоставить с образами св. Иоанна в южной внутренней галерее (илл. 14), мученика Домна в южной внешней галерее, мученика Гурия в юго-западном объеме под хорами Св. Софии<sup>55</sup>. Сама форма глаз – округлившихся, сильно расширенных – намного ближе к названным примерам из Софии Киевской, чем к глазам в ликах конца X века, все еще чуть суженым и более пропорциональным по отношению к самим лицам.

Стоит обратить внимание на моделировки лика и дуги, вторящие бровям святого на фрагменте из Десятинной церкви. Если Сычеву моделировка казалась уж очень пластичной и многослойной, нам представляется, что она вполне сопоставима с тем, что мы находим в Софии Киевской и памятниках ее круга. А вот стилизованная уплощенная дополнительная складка, вторящая надбровным дугам – прием, редкий на рубеже X–XI веков, хотя иногда встречается: она есть уже у св. Николая на синайской иконе, в миниатюрах, в частности в Четвероевангелии (Mount Athos, Dionysiou, cod. 588); округлая складка есть на лбу евангелиста Иоанна в Четвероевангелии (Paris, BnF, Coislin 20).

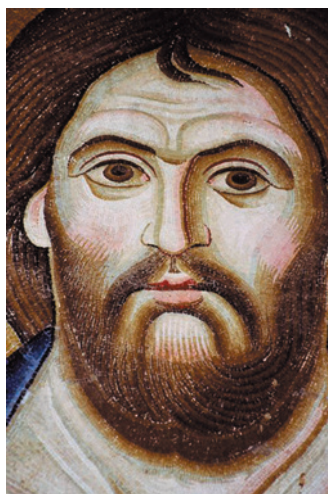
В монументальной живописи в X веке такая стилизация еще не встречается, зато она широко распространяется во второй четверти – середине

<sup>55</sup> Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. С. 101, илл. 74; С. 347, илл. 280; С. 348, илл. 281.



столетия: в Софии Киевской как во фресках, так и в мозаиках (ср. со Вседержителем из купола), а также в Осиос Лукас (в образах Пантократора, святителей Иоанна Златоуста и Василия Великого – с разной степенью стилизации личного). Сходство было замечено и Г.Н. Логвиным, сопоставившим лик из Десятинной церкви с образом Пантократора в Св. Софии, но для него оно, как когда-то для Сычева, демонстрировало исток традиции мастеров Св. Софии<sup>54</sup>.

На иконе со св. Георгием в Успенском соборе и в мозаиках Осиос Лукас видим и близкий прием моделировки внутренних уголков глаз, хотя и чуть упрощенный (илл. 15). Очевидно, что сам способ написания близок: сначала художник очерчивает верхнее веко, затем завершает рисунок штрихом внутрь глаза, только в Десятинной церкви эти штрихи имеют изящный абрис. По источающему внутреннюю энергию взгляду фрагменты из Десятинной церкви, особенно второй, можно сравнить и с образом Богоматери из юго-западной капеллы Осиос Лукас (илл. 16), а также с недостаточно хорошо сохранившимся ликом Богоматери в апсиде Софии Охридской (ок. середины XI века). Интересно также сопоставить фрагмент с миниатюрами рукописей, созданных в 1039 году, – Словами Ефрема Сирина (Vat. Ottob. gr. 457) и Словами Василия Великого (Patmos, Monastery of



Илл. 13. Христос Вседержитель  
Мозаика купола  
Софии Киевской.  
1037 или 1052  
Фото  
Е.А. Виноградовой

Илл. 14. Святой Иоанн  
Фреска южной  
внутренней галереи  
Софии Киевской. 1037  
Фото  
Е.А. Виноградовой

Илл. 15. Христос Вседержитель  
Мозаика нартекса  
кафоликона  
Осиос Лукас в Фокиде  
1030–1040-е  
Фото  
Е.А. Виноградовой

<sup>54</sup> Логвин Г.Н. Собор Святої Софії в Києві. С. 146, 148–149. Илл. 98, 98а.

Илл. 16. Богоматерь  
Фреска юго-западного  
компартиментов кафоликона Осиос  
Лукас в Фокиде. 1030–1040-е  
Фото Е.А. Виноградовой



St. John the Theologian, cod. 21)<sup>55</sup>, более провинциальными, но характеризующимися такой же степенью стилизации.

Именно присутствие приемов уже развитой стилизации наряду с подчеркнуто отстраненным, но очень выразительным взглядом во многом заставляет относить роспись к 1030-м годам, а не к концу X века.

В.Д. Сарабьянов в новой «Истории русского искусства» приводит в качестве аналогии первому фрагменту икону с апостолом Филиппом с Синая (илл. 17). Со времен К. Вайцмана эту икону датируют концом X века<sup>56</sup>. Однако сам Вайцман указывает на некоторые особые приемы, присущие ее живописи и, как он считал, не встречающиеся в других образах этого века (хотя они есть в иконе со св. Николаем): сияющий, созданный методом полировки нимб – впервые среди синаяских икон – и особые графические приемы, использованные в письме одежд святого, похожие, по его мнению, на методы моделировки слоновой кости в тот же период. На наш взгляд, этот образ обладает рядом особенностей, позволяющих отнести его как минимум к самому концу, а может быть и к первой трети XI века: это и удлиненные пропорции фигуры с маленькими ступнями (ср. с фигурами в упомянутом выше Евангелии (Sinai, Monastery of St. Catherine, cod. 204)), и большая округлая голова, сильно уплощенная, с суженным подбородком и огромными глазами, напоминающими образы Туринских пророков и фрески Панагии тон Халкеон (а если говорить о произведениях, созданных еще позже, и упомянутые фрески из

<sup>55</sup> Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. С. 62–63. Илл. 41–42.

<sup>56</sup> Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. P. 99.





Илл. 17. Апостол Филипп  
Конец X – начало XI века  
Монастырь св. Екатерины на Синае

Водочи), и главное – «фантазийные» стилизованные линии, обозначающие складки на гиматии святого, сравнимые уже с моделировками в мозаиках и фресках Осиеос Лукас или, например, с иконой со свв. Екатериной и Мариной с Синая, вероятно, середины XI века (датируется XI веком или даже XI–XII веками)<sup>57</sup>. Во всех примерах X века (см. выше) мы видим куда более живые, сочно написанные и пластичные лики и объемную и более естественно моделированную ткань. Светящиеся пробела присутствуют на большинстве икон этого времени, а в некоторых можно видеть и постепенно становящиеся все более и более заметными элементы стилизации (как у св. Дамиана на двусторонней синайской иконе с Крещением и на миниатюре Нового завета из Британской библиотеки (Add. 28815)<sup>58</sup>), но

<sup>57</sup> Icons from Sinai. Holy Image. Hallowed Ground. P. 102. Fig. 83.

<sup>58</sup> Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. С. 34–35. Илл. 19, 20.

икона с апостолом Филиппом кажется принадлежащей уже к следующему этапу развития стиля. Возможно, к этому же этапу относится икона с апостолом Петром в рост, опубликованная на сайте Синайской экспедиции (Princeton, № 524<sup>59</sup>). Следующий этап стилизации, соответствующий искусству Софии Киевской и Осиеос Лукас, можно видеть уже в недатированной полуфигурной иконе с апостолом Фомой, опубликованной на сайте Синайской экспедиции (Princeton, № 519), которую мы бы отнесли ближе к середине XI века<sup>60</sup>. Таким образом, предложенная аналогия остается актуальной, хотя и не столь близкой первому фрагменту, поскольку при всех названных выше чертах стилизации в облике св. Филиппа сохраняются черты живости: взгляд скошен, а на щеках играет яркий румянец.

В целом ясно, что различия между образами рубежа веков и первой половины XI столетия состоят в нюансах, а стилевые потоки могут сосуществовать, но целый ряд приемов, зародившихся в конце X века, получает свое существенное развитие в первой половине XI века. Однако совокупность художественных приемов, использованных в сохранившихся фрагментах ликов из Десятинной церкви, и отрешенность этих образов свидетельствует об их создании скорее в 1030-е годы, чем в конце X века.

#### *Выводы:*

1. Фрагмент юношеского лика, состав штукатурки которого был описан Сычевым в 1928 году написан по штукатурке второго типа по данным последнего исследования (и первого – по исследованию 1990-х годов), идентичного фресковой штукатурке Софии Киевской (1030-е).

2. Роспись как, по-видимому, и мозаики, была сделана в ходе перестройки храма, вызванной, возможно, добавлением хора, и завершившейся освящением храма в 1039 году, о чем свидетельствуют не только технологические особенности штукатурки и письма, но и стиль росписи.

3. Можно предположить, что храм был расписан теми же художниками, которые к 1037 году завершили роспись Софии Киевской (второй лик), но в сотрудничестве с каким-то другим мастером, использовавшим более утонченные приемы, не работавшим в Софии Киевской (первый лик). Возможно, автор первого лика работал в артели, расписывавшей другие церкви Киева этого периода, например Благовещения на Золотых воротах.

4. Можно констатировать «бум» живописных работ в Киеве в 1030-х годах, когда параллельно и не исключено, что одними артелями (хотя, по мнению Коренюка, в Софии Киевской работало целых четыре бригады) были расписаны сразу несколько церквей города (Св. София, Десятинная церковь, церкви Благовещения на Золотых воротах и св. Георгия), а также Преображенский собор в Чернигове.

<sup>59</sup> The Sinai Digital Archive. URL: <https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/item/12128#c=&m=&s=&cv=1&xywh=1744%2C398%2C3252%2C2006> (дата обращения: 1.05.2023).

<sup>60</sup> Ibid. URL: <https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/item/12123#c=&m=&s=&cv=-2045%2C-223%2C7092%2C4444> (дата обращения: 1.05.2023).

**О датировке фресок Десятинной церкви в Киеве**

Елена Александровна Виноградова – кандидат искусствоведения, доцент, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Российская Федерация, 114184 Москва, ул. Новокузнецкая, 23 Б.  
E-mail: lukovnikova@mail.ru

**Аннотация:**

В статье обосновывается с разных позиций новая датировка декорации Десятинной церкви в Киеве, предложенная еще в 2002 году Н.Б. Козаком, а в 2006-м – И.Ф. Тоцкой. В историографической части статьи излагаются выводы реставраторов о составе штукатурок храма. Состав штукатурки фрагментов с ликами из Десятинной церкви следует отнести ко второй группе по исследованию 2000-х годов (Ю.Н. Стриленко, Г.Ю. Ивакин и В.К. Козюба), он идентичен составу штукатурки Софии Киевской с отходами от смальтоварения. Летописное свидетельство об освящении храма в 1039 году истолковывалось независимо и Н.Б. Козаком, и Д.Д. Ёлшиным как результат перестройки, а И.Ф. Тоцкой – декорации храма.

Впервые публикуется фотография фрагмента лика юного святого, обнаруженная Д.Д. Ёлшиным в фондах ИИМК. Сопоставив ее с известной копией Л.А. Дурново, можно сделать вывод о привнесении копиисткой чуть большего изящества в рисунок, чем было в оригинале. Вторая часть работы посвящена стилистическому анализу фрагментов в контексте живописи македонского периода. Хотя в них есть сходство отдельных приемов с образами конца X – начала XI века, последним еще свойственны либо пластическая лепка, как в Довольском евангелии (Белград, Национальная библиотека Сербии, Рс. 638), либо выразительность мимики, жовиальность и психологизм, как в Евангелии (Paris, BnF, Coislin 20) или иконе с апостолом Филиппом с Синая; этих черт уже нет во фрагментах. Им ближе по стилю Евангелие (Mount Athos, Dionysiou, cod. 588) рубежа X–XI веков. Наиболее близки фрагментам из Десятинной церкви произведения 1020–1040-х годов: фрески Панагии тон Халкеон с остановившимися взорами святых и Софии Киевской (например, образ св. Иоанна в южной внутренней галерее), с которыми их объединяет и техника письма, а также мозаики Осиео Лукас и икона «Св. Георгий» из Успенского собора Московского Кремля. Присутствие развитых приемов стилизации наряду с совершенно отстраненным, источающим внутреннюю силу взглядом заставляет относить роспись к 1030-м годам, а не к концу X века.

Таким образом, роспись, по-видимому, как и мозаики, была сделана в ходе перестройки здания, вызванной, возможно, добавлением хор, и завершившейся освящением храма в 1039 году. Вероятно, Десятинная церковь была расписана теми же художниками, которые к 1037 году завершили роспись Софии Киевской (второй лик), но в сотрудничестве с каким-то другим мастером (первый лик), возможно, работавшим в артели, расписывавшей другие церкви Киева этого периода. Можно констатировать «бум» живописных работ в Киеве в 1030-х годах, когда параллельно и не исключено, что одними и теми же артелями были расписаны сразу несколько храмов города (Св. София, Десятинная церковь, церкви Благовещения на Золотых воротах и Св. Георгия), а также Преображенский собор в Чернигове.

**Ключевые слова:** византийское искусство, древнерусское искусство, фрески, Десятинная церковь в Киеве

**On the question of dating of the murals from Desjatinnaya Church in Kiev**

Elena Vinogradova – Ph. D., associate professor, St.Tikhon Orthodox University of Humanities, Novokuznetskaya st., 23B, 115184 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: lukovnikova@mail.ru

**Abstract:**

The article substantiates from different positions a new dating of figurative paintings of the Desjatinnaya Church in Kiev, proposed in the early 2000s by N. Kozak and I. F. Totskaya. The plaster fragments with faces were already attributed chemically to the second group detected by the Ukrainian restorers, identical to the composition of the plaster of St. Sofia in Kiev. For the first time we publish the archive photograph of the fragment with the face of a young saint, known only from a copy of L. A. Durnovo, who brought a little more grace to the original image. The second part of the article deals with stylistic analysis of the fragments in the context of the Byzantine art of the Macedonian period. Despite the similarity of their certain features with the images of the late 10th – early 11th century, those are still characterized by either plastic modeling (e.g. the miniatures of the Dovol Gospel), or more expressive mimic, vivacity and psychological insight as in the images of the Gospel (Paris, BnF, Coislin 20) or the icon of St. Philip in Sinai. The miniatures of the Gospel (Mount Athos, Dionysiou, cod. 588) is closer to the Kiev frescoes in style, and the works of art of the 1020s-1040s are the closest: images in the frescoes of the church of Panagia ton Chalkeon with the fixed gazes, and the frescoes of St. Sophia of Kiev (for example, the portrait of St. John in the southern inner gallery), to which the technique of painting is also close, the images in the mosaics of the catholicon of Hosios Lukas monastery, the icon of St. George in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Developed stylization, along with an emphatically detached look, makes us to attribute the faces of Desjatinnaya Church to the 1030s, and not to the late 10th century. The decoration with painting, apparently, as well as the mosaics, should have been made during the reconstruction of the church, which was accomplished with a new consecration in 1039. Probably, the church was painted by the same artists who completed the frescoes of St. Sophia of Kiev in 1037, but in collaboration with some other masters. We can state that there was a painting “boom” in Kiev in the 1030s. At that time several churches of the city (St. Sophia, the Desjatinnaya Church, the Church of the Annunciation on the Golden Gate), as well as the Transfiguration Cathedral in Chernigov, were painted simultaneously, probably by the same groups of artists.

**Keywords:** Byzantine art, Old Russian art, Desjatinnaja church in Kiev, frescoes

**References:**

- Džurova A. *Byzantinische Miniaturen*. Regensburg: Schnell und Steiner, 2002.
- Father Justin Sinaites. “The Sinai Codex Theodosianus: Manuscript as Icon.” In *Icons from Sinai. Holy Image. Hallowed Ground*, ed. by R. S. Nelson; K. M. Collins. Los Angeles: Paul Getty Museum, 2007, pp. 57–77.
- Hutsuliak R.B.; Khomenko V.M.; Shevchenko N.O., Kosorukov O.O. “Kompleksni doslidzhennya mineral'noho skladu mozayichnykh i freskovykh rozchyniv stin pivdennoho kryla transeptu Sofiy's'koho soboru” [Comprehensive Studies of the Mineral Composition of the Mosaic and Fresco Mortars from the Walls of the Southern Wing of the Transept of St. Sophia Cathedral]. *Sofiys'kyi chasopis* 5 (2021), pp. 363–388 (in Ukrainian).
- Ioannisyan O.M. et al. “Desiatinnaia tserkov' v Kieve (predvaritel'nye itogi issledovaniia 2005–2007 gg.)” [Church of the Tithes in Kyiv (Preliminary Results of the Research, 2005–2007)]. In *Slozhenie russkoi gosudarstvennosti v kontekste rannesrednevekovoi istorii Starogo sveta*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2009, pp. 330–368 (in Russian).
- Kozak N. “Litopysni «Maystry iz hrekiv» i Desyatynna tserkva u Kyievi” [The “Greeks Masters” mentioned in Chronicles and the Tithe Church in Kyiv]. *Visnyk L'viv's'koho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo* 2 (2002), pp. 115–122 (in Ukrainian).
- Koreniuk Iu.; Hutsuliak R.; Shevchenko N. “Novi dani do periodyzatsiiv khudozhn'oho oporyadzhennya Sofiyi Kyiv's'koyi” [New Data on the Periodization of the Artistic Decoration of Sofia Cathedral in Kyiv]. *Ruthenica* 14 (2017), pp. 48–104 (in Ukrainian).

Kuryshcheva M.A. "Kitonit Nikita – zakazchik 'Biblii Nikiti' X veka" [Koitonites Niketas – the donor of the "Nicetas Bible" of the 10<sup>th</sup> Century]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4. Istoriya. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya* 24, no. 6 (2019), pp. 121–128 (in Russian).

Lazarev V.N. *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv.* [Old Russian Mosaics and Frescoes of the 11–14<sup>th</sup> Centuries]. Moscow: Iskusstvo, 1973 (in Russian).

Logvin G.N. *Sobor Sviatoi Sofii v Kyievi* [The Cathedral of Saint Sofia in Kyiv]. Kyiv: Mystetstvo, 2001 (in Ukrainian).

Oretskaia I. "Style of the Miniatures of the Hippokrates Collection Manuscript". In *La collezione di testi chirurgici di Niceta (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 74.7). Tradizione medica classica a Bisanzio*, ed. by M. Bernabò. Roma: Storia e Letteratura, 2010, pp. 91–97.

Popova O.S.; Zakharova A.V.; Oretskaia I.A. *The Byzantine Miniature from the Second Half of the 10<sup>th</sup> to Early 12<sup>th</sup> Century*. Moscow: Gamma-press, 2012 (in Russian).

Popova O.S.; Sarabianov V.D. "Zhivopis' vtoroi poloviny XI – pervoi chetverti XII veka" [The Painting of the Second Half of 11<sup>th</sup> – First Quarter of 12<sup>th</sup> Centuries]. In *Istoriia russkogo iskusstva*, vol. 1. Moscow: Severnyi palomnik, 2007, pp. 417–535 (in Russian).

Popova O.S.; Sarabianov V.D. *Mozaiki i freski sviatoi Sofii Kievskoi* [Mosaics and Frescoes of Saint Sofia of Kyiv]. Moscow: Gamma-press, 2017 (in Russian).

Smirnova E.S.; Sarabianov V.D. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi. [History of the Old Rus' Painting]*. Moscow: Pravoslavniy Svyato-Tikhonovskiy Gumanitarniy Universitet, 2007 (in Russian).

Speranzi D. "Note codicologiche e paleografiche." In *La collezione di testi chirurgici di Niceta (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 74.7). Tradizione medica classica a Bisanzio*, ed. by M. Bernabò. Roma: Storia e Letteratura, 2010, pp. 13–35.

Strilenko Iu.N.; Ivakin G.Iu.; Koziuba V.K. "Tekhnologicheskie osobennosti sostavov freskovykh shtukaturok Desiatinnoi tserkvi v Kieve" [Technological Characteristics of the Fresco Plaster of the Tithes Church in Kyiv]. In *Pervye kamennye khramy Drevnei Rusi: materialy arkhitekturno-arkheologicheskogo seminara 22–24 noiabria 2010 goda* (Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha, 65), ed. by D.D. Jolshin. St. Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2012, pp. 86–95 (in Russian)

Sychev N.P. "Drevneishii fragment russko-vizantiiskoi zhivopisi" [The Oldest Fragment of Russo-Byzantine Painting]. *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928), pp. 90–104 (in Russian).

Totskaia I.F. "K istorii Desiatinnoi tserkvi v Kieve" [On the History of the Church of the Tithes in Kyiv]. In *Sofia. Sbornik statei po iskusstvu Vizantii i Drevnei Rusi v chest' A.I. Komecha*. Moscow: Severnyi Palomnik, 2006, pp. 443–454 (in Russian).

Tolochko P., ed. *Tserkva Bohorodytsi Desyatynna v Kyevi* [The Church of the Mother of God of the Tithes in Kyiv]. Kyiv: ArtEk, 1996 (in Ukrainian).

Vasiliev B.G. "Freski Desiatinnoi tserkvi iz raskopok 2005–2009 gg." [Frescoes from the Excavations at the Church of the Tithes (2005–2009)]. In *Pervye kamennye khramy Drevnei Rusi: materialy arkhitekturno-arkheologicheskogo seminara 22–24 noiabria 2010 goda* (Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha, 65), ed. by D.D. Jolshin. St. Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2012, pp. 60–73 (in Russian)

Vinogradov A.Yu. "O date stroitel'stva, ukrasheniya i osv'yashcheniya Sv. Sofii Kievskoi" [On the Date, Decoration and Consecration of St. Sofia in Kyiv]. In *Lazarevskie chteniya 2021*. Moscow: Knizhny dom Universitet, 2023 (in print) (in Russian).

Weitzmann K. *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Zakharova A.V. "O nekotorykh aspektakh sochetaniia mozaik i fresok v inter'erakh vizantiiskikh khramov" [Some Aspects of Combining Mosaic and Frescoes in Byzantine Churches]. In *Vizantiiskie ocherki: Trudy rossiiskikh uchenykh k XXIV Mezhdunarodnomu kongressu vizantinistov*, ed. by S.P. Karpov. St. Petersburg: Aletheia, 2022, pp. 53–97 (in Russian).

*Н.В. Герасименко*

## **ГАЛЕРЕИ КАФОЛИКОНА МОНАСТЫРЯ ОСИОС ЛУКАС В ФОКИДЕ: ДЕКОРАЦИЯ И НАЗНАЧЕНИЕ**

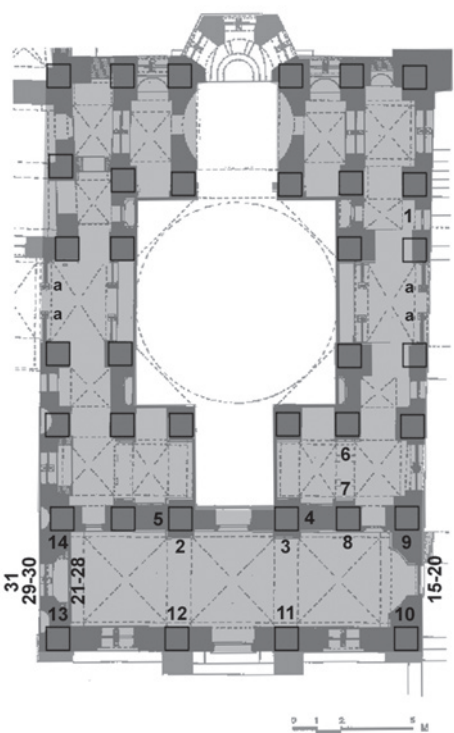
Кафоликон монастыря Осииос Лукас в Фокиде, возведенный в 1030 – начале 1040-х годов, включает обширные галереи, расположенные практически над всей площадью первого этажа, кроме подкупольного пространства и центральной апсиды<sup>1</sup>. Подъем на галереи осуществляется с северной стороны по обособленной широкой лестнице и пандусу, ведущим к открытой аркаде над входом в церковь Панагии. Помимо северной двери на галереях есть дверь на западной стороне, расположенная прямо над входом в нартекс, возможно, изначально там был устроен балкон. Своды и стены галерей расписаны фресками с изображениями святых, орнаментами и живописной имитацией мраморной облицовки<sup>2</sup>. В настоящее время большая часть первоначальной живописи XI века утрачена, а сохранившиеся фрагменты дошли со значительными повреждениями красочного слоя. В научной литературе подробного описания галерей не существует, хотя их фрески известны, две фотографии были опубликованы в книге Т. Хатзидакис-Бахарас<sup>3</sup>. Между тем появление таких просторных и украшенных фресками галерей в средневизантийское время не может не привлекать внимания. На основании исторических данных и свидетельств

<sup>1</sup> Выражаю глубокую признательность игумену монастыря Осииос Лукас и монахам, позволившим мне подняться на галереи, изучить и сфотографировать фрески.

<sup>2</sup> Данная статья написана на основе моей диссертации, однако эти материалы до сих пор не были опубликованы. См.: *Герасименко Н.В.* Кафоликон монастыря Осииос Лукас в Фокиде. Изображение святых в храмовой декорации. Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. М., 2002.

<sup>3</sup> *Chatzidakis-Bacharas Th.* Les Peintures Murales de Hosios Loukas. Les Chapelles Occidentales (Τετράδια χριστιανικής αρχαιολογίας και τέχνης, 2). Αθήνα: Χριστιανική αρχαιολογική εταιρεία, 1982. Fig. 102, 103. По устным сведениям, живопись галерей упоминалась в одном из докладов на Византийском конгрессе в Белграде в 2016 году, однако имя ученого и точное содержание доклада остались мне недоступны.





Илл. 1. Схема галерей кафедрального монастыря Осиос Лукас

1. Богоматерь
2. Христос
3. Богоматерь с Младенцем
4. Даниил во рву львином
5. Чудо Феодора Тирона о змие
6. Неизвестный воин. Фрагмент
7. Неизвестный воин. Фрагмент
8. Неизвестный святитель
9. Неизвестный преподобный
10. Преподобный Зосима
11. Неизвестный преподобный
12. Святитель Иоанн Златоуст (?)
13. Преподобный Иоанн Кушник
14. Преподобный Антоний Великий (?)
15. Мученик Мелитон
16. Мученик Вивиан
17. Мученик Феодул (?) или Феодор (?)
18. Святой из числа Сорока Севастийских мучеников
19. Святой из числа Сорока Севастийских мучеников
20. Святой из числа Сорока Севастийских мучеников
21. Мученик Афанасий (?),
22. Святой из числа Сорока Севастийских мучеников
23. Святой из числа Сорока Севастийских мучеников
24. Мученик Кирион (?)
25. Святой из числа Сорока Севастийских мучеников
26. Мученик Горгоний (?)
27. Мученик Ксанфий (?)
28. Святой из числа Сорока Севастийских мучеников
29. Мученик Исидор Хиосский
30. Неизвестный святитель
31. Неизвестный святой

о практике различных монастырей попытаемся осмыслить функциональное использование галерей Осиос Лукас, а также описать сохранившиеся фрески, их сюжеты и художественные особенности (илл. 1).

Строительство галерей было широко распространено в ранневизантийское время<sup>4</sup>. С X века их число значительно сокращается и они становятся меньше. Среди константинопольских храмов небольшие галереи были возведены в северной церкви монастыря Константина Липса (ок. 907), Мирелеоне (ок. 920), южной церкви монастыря Пантократора (1118–1124), церкви Богородицы Кириотиссы (конец XII века), но их архитектурные формы иные. В других регионах такие памятники еще более редки<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> В качестве примеров можно привести: базилику Панагии Ахиропиитос в Фессалониках (447–448), базилику монастыря Алахан в Малой Азии (V век); в Константинополе: церковь Свв. Апостолов (VI век), Софию Константинопольскую (532–537), церкви Свв. Сергия и Вакха (527–536) и Св. Ирины (560–е, перестройка ок. 800); а также Сан Витале в Равенне (526–547), Св. Иоанна в Эфесе (до 548), Св. Тита в Гортине на Крите (VI век) (См.: *Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. New Haven; London: Yale University Press, 1986; Mango C. Byzantine Architecture. New York: Abrams, 1976; Mathews Th.F. The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. University Park; London: Pennsylvania State University Press, 1971).*

<sup>5</sup> Один из примеров – церковь Св. Стефана в Касторье IX или начала X века.

На территории Византийской империи можно назвать только две церкви этого времени, сходные с кафоликоном Осиио Лукас по плану и имеющие такие же большие галереи: церковь Панагия Сотириа Ликодему в Афинах (ок. 1044), и Христиану в Трифилии на Пелопоннесе (до 1086)<sup>6</sup>. Обширные галереи есть в соборе Св. Софии в Киеве, построенном греческими мастерами около 1037 года и положившем начало возведению хор в русских храмах; но эта практика определена особыми условиями заказа.

Среди вышеназванных церквей особое внимание привлекает церковь Панагия Сотириа Ликодему, план которой даже после перестройки 1847 года практически полностью повторяет структуру кафоликона монастыря Осиио Лукас: крестово-купольный храм на тропках, на востоке – пять апсид, из которых только три центральных выступают снаружи, нартекс, галереи<sup>7</sup>. Некоторая разница существует лишь в членении внутреннего пространства: в Осиио Лукас оно сильнее разделено стенами, в то время как в афинской церкви опорами служат столбы. Высказывалось мнение, что церковь Панагии Ликодему была построена по образцу кафоликона Осиио Лукас<sup>8</sup>. Если это так, то возведение галерей в ней может быть вызвано подражанием прототипу. Как бы то ни было, в данном случае причина сокращения строительства галерей в средневизантийское время, несомненно, заключается не только в небольших размерах церквей и конструктивных трудностях их возведения, но в уменьшении необходимости в них.

Исследования византийских церквей раннего времени указывают на два основных их назначения: для женщин или для катехуменов (оглашенных)<sup>9</sup>. Однако исторические источники не представляют ясной картины, и противоречий в этом вопросе остается еще много. В исторических источниках упоминания о размещении женщин на галереях появляются с V века, в Софии Константинопольской императрица и ее

<sup>6</sup> Mango C. *Byzantine Architecture*. P. 222–224. Pl. 245.

<sup>7</sup> Bouras Ch. *The Soteira Lykodemou at Athens. Architecture* // ΔΧΑΕ. 2004. Т. 25. С. 11–24; Саккас Т.Г., *архимандрит*. Неизвестное сокровище. Храм Святой Троицы Русской Общины в Афинах. Афины: Cosmosware, 2009.

<sup>8</sup> Mango C. *Byzantine Architecture*. P. 222–224. Pl. 245; Ευγγόπουλος Α. Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών // Ευρετήριο των μνημείων της Ελλάδος. Τ.Α'. Μεσαιωνικά μνημεία της Αττικής / Елц. К. Кουрунуоти, Г.А. Сωτηρίου. Αθήνα: Αρχαιολογικόν Τμήμα του Υπουργείου Παιδείας, 1929. С. 80. А. Ксингопулос датирует церковь Панагии Ликодему первой третью XI века, так как считает, что сохранившаяся в ней надпись выполнена в 1031 году. Похожий план имеет собор монастыря Дафни конца XI века, но в нем нет галерей.

<sup>9</sup> Mathews Th.F. *The Early Churches of Constantinople*. P. 128–132; Strube Ch. *Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit. Architectonische und quellenkritische Untersuchungen*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973; Taft R. *Rezension zu: Ch. Strube. Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit. Architectonische und quellenkritische Untersuchungen*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973 // *Orientalia christiana periodica*. 1976. Vol. 72. P. 296–303; Mathews Th.F. *Rezension zu: Ch. Strube. Die westliche Eingangsseite...* // *Byzantinische Zeitschrift*. 1977. Bd. 70. S. 383–385.

двор всегда стояли на галереях, а иногда там же присутствовал и император<sup>10</sup>. Название «катехуменион» (κατηχομένιον) по отношению к галереям встречается только с VII века, то есть в то время, когда неофитов в церкви уже не было, а о месте их расположения могли судить только по воспоминаниям<sup>11</sup>. В то же время некоторые исследователи полагают, что женщины стояли не только на галереях, но и внизу, в одном из нефов, обычно в левом: первым об этом еще в VI веке упоминает Прокопий; а с IX века «гинекеями» (γυναικίτης – «место для женщин») называли именно боковые нефы, а не галереи<sup>12</sup>. Как заключает Р. Тафт, в средневизантийский период с исчезновением галерей женщины размещаются в боковых нефках; а в тех церквях, где галереи сохранились, они использовались или как место пребывания императора и его двора, или там устраивались различные помещения и капеллы со специальными функциями<sup>13</sup>. Место женщин в приходских церквях средневизантийского времени обычно в левой (северной) части наоса<sup>14</sup>.

Третьим возможным назначением галерей может являться размещение высокопоставленных лиц. Многие источники указывают на местонахождение императора и придворных на галереях Софии Константинопольской, а также их причащении там (Прокопий, Павел Силенциарий)<sup>15</sup>. Вероятно, император и высшие должностные лица поднимались на галереи и при посещении службы в других константинопольских церквях (в церкви Св. Ирины, в монастыре Пантократора). Именно с этой традицией было связано и возведение обширных галерей в древних русских храмах.

Несмотря на уединенное расположение, монастырь Осиос Лукас, согласно житию его основателя Луки Стирита, имел тесные контакты с местными аристократами с момента своего основания<sup>16</sup>, в связи с чем в нем, вероятно, принимали знатных особ, однако галереи могли иметь другое или другие назначения.

<sup>10</sup> Свидетельства Прокопия, Павла Силенциария. Mathews *Th. F.* The Early Churches of Constantinople. P. 128–132; Taft *R.* Rezension zu: Ch. Strube. S. 298–301; Taft *R.* Women at Church in Byzantium: Where, When and Why // *Dumbarton Oaks Papers*. 1998. Vol. 52. P. 27–87.

<sup>11</sup> Taft *R.* Rezension zu: Ch. Strube. S. 298–301; Strube *Ch.* Die westliche Eingangsseite...; Mathews *Th. F.* The Early Churches of Constantinople. P. 128–132.

<sup>12</sup> Taft *R.* Rezension zu: Ch. Strube. S. 298–301.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Роль изображений святых жен в храмовых декорациях и их связь с местоположением женщин во время службы и участием женщин в церковных ритуалах обсуждается в статье: Gerstel *Sh.E.J.* Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium // *DOP*. 1998. Vol. 52. P. 89–103.

<sup>15</sup> Taft *R.* Rezension zu: Ch. Strube. S. 301.

<sup>16</sup> Первая в монастыре церковь Св. Варвары была построена на средства Кринита, стратега Фив; при возведении кафоликона пожертвования от местной аристократии мог привлечь настоятель Феодосий, принадлежавший, видимо, к одному из знатных семейств (светское имя Феодор Леобах). Nesbitt *J.*, Wiita *J.* A confraternity of the Comnenian era // *Byzantinische Zeitschrift*. 1975. Bd. 68/2. S. 360–384; Oikonomides *N.* The First Century of the Monastery of Hosios Loukas // *Dumbarton Oaks Papers*. 1992. Vol. 46. P. 245–255.

Как в раннее, так и в средневизантийское время на втором этаже могли устраиваться обособленные капеллы. Они, как показала Н.Б. Тетерятникова, использовались клиром для специальных служб; доступ к ним осуществлялся по галереям, лоджиям или по особым лестницам<sup>17</sup>. При этом даже при наличии галерей эти капеллы часто были замкнуты и имели собственные входы. Для средневизантийского периода исследовательница упоминает подобные сооружения в церкви Дере Аи в Малой Азии (IX век), в северной церкви монастыря Липса в Константинополе; на Кавказе: в церкви Давида в Акура в Кахетии (855); соборе в Ани в Армении (889–1006) и др.<sup>18</sup>. В средневизантийское время существовали и специальные приделы на галереях Софии Константинопольской<sup>19</sup>. Организация галерей в Осииос Лукас не дает оснований говорить об устройстве таких дополнительных помещений, однако не исключено, что в восточной их части хранились различные ценности; весьма вероятно, что там изредка проводились специальные службы, но пока не найдено никаких археологических или письменных данных об этом.

Галереи кафоликона очень просторны, там может разместиться большое число людей. Так как галереи в Осииос Лукас отделены от основного церковного пространства, а доступ к ним обособлен, можно предположить, что они предназначались для тех, кто не должен был находиться во время службы в наосе или вообще входить в него, то есть для паломников и особенно женщин-паломниц.

Монастырские уставы всех византийских монастырей строго запрещают женщинам входить в мужские монастыри (и наоборот), в том числе матерям и сестрам монахов; иногда этот запрет распространяется даже на животных<sup>20</sup>. Однако при изучении типиконов можно найти примечательные исключения<sup>21</sup>. Так, например, в Типиконе монастыря Богородицы Евергетиды в Константинополе (составлен в 1054 году) записано, что «вход запрещен всем женщинам, кроме прославленных

<sup>17</sup> *Teteriatnikov N. Upper-Story Chapels near the Sanctuary in Churches of the Christian East // Dumbarton Oaks Papers. 1988. Vol. 42. P. 65–72.*

<sup>18</sup> *Ibid. P. 65, 68–69.*

<sup>19</sup> *Mathews Th. F. The Early Churches. P. 136; Teteriatnikov N. Upper-Story Chapels. P. 65, note 4.*

<sup>20</sup> *Janin R. Le monachisme byzantin au moyen âge. Commende et typica (X<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècle) // Revue des études byzantines. 1964. T. 22. P. 34; Galatariotou C. Byzantine ktetorika typika: a comparative study // Revue des études byzantines. 1987. T. 45. P. 121. Запрет держать в монастыре домашних животных женского пола содержится в Завещании Феодора Студита для Студийского монастыря в Константинополе и в Типиконе Афанасия Афонского для Великой Лавры. См.: Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments (Dumbarton Oaks Studies, 35). Vol. 1 / Ed. by J.P. Thomas, A.C. Hero. Washington: Dumbarton Oaks, 2000. P. 77: Testament of Theodore the Studite for the Monastery of St John Stoudios in Constantinople, 826, rule 5; *Ibid. P. 259: Typikon of Athanasios the Athonite for the Lavra Monastery, rule 31.**

<sup>21</sup> Эта проблема рассматривается в статье: *Talbot A.-M. Women's Space in Byzantine Monasteries // Dumbarton Oaks Papers. 1998. Vol. 52. P. 113–127.*

и высокопоставленных»<sup>22</sup>. А в монастыре Христа Пантократора в Константинополе, основанном в 1136 году, существовал госпиталь, где лечились как мужчины, так и женщины<sup>23</sup>. Существуют также свидетельства, что мужские монастыри могли нанимать женщин для определенных видов работ<sup>24</sup>.

Монастырь Осиио Лукас со времени своего основания привлекал множество паломников, приходивших поклониться мощам Луки Стирита. Как показывают византийские тексты, в этом потоке могли присутствовать и женщины. Во многих житиях упоминается об исцелении женщин у гробниц святых, в том числе и в Житии Луки Стирита, составленном через несколько лет после его смерти одним из учеников<sup>25</sup>. Совершали паломничества к святым мощам и монахини<sup>26</sup>. Посещение женщинами монастыря должно было иметь определенные предписания. Галереи Осиио Лукас, достаточно обособленные и имеющие отдельный вход за пределами собора, возможно, идеально подходили для разделения паломников и женщин-паломниц и монахов. Доступ женщин к мощам, находившимся в наосе, мог происходить в течение ограниченного времени, хотя отсутствие документов не позволяет определить правила. Косвенным подтверждением этого может являться свидетельство о практике, принятой в монастыре Дейр-эль-Абьяд в Египте, построенном в 440 году и перестроенном в VI веке: народ допускался на службу по субботам и воскресеньям; в эти дни галереи и нефы предназначались для мирян, среди которых были и женщины<sup>27</sup>. Исследование А.-М. Талбот показывает, что для поклонения святыне мощи и реликвии могли выносить к выходу из собора, или же они могли размещаться у монастырской ограды, или в отдельно стоящих капеллах, а в некоторых случаях, как, например, в константинопольских монастырях Пантократора и Богоматери Паммакариссос, кафоликон стоял у края монастырского комплекса и имел обособленный вход для мирян<sup>28</sup>. Наиболее часто исключения из правил касались женщин высокого положения. Не были закрыты для лечения мирянок и лечебницы, которые устраивались при монастырях<sup>29</sup>. Мы знаем о существовании больницы в Осиио Лукас, что указывает на дополнительные социальные функции этого центра и его значимость для жителей региона. Таким образом, можно

<sup>22</sup> *Gautier P.* Le Typikon de la Théotokos Evergétis // *Revue des études byzantines*. 1982. Т. 40. P. 5–95. («περί του ἁβιατον εἶναι τὴν μονὴν γυναιξίν ἀνευ τῶν περιφανῶν τε καὶ υψηλῶν»). Ibid. P. 82–83).

<sup>23</sup> *Gautier P.* Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator // *Revue des études byzantines*. 1974. Т. 32. P. 8, 82–83.

<sup>24</sup> *Galatariotou C.* Byzantine ktetorika typika. P. 77–138. P. 122.

<sup>25</sup> Один из примеров исцеления упомянут в статье: *Gerstel Sh.E.J.* Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium // *Dumbarton Oaks Papers*. 1998. Vol. 52. P. 90, note 3.

<sup>26</sup> См. *Talbot A.-M.* A Comparison of the Monastic Experience of Byzantine Men and Women // *Greek Orthodox Theological Review*. 1985. Vol. 30/1. P. 13–14.

<sup>27</sup> *Teteriatnikov N.* Upper-Story Chapels. P. 67; *Walters C.* Monastic Archaeology in Egypt. Warminster: Aris & Phillips, 1974. P. 36–37.

<sup>28</sup> *Talbot A.-M.* Women's Space. P. 117.

<sup>29</sup> Ibid. P. 126.

предположить, что широкое прославление личности Луки Стирита и связанное с этим большое число паломничеств определили необходимость посещения монастыря высокопоставленными лицами, среди которых могли быть и женщины. Доступ для них мог иметь ряд ограничительных предписаний: осуществляться только по определенным, например, праздничным дням, или был разрешен только высокопоставленным женщинам или родственницам лиц, на средства которых велись строительные и иные работы в монастыре, ибо с самого своего основания монастырь был часто посещаем представителями местной аристократии.

Фрески на галереях были созданы одновременно с декорацией всего храма, однако уцелели фрагментарно. Обрушившийся в XVI веке купол вызвал разрушение некоторых верхних конструкций. В результате крестовый свод южного рукава креста был при восстановлении заменен цилиндрическим, переделаны две арки в западной части галерей, реконструированы некоторые своды. Декорация на сводах галерей была утрачена практически полностью. В настоящее время сохранились орнаменты на полуциркульных арках между крестовыми сводами и на арках окон в южной и западной частях галерей, а также в пятах сводов в западной части над нартексом. Стены и внешние поверхности оконных арок в юго-западной и западной частях покрыты живописной имитацией мраморной облицовки. Изображения святых сохранились преимущественно в западной части: в полный рост – на столбах и лопатках под окнами; в медальонах – на арках двух окон: северо-западного и юго-западного, и в северо-западном люнете.

В росписи галерей одиночных изображений святых больше, чем сюжетных композиций, что характерно для всей системы декорации собора<sup>30</sup>. Здесь представлены святители, святые воины, мученики, преподобные, есть один женский образ. Отсутствие изображений пророков и апостолов, на наш взгляд, вызвано не утратами живописи, а первоначальным замыслом: эти святые были изображены в куполе и на сводах рукавов креста, в непосредственной близости от галерей. По нескольким уцелевшим надписям и иконографическим признакам можно идентифицировать нескольких святых.

В юго-восточной части в люнете окна уцелело погрудное женское изображение (илл. 2). Черты лика, одеяние, жест рук и место расположения около алтаря позволяют предположить, что здесь представлена Богоматерь. Она облачена в темно-коричневый мафорий, из-под которого виден синий плат; ладони открыты перед грудью. Сходный мозаичный образ Богородицы находится в люнете арочного проема с внешней стороны галерей в юго-восточном углу наоса в непосредственной близости от данной фрески, однако он почти не виден с галерей. Вероятно, именно стремлением представить образ Богоматери перед глазами верующих, стоящих на галереях, вызвано такое размещение. Это единственный сохранившийся образ в этой части храма, что не позволяет сделать дальнейшие выводы.

<sup>30</sup> Герасименко Н.В. Кафоликон монастыря Осииос Лукас в Фокиде.





Илл. 2. *Богоматерь*  
Фреска в восточной  
части галерей  
кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко



Илл. 3. *Иисус Христос*  
Фрагмент фрески  
на восточной  
границе столба  
в западной части  
галерей кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко

Илл. 4. *Богоматерь  
с Младенцем*  
Фреска на восточной  
границе столба  
в западной части  
галерей кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко

В наиболее обширной части галерей, в их западной части, над нартексом, на восточных гранях опор располагались два образа – Христа и Богоматери с Младенцем Христом. Первоначальная живопись сохранилась фрагментарно. На левом столбе можно различить контуры синего мафория Богоматери и очертания сидящего Младенца на ее коленях и крещатый нимб вокруг его головы. (илл. 3–4). Справа видны фрагменты головы Спасителя с крещатым нимбом (илл. 4). Расположение и размер фресок позволяет думать, что это были два больших поклонных образа.

Илл. 5. Чудо Феодора  
Тирона о змие  
Фреска на северной  
грани столба  
в западной части  
галерей кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко



На боковых гранях этих столпов располагались две большие композиции, единственные в этом пространстве. В юго-западной части – святой на вздыбленном коне, пронзающий копьем дракона (различимы фрагменты змеевидного хвоста) (илл. 5). Несмотря на плохую сохранность просматриваются черты лица с небольшой заостренной бородой, напоминающие иконографию великомученика Феодора Тирона. Можно также различить слева от нимба следы букв в круге – вероятно, сокращенное АГИОС, а справа – Θ – первая буква имени Феодор. Изображение Феодора Тирона на коне, побивающего дракона, встречаются с достаточно раннего времени. Печати и керамические пластины с изображением Феодора в рост, попирающего змеевидного дракона, датируются VII–VIII веками, фрески на этот сюжет известны в Каппадокии<sup>31</sup>, в то время как изображения Чуда Георгия о змие появляются позже – с XI века<sup>32</sup>. История битвы Феодора с чудовищем излагается в источниках по-разному. По одной из ранних версий жития, великомученик убил страшного дракона, чтобы люди могли свободно пользоваться водным источником<sup>33</sup>. В более поздней рукописи рассказывается, что Феодор Тирон вскрыл дракону живот,

<sup>31</sup> *Walter C. Saint Theodore and the Dragon // Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology, presented to D. Buckton / Ed. by C. Entwistle. Oxford: Oxbow Books, 2003. P. 95–106.*

<sup>32</sup> Самый ранний датированный пример изображения св. Георгия, сражающегося в одиночку с драконом, – фреска церкви Св. Варвары в Соганлы 1006 или 1021 года.

<sup>33</sup> См.: *Walter C. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Aldershot: Ashgate, 2003. P. 44–66; Walter C. Theodore, Archetype of the Warrior Saint // Revue des études byzantines. 1999. Т. 57. P. 181–182.*

спасая проглоченную им во время молитвы св. Марину. Согласно апокрифическому тексту, получившему распространение на Балканах и на Руси, Феодор Тирон убил дракона, спасая свою мать<sup>34</sup>.

Причины включения этого сюжета в роспись галерей заключаются прежде всего в особом внимании к этому святому в программе декорации; как уже не раз отмечали исследователи, он, вероятно, был патрональным святым игумена монастыря (в миру – Феодора Леобаха), при котором, скорее всего, был выстроен и украшен кафоликон<sup>35</sup>. Образ Феодора Тирона расположен вместе с другими изображениями святых воинов на подпрудной арке купола, что является традиционным, а также в восточном люнете диаконника, что признается исключительным, так как здесь представлены святители и две прообразовательные сцены, трактуемые в соответствии с темой евхаристической жертвы: «Три отрока в печи огненной» и «Даниил во рву львином». Одно из возможных объяснений – посвящение этой алтарной части великомученику<sup>36</sup>. Также, на мой взгляд, литургическое значение имело одно из посмертных чудес святого: Феодор явился во сне константинопольскому архиепископу Евдоксию и поведал, что все съестные припасы на рынках по воле императора Юлиана Отступника были тайно окроплены жертвенной кровью, и, чтобы избежать нарушения Великого поста, предложил христианам употреблять в пищу пшеницу с медом – коливо (кутью)<sup>37</sup>. Память этого события совершатся в первую субботу Великого поста.

Иконографический образец композиции «Чудо Феодора Тирона о змие» не ясен, но, вероятно, данное изображение восходит к константинопольским произведениям, а не к каппадокийским фрескам. Кристофер Уолтер в статье об эмалевом изображении Феодора Тирона, поражающего дракона (из Эрмитажа), указывает на важное значение церкви Феодора Тирона в константинопольском районе Вафис Риакс (Βαθύς Ρύαξ), построенной еще во времена Юстиниана, хорошо известной и в XI–XII веках; к находившемуся там образу исследователь возводит эпитет Феодора на эрмитажной иконе<sup>38</sup>. Можно предположить, что этот образ мог послужить прототипом и для фрески в Осиос Лукас. Вся композиция

<sup>34</sup> Тихонравов Н.С. Памятники отреченной русской литературы. Т. II. М.: Университетская типография, 1863. С. 93–100; Delehaye H. Les légendes grecques des saints militaires. Paris: Picard, 1909. P. 37–38.

<sup>35</sup> Nesbitt J., Wiita J. A confraternity of the Comnenian era. P. 360–384; Oikonomides N. The First Century of the Monastery of Hosios Loukas // *Dumbarton Oaks Papers*. 1992. Vol. 46. P. 245–255; Mouriki D. Stylistic trends in monumental painting of Greece during the Eleventh and Twelfth centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980–1981. Vol. 34–35. P. 74–124.

<sup>36</sup> Герасименко Н.В. Декорация алтарной части кафоликона монастыря Осиос Лукас. С. 255.

<sup>37</sup> Саенкова Е.М., Герасименко Н.В. Иконы святых воинов. М.: Интербук-бизнес, 2008. С. 114–115.

<sup>38</sup> Walter C. Saint Theodore and the Dragon. P. 103–104; Métivier S. Le monastère du Sauveur de Bathys Rhyax. Remarques sur l'élaboration du Synaxaire de Constantinople // *Mélanges C. Jolivet-Lévy (Travaux et Mémoires, 20/2)* / Éd. S. Brodbeck et al. Paris: Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, 2016. P. 369–384.



Илл. 6. Даниил во рву львином  
Фреска на южной  
границе столба  
в западной части  
галерей кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко

виртуозно заключена в круг, голова великомученика выделяется на фоне округлого нимба, а голова лошади помещена в центр круглого щита. Все линии круглятся – поводьев, поднятой руки святого, конской упряжи, крупа лошади, ее согнутых передних ног.

Симметрично изображению Феодора Тирона в северо-западной части представлена сцена, на которой можно различить силуэт святого с поднятыми руками в короткой тунике и маленькой шапочке; у его ног – два льва, а в верхнем левом углу – два ангела. Композиция напоминает сцену «Даниил во рву львином», в таком одеянии и маленькой пророческой шапочке обычно изображали пророка Даниила. Эта сцена, но без изображений ангелов, есть в мозаиках диаконника. С ранневизантийского времени образ Даниила выражал идею Спасения силой молитвы<sup>39</sup> (илл. 6).



Илл. 7. Вид на северо-  
западную часть  
галерей.  
Фрагмент фрески  
с неизвестным  
воином на  
восточной грани  
столба кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко



<sup>39</sup> Ошарина О.В. Образ св. Даниила во рву львином в ранневизантийском искусстве // Вспомогательные исторические дисциплины. 2007. Т. XXX. С. 45–55; Она же. Образ св. Даниила во рву львином в византийском искусстве позднекомниновского времени // Византийская идея: Византия в эпоху Комнинов и Палеологов: сборник научных трудов: К XXI Международному конгрессу византистов, Лондон, 21–26 августа 2006 г. СПб.: Изда-во ГЭ, 2006. С. 93–112.



В юго-западной части галерей (правее фрески с Феодором Тироном) на западной грани восточного столпа и на восточной грани западного столпа были написаны фигуры воинов, однако сохранились только низ воинского одеяния и ноги, что не позволяет их идентифицировать (илл. 7). У святого, изображение которого расположено восточнее, помимо одеяния, видны очертания копья в левой руке и меча в правой (илл. 8). Здесь могли быть написаны как образы Феодора Тирона и Феодора Стратилата, так и других почитаемых воинов, не включенных в мозаичную декорацию.

На западной грани этого же западного столпа представлен святой в сиреневой фелони, светло-синей рясе, белом омофоре с черными крестами; видны также золотые поручи на руках и набедренник; правой рукой он благословляет, левой держит свернутый свиток. Он изображен с короткими седыми волосами и небольшой клиновидной бородой. Учитывая, что все святители в мозаиках и фресках кафоликона держат кодексы и только апостолы свитки, скорее всего, здесь представлен апостол, прославившийся также как епископ (илл. 9).

Илл. 8. *Неизвестный воин*

Фрагмент фрески на западной грани столба в южной части галерей кафоликона монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко

Илл. 9. *Вид на восток из юго-западной части галерей кафоликона монастыря*  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко





Илл. 10. Святитель  
Иоанн Златоуст (?)  
Фрагмент фрески  
на восточной грани  
столба западной  
стены галерей  
кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
А.Ю. Виноградова

На симметрично расположенном столпе в северно-западной части хор роспись полностью утрачена, но весьма вероятно, что там был подобный образ апостола или епископа. Ростовое изображение святителя есть в северно-западной части на западной стене, напротив Богоматери с Младенцем. Центральная часть лика святителя повреждена, но видны отдельные пряди светло-коричневых волос с большими залысинами и прядь на лбу – облик, напоминающий Иоанна Златоуста, однако его нельзя определить однозначно. Святитель облачен в серую фелонь, розовато-коричневую рясу, на руках – поручи, епигонатий на поясе, виден параманд, черные кресты на белом омофоре имеют полукруглые очертания и похожи на квадрифолии. Правой рукой он благословляет, на левой покровенной – Евангелие (илл. 10).

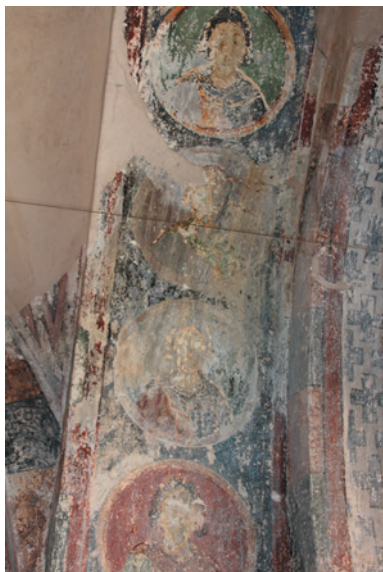


На двух арках северо-западного и юго-западного окон написаны медальоны с мучениками. В настоящее время можно видеть фрагменты шести изображений на южной арке и восьми на северной. Учитывая их масштаб и расположение, можно предположить, что первоначально их было по десять на каждой арке. Все мученики представлены погрудно, в хитонах и плащах, чаще всего накинутах на одно плечо, большинство в левой руке держат кресты. Буквы имен святых слабо различимы. Четко читаются только две надписи. На левом склоне юго-западной арки в нижнем медальоне представлен святой Мелитон – «О // А // ΓΙ // ОС / МЕ // ΛΙ // ΤΟΝ» – один из Сорока мучеников Севастийских, пострадавших около 320 года (память 9 марта); он изображен темноволосым, с короткой темной бородой и тонкими усами<sup>40</sup>. Над ним написан образ



Илл. 11. Мученики  
Мелитон, Вивиан,  
Феодул (?)  
или Феодор (?)  
Фреска арки  
южного окна  
в юго-западной части  
галерей кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко

<sup>40</sup> В Ерминии Дионисия Фурноаграфиота он описан несколько иначе – «юный без бороды». См.: Ерминия или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. М.: Изд-во Свято-Владимирского Братства, 1993.



Илл. 12. Мученики из числа Сорока Севастийских мучеников  
Фреска арки южного окна в юго-западной части галерей кафоликона монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко

Илл. 13. Мученик Афанасий (?), мученик Кирион (?) и святые из числа Сорока мучеников Севастийских  
Фреска левого склона арки северного окна галерей кафоликона монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко

юного безбородого мученика, имя которого различимо не полностью – «O // A // ΠI // OC / B(?)I(?) // BI // A // NOC». Скорее всего, в третьем ряду написана буква N, а не сочетание двух букв ΙΔ. Единственно возможный вариант – BIBIANOC (другое написание Βηβιανός). Вивиан входил в число Сорока Севастийских мучеников. Выше представлен святой с темными волосами и темной короткой, курчавой бородой. От его имени сохранились только четыре буквы – Θ Ε // Δ. // . . Ο. Такому сочетанию букв соответствует несколько византийских имен; однако скорее всего жития этих святых были сюжетно связаны, и они тоже принадлежали группе Севастийских мучеников, следовательно, здесь мог быть представлен мученик Феодул (Θεόδουλος)<sup>41</sup> (илл. 11). На противоположном склоне этой арки в нижнем медальоне – юный безбородый мученик в зеленом плаще поверх серо-голубого хитона на красном фоне, слева просматриваются буквы, которые можно прочесть как «Ο ΑΓΙΟΣ». Выше изображен средовек, с небольшой заостренной бородкой, разделенной надвое, в сером плаще и коричневом хитоне; фон медальона – зеленый, справа видна только одна буква в центре – «Δ». Помимо Феодула, она встречается в именах нескольких Севастийских мучеников: Екдикия (Εκδικίος или Ευδικίος), Кандида (Κάνδιδος), Клавдия (Κλαύδιος), Сакердона (Σακεδών или Σακερδών), Худия (Χουδίων). В третьем медальоне – изображение темноволосого мученика-средовека с маленькой округлой бородой, в коричневом хитоне и сером плаще, на красно-коричневом фоне (илл. 12).

<sup>41</sup> В Ерминии облику этого святого лучше всего соответствует описание внешности Феодула – «с проседью в остроконечной бороде» (X, 107); Феофил там описан как «юный, без бороды» (X, 123).

Илл. 14. Мученик  
Ксанфий (?)  
и святые из числа  
Сорока мучеников  
Севастийских  
Фреска левого склона  
арки северного окна  
галерей кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко



На арке в северо-западной части галерей – восемь медальонов, некоторые из них сохранились фрагментарно. В нижнем медальоне слева – изображение юного темноволосого мученика в зеленом хитоне и красно-коричневом плаще на красно-коричневом фоне. Видны буквы слева –  $\text{O} // \text{.} // \text{.} // \text{O}$ , справа –  $\text{«A} // \text{\Theta} (?) // \text{.} // \text{A} \text{C} // \text{.} // \text{.} \text{»}$ , возможно – Афанасий (Αθανάσιος). Как мученик Афанасий почитается только среди Сорока Севастийских святых. Над ним медальон с зеленым фоном, с нечетким изображением молодого мученика в коричневом хитоне и сером плаще, выше – слабые очертания мученика с бородой. В четвертом медальоне снизу – образ темноволосого

безбородого мученика в светло-сером, почти белом хитоне и сером плаще на зеленом фоне. Слева читается  $\text{«O} // \text{A} // \text{\Gamma} // \text{\Lambda} // \text{O} \text{»}$ ; справа четко видна первая буква «К» и просматривается четвертая «С», что весьма похоже на имя – Кирион (Κυρίων), также одного из Сорока Севастийских мучеников. Выше – краснофонный медальон с седовласым мучеником с округлой бородой в розово-красном хитоне и сером плаще. Вся правая часть медальона повреждена, поэтому видны только буквы –  $\text{«O} // \text{A} // \text{\Gamma} // \text{O} // \text{C} \text{»}$  (илл. 13).

На правом склоне арки у мученика в верхнем медальоне сохранилась только часть небольшой округлой бороды с проседью и прядь волос такого же цвета, плащ коричневый, четко видна одна буква в середине –  $\text{\Gamma} // \text{.}$ . Буквы сверху и снизу просматриваются нечетко, но верхняя напоминает  $\text{O}$ , а ниже часть буквы в виде палочки –  $\text{I}$  или  $\text{\Lambda}$ , или даже  $\text{N}$ . Возможные варианты имени – Ангий (Αγγίη), Аглайос и Горгоний (Αγγίαις, Αγγλαίος, Γοργόνιος) – все святые в числе Сорока мучеников Севастийских, но наиболее близко к начертанию – Горгоний. Ниже, в зеленом медальоне представлен темноволосый с проседью мученик с небольшой раздвоенной бородой в сиреневом хитоне и коричневом плаще. Слева выделяются буквы  $\text{A} // \text{\Gamma} \text{I}$ , а справа несколько букв –  $\text{«\Xi} // \text{A} // \text{\Theta} // \text{.} // \text{.} \text{»}$ , которые складываются в имя – Ксанфий (Ξάνθιος, ἢ Ξανθιάς) – также одного из Сорока мучеников. Ниже уцелела только левая часть коричневого медальона с буквами  $\text{«O} // \text{A} // \text{\Gamma} \text{I} // \text{O} // \text{C} \text{»}$  (илл. 14).

Медальоны с образами святых находятся только на этих оконных арках. Остальные оконные арки – более узкие, они были расписаны различными орнаментами. Однако две реконструированные и не сохранившие роспись арки между крестовыми сводами в западной части имеют такой же размер, как описанные. Можно предположить, что на

этих четырех арках были написаны образы всех Сорока Севастийских мучеников. Они были весьма почитаемы в византийском мире. В Константинополе в их честь было построено не менее восьми храмов, о существовании церкви Сорока Севастийских мучеников у Золотых ворот сообщает русский паломник Антоний, посетивший Царьград около 1200 года. Василий Великий, Григорий Нисский, Ефрем Сирий, Феодор Студит посвятили им свои сочинения<sup>42</sup>. Образы мучеников с раннего времени встречаются на иконах, в лицевых рукописях, в монументальной живописи<sup>43</sup>. Наиболее близкий по времени и иконографии пример – мозаики Софии Киевской, где медальоны с образами мучеников расположены на подпружных арках главного купола. В Каппадокии они изображены как воины в храме Иоанна Крестителя в Чавушине (VII–VIII века)<sup>44</sup>; в мученических одеждах – в церкви св. Феодора в Ургюпе (конец X – начало XI века); церкви Иоанна Крестителя (Айвалы килисе) в Гюлю Дерге (913–920); церкви Свв. Апостолов (Куббели килисе № 1) в Соганлы (первая половина X века); Новой церкви Токалы (ок. 950–960; сохранились имена Клавдия, Елиана, Лисимаха и Гаия); изображения троих – Кандида, Дометиана и Евтихия – уцелели в церкви Св. Евстафия (№ 11) в Гёреме (X век)<sup>45</sup>. На подпружных арках главного купола Сорок мучеников были представлены в утраченной росписи церкви Спаса на Нередице (1199). Размещение на важных конструктивных элементах здания – подпружных арках, опорных столбах – отражало восприятие мучеников как опоры Церкви: согласно так называемой «строительной легенде», иерусалимский патриарх Фома, восстанавливавший купол храма Воскресения, увидел во сне сорок мучеников, поддерживающих свод, и заложил в основании сорок балок<sup>46</sup>.

В двух люнетах над оконными проемами находятся по три медальона с образами святых. В северо-западном люнете полностью сохранились два изображения: мученика, рядом с которым четко читается имя – «I // C // H // ΔCΘPOC»; и святителя, слева от лика которого различимы предположительно буквы «. // I // K // O.» и между ними медальон с сохранившимися фрагментами одежд и несколькими буквами слева – «E (?)V // N (?)» (илл. 15).

<sup>42</sup> *Архиепископ Сергий (Спасский)*. Полный месяцеслов Востока. Т. III. М.: Северный Паломник, 1997. С. 99–100.

<sup>43</sup> Одно из первых сохранившихся изображений можно видеть во фресках Орастория Сорока мучеников при церкви Санта Мария Антиква в Риме, датируемых ок. 650 года.

<sup>44</sup> *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1991. P. 25. По мнению исследовательницы, это могут быть мученики из Мелитена (память 7 ноября).

<sup>45</sup> *Ibid.* P. 219, 37, 264, 96, 107, 115.

<sup>46</sup> *Радожнић С.* Темнићки надписи // Сборник за ликовне уметности. 1969. Т. 5. С. 1–11; *Idem.* Прилози за историју најстарије охридске сликарства // Сборник Радова Византологског Института. 1964. Т. 8. С. 364–365; *Попова О.С., Сарабьянов В.В.* Живопись конца X – середины XI века. С. 220, сноска 97.



Илл. 15. Мученик  
Исидор Хиосский,  
неизвестный святой  
и неизвестный  
святитель  
Фреска люнета  
северного окна  
галерей кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко



Среди мучеников с именем Исидор наиболее известен был Исидор Хиосский, пострадавший в 251 году (память 14 или 15 мая)<sup>47</sup>. Облик святого с объемными темными волосами и короткой черной бородой близок иконографическому типу, сложившемуся в средневизантийский период. Таким он изображен в церкви Св. Иоанна в Керами на острове Наксос второй половины XIII века; в то время как в церкви Богородицы Прототронос на Наксосе в слое росписи, датированном предположительно ранневизантийским периодом (?), он представлен с короткими курчавыми волосами практически рыжего цвета, без бороды, с небольшими усами<sup>48</sup>. Части мощей Исидора Хиосского были перенесены в Константинополь между 457 и 460 годом и находились в церкви, построенной в его честь или, по сведениям Спасского, в церкви Св. Ирины<sup>49</sup>. У его мощей происходили исцеления. Предполагается, что в память их перенесения был установлен второй день празднования 5 февраля, отмеченный в некоторых византийских календарях и в Римском Мартирологе. В византийской столице существовала также церковь Св. Исидора, построенная в правление императора Юстина I Исидором, братом патрикия Еввула, при которой существовала богадельня<sup>50</sup>.

Святитель, изображенный рядом с мучеником Исидором, представлен с короткими седыми волосами и седой клинообразной бородой средней длины, на правой руке – Евангелие. Три сохранившиеся буквы – «. // I // K // O. » – допускают несколько вариантов трактовки, так как и во фресках, и в мозаиках собора буквы располагаются как по одной

<sup>47</sup> Согласно Ерминии, «с бородой едва показавшеюся, подобен святому Артемию» (X, 81).

<sup>48</sup> *Naxos: Mosaics – wall paintings* / Ed. by M. Chatzidakis, N. Drandakis, N. Zias, M. Acheimastou-Potamoianou, A. Vasilaki-Karakatsani. Athens: Melissa, 1989. P. 33, 36–37, 69. Pl. 8.

<sup>49</sup> Изображения Исидора широко известны в поздневизантийский период: в Старо-Нагоричино (1316–1318); в Грачанице (1321–1322). В Ерминии он описан так: «...с бородой едва показавшеюся, подобен святому Артемию» (X, 81).

<sup>50</sup> *Лосева О.В., Шевченко Э.В., Герасименко Н.В.* Исидор Хиосский // *Православная энциклопедия*. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2011. Т. 27. С. 166–169.



в строчке, так и по две, три, четыре, пять (например «M//A//P//TINIA//O//c»; «ΓNA//TH//O//C»). Здесь могли написать имя Николай (которое могло быть написано так – N//I//KO//ΛAOC), Никифор (N//I//KH//ΦOPOC), Атик (AT//TI//K//OC) и другие. Однако весьма маловероятно, что здесь был изображен архиепископ Константинопольский Атик (ум. 425/426; память 8 января и 11 октября), бывший сначала противником Иоанна Златоуста, а потом активно борющийся с ересями: его изображения появляются в декорациях храмов в более поздний период и встречаются редко. Облик святителя не соответствует и сложившейся иконографии Николая Чудотворца, изображенного в мозаиках наоса; однако учитывая, что в Осие Лукас почитали оставшегося неизвестным святым Луку Гурникиотиса, не исключено, что на галереях изобразили местночтимого ликийского святителя Николая, епископа Пинарского, игумена Сионского (ум. 564)<sup>51</sup>, факты жизни которого смешались с событиями из жизнеописания епископа Мирликийского. Наиболее вероятно, это изображение ревностного защитника иконопочитания Никифора (ок. 758–828), патриарха Константинопольским, память 2 июня и 13 марта<sup>52</sup>; его прославление происходит после восстановления иконопочитания, мощи святителя были возвращены с места его ссылки и положены в соборе Свв. Апостолов рядом с погребением Иоанна Златоуста<sup>53</sup>. Его изображение есть в Софии Константинопольской (X век) и в церкви Панагии Форвиотиссы в Асину близ Никитари на Кипре (1105/1106), в более поздних стенописях сербских и афонских храмов.

Буквы имени третьего святого – «EV(?) // N(?)» – слабо различимы, к тому же часто встречаются в целом ряде имен, что не позволяет высказать какие-либо предположения.

В декорацию галерей были включены изображения пяти преподобных: четыре – на откосах столбов под западными боковыми оконными арками, пятый – на выступе западной стены. Они написаны в рост, в светло-коричневых рясах и темно-коричневых длинных плащах, с парамандами. На западном откосе представлен безбородый инок с Евангелием в руке; иконография позволяет идентифицировать его как Иоанна Кущника (Каливита). Иоанн Кущник очень почитался в Константинополе и регионах его влияния; в сочинениях византийских авторов упоминается церковь его имени, существовавшая в V веке; его могилу в византийской столице видел около 1200 года русский паломник Антоний<sup>54</sup>. С Евангелием в руках святой

<sup>51</sup> Виноградов А.Ю. Николай, еп. Пинарский // Православная энциклопедия. Т. 50. С. 179–180.

<sup>52</sup> Луховицкий Л.В., Э.В. Шевченко. Никифор I, патриарх Константинопольский // Православная энциклопедия. Т. 49. С. 629–639.

<sup>53</sup> Перенесение мощей патриарха Никифора: Афиногенов Д.Е. Перенесение мощей в период иконоборчества // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Под ред. А.М. Лидова. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 44–55.

<sup>54</sup> Лосева О.В., Шевченко Э.В., Герасименко Н.В. Иоанн Кущник // Православная энциклопедия. Т. 24. С. 396–399; Janin R. La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Pt. 1: Le Siècle de Constantinople et le patriarcat Œcuménique. T. III. Les églises et les monastères. Paris: Institut français d'études byzantines, 1953. P. 270–271.

Илл. 16. Преподобный  
Иоанн Кушник  
Фреска западной  
стены галерей  
кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
А.Ю. Виноградова

представлен на своде в мозаике наоса, а также в Софии Киевской (1040-е), в Неа Мони на Хиосе (1049–1055)<sup>55</sup>; в нартексе Софии Солунской (1040-е); в церкви Св. Варвары в Соганли в Каппадокии ((1006 или 1021)<sup>56</sup> и др. (илл. 16).

Напротив Иоанна Кушника представлен преподобный с крестом в левой руке и со свернутым свитком в правой. Его лик полностью утрачен, слабо различимы лишь контуры нижней части головы, где угадываются очертания кукуля или короткой бороды. Важной иконографической деталью является свернутый свиток. В мозаиках Осиос Лукас только двое преподобных, Антоний Великий и Ефрем Сирий, держат в руках свитки, так как созданные ими творения имели большое значение для Церкви. Справа от них ба ясно видна первая буква имени – «Α». Помимо Антония Великого со свитком мог быть изображен преподобный Афанасий Афонский. Несмотря на то, что он умер около 1000 года и его местное почитание только началось, не исключена вероятность появления его изображения здесь: так, представленный в мозаиках преподобный Никон Метаноит умер в 998 году. Преподобный Акакий Синайский, написанный на фреске юго-западной капеллы кафоликона,



Илл. 17. Преподобный  
Антоний Великий (?)  
Фреска северо-  
западной части  
галерей кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
Н.В. Герасименко

<sup>55</sup> Mouriki D. The mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 2. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Pl. 82.

<sup>56</sup> Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines... P. 261.



в более позднее время также изображался со свитком, но вряд ли он изображен здесь на восточной стороне столпа. Наиболее вероятной мне кажется идентификация этого инокa как Антония Великого (илл. 17).

Сохранилось имя преподобного у западного окна – «Z//G//CH//MA» – Зосима. Он представлен с ладонями, выставленными перед грудью – жест, встречающийся и в мозаиках наоса, типичный для преподобных во многих памятниках. Святые инокa с именем Зосима упоминаются в византийских синаксарях несколько раз, однако не о всех сохранилось достаточно сведений. Наиболее известны были преподобный Финикийский (память 8 июня) и преподобный Палестинский (память 4 апреля), упоминаемый в Житии Мари

Илл. 18. Преподобный Зосима

Фреска западной стены галерей кафоликона монастыря Осииос Лукас

Фото Н.В. Герасименко

рии Египетской (илл. 18). Считается, что именно изображения последнего сохранились в каппадокийских церквях (Богородицы Панагии (Хаджи-Исмаил-Дере, капелла 2), вторая половина X века; Ачикель-ага-килисеси, конец VII – начало IX века, Баллы-килисе в Соганлы, начало X или начало XI века)<sup>57</sup>. Облик святого в Осииос Лукас с длинными чуть вьющимися седыми волосами и клиновидной, слегка раздвоенной бородой напоминает изображение преподобного на синайской иконе X века «Прп. Зосима и свт. Николай»<sup>58</sup>. Зосима часто изображается в сцене причащения Марии Египетской, его отдельный образ встречается нечасто в это время<sup>59</sup>. Фреска с Марией Египетской могла существовать в разрушенной части живописи, например на одном из западных сводов. Четыре крестовых

<sup>57</sup> Гагинский А. М., Шевченко Э.В. Зосима, прп. Палестинский // Православная энциклопедия. Т. 20. С. 344–346; Арелатский Е. В., О. Н. А. Зосима, прп. Финикийский // Там же. С. 346.

<sup>58</sup> Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien / Hrsg. von K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić. Sofia: Bulgarski Hudoshnik; Belgrad: Jugoslavija, 1972. Taf. 13.

<sup>59</sup> Татарченко С.Н. «Причащение преподобной Марии Египетской» в византийской монументальной живописи // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2012. Вып. 1 (7). С. 24–50.



Илл. 19. Северная  
стена галерей  
кафоликона  
монастыря  
Осиос Лукас  
Фото  
А.Ю. Виноградова



свода в западной части (над нартексом) больше, чем другие своды галерей. На подобных крестовых сводах в наосе, нартексе, капеллах, крипте написаны медальоны со святыми. В связи с традиционным размещением образов женщин в западной части, а также со сходными принципами расположения святых в различных компартаментах кафоликона, можно предположить, что на некоторых из этих сводов были написаны медальоны со святыми женами (как, например, на сводах нартекса Софии Охридской 1040-х годов). Можно думать, что появление образа Зосимы указывает на возможность совершения обряда причащения на галереях.

Невозможно установить имена двух монахов, образы которых написаны в юго-западной части, они изображены седовласыми старцами с седыми заостренными бородами, один с крестом в левой руке, а второй – с открытыми ладонями перед грудью (илл. 19–20).

В различных частях кафоликона многие сцены и святые представлены дважды и даже трижды. Как показывает анализ росписей наоса, крипты, капелл, составители программы продумали самостоятельную декорацию для каждого помещения, в которой, несомненно, учитывались как общий замысел, так и отдельные функциональные особенности, но при этом не было цели избегать повторения сюжетов или изображений святых.



Описанные фрагменты свидетельствуют, что система росписи галерей следовала общим законам декорации всего храма и при этом имела самостоятельный характер. Здесь были представлены несколько чинов святости: мученики, воины, святители, преподобные. Образы святых жен отсутствуют, однако весьма вероятно, что они были включены в состав росписи. Можно заключить, что четырнадцать уцелевших медальонов на боковых оконных арках принадлежат святым из числа мучеников Севастийских и что все Сорок мучеников были написаны на четырех арках в западной части галерей. Святые, образы которых удалось идентифицировать, пользовались особым почитанием в Константинополе: мощи Исидора Хиосского, святителя

Илл. 20. *Неизвестный преподобный*

Фреска юго-западной части галерей кафоликона монастыря

Осиос Лукас

Фото

Н.В. Герасименко

Никифора, Иоанна Кущника находились в столичных храмах; монастырь Феодора Тирона, в котором могли существовать его изображения как драконоборца, находился в константинопольском районе Вафис Риакс. Мастера, построившие собор и украсившие его фресками, также, по признанию многих специалистов, были приглашены из Константинополя, что указывает не только на наличие материальных средств, но и на связи заказчиков храма со столицей. Такая ориентация программы (если предположить, что сохранившиеся фрески отражают полную картину) может служить дополнительным указанием на то, что в монастыре принимали знатных особ, и во время службы они размещались на галереях, где могли и причащаться. По сравнению с программой декорации наоса, в которой преобладало стремление представить монастырь Осиос Лукас продолжающим традиции древних знаменитых обителей, а образ Луки Стирита был сопоставлен с изображениями наиболее прославленных преподобных и целителей<sup>60</sup>, росписи галерей носят более камерный характер.

Сооружение таких просторных и украшенных фресками галерей – редкое явление в средневизантийский период. Прославление основателя

<sup>60</sup> Gerasimenko N. See Me, Heal Me: The Representation of Physician Saints in the programme of the narthex... P. 161–175.



монастыря Луки Стирита повлияло на увеличение числа паломников, среди которых, вероятно, были знатные особы и женщины. Посещение женщинами мужского монастыря имело строгие ограничения и предписания, но все-таки не было исключено совершенно. Галереи с отдельным входом могли служить для размещения наиболее высокопоставленных паломников, включая и женщин-паломниц.

**Галереи кафоликона монастыря Осииос Лукас в Фокиде:  
декорация и назначение**

Надежда Викторовна Герасименко – кандидат искусствоведения. Заведующая отделом хранения (научно-фондового). Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Российская Федерация, 109004 Москва, Андроньевская площадь, 10.  
E-mail: nvger@list.ru

**Аннотация:**

Сооружение просторных и украшенных фресками галерей – редкое явление в средневизантийский период. Прославление основателя монастыря Луки Стирита повлияло на увеличение числа паломников, среди которых, вероятно, были знатные особы и женщины. Посещение женщинами мужского монастыря имело строгие ограничения и предписания, но все-таки не было исключено совершенно. Галереи с отдельным входом могли служить для размещения во время службы наиболее высокопоставленных паломников, включая и женщин-паломниц. Система росписи галерей следовала общим законам декорации всего храма и при этом имела самостоятельный характер. Здесь были представлены святые нескольких чинов: мученики, воины, святители, преподобные. Образы святых жен отсутствуют, однако, весьма вероятно, что они были включены в состав росписи. Святые, образы которых удалось идентифицировать, пользовались особым почитанием в Константинополе: Исидор Хиосский, преподобные Иоанн Кушник и Зосима, предположительно святитель Никифор и преподобный Антоний Великий. Сорок мучеников севастийских были изображены в медальонах на четырех арках в западной части галерей, среди них уцелели четырнадцать. Сохранились также фрагменты двух больших образов Спасителя и Богоматери с Младенцем и две сцены: «Святой Феодор Тирон, убивающий дракона» и «Даниил во рву львином».

**Ключевые слова:** византийская живопись, XI век, кафоликон монастыря Осииос Лукас, иконография святых, галереи в церквях, посещение женщинами монастыря

**Galleries in the Katholikon of the Hosios Loukas Monastery in Phocis:  
Functions and Decoration**

Nadezhda Gerasimenko – PhD, Head of Art Collection Department, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaja square, 10, 109004 Moscow, Russian Federation. nvger@list.ru

**Abstract:**

The construction of large galleries decorated with frescoes is a rare phenomenon in the Middle Byzantine time. We might never know all the reasons of the appearance of such a luxurious ensemble at a remote location in the Continental Greece, but one of the main ideas reflected in its painting program was the glorification of its founder Luke of Steiris. In the saint's vita and the text of the Service of the Translation of his relics there are mentioned many healings near his tomb, and a hospital that existed in the monastery. These elements undoubtedly attracted the flow of pilgrims, including women, to the monastery. Their visits to the monastery must have had strict guidelines.

The galleries, with their separate entrances might have sheltered notable persons or women. The state of conservation of the galleries' mural painting has not allowed a complete reconstruction of their program. Surviving fragments show that the thorough choice and arrangement of subjects followed the same rules as on the ground floor of the katholikon or in the crypt.

Images of saints have been mainly painted in the western part: full-length figures are on the pillars, half-length portrayals are in the medallions at two lunettes of the north-western and south-western windows. In the eastern part the only female image is preserved.

Authors of the program presented here various categories of saints. The majority of the surviving images has lost the inscriptions and has sustained much damage. However, some saints could be recognized. Forty martyrs of Sebaste were depicted on the four arches. John Kalyvites is surely recognizable by his iconography. A holy monk with a cross in his left hand and a closed scroll in the right can be identified as Anthony the Great, taking into consideration also that the first letter of the name "A", which has been preserved. At lunettes of the two windows, saint martyr Isidoros (he is identified with the help of the inscription) and presumably St. Nikephoros were depicted. The saints whose images were identified enjoyed special veneration in Constantinople. In the western part there are fragments of two large images of Christ the Savior and the Mother of God with the Christ Child and two scenes: St. Theodore Tyron killing the dragon and Daniel in the Lions' Den.

**Keywords:** Byzantine painting, XI century, Katholikon of the Hosios Loukas Monastery, galleries in the church, iconography of saints, women and monasteries

#### References:

Afinogenov D.E. "Perenesenie moshhej v period ikonoborchestva [The transfer of relics during iconoclasm]." In *Relics in Byzantium and Medieval Russia. Written sources*, ed. by A.M. Lidov. Moscow: Progress-Tradition, 2006, pp. 44–71 (in Russian).

Arelatskij E.V.; O.N.A. "Zosima Finikijskij [Zosimas of Phoenicia]." In *Orthodox Encyclopedia*, vol. 20. Moscow: Orthodox Encyclopedia, 2009, p. 346.

Bouras Ch. "The Soteira Lykodemou at Athens. Architecture." *Deltion tēs Christianikēs Archaialogikēs Etaireias* 25 (2004), pp. 11–24.

Chatzidakis M.; Drandakis N.; Zias N.; Acheimastou-Potamoianou M.; Vasilaki-Karakatsani A., eds. *Naxos: Mosaics – wall paintings*. Athens: Melissa, 1989.

Chatzidakis-Bacharas Th. *Les Peintures Murales de Hosios Loukas. Les Chapelles Occidentales* (Studies of Christian Archaeology and Art, 2). Athens: Christianikē Archaialogikē Etaireia, 1982.

Delehay H. *Les legendes grecques des saints militaires*. Paris: Picard, 1909.

Demus O. "Two Paleologian Icons in the Dumbarton Oaks Collection". *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), pp. 87–109.

Gaginskij A.M.; Shevchenko E.V. "Zosima Palestinskij [Zosimas of Palestine]." In *Orthodox Encyclopedia*, vol. 20. Moscow: Orthodox Encyclopedia, 2009, pp. 344–346.

Galatariotou C. "Byzantine Ktetorika Typika: A Comparative Study." *Revue des études byzantines* 45 (1987), pp. 77–138.

Gautier P. "Le Typikon de la Théotokos Evergétis." *Revue des études byzantines* 40 (1982), pp. 5–95.

Gerasimenko N.V. *Katholikon Hosios Loukas v Phokide. Izobrazhenia sviatyh v hramovoi decoratii [Catholicon Hosios Loukas in Phocis. The Images of Saints in the Church Decoration]*: Ph.D. diss., Lomonosov Moscow State University. Moscow, 2002 (in Russian).

Gerasimenko N.V. "The decoration of the altar section of the catholicon of the Hosios Lukas Monastery", *Byzantina xponika (Vizantijskii Vremennik)*, 64 (89) (2005), pp. 245–255 (In Russian).

Gerasimenko N. "See Me, Heal Me: The Representation of Physician Saints in the programme of the narthex of the Katholikon of the Monastery of Hosios Loukas, Phocis." In *Decoration for the Holy Dead*, ed. by Stephen Lamia and Elizabeth Valdez del Alamo. Turnhout: Brepols Publishers, 2002, pp. 161–175.

Gerstel Sh.E.J. "Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium." *Dumbarton Oaks Papers* 52 (1998), pp. 89–103.

Janin R. "Le monachisme byzantin au Moyen Âge. Commende et Typica (X–XIV siècles)." *Revue des études byzantines* 22 (1964), pp. 5–44.

Janin R. *La Géographie ecclésiastique de l'empire byzantine, pt. 1: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecumenique, vol. 3: Les églises et les Monastères*. Paris: Institut français d'études byzantines, 1953.

Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. New Haven; London: Yale University Press, 1986.

Loseva O.V.; Shevchenko E.V.; Gerasimenko N.V. "Ioann Kushchnik [Ioannis Kalybitis]". In *Orthodox Encyclopedia*, vol. 24. Moscow: Orthodox Encyclopedia, 2010, pp. 396–399 (in Russian).

Loseva O.V.; Shevchenko E.V.; Gerasimenko N.V. "Isidor Hiosskij [Isidore of Chios]." In *Orthodox Encyclopedia*, vol. 27. Moscow: Orthodox Encyclopedia, 2011, pp. 166–169 (in Russian).

Luhovickij L.V.; Shevchenko E.V. "Nikifor I, patriarh Konsantinopol'skij [Nikephoros I, Patriarch of Constantinople]". In *Orthodox Encyclopedia*, vol. 49. Moscow: Orthodox Encyclopedia, 2018, pp. 629–639 (in Russian).

Mango C. *Byzantine Architecture*. New York: Abrams, 1976.

Mathews Th.F. *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*. University Park; London: Pennsylvania State University Press, 1971.

Métivier S. "Le monastère du Sauveur de Bathys Rhyax. Remarques sur l'élaboration du Synaxaire de Constantinople." In *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et Mémoires, 20/2)*, ed. by S. Brodbeck et al. Paris: Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, 2016, pp. 369–384.

Mouriki D. "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries." *Dumbarton Oaks Papers* 34 (1981–1982), pp. 77–124.

Mouriki D. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985.

Nesbitt J.; Wiita J. "A confraternity of the Comnenian era." *Byzantinische Zeitschrift* 68/2 (1975), pp. 360–384.

Oikonomides N. "The First Century of the Monastery of Hosios Loukas." *Dumbarton Oaks Papers* 46 (1992), pp. 245–255.

Osharina O.V. "Obraz sv. Daniila vo rvu lvinom v rannevizantiiskom iskusstve [The image of St. Daniel in the Lion's Den in Early Byzantine art]." *Vspomogatel'nye istoricheskie distsipliny* 30 (2007), pp. 45–55 (in Russian).

Osharina O.V. "Obraz sv. Daniila vo rvu lvinom v vizantiiskom iskusstve pozdnekomninovskogo vremeni [The image of St. Daniel in the Lion's Den in Byzantine art of the Late Comnenian period]." In *The Byzantine Idea. Byzantines under Komnenian and Palaiologan rulers. Meeting the 21st International Congress of Byzantine Studies (London, 21–26 August 2006). Collected papers*, ed. by V. N. Zaleskaia. St. Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2006, pp. 93–112 (in Russian).

Popova O.S.; Sarabianov V.D. "Zhivopis' vtoroi poloviny XI – pervoi chetverti XII veka" [The Painting of the Second Half of 11<sup>th</sup> – First Quarter of 12<sup>th</sup> Centuries]. In *Istoriia russkogo iskusstva*, vol. 1. Moscow: Severnyi palomnik, 2007, pp. 417–535 (in Russian).

- Porphyrius (Uspensky), trans. *Erminiya ili nastavlenie v zhivopisnom iskusstve, sostavlennoe ieromonahom i zhivopiscem Dionisiem Furnoagrafiotom, 1701–1755* [*Hermeneia or Homilies on Pictorial Art, Compiled by Dionysius of Fournas, hieromonk and painter, 1701–1755*]. Moscow: Izdael'stvo Svyato-Vladimirskogo Bratstva, 1993 (in Russian).
- Radojčić S. "Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva." *Zvornik radova Vizantološkog institute* 8 (1964), pp. 364–365.
- Radojčić S. "Temnički nadpis." *Zbornik za likovne umetnosti* 5 (1969), pp. 1–11.
- Saenkova E.M.; Gerasimenko N.V. *Ikony sviatykh voinov* [*Icons of Warriors Saints*]. Moscow: Interbook, 2008 (in Russian).
- Sakkas T.G. *Neizvestnoe sokrovishhe. Hram Svjatoj Troicy Russkoj Obshhiny v Afinah. [Unknown Treasure. The Church of the Holy Trinity of the Russian Orthodox community in Athens]*. Athens: Cosmoware, 2009 (in Russian).
- Sergius (Spassky). *Polnyj mesjaceslov Vostoka* [*Complete Menaion of the East*], vol. 1–3. Moscow: Pravoslavnyi palomnik, 1997 (in Russian).
- Strube Ch. *Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit. Architectonische und quellenkritische Untersuchungen*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973.
- Taft R. "Women at Church in Byzantium: Where, When and Why." *Dumbarton Oaks Papers* 52 (1998), pp. 27–87.
- Talbot A.-M. "A Comparison of the Monastic Experience of Byzantine Men and Women." *Greek Orthodox Theological Review* 30/1 (1985), pp. 1–20.
- Talbot A.-M. "Women's Space in Byzantine Monasteries." *Dumbarton Oaks Papers* 52 (1998), pp. 113–127.
- Tatarchenko S.N. "Prichashhenie prepodobnoj Marii Egipetskoj' v vizantijskoj monumental'noj zhivopisi ['Communion of St. Maria of Egypt' in Byzantine Monumental Painting]." In *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta V: Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva* 1 (7) (2012), pp. 24–50 (in Russian).
- Teteriatnikov N. "Upper-Story Chapels near the Sanctuary in Churches of the Christian East." *Dumbarton Oaks Papers* 42 (1988), pp. 65–72.
- Thomas J.; Hero A.C., eds. *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments* (Dumbarton Oaks Studies, 25). Washington: Dumbarton Oaks, 2000.
- Vinogradov A.Yu. "Nikolaj Pinarskij [Nicholas of Pinara]." In *Orthodox Encyclopedia*, vol. 50. Moscow: Orthodox Encyclopedia, 2018, pp. 179–180 (In Russian).
- Walter Ch. "Saint Theodore and the Dragon." In *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology, presented to David Buckton*, ed. by Ch. Entwistle. Oxford: Oxbow Books, 2003, pp. 95–106.
- Walter Ch. "Theodore, Archetype of the Warrior Saint." *Revue des études byzantines* 57 (1999), pp. 181–182.
- Walter Ch. *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 44–66.
- Walters Ch. *Monastic Archaeology in Egypt*. Warminster: Aris and Phillips, 1974.
- Weitzmann K.; Chatzidakis M.; Miatev K.; Radojčić S., eds. *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*. Sofia; Belgrad: Bulgarski Hudoshnik, Jugoslavija, 1972.
- Xyngopoulos A. "Ta byzantina kai tourkika mnēmeia tōn Athēnōn [Byzantine and Turkish Monuments of Athens]." In *Euretērion tōn mesaionikōn mnēmeiōn tēs Ellados, vol. 1: Mesaionika mnēmeia tēs Attikēs* [*Index of Medieval Monuments of Greece, vol. 1: Medieval monuments of Attica*], ed. by K. Kourouniōti, G. A. Sotiriou. Athens: Archaiologikon Tmēma tou Ypourgeiou Paideias, 1929 (in Greek).

Г.П. Геров

## ИЗОБРАЖЕНИЕ ХИРОТОНИИ В ЦЕРКВИ Св. НИКОЛЫ В МЕЛНИКЕ

Церковь Св. Николы в крепости средневекового Мелника впервые упомянута Виктором Григоровичем, посетившим Мелник во время поездки по европейской части Турции в 1844–1845 годах в книге с описанием его путешествия. По его свидетельству, один из монастырей, расположенных на плато над Мелником, носил имя св. Николая. Монастырь «построен будто бы Иоанном Владимиром и расписан, как сказывают, Панселиносом»<sup>1</sup>. Несомненно, исследователь пользовался информацией, полученной от местных жителей. Сообщение о том, что роспись выполнена знаменитым художником конца XIII – начала XIV века Мануилом Панселином, указывает на высокую оценку, которую давали никольским фрескам. Информация о строительстве храма Иоанном Владимиром (ок. 990–1016), в чем В. Григорович не без оснований сомневался, основана на ошибке: в городе, видимо, знали о надписи, в которой упоминается севаст Владимир, и отождествляли его со св. Иоанном Владимиром.

В начале XX века о Никольском храме сообщает и Поль Пердризе. Во времена его посещения росписи в интерьере были забелены. Исключение составлял только темплон, где оставалось «несколько больших фигур святых – остатки старинных фресок»<sup>2</sup>.

Роспись памятника (илл. 1) нередко упоминается в исследованиях по средневековому болгарскому и византийскому искусству<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Григорович В. Очерк путешествия по Европейской Турции (с картой окрестностей Охридского и Преспанского озер). Изд. второе: М.: Тип. М.Н. Лаврова, 1877. С. 124.

<sup>2</sup> Perdrizet P. Melnik et Rossno // Bulletin de Correspondence hellénique. XXXI (1907). P. 23–24.

<sup>3</sup> Мавродинов Н. Старобългарското изкуство XI–XIII в. София: Български художник, 1966. С. 33–35; Tschilingirov A. Christliche Kunst in Bulgarien. Von der Spätantike bis zum Ausgang des Mittelalters. Berlin: Union Verlag Berlin, 1978. Add. 91–93; Лазарев В.Н. История Византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 133, 241 (102); Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. С. 50, 340–341;



ей посвящено множество статей<sup>4</sup> и монография Лиляны Мавродиновой<sup>5</sup>. Однако при посещении самого храма (точнее того, что от него осталось) взгляду предстает совсем незначительное количество росписей. В 1935 году из-за плохого состояния памятника Народный музей в Софии объявил конкурс о снятии сохранившихся фресок – речь шла о демонтаже 135 м<sup>2</sup> стенописи. Дело было поручено известному художнику и реставратору Кириллу Цоневу, который удалил со стен 15 м<sup>2</sup> живописи. Часть снятых росписей погибла во время бомбардировок Софии англо-американскими войсками в конце Второй мировой войны. В 1946–1947 годах работа была продолжена: Карл Йорданов снял еще 35 м<sup>2</sup>. Дальнейшая судьба росписи тоже была непростой. Долго считалось, что потеряны все снятые фрески, однако с 1975 по 2002 год из Софийского археологического института (наследника Народного музея) на Кафедру реставрации при Софийской академии художеств несколькими партиями поступили нераскрытые рулоны с некогда снятой

*Walter C. Art and Ritual of the Byzantine Church. London: Variorum publications LTD, 1982. P. 132–133, n. 94; Мавродинова Л. Стенната живопис в България до края на XIV век. София: Акад изд. М. Дринов, 1995. С. 41–43; Тодић Б. Српско сликарство у доба краља Милутина. Београд: Драганић, 1998. С. 15; Gerstel Sh.E.J. Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle & London: College Art Association & University of Washington Press, 1999. P. 96–97. Fig. 33–34; Суботић Г., Миљковић Б., Шпадијер И., Том И. Натписи историјске садржине у зидном сликарству. Том први: XII–XIII век. Београд, 2015. С. 67–69.*

<sup>4</sup> *Мавродинов Н. Църкви и манастири в Мелник и Рожен // Годишник на Народния музей. Т. V (1926/31). С. 292–298; Stransky A. Remarques sur la peinture du Moyen-Âge en Bulgarie, en Grèce et en Albanie // Actes du IV-e Congrès international des études byzantines. Vol. II. Sofia: Imprimerie de la Cour, 1936. P. 38–40 (=Известия на Българския археологически институт. Т. X (1936); Stránský A. Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnik // Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini Vol. II. Rome, 1940. P. 422–427 (= Nendeln/Lichtenstein: Kraus Reprint, 1978); Акрובה-Жандова И. «Видението на св. Петър Александрийски» в България // Известия на Българския археологически институт. Т. XV (1946). С. 24–36; Хынгopoulos A. Παράτηρησεις εις τας τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Μελενίκου // Επιστημονική ελετηρής της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. VI (1950). Σ. 115–128; Василев А. Проучвания на изобразителното изкуство из някои селища по долината на Струма // Известия на Институт за изобразителни изкуства. Т. VII (1964). С. 175–178; Тодић Б. Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв. // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. С. 36–37; Mavrodinova L. Nouvelles considérations du chevet de l'église Saint-Nicolas à Melnik // Actes du XV-e Congrès international d'études byzantines. Vol. II. Art et archéologie. Communications. I. Athens, 1981. P. 427–438; Андреев Х. Към въпроса за датирването на ктиторския надпис от епископската базилика «Св. Никола» в цитаделата на средновековния Мелник // Археология. 1999/1–2. С. 101–109; Тодић Б. The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik // Зорграф. XXXII (2008). С. 59–68; Penkova B. Thirteenth Century Mural Paintings in South Bulgaria in the light of the Recent Studies // Orient et Occident méditerranéens au XIII-e siècle. Les programmes. Paris: Picard, 2012. P. 140–146.*

<sup>5</sup> *Мавродинова Л. Църквата «Св. Никола» при Мелник. София: Български художник, 1975.*

Илл. 1. Роспись  
центральной апсиды  
Церковь Св. Николая  
в крепости  
средневекового  
Мелника. 1211–1216



росписью<sup>6</sup>. Отреставрированные фрагменты стали настоящей сенсацией и были опубликованы<sup>7</sup>. Вновь по прошествии нескольких десятилетий можно было воочию, а не по архивным фотографиям, рассматривать и изучать декорацию церкви Св. Николая в крепости средневекового Мелника.

Но здесь нас будут интересовать в первую очередь фрески центральной апсиды. Почти все они погибли, видимо, во время бомбардировок, и нам придется довольствоваться архивными фотографиями. В северной части нижнего регистра, слева от трифория, располагалась сцена, которую сложно идентифицировать, и смысл которой не совсем ясен. Речь идет о трех фигурах, объединенных общим сюжетом (илл. 2). Справа Христос со свитком, стоящий на подножии, декорированном жемчугом и драгоценными камнями. Он благословляет святителя, облаченного в полиставрий. Скрестив руки перед грудью, тот с благоговением принимает божественное одобрение действия, совершаемое третьим

<sup>6</sup> Ванев И. Реставрационни намеси, приложени върху стенописите на църквата «Св. Никола» при град Мелник // Проблеми на изкуството. 2004/3. С. 22–27; Гергова И., Гатев Й., Ванев И. Християнското изкуство в Националния Археологически музей в София. Каталог. София: Академично издателство М. Дринов, 2012. С. 14–18, 20; кат. № 7–34.

<sup>7</sup> Прашков Л. Новооткрити фрески церкви Св. Никола в городе Мелник // XVIII Международный конгресс византистов. Т. II: Резюме сообщений. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 8–15 августа 1991 г. Оргкомитет XVIII Международного конгресса византистов. М., 1991. С. 930–931; Томова Б. Стенописите от църквата «Св. Никола», Мелник – XIII век, в колекцията на Националния Археологически институт. София: БАН / Национален Археологически институт с музей, 2009.



Илл. 2. Хиротония  
Фреска апсиды  
церкви Св. Николая  
в крепости  
средневекового  
Мелника. 1211–1216

персонажем, которого, судя по одеждам и физиогномическим особенностям, можно идентифицировать как апостола Петра. В свою очередь, этот персонаж, стоящий левее святителя в полиставрии, возлагает правую руку на его склоненную голову, а в левой руке держит свиток.

Что в данном случае изображено – хиротония, или нечто другое? Кого рукополагают? Мнения исследователей расходятся.

Согласно первому высказанному предположению, апостол Петр представляет Христу патрона храма – святого Николая Мирликийского<sup>8</sup>. Такую идентификацию святителя необходимо отвергнуть по иконографическим соображениям. Ко времени создания фресок житийный цикл святого был уже сформирован. В нем нет сцены представления святителя Христу апостолом Петром, но обязательно имеется изображение рукоположения Николая епископом города Миры. Эта сцена присутствует в росписи 1259 года Боянской церкви (илл. 3) и на житийных иконах, в том числе на тех из них, которые имеют цикл «допалеологовского этапа» (определение Э.С. Смирновой<sup>9</sup>) его формирования, то есть на иконах с Синая<sup>10</sup>,

<sup>8</sup> Stránský A. Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnik. P. 424.

<sup>9</sup> Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976. С. 187.

<sup>10</sup> Vokotopoulos P. Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. Εκ. 62, σ. 204–205.

Илл. 3. Хиротония  
св. Николая епископом  
Мирр. 1259  
Боянская церковь



из Бари<sup>11</sup>, с Кипра<sup>12</sup>, из Любони, Озерёво, Коломны и Каргача-Борисоглебского<sup>13</sup>. Житийным иконам посвящена статья Н. Патерсон-Шевченко<sup>14</sup>. В сценах рукоположения св. Николая Мирликийского обряд выполняется у Святой трапезы не апостолом Петром, а неким пожилым святителем. В Бояне епископ левой рукой указывает на лежащий на Святой трапезе свиток, называемый «птерон» (перо)<sup>15</sup>, с началом формулы для архиерейской хиротонии: +БОЖЬ/СТВЪНО/Ъ БЛГОДЪ/ТЬ ИЖЕ В/СЕГДА<sup>16</sup>. Очевидно, что данная иконография никак не соответствует мелницкому изображению. Не соответствует образу Николая Мирликийского и плохо сохранившийся лик святителя. Описывая его иконографические особенности,

<sup>11</sup> *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*. Bari; Mazzotta, 1988. N. 25. P. 122–123; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261* / Ed. by H.C. Evans and W.D. Wixom. New York, 1997. P. 484–486, n. 320.

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 197–198, n. 263.

<sup>13</sup> *Смирнова. Живопись Великого Новгорода*. № 9, 13. С. 184–187, 199–203; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I: Древнерусское искусство X – начала XV века. М.: Красная площадь, 1995. № 30, 52. С. 95–97, 125, 127.

<sup>14</sup> *Patterson-Ševčenko N. The “Vita” Icon and the Painter as Hagiographer // Dumbarton Oaks Papers*. 1999. Vol. 53. P. 149–165.

<sup>15</sup> *Чилянов Б. Литургия*. София, 1996. С. 296.

<sup>16</sup> *Пенкова Б., Топманова А.-М. Неизвестен текст от сцената с ръкополагането на св. Никола в Боянската църква / Проблеми на изкуството*. 2013/4. С. 3–6.



Л. Мавродинова делает вывод, что они «никак не могли бы принадлежать св. Николаю»<sup>17</sup>.

Еще в 1950 году А. Ксинглпулос предположил, что на фреске изображено рукоположение Иакова брата Господня первым иерусалимским патриархом. Апостол Петр при этом исполняет роль, которая в реальной церемонии положена хартофилаксу. По мнению автора гипотезы, использована иконография палестинского происхождения, проникшая в Мелник через Фессалоники<sup>18</sup>. Предположение о том, что изображен Иаков брат Господень, было принято и другими исследователями<sup>19</sup>. Поскольку А. Ксингпулос не связывал свою гипотезу с возникновением сцены в какой-то конкретный период времени, остается неясным, почему в мелницкой церкви появилось столь редкое (а может, и уникальное) изображение.

Гипотезу Ксингпулоса принял изначально и Б. Тодич<sup>20</sup>. Позже, пытаясь включить сцену в некий исторический контекст, он выдвинул новое предположение, согласно которому в сцене представлен примас Болгарской Церкви Василий<sup>21</sup>. Однако это предположение рождает новые вопросы. Появление изображения символического рукоположения примаса в городе, который находится далеко от Тырнова – столицы Второго болгарского царства, а значит – вдали от протекающих в стране политико-религиозных процессов, представляется весьма странным, если не предположить, что существовала некая личная связь Василия с Мелником. Никаких свидетельств такой связи, однако, нет. Мысль о том, что в период с 1204 по 1207 год возникла иконография символического рукоположения Василия, которая использовалась в построенных или обновленных церквях по всей стране, тоже кажется маловероятной. Существуют и другие проблемы. Неизвестно, существовали ли когда-либо изображения болгарского примаса, и как они выглядели. Из написанного около 1233 года письма Анкирского митрополита Христофора, наместника и патриаршего экзарха всего Запада, болгарскому царю Иоанну Асеню II известно только, что: 1) Василий жил по крайней мере еще четверть века после 1207 года; 2) во время встречи с Христофором он находился на Афоне; 3) патриарший экзарх не сумел убедить его вернуться в Тырново, чтобы вновь возглавить Болгарскую Церковь. Другими словами, будучи примасом, Василий

<sup>17</sup> Мавродинова Л. Църквата «Св. Никола» при Мелник. С. 17. О лике святителя подробнее ниже.

<sup>18</sup> *Xungopilos A. Πατριήρσεις εις τας τοιχογραφίες του Αγ. Νικόλαου Μελενίκου*. Σ. 115–128.

<sup>19</sup> Лазарев В.Н. История Византийской живописи. С. 133; Джурич В. Византийские фрески.

Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. С. 340; *Tsituridou A. Zidno slikarstvo Svetog Panteleimona u Solunu // Зограф. VI (1975)*. С. 17–18; Мавродинова Л. Църквата «Св. Никола» при Мелник. С. 14–20; *Mavrodinova L. Nouvelles considérations du chevet de l'église Saint-Nicolas à Melnik*. P. 434–436; *Gerstel Sh.E.J. Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*. P. 96–97; Пенкова Б., Тотоманова А.-М. Неизвестен текст от сцената с ръкополагането на св. Никола в Боянската църква. С. 5.

<sup>20</sup> Тодич Б. Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв. С. 36–37; *Тодић Б. Српско сликарство у доба краља Милутина*. С. 158.

<sup>21</sup> *Todić B. The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik*. С. 59–68.



Илл. 4. *Неизвестный архиерей*  
Фреска апсиды  
церкви Св. Николая  
в крепости  
средневекового  
Мелника. 1211–1216

был еще сравнительно не старым, что не соответствует изображению рукополагаемого святителя в мелницкой росписи<sup>22</sup>. Однако благодаря гипотезе Б. Тодича стало очевидно, насколько существенна идеологическая компонента западноевропейского происхождения. Не учитывая это, невозможно понять значение сцены.

Самая недавняя гипотеза связывает возникновение никольской росписи с выдвижением Мелника в ранг архиепископии в 1274 году. Авторы считают, что мелницкие фрески являются работой двух мастеров, живопись которых напоминает работу художников, расписавших в 1271 году церковь Св. Николая в селе Манастир (Республика Македония). Согласно их мнению, роспись возникла по желанию мелницкого владыки, «который заказал создание собственного портрета возле своего трона». В феврале 1274 года он подпи-

сал письмо к папе, в котором признавал примат Римской церкви, за что (по предположению авторов) и получил повышение. При этом отмечен аналогичный случай заказа портрета действующего святителя в церкви Положения Ризы Богородицы в поселке Биела (Бијела, Черногория), где в начале XIII века некий епископ Даниил заказал свой портрет, расположенный в нише над епископским престолом в апсиде алтаря<sup>23</sup>. Думается, что поручение изобразить свою символическую инвеституру, осуществляемую апостолом Петром, выполняющим роль хартофилакса, в присутствии Христа, принципиально отличается от размещения собственного портрета



<sup>22</sup> Васильевский В.Г. Обновление Болгарского патриаршества при царе Иоане Асене II в 1235 г. // Журнал Министерства народного просвещения. 1885. Ч. 238 (март-апрель). С. 53–55; Ников П. Църковната политика на Ивана Асеня II // Българска историческа библиотека. Год. III (1930). Т. III. С. 84–85.

<sup>23</sup> Суботић Г., Мильковић Б., Шпадијер И., Тот И. Натписи историјске садржине у зидном сликарству. Том први: XII–XIII век. С. 67–69.

над своим же архиерейским тронном. Кроме того, в рамках гипотезы остается непонятным, почему в ктиторской надписи упоминаются только севаст Владимир и его брат, но отсутствуют имя и титул мельницкого владыки, чья роль в создании уникальной сцены так значима.

Из-за проблем, которые возникают в процессе обдумывания существующих гипотез, можно заключить, что ни одна из предложенных теорий не дает ответа на все возникающие вопросы. Чтобы понять сюжет и смысл сцены, необходимо поставить ее в нужный политико-религиозный контекст, то есть найти период времени, когда она могла возникнуть. Этот исторический момент не совпадает с униями болгарского царя Калояна и византийского василевса Михаила VIII Палеолога; следует искать период, когда связи с Западом имели для Мелника особенно важное значение. Но вначале рассмотрим существующие датировки.

Л. Мавродинова полагала, что фрески возникли до 1204 года, мотивируя эту датировку формой крестов-четырёхлистников на омофорах некоторых святителей (илл. 4), характерных, по ее мнению, для средневизантийского периода<sup>24</sup>. На наш взгляд, однако, эта датировка ошибочна. Украшенные подобными крестами омофоры есть у Иоанна Златоуста, Кирилла Александрийского и святителя из группы праведников перед раем в сцене «Страшный суд» в главном храме монастыря Ахтала<sup>25</sup>, св. Василия Великого на царских вратах второй половины XIII века из погоста Кривое<sup>26</sup> и последнего святителя в группе слева (Игнатия Богоносца?) в волотовской «Службе святых отцов»<sup>27</sup>. Как упоминалось, Б. Тодич датирует мельницкие фрески 1204–1207 годами<sup>28</sup>. Существует еще более узкая датировка: по мнению палеографа и археолога Х. Андреева храм был расписан между августом 1208-го, когда Алексей Слав становится вассалом латинского императора Генриха I Фландрского (Henri de Flandre), и серединой следующего года, когда, переезжая из Цепины в Мелник, Слав меняет центр своих владений. Основанием для данного заключения служит предположение, что упомянутый в ктиторской надписи родной брат севаста Владимира и есть сам Алексей Слав<sup>29</sup>. Теодорос Н. Влахос

<sup>24</sup> Мавродинова Л. Църквата «Св. Никола» при Мелник. С. 17; Мавродинова Л. Стенната живопис в България до края на XIV век. С. 41–43. Л. Прашков принял эту датировку – см.: Прашков Л. Новооткрытые фрески церкви Св. Никола в городе Мелник. С. 931.

<sup>25</sup> Лидов А.М. Росписи монастыря Ахтала. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2014. Илл. на стр. 73, 77, 131.

<sup>26</sup> Государственная Третьяковская Галерея. Древнерусское искусство. № 17. С. 73–74.

<sup>27</sup> Вадорнов Г.И. Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М.: Искусство, 1989. Док. 74В.

<sup>28</sup> Todić B. The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik. P. 67.

<sup>29</sup> Андреев Х. Към въпроса за датирването на ктиторския надпис от епископската базилика «Св. Никола» в цитаделата на средновековния Мелник. С. 101–109. Виолета Нешева приема това мнение. См.: Нешева В. Богозиданият град Мелник. София: Иврай, 2008; *Она же*. Ктиторские греческие надписи XIII века из города Мелника (Болгария) как исторические источники // Вопросы эпиграфики. 2017. Вып. VII. Часть 2. С. 55.



Илл. 5. Христос из сцены «Хиротония» Фреска апсиды церкви Св. Николая в крепости средневекового Мелника. 1211–1216

датирует фрески мелницкого Св. Николы византийским временем, то есть после 1246 года<sup>50</sup>. Воислав Джурич считал, что фрески храма выполнены живописцами, создавшими в 1271 году роспись церкви Св. Николы в деревне Манастир<sup>51</sup>. Принимая его мнение, авторы первого тома «Надписей исторического содержания» датировали фресковую декорацию мелницкого Св. Николы 1274/5 годом<sup>52</sup>. Не соглашаясь с Джуричем, Мавродинова считала, что стиль росписи Манастира отличается от мелницкого<sup>53</sup>. Во времена, когда Джурич и Мавродинова формировали свои мнения, в отреставрированном виде (а не на архивных фотографиях) можно было увидеть лишь малую часть мелницких фресок. Сейчас ситуация другая: наряду с общими для двух памятников особенностями (характерными, впрочем, для немалого количества других ансамблей XIII века, которые продолжают традицию позднего XII века), мелницкие фрески написаны в стилистике, отличающейся от

стилистики фресок 1271 года в Манастире. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить изображение Христа в мелницком «Рукоположении» (илл. 5) с Его же изображением в «Причащении апостолов» в Манастире (илл. 6), ангела в мелницком «Вознесении» (илл. 7) с манастирским архангелом Михаилом в конхе апсиды (илл. 8), или апостолов в «Вознесении Христа» в Мелнике (илл. 9) с апостолами в «Причащении апостолов» в Манастире (илл. 10). Из этого можно сделать вывод, что ни одна из вышеупомянутых датировок не является безупречной, поскольку не отвечает всем известным стилистическим, иконографическим и историческим данным в их целокупности.

В этой ситуации представляется важным извлечь как можно больше информации из ктиторской надписи у апсиды алтаря (илл. 11). Ее первая публикация была некорректной<sup>54</sup>. Не видя оригинала, Й. Иванов принял на веру информацию, изложенную в предварительных записках Н. Мавродинова<sup>55</sup>, в которых текст передан с неточностями, отразившимися на

<sup>50</sup> *Vlahos Th.N.* Die Geschichte der byzantinischen Stadt Melenikon. Tsessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1969. P. 60–69.

<sup>51</sup> *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. С. 50.

<sup>52</sup> *Суботић Г., Мильковић Б., Штадијер И., Тот И.* Натписи историјске садржине у зидном сликарству. XII–XIII век. С. 67–69.

<sup>53</sup> *Мавродинова Л.* Църквата «Св. Никола» при Мелник. С. 48–49.

<sup>54</sup> *Иванов Й.* Български старини из Македония. 2-ро, допълнено издание. София: Държавна печатница, 1931. С. 212–213 (= фототипное изд., ред. Б. Ангелов и Д. Ангелов. София: Наука и изкуство, 1970).

<sup>55</sup> См.: *Мавродинова Л.* Църквата «Св. Никола» при Мелник. С. 63. прим.149: *Андреев Х.* Към въпроса за датирането на ктиторския надпис от епископската базилика «Св. Никола» в цитаделата на средновековния Мелник. С. 107, прим. 3.



Илл. 6. Христос из сцены «Причащение апостолов»  
Фреска церкви Св. Николая, Манастир. 1271  
Фото И. Джорджевича

Илл. 7. Ангел из сцены «Вознесение»  
Фреска церкви Св. Николая в крепости средневекового Мелника. 1211–1216

переводе: «Моление божьего раба севаста Владимира, единоутробного брата севаста франков». Исследователь задается вопросом, не является ли этот «севаст франков» самим деспотом Алексием Славом. Несколько лет спустя Никола Мавродинов опубликовал тот же текст, но уже в правильном написании<sup>36</sup>.

+ Δέησις [ς] τοῦ δοῦ[λου] τοῦ Θε[ο]ῦ σεβ[ά]στου /  
βλαδιμίηρου αυ(τ)αδελφού σεβ[ά] /  
στου του φράγγου ~

Сделанный И. Гошевым перевод звучит так: «Моление раба божьего севаста Владимира, единоутробного брата севаста франка». Л. Мавродинова и Х. Андреев приняли эти чтение и перевод<sup>37</sup>.



Илл. 8. Архангел Михаил  
Фреска церкви Св. Николая в селе Манастир. 1271  
Фото И. Джорджевича

<sup>36</sup> Мавродинов Н. Църкви и манастири в Мелник и Рожен // Годишник на Народния музей. Т. V (1926/31). С. 292, таб. 2. В своем исследовании о позднегреческих и позднелатинских надписях В. Бешевлиев передает греческий текст, но не дает перевода (Смотри: *Beševliev V. Spätgriechische und Spätlateinische Inschriften aus Bulgarien*. Berlin: Akademie Verlag, 1964. P. 170, n. 238. Taf. 101/257).

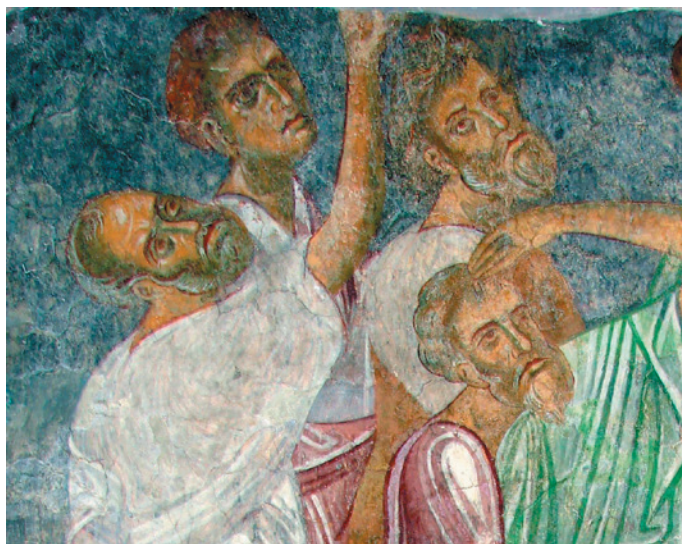
<sup>37</sup> Мавродинова Л. Църквата «Св. Никола» при Мелник. С. 49–50; Андреев Х. Към въпроса за датрането на ктиторския надпис от епископската базилика «Св. Никола» в цитаделата на средновековния Мелник. С. 101.



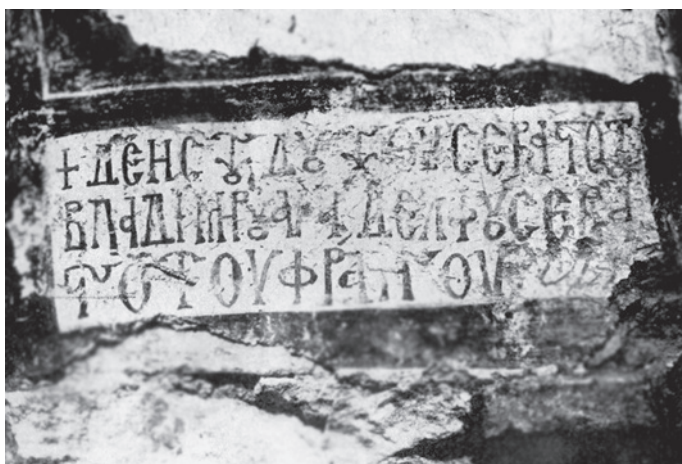
Илл. 9. Апостолы  
из сцены «Причащение  
апостолов»  
Фреска церкви  
Св. Николая,  
Манастир. 1271  
Фото И. Джорджевича



Илл. 10. Апостолы  
из сцены «Вознесение»  
Фреска церкви  
Св. Николая  
в крепости  
средневекового  
Мелника. 1211–1216



Илл. 11. Ктиторская  
надпись  
Церковь Св. Николая  
в крепости  
средневекового  
Мелника. 1211–1216





С самого начала существовали и сомнения: А. Странски дал греческий текст в варианте, опубликованном Й. Ивановым, добавляя в скобках «τοῦ Φραγγουῦ». Он сомневался и в точности перевода. Слово «αὐτάδελφος» переведено как «ami et frègre» (= приятель и брат). Исследователь считал, что речь идет о незнакомой личности – владельце замка и современнике участников IV крестоносного похода, добавляя, что франком называли и первого императора Латинской империи Балдуина Фландрского<sup>38</sup>. В.Н. Лазарев придерживался перевода Странского<sup>39</sup>.

Как видим, в литературе существуют два мнения, основанные на разнице в переводе слова αὐτάδελφος. Согласно первому, севаст Владимир имел единоутробного брата (севаста франка), которого вслед за Й. Ивановым, но без всякого сомнения, многие исследователи считают деспотом Алексием Славом. Согласно второму, севаст франк является приятелем и братом (то есть побратимом. – Г.Г.) севаста Владимира.

Проконсультировавшись с профессором Б.Л. Фонкичем (за что остаюсь ему очень признателен), я убедился, что «αὐτάδελφος» нужно переводить как «родной брат». Брат севаста Владимира идентифицируется с Алексием Славом без какого-либо основания, ибо последний нигде не величается «севастом». Считать, что в официальной ктиторской надписи упомянули бы Слава не с его собственным именем, а с прозвищем «франк», означало бы непонимание духа Средневековья. Впрочем, как мы увидим дальше, император Генрих Фландрский называет Алексия Слава «нашим греком».

Словосочетание «родной брат» предполагает, что у братьев была одна мать; никто не был усыновлен и никто не являлся пасынком во второй семье матери. Имя Владимир – без сомнения, славянское; однако, как обстоят дела с родным братом его носителя? «Франк» это этноним. Прозвище появляется как обозначение выходца из Западной Европы, но впоследствии превращается в имя собственное – «Франгос». Показателен пример с норманнским военачальником Робертом Крепином (? – до 1075), которого Михаил Пселл упоминает под именем «Франк Криспин»<sup>40</sup>. В эпоху Палеологов имя Франгос встречается достаточно часто<sup>41</sup>, а в XVI веке жили два знаменитых православных живописца – Франгос Кателанос (Φράγγος Κατελλ(λ)άνος) и Франгос Кондарис (Φράγγος Κονταρής). У последнего был родной брат – священник и художник Георгий, с которым он работал вместе. Как отмечено в надписи из церкви Св. Николая в поселке Крапси (1563), Франгос был его «родным братом (αὐτάδελφος)»<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Stránský A. Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnik. P. 423.

<sup>39</sup> Лазарев В.Н. История Византийской живописи. С. 241, прим. 102.

<sup>40</sup> Пселл М. Хронография / Пер., статья и прим. Я.Н. Любарского. М.: Наука, 1978. С. 186, 298, прим. 34.

<sup>41</sup> Суботић Г., Миљковић Б., Шпадијер И., Том И. Натписи историјске садржине у зидном сликарству. XII–XIII век. С. 69.

<sup>42</sup> Chatzidakis M., Drakopoulou E. Έλληνες ζωγράφοι μετα την άλωση (1450–1830). Αθήνα, 1997. Τ. 2. Σ. 76–79, 102–104.

Осознавая существование двух возможностей перевода – как этноним (франк) и как имя собственное (Франгос), Л. Мавродинова и Х. Андреев опубликовали перевод ктиторской надписи с двумя возможностями, заключая одну из них в скобки<sup>43</sup>. Кажется, в данном случае речь идет о личном имени – Франгос. Нельзя ожидать, что в ктиторской надписи личное имя могло бы быть заменено этнонимом.

Итак, в надписи упомянуты двое братьев. Корни одного – славянские; другого – западные. Это возможно только если их мать состояла в двух браках – с европейцем (отец Франгоса) и славянином (отец Владимира). Севаст Владимир называет себя родным братом Франгоса. Создается ощущение, что он моложе и менее известен мелницким жителям. Так же полагают и авторы «Надписей с историческим содержанием»<sup>44</sup>. Если эти рассуждения верны, то в первом браке матери двух братьев родился Франгос; во втором – Владимир.

Структура надписи и ее местоположение вынуждают отказаться от идеи, что севаст Владимир является главным ктитором реконструкции церкви Св. Николы. Храмовые надписи (в том числе и те, которые содержат исторические данные) наделены сакральным смыслом. В зависимости от расположения они имеют разное предназначение и составлены согласно определенным формулам. Так, в надписях в основании купола могут указываться дата росписи и имя заказчика, но их функция прежде всего апотропеическая (защитная). Они должны защищать от разрушения, которому в первую очередь подвержены верхние части здания. Имена ктиторов возле жертвенника связаны с благодарением донаторов храма в процессе литургии. Главная ктиторская надпись обычно располагается на хорошо обозримом месте – над основной дверью, возле окна, на каком-нибудь столпе и т.д. Напротив, подписи художников чаще всего замаскированы. Под видом орнамента они могут украшать оружие и броню святых воинов. Их обнаруживают также в деталях сюжетных сцен. Более пространственные сведения о работе мастеров могут быть запечатлены в каком-либо плохо видимом уголке. Иногда имена художников написаны мелкими буквами в конце главного ктиторского текста. Надписи, упоминающие дарителей храма, разбросаны по всему интерьеру; заметить их нетрудно. Порой, указывая имя, они сопровождают соответствующие портретные изображения, а иногда присутствуют самостоятельно. Формула, которая предшествует имени, довольно проста: «Моление раба Божия». Ктиторская надпись в мелницкой церкви принадлежит к такому типу. По-видимому, в реконструкции храма Св. Николы принимало участие несколько дарителей. Севаст Владимир, на чьи средства создавались фрески алтаря, был лишь одним из них.

<sup>43</sup> Мавродинова Л. Църквата «Св. Никола» при Мелник. С. 50; Андреев Х. Към въпроса за датиранието на ктиторския надпис от епископската базилика «Св. Никола» в цитаделата на средновековния Мелник. С. 102.

<sup>44</sup> Суботић Г., Мильковић Б., Шпадијер И., Тот И. Натписи историјске садржине у зидном сликарству. XII–XIII век. С. 69.

Главным же ктитором храма был Алексей Слав. В датированном маем 1216 года завещании Павла Клавдиополита даже утверждается, что именно им был создан храм Св. Николы в крепости Мелника<sup>45</sup>. Это не соответствует археологическим данным; на самом деле деспот только восстановил здание храма после его обрушения, добавив к нему некоторые пристройки<sup>46</sup>. Известно, что с юго-запада была воздвигнута колокольня<sup>47</sup>, где находился колокол с надписью «ΧΑΛΚΗΛΑΤΟΝ ΔΩΡΟΝ ΔΕΣΠΟΤΟΥ ΑΛΕΞΙΟΥ ΔΕ ΤΟΥ ΕΥΣΕΒΟΥΣ ΣΦΛΑΒΟΥ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΟΣΙΟΝ ΝΙΚΟΛΑΟΝ ΤΟΝ ΤΩΝ ΜΥΡΩΝ» (Медный колокол – дар деспота Алексия благочестивого, Слава святому Николаю, который из Мир)<sup>48</sup>. Отметим, что в надписи на колоколе Алексей Слав упомянут как «деспот»; значит, пристройка колокольни произошла после 1208 года, когда он получил этот титул от Генриха I Фландрского.



Илл. 12. Заложенные синтроном фрески в алтаре церкви Св. Николая в крепости средневекового Мелника

События протекали, скорее всего, следующим образом. В 1211 году произошло сильное землетрясение, из-за которого построенная во времена византийского императора Юстиниана I (527–565) церковь<sup>49</sup> сильно пострадала. Являясь «новым ктитором», Слав восстановил древнюю базилику. Поскольку на сохранившихся фресках нет следов катаклизма,

<sup>45</sup> Bompaire J., Lefort J., Kravari V., Giros Ch. Actes de Vatopédi. Paris, 2001 (Archives de l'Athos. XXI). P. 119–123, n. 12.

<sup>46</sup> Костова Е. Завещание на Мелнишкия митрополит Павел Клавдиополит – важен исторически извор от начало на XIII век // Историческо бъдеще. 2016/1–2. С. 201.

<sup>47</sup> Нешева В. Деспот-Славовата кула-камбанария на църквата «Св. Никола» в Мелник // Археология. Т. 44. 2003/3. С. 33–41.

<sup>48</sup> Герасимова В. Две камбани от Мелник с надписи от XIII в. // Археология. Т. 44. 2003/3. С. 42–49.

<sup>49</sup> Нешева В. Богозиданият град Мелник; Она же. Ктиторские греческие надписи XIII века. С. 54.

Илл. 13. Горнее место  
Церковь Св. Николая  
в крепости  
средневекового  
Мелника

они тоже были написаны после землетрясения 1211 года. А как с *terminus ante quem*? Установить его помогает тот факт, что фрески частично закрыты добавленным позднее синтроном (илл. 12) с горним местом посередине (илл. 13). Следовательно, храм был расписан до того, как стал митрополичьим престолом. Первым владыкой объединенных епархий Мелника и Серр был бывший игумен основанного Алексием Славом монастыря Богородицы Спилеотиссы – Павел Клавдиополит. По всей вероятности, синтрон и трон (горнее место) возведены по поводу его интронизации. В завещании Павла, составленном в 1216 году, трон упомянут: «с голосом многих архиереев я взошел на священнический трон обычным способом (выделено мной. – Г.Г.), согласно воле святого моего покровителя, счастливейшего деспота господина Алексия Слава»<sup>50</sup>. Это означает, что год составления завещания является *terminus ante quem*. Фрески возникли между 1211 и 1216 годом, скорее всего, во время реконструкции храма после землетрясения.

Уточнив период возникновения фресок, можно вернуться к идентификации рукополагаемого. Итак, по данному



Илл. 14. Святой  
Иаков, брат  
Господень  
Фреска придела  
Св. Богородицы  
кафоликона  
монастыря  
Св. Иоанна  
Богослова  
на Патмосе. XII век



<sup>50</sup> Bompaire J., Lefort J., Kravari V., *Giros Ch. Actes de Vatopédi*. P. 119–123, n. 12; Костова Е. Завещаниего на Мелнишкия митрополит Павел Клавдиополит. С. 198, прим. 7.



вопросу существуют три гипотезы: это либо примас Василий, либо тот митрополит, который занимал мелницкую кафедру в 1274/75 году, либо Иаков брат Господень.

Лик святителя сохранился плохо, но, несмотря на это, можно различить, что изображен старец «с заостренной бородой средней длины и чуть поседевшими волосами, довольно низко закрывающими лоб»<sup>51</sup>. Б. Тодич также отмечает, что у святителя длинная заостренная борода<sup>52</sup>. Неизвестно, как выглядели примас Василий и мелницкий архиепископ 1274/75 года, но многие изображения Иакова имеют схожие иконографические черты (илл. 14)<sup>53</sup>. Отрицая, что изображен именно он, Б. Тодич отмечает, что святитель представлен (как исследователю кажется) без нимба<sup>54</sup>. Сохранность головы очень плохая, и по существующим архивным черно-белым фотографиям нельзя с уверенностью утверждать, был ли он с нимбом или нет. Тем не менее при тщательном исследовании фотоснимка нам удалось рассмотреть над правой рукой апостола Петра краешек нимба рукополагаемого. Однако наличие или отсутствие нимба не является достаточным аргументом для опровержения гипотезы о том, что изображена «Хиротония Иакова». Существует ряд сцен, где святые персонажи (чаще всего апостолы) изображены то с нимбом, то без него<sup>55</sup>. Эти примеры показывают, что Иакова брата Господня также могли изобразить без нимба. Представлено ли, однако, в данном случае его поставление?

В Деяниях апостолов оно не упомянуто. Правило о рукоположении епископа, описанное Ипполитом Римским (ок. 170–235), требует:

<sup>51</sup> Мавродинова Л. Църквата «Св. Никола» при Мелник. С. 17.

<sup>52</sup> «long and pointed beard». См.: *Todič B. The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik.* С. 60.

<sup>53</sup> Кафоликон монастыря Неа Мони на острове Хиос; придел Богородицы кафоликона монастыря Иоанна Богослова на острове Патмос, главный храм монастыря Ахтала и др.

<sup>54</sup> «He does not seem to have been haloed». См.: *Todič B. The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik.* С. 60.

<sup>55</sup> Без нимбов апостолы представлены в сценах: 1) «Причащение апостолов» в церквях Архангела Михаила Михайловского Златоверхого монастыря, Панагии Форвиотиссы в Асину и Свв. Апостолов Печской патриархии; 2) «Успение Богоматери» в храмах Панагии Форвиотиссы в Асину; Панагии Мавриотиссы и Св. Николая Касницы в Касторье; 3) «Вознесение Христа» в церквях Свв. Бессребреников (Анаргири) в Касторье и Св. Георгия Диасоритиса на острове Наксос; 4) «Омовение ног», «Тайная вечеря» и «Неверие Фомы» в кафоликоне монастыря Осиеос Лукас и его крипте; 5) «Неверие Фомы» в кафоликоне монастыря Влахерны близ Арты; 6) «Отослание апостолов на проповедь» и «Неверие Фомы» в церкви Свв. Апостолов Печской патриархии; 7) «Моление о чаше» в трапезной монастыря Св. Иоанна Богослова на острове Патмос и Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря; 7) апостол Петр в сцене «Христос и самарянка» в приделе Богородицы кафоликона монастыря Св. Иоанна Богослова на острове Патмос и др. Кроме апостолов, иногда без нимбов изображаются и другие святые, например, сорок мучеников севастиийских в кипрских церквях Свв. Иоакима и Анны в деревне Калиана, Панагии Форвиотиссы в Асину и Св. Николая «под крышей» в Какопетрии, а также в храме монастыря Ахтала и др.



«По согласию всех да возложат руки на него»<sup>56</sup>. Христиане веруют, что таким образом на посвящаемого нисходит Святой Дух. В Деяниях апостолов хиротония упомянута в связи с поставлением первых диаконов: «... и сии (апостолы. – Г.Г.), помолившись, возложили руки на них (будущих диаконов. – Г.Г.)»<sup>57</sup>. Можно предположить, что церемония принятия епископского сана Иаковом происходила схожим образом.

Согласно Евангелию от Фомы, на Иакова как на главу иерусалимской Церкви указал при жизни сам Христос: «Сказали ученики Иисусу: Мы знаем, что Ты уйдешь от нас. Кто станет старшим над нами? Сказал им Иисус: В месте, в которое вы придете, вы придете к Иакову Праведному, ради которого появились небо и земля»<sup>58</sup>.

В Первом послании к Коринфянам апостол Павел упоминает, что после Своего воскресения Христос явился Иакову<sup>59</sup>. Ссылаясь на него, Евсевий Памфил (Кесарийский) пишет: «Потом, по его словам, Он явился Иакову – одному из тех, кто слывут братьями Спасителя»<sup>60</sup>. Во второй книге того же сочинения Евсевий описывает все то, что христианину III–IV веков было известно об Иакове: «Тогда же Иаков, называемый братом Господним (ибо он назывался сыном Иосифа; отцом Христа был тот же Иосиф, которому обручена была Дева, и прежде чем сочтались они, оказалось, что она имеет во чреве от Духа Святого, как учит нас святое Евангелие)», – вот этот самый Иаков, которому в древности было дано прозвище «Праведный» за его исключительную добродетель, первый, как рассказывают, получил епископский престол в Иерусалимской Церкви<sup>61</sup>. Ссылаясь на Климента Александрийского (Очерки. Кн. 6 и 7), он пишет, что Иаков был поставлен епископом без претензий со стороны Петра или Иоанна: «Петр, Иаков и Иоанн, хотя и были особо Спасителем почтены, однако после Вознесения Спасителя, не оспаривая друг у друга эту честь, избрали епископом Иерусалима Иакова Праведного». Уточняя, о какой чести идет речь, он продолжает: «Иакову Праведному, Иоанну и Петру Господь после Воскресения передал знание, они же передали его остальным апостолам»<sup>62</sup>. В гностическом апокрифе II века «Тайная книга Иакова»<sup>63</sup> утверждается, что Иаков и Петр получили от Христа откровение, записанное в тайную книгу. Возможно, в апокрифе соединены два персонажа – Иаков Зеведеев

<sup>56</sup> URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ippolit\\_Rimskij/apostolskoe-predanie-sv-ippolita-rimskogo/](https://azbyka.ru/otechnik/Ippolit_Rimskij/apostolskoe-predanie-sv-ippolita-rimskogo/) (дата обращения 02.05.2023).

<sup>57</sup> Деян.: 6:6.

<sup>58</sup> Евангелие от Фомы, 13 (Библиотека Наг-Хаммади на русском языке) // URL: <http://apokrif.fullweb.ru> (дата обращения 30.04.2023).

<sup>59</sup> 1 Кор 15:7.

<sup>60</sup> *Евсевий Памфил*, Церковная история. Кн. 1, 12(5) – см.: Евсевий Памфил. Церковная история. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2001. С. 43

<sup>61</sup> Там же. Кн. 2, 1(2). С. 53–54.

<sup>62</sup> Там же. Кн. 2, 1(3–4). С. 54.

<sup>63</sup> Русский перевод на сайте: [http://apokrif.fullweb.ru/nag\\_hammadi/apokrif\\_jak.shtml](http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/apokrif_jak.shtml) (дата обращения 02.05.2023).

и Иаков брат Господень. В те времена такие смешения происходили, видимо, нередко; Евсевий Памфил (Кесарийский) предупреждает: «Было же два Иакова: один – “Праведный” – сброшен с крыши и забит до смерти скалкой валяльщика, другому отрубили голову»<sup>64</sup>.

Легенда о получении Иаковом и апостолом Петром от Христа некоего тайного знания, была популярна в среде первых христиан. Существует послание к Иакову «епископу святой Церкви», приписываемое Петру, в котором последний просит передавать книги с его проповедями только доверенным людям<sup>65</sup>.

Из сказанного видно, что Иаков Праведный играл в среде первых христиан главенствующую роль. Можно привести и другие факты, которые показывают, что апостолы признают брата Господня своим лидером. Именно его апостол Петр известил в первую очередь о своем чудесном освобождении из тюрьмы<sup>66</sup>. Вскоре после своего обращения апостол Павел был в Иерусалиме и, пребывая у Петра, посетил «Иакова брата Господня»<sup>67</sup>. В Послании к Галатам он называет Кифу (Петра), Иакова и Иоанна столпами Церкви, уточняя, что они, узнав о данной ему и Варнаве «благодати», подали им «руку общения», дабы те (Павел и Варнава) могли идти к язычникам, тогда как сами они (Петр, Иаков и Иоанн) пойдут к обрезанным<sup>68</sup>. В «Деяниях» описана встреча, произошедшая во время последнего посещения Иерусалима Павлом. При чтении невольно возникает ощущение, что апостол отчитывается: «На другой день Павел пришел с нами к Иакову; пришли и все пресвитеры. Приветствовав их, Павел рассказывал подробно, что сотворил Бог у язычников служением его»<sup>69</sup>. О подобном «отчете» упоминают и «Псевдо-Климентины». Согласно этому апокрифу II – начала III века, апостол Петр сказал Клименту Римскому, что должен каждый год посылать Иакову отчет о своих поступках<sup>70</sup>.

В свете таких представлений нетрудно допустить появление композиции, иллюстрирующей рукоположение Иакова, брата Господня, апостолом Петром в присутствии Христа. Как мы уже видели, иконография рукополагаемого не противоречит такой гипотезе. Почему, однако, данную композицию мы находим только в Мелнике? И почему Иаков представлен в подчиненном апостолу Петру положении? Возможно, сцена рукоположения выражает идею, актуальную для относительно короткого временного промежутка? Чтобы ответить, необходимо реконструировать историко-политическую ситуацию в Мелнике в первые десятилетия XIII века.

<sup>64</sup> *Евсевий Памфил*, Церковная история. Кн. 2, 1(5). С. 54.

<sup>65</sup> Послание апостола Петра к апостолу Иакову // URL: <http://apokrif.fullweb.ru> (дата обращения 30.04.2023).

<sup>66</sup> Деян. 13:17.

<sup>67</sup> Гал. 1:19.

<sup>68</sup> Гал. 2:9.

<sup>69</sup> Деян. 21:18–19.

<sup>70</sup> The Recognitions of Clement 1.17 // URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Ante-Nicene\\_Christian\\_Library/Recognitions\\_of\\_Clement:\\_Book\\_1](https://en.wikisource.org/wiki/Ante-Nicene_Christian_Library/Recognitions_of_Clement:_Book_1) (дата обращения 29.04.2023).

Благодаря браку Алексия Слава с незаконнорожденной дочерью Генриха I Фландрского<sup>71</sup> Мелницкий деспотат устанавливает тесные связи с Латинской империей, которая была создана в результате IV Крестового похода. Его инициатору, папе Иннокентию III, взятие византийской столицы показалось удачной возможностью воссоединить Западную и Восточную Церкви под эгидой папства – идея, которая существовала и ранее. Одно из событий, которые должны были привести к этому, произошло во времена Алексия Слава. В 1213 году в Константинополь прибыл папский легат, португалец Пелагио Гальвани (Пайу Галван). Георгий Акрополит сообщает; «Он хотел заставить всех подчиняться власти старшего Рима». Закрывая православные храмы и репрессировав православных священников, «он предлагал одно из двух: либо признать папу первым архиереем и почитать его при богослужениях, или же смерть тому, кто не совершает это почитание»<sup>72</sup>.

В свете таких религиозных событий сцена хиротонии приобретает особый смысл: ведь основатель римской христианской общины склоняет во время рукоположения голову первого иерусалимского архипастыря, а это происходит на глазах у Христа, с его одобрения. Другими словами, сцена иллюстрировала исторический примат римской церкви над восточной, а значит – право первой править над второй.

В 1216 году умерли и Генрих I Фландрский, и Иннокентий III. После их смертей мелницкий деспот почувствовал себя более независимым. Описывая события 1224 года, Георгий Акрополит сообщает об Алексии Славе: «Иногда он оказывал помощь италийцам, соединенный с ними узами родства, иногда болгарам – из-за общности происхождения, а иногда Федору Комнину (владетелю Эпира и Тессалии Феодору Ангелу. – Г.Г.)»<sup>73</sup>. Несомненно, эти разнонаправленные действия, как и его браки, определялись политическими интересами, что характерно для той эпохи. Будучи зятем Генриха Фландрского, Слав воевал на стороне Латинской империи, о чем мы знаем со слов самого латинского императора. В письме друзьям о победах над четырьмя врагами Империи он сообщает: «В то же самое время <...> мы получили весть наших баронов из Солунского королевства <...> что Борил (болгарский царь. – Г.Г.) пришел туда с большим войском и нанес нам очень много зла. Однако бароны собрались и в союзе со Славом, нашим греком (выделено мной. – Г.Г.)»<sup>74</sup>,

<sup>71</sup> Акрополит Г. История / Пер., вступ. стат., комм. и примеч. П.И. Жаворонкова, отв. ред. Г.И. Литаврин. СПб.: Алетейя, 2013. С. 65.

<sup>72</sup> Там же. С. 60.

<sup>73</sup> Там же. С. 65.

<sup>74</sup> Генрих называет Алексия Слава греком. В первой половине XIII века было хорошо известно, что болгарский царь Калоян переселил в Мелник греков уничтоженного им города Филиппополя (Пловдива). Об этом говорит в 1246 году один из жителей города – Николай Манклавит: «А мы все приходим из Филиппополя и являемся настоящими греками» (Акрополит Г. История. С. 83–84). Латинский император, несомненно, знал, что в Мелнике преобладало греческое население. Из-за этого он считал греком и мелницкого деспота.

ему противопоставились. Опасаясь их, Борил покинул бегством эту землю»<sup>75</sup>.

После смерти Генриха в 1216 году ситуация на Балканах изменилась. Изменились и действия Алексия Слава. Латинская империя чахла; на Балканах появился новый значимый игрок – правитель Эпира и Фессалии Феодор Комнин Дука Ангел (1215–1230). Георгий Акрополит описывает его достижения так: «Начав управлять, он существенно расширил свое государство, так как приобрел значительную территорию из италийских владений и еще большую из болгарских»<sup>76</sup>. В начале своего царствования Феодор Ангел победил новопоставленного папой Гонорием III латинского императора; сам Пьер II де Куртене погиб в битве. Эпирский правитель продолжал и дальше вести враждебную Латинской империи политику. Он все больше расширял свои владения; скоро его земли стали соседствовать с владениями Слава. В период с 1218 по 1224 год Феодором Ангелом у латинян были отвоеваны Новые Патры, Гребана, Ламия, Касторья, Верия, Платамон, Сербия, Серры<sup>77</sup>. После взятия Фессалоник владетель Эпира был провозглашен солунским императором. Мелницкий деспот был вынужден изменить свою политику еще раз. Будучи уже вдовцом, Алексей Слав заключил новый брачный союз<sup>78</sup>. Женясь на старшей дочери севастократора и правителя Македонии и Фессалии, Иоанна Комнина Петралифы, он вступал в родственные отношения с самой высшей аристократией Эпирского государства, так как Петралифа был шурином Феодора Ангела<sup>79</sup>.

В двадцатые годы XIII века контакты с Латинской империей (а значит, и со всем Западом) были для Мелника уже не актуальны. Изображение апостола Петра, хиротонисающего первого иерусалимского епископа, который склоняет перед Христом свою главу, потеряло первоначальное значение. Одна деталь, однако, получила новый, очень важный смысл. При добавлении синтрона, что было сделано до 1216 года, то есть до смерти Генриха Фландрского, сцена хиротонии оказалась расположенной непосредственно справа от митрополичьего трона. И тем самым самой близкой к нему стала фигура Христа. Писать образ Сына Божия в центре нижнего регистра центральной апсиды – явление не уникальное даже во времена, когда композиция «Поклонение жертве» еще не заняла свое традиционное место. Вспомним нередицкую роспись, где в центре нижнего ряда апсиды изображен Христос-иерей<sup>80</sup>. Как в Мелнике, так и здесь образ Иисуса приобретает благодаря своему расположению важное значение

<sup>75</sup> Латински извори за българската история. Т. IV. София: Издателство на БАН, 1981.

<sup>76</sup> *Акрополит Г.* История. С. 58.

<sup>77</sup> Там же. С. 198, прим. 341.

<sup>78</sup> Там же. С. 65.

<sup>79</sup> Там же. С. 205–206, прим. 391.

<sup>80</sup> *Щербатова-Шевякова Т.С.* Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. Москва: Галарт, 2004. Илл. 45, 49; *Пивоварова Н.В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. СПб.: АРС/Дмитрий Буланин, 2002. С. 36–37.

для утверждения власти владыки, поскольку являет видимым образом преемственность священства (а значит, и власти церкви) от самого Бога. В Мелнике эта преемственность показана еще ярче – рукоположение православного владыки происходит на глазах у Христа. Весьма вероятно, этот новый смысл вытеснил первоначальное значение хиротонии Иакова, что спасло уникальную сцену от уничтожения православными мельничными жителями.

### **Изображение хиротонии в церкви Св. Николая в Мелнике**

**Геров, Георги Петров:** доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания (Российская Федерация, 125009 Москва, Козицкий переулок, 5), Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Российская Федерация, 173003, Великий Новгород, Большая Санкт-Петербургская, 41).  
E-mail: gpgerov@yahoo.com

В сцене представлено символическое рукоположение Иакова, брата Господня, в сан епископа Иерусалима. И она, и уцелевшие фрески церкви Св. Николая в крепости средневекового Мелника были созданы после землетрясения 1211 года и до 1216 года, предположительно в процессе восстановления обрушившейся церкви. Первоначально основная идея композиции состояла в демонстрации первенства Римской (кафолической) Церкви над Восточной (православной). Этот смысл потерял актуальность после смерти латинского императора Генриха Фландрского и папы Иннокентия III. Однако благодаря своему расположению возле митрополического трона сцена приобрела новое значение. Она напоминала, что власть владыки получена им от самого Господа. Это обеспечило дальнейшее ее сохранение от уничтожения православными мельничными жителями.

**Ключевые слова:** фреска, хиротония, изображение, деспот, император, папа.

### **Image of Investiture in the Church of St. Nicholas in Melnik**

**Gerov, Georgi Petrov:** Full Doctor, Researcher, State Institute for Art Studies (Kozitsky pereulok, 5, 125375 Moscow, Russian Federation), Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Bolshaya Sankt-Peterburgskaia, 41, 173003 Novgorod the Great, Russian Federation). e-mail address:  
E-mail: gpgerov@yahoo.com

The scene depicts the symbolical investiture of James, brother of Jesus, for first bishop of Jerusalem. As the surviving frescoes of the church of St. Nicholas in the fortress of medieval Melnik, it was painted after the earthquake of 1211 and before 1216, most probably during the restoration of the building. Initially, the scene expressed the idea of the primacy of the Roman Church over the Eastern one. After the deaths of the Latin emperor Henry of Flanders and the Pope Innocent III, the scene lost this significance but received a new meaning. It visually reminded that the bishop's authority was received by succession from the God Himself. This significant ideological message saved the unique scene from destruction by the orthodox people of Melnik.

**Keywords:** fresco, investiture, image, despot, emperor, pope.



**References:**

Akrabova-Zhandova I. “Videnieto na sv. Petar Aleksandriyski v Balgariya” [The Vision of St. Peter of Alexandria in Bulgaria]. *Izvestiya na Balgarskiya arheologicheski institut* 15 (1946), pp. 24–36 (in Bulgarian).

Andreev Kh. “Kam vaprosa za datiranieto na ktitorskiya nadpis ot episkopskata bazilika sv. Nikola v tsitadelata na srednovekovniya Melnik” [Towards the dating of the foundation inscription from the Episcopal basilica of St. Nicholas in the fortress of medieval Melnik]. *Arheologija* 1–2 (1999), pp. 101–109 (in Bulgarian).

Bompaire J., Lefort J., Kravari V., Giros Ch., eds. *Actes de Vatopédi. Vol. 1: Des Origines à 1329* (Archives de l’Athos, 21). Paris: Peeters, 2001.

Chifliyanov B. *Liturgika [Liturgics]*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 1996 (in Bulgarian).

Eusebius Pamphilus. *Tserkovnaia istoria [Church History]*. Moscow: St. Tikhon Orthodox University Press, 2001 (in Russian).

*Evangelie ot Fomy [Gospel of Thomas]* (in Russian). [http://apokrif.fullweb.ru/nag\\_hammadi/ev-foma.shtml](http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ev-foma.shtml) (25.11.2021).

George Akropolites. *Istoria [History]*, ed. by G. I. Litavrin, trans. by P. I. Zhavoronkova. St. Petersburg: Aletheia, 2013 (in Russian).

Gerasimova V. “Dve kambani ot Melnik s nadpisi ot XIII v.” [Two bells with 13th century inscriptions from Melnik]. *Arheologija* 44.3 (2003), pp. 42–49 (in Bulgarian).

Gergova I., Gatev I., Vanev I., eds. *Hristianskoto izkustvo v Natsionalniya Arheologicheski muzey v Sofiya: katalog [Christian art in the National Archaeological Museum, Sofia: Catalogue]*. Sofia: M. Drinov Publ., 2012 (in Bulgarian).

Grigorovich V. *Ocherk puteshestviia po Evropeiskoi Turtsii (s kartoiu okrestnostei Okhridskogo i Prespanskogo ozer) [Outline of a Journey through European Turkey (with a Map of the Ohrid and the Prespa Lakes Region)]*. Moscow: M. N. Lavrov Press, 1877 (in Russian).

Gyuzelev V., Lishev S., Petrova M., Primov B., eds. *Latinski izvori za balgarskata istoriya [Latin sources for the History of Bulgaria]*. Vol. 4. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1981 (in Bulgarian).

Hippolytus of Rome. *Apostol'skoe predanie [The Apostolic Tradition]* (in Russian). [https://azbyka.ru/otechnik/Ippolit\\_Rimskij/apostolskoe-predanie-sv-ippolita-rimskogo/](https://azbyka.ru/otechnik/Ippolit_Rimskij/apostolskoe-predanie-sv-ippolita-rimskogo/) (27.10.2021).

Kostova E. “Zaveshtanieto na Melnishkiya mitropolit Pavel Klavdiopolit – vazhen istoricheski izvor ot nachaloto na XIII vek” [The Testament of Paul Klaudiopolites, Metropolitan Bishop of Melnik – An Important Historical Source from the Beginning of the 13th century]. *Istoricheskoe badeshte* 1–2 (2016), pp. 197–205 (in Bulgarian).

Mavrodinov N. “Tsarkvi i manastiri v Melnik i Rozhen” [Churches and Monasteries at Melnik and Rozhen]. *Godishnik na Narodniya muzey* 31 (1926), pp. 285–306 (in Bulgarian).

Mavrodinov N. *Starobalgarskoto izkustvo: XI–XIII v. [The Old Bulgarian Art: 11–13th centuries]*. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1966 (in Bulgarian).

Mavrodinova L. Nouvelles considérations du chevet de l’église Saint-Nicolas à Melnik. In *Actes du XVe Congrès international d’études byzantines: Athènes, Septembre 1976. Vol. 2/1. Art et archéologie: communications*. Athens: [s. n.], 1981, pp. 427–438.

Mavrodinova L. *Stennata zhivopis v Balgariia do kraia na XIV vek [Mural Painting in Bulgaria up to the End of the 14th Century]*. Sofia: M. Drinov Publ., 1995 (in Bulgarian).

- Mavrodinova L. *Tsarkvata Sv. Nikola pri Melnik [The Church of St. Nicholas near Melnik]*. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1975 (in Bulgarian).
- Nesheva V. “Despot-Slavovata kula-kambanariya na tsarkvata Sv. Nikola v Melnik” [Despot Slav’s Tower-Belfry in the Church St. Nikola in Melnik]. *Arheologija* 44/3 (2003), pp. 33–41 (in Bulgarian).
- Nesheva V. *Bogozidaniyat grad Melnik [Melnik: God-masoned Town]*. Sofia: Ivray, 2008 (in Bulgarian).
- Penkova B. Thirteenth Century Mural Paintings in South Bulgaria in the light of the Recent Studies. In *Orient et Occident méditerranéens au XIII-e siècle. Les programmes*. Paris: Picard, 2012, pp. 135–156.
- Penkova B., Totomanova A.-M. “Neizvesten tekst ot stsenata s rakopolaganeto na sv. Nikola v Boyanskata tsarkva” [An Unknown Text from the Scene of the Consecration of St Nicholas as Bishop in Boyana Church]. *Problemi na izkustvoto* 4 (2013), pp. 3–6 (in Bulgarian).
- Perdrizet P. Melnik et Rossno. *Bulletin de Correspondence hellénique* 31, 1907, pp. 20–37.
- Praškov L. Novootkrytye freski tserkvi Sv. Nikola v gorode Melnik [The Newly Discovered Frescoes of the St. Nicholas Church in Melnik]. In *18th International Byzantine Congress, Moscow, 1991: Résumés. Vol. 2 (L–Z)*. Moscow: [s. n.], 1991, pp. 930–931 (in Russian).
- Stránský A. Les ruines de l’église de St. Nicolas à Melnik. In *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini: Roma, 20–26 Settembre 1936. Vol. 2*. Rome: Institute for Eastern Europe, 1940, pp. 422–427.
- Stránský A. Remarques sur la peinture du Moyen-Âge en Bulgarie, en Grèce et en Albanie. In *Actes du IVe Congrès International des Études Byzantines: Sofia, Septembre 1934*, ed. By B. D. Filov. Vol. 2. (Bulletin de l’Institut Archéologique Bulgare, 10). Sofia: de la Cour Publ., 1936, pp. 37–47.
- Subotić G., Miljković B., Špadijer I., Tot I. *Natpisi istorijske sadržine u zidnom slikarstvu, vol. 1: XII–XIII vek [Inscriptions with Historical Contents in Monumental Painting, vol. 1: 12–13 centuries]*. Belgrade: Institute for Byzantine Studies, 2015 (in Serbian).
- The Recognitions of Clement. <https://compassionatespirit.com/Books/Recognitions/Book-1.htm> (23.12.2021).
- Todić B. The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik. *Zograf* 32 (2008), pp. 59–68.
- Tomova B., ed. *Stenopisite ot tsarkvata “Sv. Nikola”, Melnik: XIII vek, v kolektsiyata na Natsionalniya Arheologicheski institute [Frescoes from the Church of “St. Nicholas”, Melnik: 13th century in the collection of the National Archaeological Museum]*. Sofia: National Archaeological Museum; Bulgarian Academy of Sciences, 2009 (in Bulgarian).
- Vanev I. “Restavratsionni namesi, prilozheni varhu stenopisite na tsarkvata Sv. Nikola pri grad Melnik” [Restoration work on the murals of St. Nicholas Church in Melnik]. *Problemi na izkustvoto* 3 (2004), pp. 22–27 (in Bulgarian).
- Vasiliev A. “Prouchvaniya na izobrazitelnoto izkustvo iz nyakoi selishta po dolinata na Struma” [Studies of the fine arts in some settlements in the Struma Valley]. *Izvestiya na Instituta za izobrazitelni izkustva* 7 (1964), pp. 151–192 (in Bulgarian).
- Vlahos Th. N. *Die Geschichte der byzantinischen Stadt Melenikon*. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1969.
- Xyngopoulos A. “Paratērēseis eis tas toichografies tou Ag. Nikolaou Melenikou” [Observations on the Frescoes of the St. Nicholas Church in Melnik]. *Epistēmōnikē epetēris tēs Filosophikēs Scholēs Panepistēmiou Thessalonikēs* 6 (1950), pp. 115–128 (in Greek).

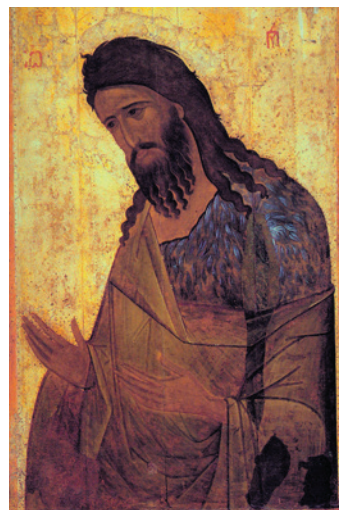
*Е.В. Гладышева*

## **ВЫСОЦКИЙ ЧИН: ВОПРОСЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И ИДЕЙНОГО ЗАМЫСЛА**

Деисусный чин, происходящий из Высоцкого монастыря в Серпухове, где он стоял в иконостасе соборного храма Зачатия Богородицы вплоть до 1920-х годов, когда был взят на реставрацию и затем разделен между собраниями Третьяковской галереи и Русского музея (илл. 1–7), – комплекс, широко известный в отечественной науке<sup>1</sup>, в отличие от зарубежной византистики. Начиная со статьи В.Н. Лазарева 1951 года, который, руководствуясь сведениями из позднего текста Жития основателя монастыря Афанасия Высоцкого и стилистическим анализом икон, атрибутировал Деисус как произведение константинопольского художника, созданное между 1387 и 1395 годом<sup>2</sup>, эта атрибуция и датировка были приняты большинством исследователей. Одна из самых точных характеристик художественных особенностей чина принадлежит

<sup>1</sup> Большая часть икон хранится в ГТГ: «Христос Вседержитель» (инв. 12739), «Богоматерь» (инв. 12726); «Архангел Михаил» (инв. 12730); «Архангел Гавриил» (инв. 12729); «Апостол Петр» (инв. 12728); «Апостол Павел» (инв. 12752). Кроме того, здесь же находятся две иконы, которыми, как считается, деисусный чин был дополнен в более позднее время, в XVI веке: «Апостол Андрей» (инв. 12751) и «Иоанн Богослов» (инв. 12732). Икона «Иоанн Предтеча» в 1934 году была передана в ГРМ (инв. ДРЖ 2110). Раскрытие икон чина от поздних записей осуществлялось в 1920–1930-е годы сначала в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи при Наркомпросе РСФСР и в ЦГРМ, затем в ГТГ. Основные сведения и научная литература, посвященная этому чину, указаны в кн.: Древнерусское искусство X – начала XV века / Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I. М.: Красная площадь, 1995. Кат. № 72–77. С. 161–169 (автор кат. описания – Л.И. Лифшиц).

<sup>2</sup> *Лазарев В.Н.* Новые памятники византийской живописи XIV века: Высоцкий чин // Византийский временник. М., 1951. Т. 4. С. 122–133, рис. 1–7; переизд.: *Лазарев В.Н.* Византийская живопись: Сб. статей. М.: 1971. С. 357–372.



Илл. 1–3  
 Богоматерь, Христос  
 Вседержитель, Иоанн  
 Предтеча  
 Иконы деисусного  
 чина из иконостаса  
 собора Зачатия  
 Богородицы  
 Высоцкого  
 монастыря  
 в Серпухове. Вторая  
 половина 1390-х  
 Государственная  
 Третьяковская  
 галерея, Москва  
 Государственный  
 Русский музей,  
 Санкт-Петербург

О.С. Поповой<sup>3</sup>. Указав на превосходное качество при отсутствии «гениальной исключительности» письма, она выделила монументальный масштаб икон, интонацию «повышенного утвердительного пафоса» при «полном, торжественном и торжествующем спокойствии» всех образов, тончайшую нюансированность характеристик. По ее наблюдениям, главные черты живописи чина – сохранение всей полноты классической структуры формы, именно классическая красота лиц, согласованность всех цветов и оттенков в колорите, в котором, тем не менее, нет ни монотонности, ни монохромности. Хотя и другие, весьма многочисленные авторы упоминали Высоцкий чин в своих работах, этот комплекс, столь значительный в истории культуры византийского мира позднепалеологовского времени, сложнейший по исполнению и высокоинтеллектуальному замыслу, никогда не был детально изучен.

В 2017 году в Третьяковской галерее были начаты, но не завершены комплексные технико-технологические исследования Высоцкого Деисуса. С.В. Свердлова и Д.С. Першин полностью обследовали только две иконы из семи – «Христа Вседержителя» и «Архангела Гавриила» (илл. 1, 5). Это дало важную, но пока недостаточную информацию для пристального анализа особенностей стиля ансамбля, необходимую, в частности, для точного ответа на вопрос об индивидуальных признаках манеры (или манер?) исполнения. Поэтому мое внимание будет сфокусировано на рассмотрении, во-первых, исторических

<sup>3</sup> Попова О.С. Византийские иконы XIV – первой половины XV века в собраниях России // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки к XVIII Международному конгрессу византинистов: Август–сентябрь 1991 г. / Государственная Третьяковская галерея. М.: Изд-во Гос. музеев Моск. Кремля, 1991. С. 29–30. Здесь и далее цит. по переизд.: Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 571–573.



Илл. 4–5. *Архангелы Михаил и Гавриил*  
Иконы деисусного чина из иконостаса собора Зачатия Богородицы Высоцкого монастыря в Серпухове. Вторая половина 1390-х. Государственная Третьяковская галерея, Москва

обстоятельств создания чина и, во-вторых – его иконографической программы.

Афанасий Высоцкий<sup>4</sup>, с событиями жизни которого связаны датировка и атрибуция деисусного чина, был одним из любимых учеников Сергия Радонежского и первым игуменом Высоцкого монастыря в Серпухове, основанного преподобным Сергием по просьбе князя Владимира Андреевича Серпуховского. В 1382 году, когда митрополит Киприан покинул Москву, Афанасий, который считается адресатом его послания о вопросах монашеской жизни<sup>5</sup>, оставил «Бога ради» Высоцкий монастырь на своего преемника, Афанасия младшего и удалился вместе с Киприаном сначала в Киев, а затем (около 1387 года) в Константинополь, где купил себе келью в одной из обителей. Считается, что это был Студийский монастырь с самой обширной колонией русских иноков, в том числе переписчиков книг<sup>6</sup>.

В Житии Афанасия Высоцкого, ранние списки которого датируются концом 1697–1698 годом, говорится, что Афанасий, будучи ни много, ни мало, патриархом Константинопольским, послал из Царьграда

<sup>4</sup> Об Афанасии Высоцком Старшем см. подробнее, с указанием предшествующей литературы: Прохоров Г.М. Афанасий (в миру Андрей) Высоцкий // Словарь книжников и книжности Древней Руси (СККДР). Вып. 2. Вторая половина XIV–XVI в. Ч. 1. Л.: Наука, 1988. С. 79–81; Клосс Б.М. Афанасий Высоцкий Старший // Православная Энциклопедия. Т. 4. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. С. 59–60; Алехина Л.И. Слово о житии преподобного Афанасия Высоцкого // Вестник церковной истории / Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». № 3–4 (15–16). М., 2009. С. 15–38, с публикацией списка Жития.

<sup>5</sup> Киприана, смеренаго митрополита Киевскаго [и] Всея Руси, ответ ко Афанасию, вопрошившему о некоиъх потребныхъ вещьех // Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Т. 6: Памятники древнерусского канонического права. СПб.: Археографическая комиссия, 1880. № 32, стб. 243–270.

<sup>6</sup> Прохоров Г.М. Афанасий... Высоцкий. С. 80–81.



Илл. 6–7. Апостолы  
Петр и Павел  
Иконы деисусного  
чина из иконостаса  
собора Зачатия  
Богородицы  
Высоцкого  
монастыря  
в Серпухове  
Вторая половина  
1390-х  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва



в Высоцкий монастырь к своему преемнику некоего иеромонаха-грека Виктора с грамотой, где содержалась просьба о поминании в молитвах, и с дарами – семью поясными иконами, тремя иконами Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи, и прочими «потребными» вещами<sup>7</sup>. Далее составитель Жития, отождествляемый с Карионом Истоминым, замечает, что и по сей день те семь икон стоят в иконостасе храма Пресвятой Богородицы над Царскими дверями. Несмотря на фантастический характер многих сведений житийного текста, отмечавшийся еще Ключевским, исследователей подкупала конкретность известий об иконах Высоцкого чина. К тому же сам облик этих икон ассоциировался именно с византийским искусством позднего XIV столетия. Поэтому время создания чина традиционно определялось периодом между отбытием Афанасия Высоцкого Старшего в Константинополь (1387) и смертью Афанасия Младшего, успевшего принять дар от своего духовного наставника, то есть 1395 годом<sup>8</sup>.

Примечательно, что есть еще один, чуть более поздний письменный источник – «Книга глаголемая о русских святых» начала XVIII века<sup>9</sup>, – где кратко излагается Житие Афанасия Старшего и приводится другая дата

<sup>7</sup> Алехина Л.И. Слово о житии преподобного Афанасия Высоцкого. С. 8, 26, 27.

<sup>8</sup> См. подробнее: Древнерусское искусство X – начала XV века / Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I. С. 161.

<sup>9</sup> «Книга» традиционно датировалась концом XVI–XVII веком, см.: Книга глаголемая Описание о российских святых, где и в котором граде или области или монастыре и пустыни поживе и чудеса сотвори, всякого чина святых / изд. М.В. Толстой. М.: Университетская типография К. Каткова, 1887. С. 3; переизд.: М.: Нобель пресс, 2012. Однако согласно последним исследованиям, это произведение было создано в начале XVIII века: Романова А.А. Источники русской агиографии: святцы поморского наставника Ф.П. Бабушкина // Genesis: исторические исследования. 2016. № 5. С. 174. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=19968](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19968) (дата обращения 28.04.2023).

присылки икон. Вслед за рассказом о жизни Афанасия в константинопольской Студийской обители акцентируется продолжение его общения с Киприаном после возвращения в Москву в 1390 году в качестве митрополита Киевского и всея Руси: упоминаются «многие молитвы» Киприана к преподобному, чтобы тот вернулся на Русь, и отказ последнего, поскольку келия для него «лутче оных честных»<sup>10</sup>. Наконец, сообщается, что в 1401 году Афанасий прислал в свою обитель списанный и переведенный им новый церковный устав (Иерусалимский, так называемое «Око церковное»<sup>11</sup>), а также – несколько византийских икон, «которые и теперь целы в Высоцком монастыре».

Лишь несколько исследователей усомнились в принятой атрибуции Высоцкого чина. Первый, в 1970-х годах – М.В. Алпатов, считавший Высоцкий чин произведением загадочным, которое, несмотря на происхождение, «не укладывается в наше представление об иконописи Константинополя XIV века»<sup>12</sup>. Два других автора – Э.С. Смирнова и Г.В. Попов – пришли к похожим выводам сравнительно недавно и почти одновременно, в публикациях 2007 года. Попов, отметив бесспорную принадлежность чина к искусству греческого круга конца XIV века, указал на необходимость уточнения атрибуции и истории памятника, причиной чему – ненадежность позднего Жития Афанасия, взятого в качестве единственного исторического источника, и неизвестность примеров привоза столь крупных икон на Русь<sup>13</sup>. Смирнова высказалась еще более решительно: она предположила, что Деисус был выполнен в Москве художником, присланным по инициативе Афанасия Высоцкого из Константинополя и отразившим в своем стиле особенности не только византийского, но и русского искусства<sup>14</sup>. Основанием для этого предположения стали как художественные признаки икон – обобщенность силуэтов, подчеркнутая роль линии и меньшая рельефность форм в сравнении с позднепалеологовской живописью, так и первоначальные – по мнению

<sup>10</sup> Здесь и далее цит. по: Книга глаголемая Описание о российских святых. С. 236–237.

<sup>11</sup> Обзор мнений об атрибуции Афанасию Высоцкому или другому Афанасию (Русину) этого списка церковного устава иерусалимской лавры Саввы Освященного под названием «Око церковное», который был выполнен в 1401 году в Константинополе в монастыре Богородицы Перивлелпты неким «грешным Афанасием, малейшим в единообразных», см.: *Прохоров Г.М.* Афанасий... Высоцкий... С. 80–81.

<sup>12</sup> *Алпатов М.* Андрей Рублев. Около 1370–1430. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 164.

<sup>13</sup> *Попов Г.В.* Московские художники в Дмитровском княжестве. Конец XIV – первая треть XV века. М.: Северный паломник, 2007. С. 26, прим. 49.

<sup>14</sup> *Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2007. С. 361–363; *Смирнова Э.С.* Произведения русских иконописцев последней четверти XV века в монастыре Путна (Румыния) // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире. Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. / Ред.-сост. Э.С. Смирнова. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 174, примеч. 31 на с. 175.

А.А. Турилова<sup>15</sup> – русские надписи на Евангелии у Христа и на свитке у апостола Петра.

Работа, где содержатся возражения всем «сомневающимся» – статья Е.Я. Остащенко 2017 года. Исследовательница настаивает на достоверности сведений Жития Афанасия Высоцкого, а главные черты чина, делающие его особенным, связывает с «тесным сотворчеством художника с составителем программы, заказчиком, каким, несомненно, был сам Афанасий Высоцкий, ученик Сергия Радонежского»<sup>16</sup>. С точки зрения автора, такие признаки стиля икон, как подчеркнутая обобщенность очертаний фигур, отвлеченность пространства, сумрачность колорита, построенного на смешении тонально сближенных оттенков, являются признаками абсолютно новой и целостной художественной системы, характерной для искусства 1380–1390-х годов, которая отражает «почти рациональную организацию духовной жизни, ее реальное устройство, упорядоченное и прозрачное для понимания»<sup>17</sup>.

Попробуем хотя бы отчасти разобраться в истории чина, начиная с письменных источников. Скорее всего, монастырское предание, зафиксированное и приукрашенное в Житии преподобного Афанасия, имело вполне реальные основания. Несмотря на то, что этот текст был составлен Карионом Истоминым по заказу, и его появление явно связано с пожертвованиями в 1697 году Нарышкиными значительных средств на обновление монастыря, в частности иконостаса собора<sup>18</sup> – есть раннее свидетельство по крайней мере об одном «даре» Афанасия Старшего из Константинополя своей обители. В поздних копиях Сборника аскетических сочинений и житий святых, который был написан в 1392 году в константинопольском Студийском монастыре, говорится, что писец Сергий выполнил эту рукопись по благословию Афанасия Высоцкого и по завершении отослал в Серпуховскую обитель<sup>19</sup>.

По мнению Г.И. Вздорнова, посылка Сборника могла быть приурочена к отправлению на Русь Высоцкого Деисуса<sup>20</sup>. Но вряд ли такая трудная

<sup>15</sup> Турилов А.А. Заметки о палеографической датировке некоторых псковских икон XIV–XV вв. // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М.: Северный Паломник, 2008. Примеч. 83 на с. 215–216; переизд. в кн.: Турилов А.А. От Кирилла Философа до Константина Костнецкого и Василия Софийнина. История и культура славян IX–XVII вв. М.: Индрик, 2011. Примеч. 83 на с. 218–219.

<sup>16</sup> Остащенко Е.Я. Звенигородский чин в контексте современного византийского искусства // Неизвестные произведения. Новые открытия: Сб. научных статей к юбилею Музея им. Андрея Рублева. М.: Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2017. С. 91–92.

<sup>17</sup> Там же. С. 91.

<sup>18</sup> См. подробнее: Алехина Л.И. Слово о житии преподобного Афанасия Высоцкого. С. 8.

<sup>19</sup> Вздорнов Г.И. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 23: Литературные связи древних славян. Л.: Наука, 1968. С. 176–177, 190–191.

<sup>20</sup> Там же. Примеч. 22 на с. 177.





в условиях того тревожного времени и к тому же дорогостоящая акция – доставка на Русь семи очень крупных икон (каждая размером примерно метр на полтора) на скромные средства инока, по словам писца Сергия, оставившего «внешняя мудрования»<sup>21</sup>, – была осуществима. С исторической реальностью сообщения житийного текста примиряет несколько позиций: упоминание о присланных Афанасием небольших иконах Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи, которые скорее всего представляли собой деисусную композицию, а также столь ясно выраженное в тексте желание преподобного сделать вклад в обитель на помин своей души («Не забудьте мя в молитвах ваших и поминайте любовь мою тамо всегда»). И этот вклад мог подразумевать создание икон по замыслу заказчика не в Константинополе, а в Москве, где в 1390-е годы находился близкий ему по духу наставник и единомышленник митрополит Киприан.

Согласно любезно предоставленному мне расширенному палеографическому заключению А.А. Турилова, на иконах Высоцкого чина присутствуют два типа надписей (илл. 1–7). Красные на фоне с именованиями персонажей плохо сохранились, и судить о том, являются ли они чисто греческими или греко-славянским гибридом, трудно. Черные на Евангелии у Христа и свитке у апостола Петра (илл. 8 а, б) – славянские, причем, исходя из особенностей начертания отдельных букв, велика вероятность того, что оба типа надписей выполнены одним человеком, скорее всего – восточным славянином. Эти черные надписи первоначальны, хотя и поновлялись в позднее время. В них совмещаются признаки русского каллиграфического (и даже «манерного») устава конца XIV века и декоративного письма на его основе, ближайшая аналогия которым – почерк дьякона Спиридона в Киевской Псалтири<sup>22</sup>, созданной по заказу епископа Михаила из окружения митрополита Киприана в 1397 году (РНБ, ОЛДП, Ф. 6) (илл. 9). Но письмо на иконах несколько старше почерка Псалтири, что делает традиционную датировку чина практически идеальной. Согласно окончательному выводу Турилова, надписи не позволяют однозначно ответить на вопрос о месте создания памятника. С одной стороны, греческий элемент в них невелик, с другой – существование в Константинополе этого времени русской монашеской колонии делает вероятным наличие там книгописца-каллиграфа, который мог снабдить иконы славянскими надписями.

<sup>21</sup> *Вздорнов Г.И.* Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. С. 191.

<sup>22</sup> По аргументированному мнению А.Л. Лифшица, которого благодарю за консультацию, обе надписи сильно поновлены в XVI веке, особенно та, что находится на Евангелии Христа. Ни одна из этих надписей не похожа на почерк Спиридона, а облик письма в целом не характерен для рубежа XIV–XV веков. Таким образом, следует констатировать необходимость более пристального реставрационного и палеографического изучения текстов на иконах чина в дальнейшем.





Илл. 10. *Христос Вседержитель*  
Фрагменты средников деисусных чинов:  
а) из Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390  
б) из Зачатьевского собора Высоцкого монастыря. Вторая половина 1390-х

Поскольку среди сохранившихся русских рукописей, созданных в Константинополе, параллелей надписям на Высоцком Деисусе нет<sup>23</sup>, а ближайшей им аналогией остается почерк дьякона Спиридона, близкого митрополиту Киприану, логично предположить, что эти надписи были исполнены одним из писцов московской митрополичьей мастерской. Считается, что Спиридон возглавлял скрипторий Киприана по крайней мере в течение последнего десятилетия XIV – начала XV века<sup>24</sup>. Именно Спиридон руководил написанием Евангелия 1393 года, созданного по заказу Владимира Андреевича Храброго, князя Серпуховского и Боровского, и по благословию митрополита (РНБ. Ф.п.1.18)<sup>25</sup>. Руку того же Спиридона уверенно опознают еще в двух рукописях рубежа XIV–XV веков: в одном из почерков Служебника митрополита Исидора (BAV, Slavo 14)<sup>26</sup> и так называемого Морозовского Евангелия<sup>27</sup>, то есть

<sup>23</sup> Благодарю А.А. Турилова, подтвердившего это в процессе обсуждения темы. О славянских рукописях, написанных в монастырях Константинополя в конце XIV – начале XV века, с указ. предшествующей литературы см.: *Вздорнов Г.И.* Роль славянских монастырских мастерских... С. 176–198.

<sup>24</sup> Подробнее о рукописях, которые были выполнены (или могли быть выполнены) в московском скриптории митрополита Киприана: *Попов Г.В.* Декорация московских рукописей времени митрополитов Киприана и Фотия // *Лицевые рукописи XI–XVII веков. Проблемы и аспекты изучения: материалы научной конференции.* М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 107–125.

<sup>25</sup> Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии. XIV век. Вып. 1. М.: Индрик, 2002. № 176, с. 311–313.

<sup>26</sup> Там же. С. 311. Электронное воспроизведение Служебника: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat\\_slav.14](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat_slav.14) (дата обращения 15.05.2023)

<sup>27</sup> Там же. № 205, с. 348–352 (датировано концом XIV(?) – началом XV века). См. также: *Рукописные и печатные Евангелия XIII – начала XX века в собрании Музеев Московского Кремля. Каталог: в 5-х томах. Т. 1.* М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник “Московский Кремль”», 2019.



Илл. 11. *Апостол Павел*  
Фрагменты икон  
деисусных чинов:  
а) из Благовещенского  
собора Московского  
Кремля. 1380–1390  
б) из Зачатьевского  
собора Высоцкого  
монастыря. Вторая  
половина 1390-х

Евангелия Успенского собора Московского Кремля (Музеи Московского Кремля, кн. № 34).

Аналогии надписям намечают тот художественный круг, внутри которого мог быть создан Высоцкий Деисус. Оставляя пока что в стороне вопросы стиля и атрибуции, напомним о предварительных результатах технико-технологических исследований. По наблюдениям С.В. Свердловой, подготовительный рисунок выполнен удивительно твердой и уверенной рукой; живопись необычайно тонкая, прозрачная, многослойная и разнообразная по приемам, с использованием дорогостоящих пигментов. По заключению Д. Першина, столь же высокопрофессионально и, без сомнений, в какой-то крупной мастерской сделаны иконные щиты из липы, которые сами по себе являются произведениями искусства. Большой культурой отличается технология обработки, в высшей степени продумана система крепления досок, а использованная мера соотносится с московско-владимирской саженью конца XIV – начала XV века. Все это в целом, конечно, не позволяет сделать вывод о месте изготовления, но дает дополнительную информацию к размышлениям о значительной степени вероятности создания чина в Москве по заказу Афанасия Высоцкого и под протекторатом митрополита Киприана в мастерской, где работали и русские, и греческие художники.

Очень показательно иконографическое сходство образов Высоцкого чина, особенно типологии ликов и ряда отдельных выразительных черт, с ростовым Деисусом 1480–1490-х годов из кремлевского Благовещенского собора (илл. 10–12), которое бегло отмечалось еще

Кат. № 2. С. 44–58 (авторы описания – А.Г. Барков, Т.С. Борисова, И.А. Стерлигова; рукопись датирована 1393–1396 годами). Убедительные аргументы против столь ранней датировки кодекса см.: Турилов А.А. К проблеме датировки Евангелия Успенского собора // Евангелие Успенского собора Московского Кремля / Исследование и реставрация одного памятника. М.: Издание ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря. С. 36–38.



В.Н. Лазаревым<sup>28</sup>. При сравнении создается впечатление, что исполнитель Высоцких икон знал и по-своему откликался на работы мастеров Благовещенского чина. Переключки двух разных, но, как представляется, хронологически последовательных версий иконографии наиболее заметны в иконах левой части Деисусов, хотя в правой присутствуют тоже.

Программа иконографии Высоцкого чина необычна, целостна и отличается ярко выраженной «происихастской» направленностью. Первое, на что обращали внимание исследователи, – благословляющий именованный жест Христа Вседержителя<sup>29</sup> (илл. 2). При всей его традиционности десница так развернута и настолько приближена к крупной книге, касаясь строк, как и пальцы левой руки, поддерживающей Евангелие снизу, что возникает целая цепочка сложных, но очень конкретных символических ассоциаций, для раскрытия которых требуется полное сосредоточение и мысленное соучастие предстоящих. Осознание смысла жеста Пантократора и его соотношения с евангельским текстом происходит не сразу, но как будто бы во времени, вместе с движением взгляда по изображению от одной значимой детали до другой, в результате чего молящийся вовлекается в длительный процесс постижения образа и даже – в некое подобие общения с ним. Правой рукой Христос и благословляет, и указывает на начальные строки надписи в Евангелии, свидетельствуя о Себе

Илл. 12. Архангел

Михаил

Фрагменты икон

из деисусных чинов:

а) из Благовещенского

собора Московского

Кремля. 1380–1390

б) из Зачатьевского

собора Высоцкого

монастыря. Вторая

половина 1390-х

<sup>28</sup> Лазарев В.Н. Новые памятники византийской живописи XIV века. С. 126–127.

<sup>29</sup> Древнерусское искусство X – начала XV века. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I. С. 161 (автор описания – Л.И. Лифшиц); Остащенко Е.Я. Звенигородский чин. С. 97. В качестве аналогии этому жесту и иконографии в целом оба исследователя называют византийскую камею с изображением Христа Пантократора конца XIV – начала XV века в собрании СПМЗ (Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960. С. 94–96, № 4). См. подробнее: Остащенко Е.Я. Звенигородский чин. Примеч. 70 на с. 97–98.



Илл. 13. Христос Вседержитель, с апостолами и пророками на полях  
Икона конца XIV века (?).  
Константинополь (?)  
Греческий институт византийских и поствизантийских исследований,  
Венеция

как о Господе, и о том, что именно Он есть свет всему миру. Этот жест свидетельства и дарования благодати, изначально ораторский благодаря перстосложению и ракурсу десницы, кажется направленным не только и не столько на предстоящих, сколько внутрь полуфигуры и вверх, концентрируя внимание на лике Христа, буквально источающем свет. Положение его левой руки, соприкасающейся пальцами с последними строками на обеих страницах книги, словно задает временную паузу, необходимую для прочтения и восприятия умом и сердцем текста: «ХОДЯИ ПО МНѢ НЕ ИМАТЬ ХОДИТИ ВО ТМѢ». В итоге достигается реальное ощущение произносимой Христом проповеди, и, несмотря на недостижимую высоту образа, его обращения к каждому словом Евангелия.

Избранный в данном случае текст (Ин. 8: 12) также является одним из самых традиционных. Однако в XIV веке и в Византии, и на Руси надписи на раскрытом Евангелии

в руках Вседержителя, поясного или тронного, варьировались, благодаря чему обращение именно к этому тексту о свете выглядит программным. И именно этот текст в книге и кругообразное движение рук Христа вокруг него в конечном счете становятся главным смысловым центром всего Деисуса.

Одна из ближайших аналогий как иконографическому решению в целом, так и жесту Спасителя – византийская икона Христа с пророками и апостолами на полях из Греческого института в Венеции<sup>30</sup> (илл. 13), которая обычно датируется первой половиной XIV века, но, по атрибуции Е.Я. Остащенко, была создана в конце столетия<sup>31</sup>. Примечательно, что здесь помещен другой текст (Ин. 3:16): «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную», – а цитаты в раскрытых книгах всех шестнадцати персонажей на полях связаны преимущественно с темой Страшного Суда.

Ранее уже указывалось на очень редкие для деисусных икон жесты Богородицы<sup>32</sup> (илл. 2), напоминающие положение Ее рук в сценах Распятия

<sup>30</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557) / Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press. 2004. № 307, P. 504, 505 (M. Georgopoulou); Arte bizantina e postbizantina a Venezia. Museo di Icone dell' Instituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia. Testi M. Kazanaki-Lappa. Venezia: Eurocromlibri Zanotto Editore, 2005. P. 222–223; (русское издание: *Казанаки-Лапа М.* Наследие Византии. Коллекция Музея Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции / Предисловие Х. Мальтезу. Доп. и перераб. [изд.] М.; Венеция: Гранд Холдинг; Магма, 2009. С. 222–223, кат. 4–1).

<sup>31</sup> Остащенко Е.Я. Звенигородский чин в контексте. С. 96–97.

<sup>32</sup> Андреев М.И. Об иконографии Звенигородского чина // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 2. М.: Стройиздат, 1982. С. 49; Плугин В.А. Мастер Святой Троицы. Труды и дни Андрея Рублева. М.: Мосгорархив, 2001. С. 121–122; Древнерусское искусство X – начала XV века. Т. I. С. 161; Остащенко Е.Я. Звенигородский чин. С. 79.



или в диптихах с изображениями Марии и мертвого Христа в композиции «Не рыдай Мене, Мати». Обычно в этой особенности видят проявление характерного для конца XIV – начала XV века евхаристического или, шире, экклезиологического акцента программ Деисусов. Но значение таких жестов более многогранно. Возникают ассоциации не только с беседой Марии у Креста с распятым Спасителем, описанной в византийских текстах разного времени, но и с теми диалогами Богоматери и Христа, которые подразумевают присутствие третьего лица – предстоящего перед чином, – того, по чьей просьбе Пресвятая Дева возносит заступнические молитвы Сыну и, получая благосклонный ответ, ободряет кающегося грешника, как это описано в знаменитом гимнографическом триптихе патриарха-исихаста Филофея Коккина, или в других его гимнах с новаторским включением диалогов Марии и Христа, известных в русских переводах конца XIV – начала XV века, в том числе благодаря митрополиту Киприану<sup>33</sup>. Речь идет даже не о вполне очевидной перекличке смыслов между текстами и образами<sup>34</sup>, но о родстве самой композиционной структуры, предполагающей вступление главных персонажей в сложные связи, создание впечатления общения, мысленного собеседования иконных образов как друг с другом, так и с предстоящими. Наконец, подобие кругового ритма, определяемого движением рук Марии, ясно напоминает рассуждения Григория Паламы и его сторонников о сакральности обоженого девственного лона, места Невместимого. По словам того же патриарха Филофея в одном из Богородичных тропарей службы всем святым: «Человеческое существо обожая благодатию во чреве Твоем, Дево, Содетель же и Господь первая исполни Матерь ты духа, моления ти дая честная всей твари»<sup>35</sup>.

Условное кругообразное движение, заданное в образах Христа и Богоматери (Илл. 1, 2), так или иначе прочитывается во всех иконах чина, напоминая о ключевой для исихастов идее видения света, «солнца круговидного подобья», «в самом средоточье сердца»<sup>36</sup>. Это движение очевидно

<sup>33</sup> Прохоров Г.М. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 27: История жанров в русской литературе X–XVII вв. Л.: Наука, 1972. С. 120, 132–142, особ. с. 139–140; переизд. с дополнениями: Он же. «Так воссияют праведники...». Византийская литература XIV в. в Древней Руси. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2009. С. 120, 139–173, особ. 151–154; Он же. Гимнографический триптих патриарха Филофея по греческим и древнерусским текстам в современном переводе // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 59. СПб.: Наука, 2008. С. 154–168; переизд. с дополнениями: Он же. «Так воссияют праведники...». С. 224–249.

<sup>34</sup> «Богоматерь: Рукою носишь Ты все божественной, невидимо зриаешь в сердца всех нас. Дай милостиво и мне, Тебя родившей, говорить <...> Владыка: все ношу я, как Ты сказала, рукою, и не может утаиться от Меня совершенно ничто. Особым же образом ношу Я Материнское сердце. Так что Ты имеешь милость, как и просила» (Прохоров Г.М. «Так воссияют праведники...». С. 237).

<sup>35</sup> Миняя общая. Конец XV века. РГБ. Ф. 304/1. № 758. Л. 450. Указание на текст этой службы как на перевод творения патриарха Филофея см.: Прохоров Г.М. «Так воссияют праведники...». С. 161.

<sup>36</sup> Симеон Новый Богослов. Из «Гимнов Божественной любви» / Стихотв. пер. С.С. Аверинцева // Памятники византийской литературы IX–XIV веков. М.: Наука, 1969. С. 131.



в изображении апостола Павла, композиционным центром которого становится крупное Евангелие, буквально объятые им двумя руками и прижатое к груди как часть естества (Илл. 7). Подобные жесты апостола воспринимаются как свидетельство о преображении святых причастием Божественной жизни, о чем рассуждает Григорий Палама, цитируя как раз слова Павла: «Уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2:20)<sup>37</sup>. Несмотря на обобщенные и упрощенные силуэты, словно обособляющие каждого персонажа внутри неглубокого пространства средника, сквозной волнообразный и сложно организованный ритм по горизонтали объединяет образы чина в одно целое.

Важнейший завершающий смысловой штрих иконографической программы раскрывается в иконе апостола Петра (Илл. 6). Обращаясь к Вседержителю, он демонстрирует полуразвернутый свиток с надписью и ключ. В цитате из Евангелия от Матфея (Мф. 16:16) передается ответ Петра на вопрос Спасителя, кем Его почитают люди: «Ты – Христос, Сын Бога Живаго». В продолжении этого евангельского текста, оставшегося «за кадром», Иисус свидетельствует о блаженстве апостола в силу открытия ему истины Небесным Отцом, нарекает Петром – камнем, на котором будет создана Церковь, обещает дать ключи Царствия Небесного и власть разрешать на земле и на небе. В результате композиционных переключек, в частности рисунка рук Христа и Петра, связи текстов в Евангелии у Пантократора и на свитке у апостола, создается впечатление, что молящемуся перед деисусным чином указывается ясный путь, ведущий его вслед за учениками Спасителя и святыми в райские обители, тот путь, о котором пишет, например, Григорий Палама в Слове о Божественной Евхаристии, рассуждая вслед за предшественниками о том, что верные Господу несут в себе «не временную жизнь, имеющую начало и конец, а <...> вечную жизнь вселившегося Слова»<sup>38</sup>.

Итак, исходя из анализа исторических источников и беглого рассмотрения иконографической программы, можно сделать заключение, что Высоцкий чин был написан, скорее всего, во второй половине 1390-х годов в мастерской в Москве, где сотрудничали греческие и русские художники. Это несколько не опровергает, но скорее уточняет традиционные представления о связи создания чина с Афанасием Высоцким, который мог быть его заказчиком и автором богословской концепции. Но не менее вероятно, что идейным вдохновителем замысла Высоцкого Деисуса выступил близкий Афанасию по духу митрополит Киприан. Наконец, совершенно очевидно, что сам этот замысел был частью единой программы украшения деисусными чинами иконостасов важнейших храмов Московской Руси конца XIV – начала XV века<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Григорий Палама. О Божественном и обоживающем Причастии, или о Божественной и сверхъестественной простоте // Григорий Палама. Тракаты / Перев. с греч. и прим. архимандрита Нектария (Яшунского). Краснодар: Текст, 2007. С. 111.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Благодарю Л.И. Лифшица, поделившегося со мной рассуждениями на эту тему.

Никаких письменных известий, способных прояснить ситуацию, как именно была организована художественная жизнь в Москве в этот период, не сохранилось. Очевидно, в целом картина не отличалась тем же разнообразием, что наблюдалось около середины XIV века, когда одновременно работало несколько живописных артелей<sup>40</sup>. В конце столетия летописи упоминают только одну мастерскую во главе с Феофаном Греком, которая в 1395 году расписала кремлевскую церковь Рождества Богоматери, в 1399 году – Архангельский, а в 1405-м – Благовещенский соборы<sup>41</sup>. Помимо этого, сопоставление палеографических и исторических данных дает уверенность в том, что с 1390-х годов и по крайней мере вплоть до смерти митрополита Киприана в 1406 году под его протекторатом в Москве существовал скрипторий, где трудились не только писцы, возглавляемые дьяком Спиридоном, но и художники<sup>42</sup>. Причем некоторые из них были греками или имели очень хорошую византийскую выучку, а другие – русскими, если судить по миниатюрам Киевской Псалтири. Означает ли это, что при дворе Киприана существовала и живописная мастерская, где по его благословию исполнялись крупные заказы, – не ясно, но вполне возможно, особенно учитывая, что в то время средоточием духовной и художественной жизни являлся не дворец великого князя, а митрополичья кафедра.

Размышляя о круге личностей, по-видимому, причастных к созданию икон Высоцкого чина, важно помнить о сходстве почерка Спиридона с почерком автора надписей на этих иконах, и о том, что заказчиком Евангелия 1393 года, выполненного в скриптории Киприана и отчасти – рукой того же писца, которое могло предназначаться для кремлевской церкви Рождества Богоматери<sup>43</sup>, расписанной Феофаном Греком и Симеоном Черным в 1395 году, был князь Владимир Андреевич Храбрый. Под покровительством этого князя была основана и частично отстроена в камне Высоцкая Серпуховская обитель и прежде всего – монастырский собор

<sup>40</sup> «Того же лѣта [1344] початы быша подписывати на Москвѣ две церкви камены <...> Святую Богородицу же подписывали Греци, митрополичи писцы, Феогностовы, <...> а святого Михаила подписывали русскія писцы, князя великаго Семеновы Ивановича <...> Тое же весны [1345] почали подписывати церковь святого Спаса на Москве, казною и вельнѣим великія княгини, а мастеръ старѣйшина иконьникомъ Гоитанъ» (*Приселков М.Д.* Троицкая летопись. Реконструкция текста / Под ред. и с предисл. К.Н. Сербиной. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 366–367. См. также: ПСРЛ. Т. 10. VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью (продолжение). СПб.: Типография Министерства Иностранных дел, 1885. С. 216.

<sup>41</sup> *Приселков М.Д.* Троицкая летопись. С. 445, 459; ПСРЛ XXV. Московский летописный свод конца XV века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 222, 229.

<sup>42</sup> См. подробнее: *Попов Г.В.* Декорация московских рукописей. С. 111–119. По мнению Г.В. Попова, мастера в этом скриптории украсили не только Киевскую Псалтирь (1397), но и Евангелие Хитрово, а также – Морозовское и Андрониково Евангелия, работа над которыми была завершена уже после приезда в Москву митрополита Фотия.

<sup>43</sup> Предположение Г.В. Попова, см.: *Попов Г.В.* Декорация московских рукописей. С. 109.

Зачатия Богородицы (освященный, по преданию, самим Киприаном)<sup>44</sup>, где позже в иконостасе были поставлены иконы Высоцкого Деисуса. Иными словами, косвенные свидетельства позволяют установить гипотетическую связь между написанием икон Высоцкого чина и митрополитом Киприаном, наиболее вероятным составителем его идейной программы, Афанасием Высоцким и, возможно – серпуховским князем Владимиром Андреевичем.

Но кем был главный художник, создавший иконы Высоцкого чина, скорее всего, вместе с помощником? Иконописец, обладавший отнюдь не «типовым» мастерством вопреки характеристике О.С. Поповой?<sup>45</sup> Принадлежал ли он к той же артели, что и Феофан Грек, Симеон Черный, а позже – Андрей Рублев и другие как известные по имени, так и неизвестные живописцы? Наверное, принадлежал, если только не предположить, что он был прислан из Константинополя Афанасием Высоцким и по выполнении заказа уехал обратно, что маловероятно. Или, если допустить, что этот художник работал в митрополичьей мастерской, то тогда встает вопрос, как соотносилась эта мастерская с той, что возглавлялась Феофаном Греком? И идет ли речь о двух разных или об одной и той же артели? Аргументированные ответы на все эти вопросы принадлежат будущему, хотя уже сейчас представляется логичным, что главный исполнитель Высоцкого чина был «подначальным» именно Киприану. Но в силу ли исполнения конкретного заказа, будучи приглашенным художником, или же – из-за постоянной работы в мастерской при его дворе? Примечательно, что согласно достаточно логично обоснованной точке зрения Г.В. Попова, наиболее вероятным местом пребывания ведущей московской иконописной артели конца XIV – начала XV века, по его мнению, все же митрополичьей, а не великокняжеской, несмотря на исполнение преимущественно княжеских заказов, был ставропигиальный Симонов монастырь<sup>46</sup>.

Как бы то ни было, сравнение трех деисусных чинов – 1390-х годов из Благовещенского собора Московского Кремля, вероятнее всего, первоначально предназначавшегося для Успенского собора Коломны и выполненного по великокняжескому заказу; второй половины 1390-х годов из Зачатьевского собора Высоцкого монастыря в Серпухове; написанного около 1400 года по воле князя Юрия Дмитриевича для Успенского собора на Городке в Звенигороде – свидетельствует об относительной близости

<sup>44</sup> *Тренин Д.К.* Серпуховской Высоцкий монастырь, его иконы и достопамятности: историко-археологическое описание, с приложением древних грамот, описи монастыря, литографий и цинкографий в тексте. М.: Церковно-археологическое отделение Общества любителей духовного просвещения, 1902. С. 18, 25, со ссылками на Никоновскую и Воскресенскую летописи.

<sup>45</sup> *Попова О.С.* Византийские иконы XIV в. С. 571.

<sup>46</sup> Эта точка зрения обоснована в нескольких работах автора начала 2000–2010-х годов, наиболее последовательно – в кн.: *Попов Г.В.* Андрей Рублев. М.: Северный Паломник, 2007. С. 33, 37–45, 47, 48.

типологии образов и даже, в некотором смысле, преемственности их иконографии. И хотя этот тезис требует конкретизации в процессе дальнейших наблюдений, представляется, что за созданием всех трех комплексов стоит не только единая программа украшения иконостасами крупных храмов того времени, но и одна личность, успешно и централизованно эту программу «внедрявшая», в роли которой видится митрополит Киприан.

### **Высоцкий чин: вопросы происхождения и идейного замысла**

Екатерина Васильевна Гладышева – главный научный сотрудник, Государственная Третьяковская галерея, Российская Федерация, 119017 Москва, Лаврушинский пер., 10  
E-mail: ekatglad@mail.ru

#### **Аннотация:**

Первая часть статьи посвящена анализу исторических источников, на основании которых деисусный чин из иконостаса Зачатьевского собора Высоцкого монастыря в Серпухове (ныне – в ГТГ и в ГРМ) считался выполненным в Константинополе между 1387 и 1395 годом по воле Афанасия Высоцкого, первого игумена этого монастыря, и отправленным им в родную обитель в качестве поминального вклада. Рассмотрение таких источников приводит к выводу о недостаточной исторической достоверности всего корпуса текстов.

Палеографический анализ славянских надписей на иконах Высоцкого чина, осуществленный А.А. Туриловым, свидетельствует о большой степени сходства почерка писца с почерком дьякона Спиридона. По-видимому, он не только участвовал в создании ряда рукописей (в частности – Киевской Псалтири 1397 года), но и возглавлял скрипторий митрополита Киприана в Москве в конце XIV – начале XV столетия. Сравнение Высоцкого Деисуса с деисусным чином из Благовещенского собора Московского Кремля, вероятно, выполненным в греко-русской московской мастерской в 1390-х годах и связанным с именем Феофана Грека, указывает на близость типологии образов и важных по смыслу иконографических черт двух комплексов. Все это, как и предварительные результаты технико-технологического обследования досок Высоцкого чина, позволяет высказать предположение о его создании в Москве во второй половине 1390-х годов под протекторатом митрополита Киприана.

Во второй части работы анализируется иконографическая программа этого чина, необычная и отличающаяся ярко выраженной «происихастской» направленностью. Некоторые ее выразительные особенности соотносятся с гимнографическими произведениями патриарха Филофея Коккина, известными на Руси в переводах митрополита Киприана. Подобные ассоциации дополнительно подкрепляют гипотезу о написании Высоцкого чина в московской мастерской, где рука об руку с русскими работали греческие художники, возможно – по заказу Афанасия Высоцкого. Но вполне вероятно и то, что автором богословской концепции Деисуса был близкий Афанасию по духу митрополит Киприан.

**Ключевые слова:** деисусный чин, Афанасий Высоцкий, греко-русская мастерская, митрополит Киприан, Высоцкий монастырь в Серпухове, технико-технологические исследования.

### **Yvotsky Deesis: the Problem of its Origin and Ideological Program**

Ekaterina Gladysheva – Chief Researcher, State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky per., 10, 119017 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: ekatglad@mail.ru

**Abstract:**

The first part of the article represents an analysis of literary sources, on the basis of which the Deesis tier from the iconostasis of the Zachatievsky Cathedral of the Vysotsky Monastery in Serpukhov (now in the State Tretyakov Gallery and the State Russian Museum) was considered to be made in Constantinople between 1387 and 1395 by the order of Athanasius Vysotsky, the first hegumen of this monastery, and sent by him to his native monastery. Consideration of such sources leads to the conclusion that the entire corpus of texts is not historically reliable.

Paleographic analysis of Slavic inscriptions on the icons of the Vysotsky Deesis, carried out by A.A. Turilov, testifies to the great degree of similarity of the scribe's handwriting with that of deacon Spiridon. Apparently, he not only participated in the creation of a number of manuscripts (for example, of the Kiev Psalter of 1397), but also headed the scriptorium of Metropolitan Cyprian in Moscow at the end of the 14<sup>th</sup> – beginning of the 15<sup>th</sup> century. Comparison of the Vysotsky Deesis with the Deesis from the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, probably made the Greek-Russian workshop in Moscow in the 1390s, indicates the closeness of the typology of images and important iconographic features of the two artistic complexes. All this, as well as the preliminary results of a technical and technological research of the boards of the Vysotsky Deesis, suggests its creation in Moscow in the second half of the 1390s under the protectorate of Metropolitan Cyprian.

The second part of the work deals with the iconographic program of this Deesis, which is unusual and distinguished by “pro-Hesychnist” ideas. Some of its expressive features correlate with the hymnographic works of Patriarch Philotheus Kokkin, known in Russia in the translations of Metropolitan Cyprian. Such associations further support the hypothesis that the Vysotsky Deesis was painted in a Moscow Greek-Russian workshop, and was possibly commissioned by Athanasius Vysotsky. It is also quite probable that the author of the theological concept of the Deesis was Metropolitan Cyprian.

**Keywords:** Deesis, Athanasius Vysotsky, Greek-Russian workshop, Metropolitan Cyprian, Vysotsky monastery in Serpukhov, technical and technological research.

**References:**

Alehina L.I. “A Narration on the Life of St. Athanasius Vysotsky.” *Vestnik cerkovnoj istorii / Cerkovno-nauchnyj centr “Pravoslavnaja jenciklopedija”*. № 3–4 (15–16). Moscow, 2009, pp. 15–38 (in Russian).

Alpatov M. *Andrej Rublev. Around 1370–1430s*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972 (in Russian).

Andreev M.I. “On the iconography of the Zvenigorod Deesis.” *Restavracija i issledovanija pamjatnikov kul'tury*. Issue 2. Moscow: Strojizdat, 1982, pp. 45–51 (in Russian).

*Byzantium. Faith and Power (1261–1557)* / Ed. by H. C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

*Complete Collection of Russian Chronicles*. Vol. 10. 8. Chronicle collection, called the Patriarchal or Nikon chronicle (continued). Saint Petersburg: Tipografija Ministerstva Inostrannyh del, 1885 (in Russian).

*Consolidated catalogue of Slavic–Russian handwritten books preserved in Russia, CIS and Baltic countries. 14<sup>th</sup> century*. Issue 1. Moscow: Indrik, 2002 (in Russian).

Cyprian, the humble Metropolitan of Kiev [and] All Russia, answer to Athanasius, who asked about some necessary things. *Russian Historical Library, published by the Archaeographic Commission*. Vol. 6: Monuments of Old Russian Canon Law. Saint Petersburg: Arheograficheseskaja komissija, 1880. № 32, col. 243–270 (in Russian).



Gregory Palamas. "On Divine and Deifying Communion, or on Divine and Supernatural Simplicity". In *Gregory Palamas. Traktaty* / Transl. from Greek and notes by archimandrite Nektarij (Jashunskij). Krasnodar: Tekst, 2007, pp. 90–120 (in Russian).

Handwritten and printed Gospels of the 13<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century in the collection of the Moscow Kremlin Museums. Catalogue in 3 vols. Vol. 1. Moscow: Federal'noe gosudarstvennoe bjudzhetnoe uchrezhdenie kul'tury «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik "Moskovskij Kreml'"», 2019, kat. № 2, pp. 44–58 (in Russian).

Kazanaki–Lapa M. *Byzantine heritage. Collection of the Museum of the Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies in Venice*. Moscow–Venice: Grand Holding, Magma, 2009 (in Russian).

Kloss B.M. "Athanasius Vysotsky the Elder." *The Orthodox Encyclopedia*, vol. 4. Moscow: Cerkovno-nauchnyj centr «Pravoslavnaia jenciklopedija», 2002, pp. 59–60 (in Russian).

Lazarev V.N. "New monuments of the Byzantine painting of the 14<sup>th</sup> century: Vysotsky Deesis." *Vizantijskij vremennik*, 4 (1951), pp. 122–133, ll. 1–7; reedited in: Lazarev V.N. *The Byzantine painting: Collection of Essays*. Moscow: Nauka, 1971, pp. 357–372 (in Russian).

*Medieval Russian Art of the 10<sup>th</sup> – early 15<sup>th</sup> Century. State Tretyakov Gallery. The Catalogue of the Collection*. Vol. I. Moscow: Krasnaja ploshhad', 1995 (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Fine art works of the 13<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries in the collection of the Zagorsk Museum. Catalogue*. Zagorsk: Tipografija CBTI Mosoblsobnarhoza, 1960 (in Russian).

Ostaschenko E. Ja. "The Zvenigorod Deesis in the context of contemporary Byzantine art". *Unknown works. New discoveries: Collection of essays to the anniversary of the Andrej Rubljov Museum*. Moscow: Muzej drevnerusskoj kul'tury i iskusstva im. Andreja Rubleva, 2017, pp. 74–115 (in Russian).

Plugin V.A. *Master of the Holy Trinity. Works and days of Andrei Rublev*. Moscow: Izdatel'stvo ob'edinenija «Mosgorarchiv», 2001 (in Russian).

Popov G.V. *Andrej Rublev*. Moscow: Severnyj Palomnik, 2007 (in Russian).

Popov G.V. *Moscow artists in the Dmitrovsky principality. The end of the 14th – the first third of the 15th century*. Moscow: Severnyj palomnik, 2007 (in Russian).

Popov G.V. "Decoration of the Moscow manuscripts of the time of Metropolitans Cyprian and Photius". *Illuminated manuscripts of the 11<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries. Problems and aspects of study: materials of the scientific conference*. Moscow: State Tretyakov Gallery, 2017, pp. 107–125 (in Russian).

Popova O.S. "Byzantine icons of the 14<sup>th</sup> – first half of the 15<sup>th</sup> century in Russian Collections". *Byzantium. Balkans. Russia. Icons of the end of the 13<sup>th</sup> – first half of the 15<sup>th</sup> century. Exhibition catalogue for the 18th International Congress of Byzantine Studies: August–September 1991*, State Tretyakov Gallery. Moscow: Publishing House of the State Museums of the Moscow Kremlin, 1991, pp. 11–40; reprinted in: Popova O.S. *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*. Moscow: Severnyj palomnik, 2006, pp. 493–606 (in Russian).

Priselkov M.D. *Chronicle of the Trinity Lavra of St.Sergius*. Reconstruction of the text, edition and introduction by K.N. Serbina. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1950 (in Russian).

Prohorov G.M. "Athanasius (Andrej in the world) Vysotsky." *Dictionary of bibliophiles and bibliophilia in Medieval Russia*. Issue. 2. Second half of the 14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries. Part 1. Leningrad: Nauka, 1988, pp. 79–81 (in Russian).

Prohorov G.M. "Hymnographic triptych of Patriarch Philotheus based on Greek and Old Russian texts in modern translation". *Proceedings of the Department of Medieval Russian*

*Literature*. Vol. 59. Saint Petersburg: Nauka, 2008. P. 154–168; reedited with additions: Prohorov G.M. “Thus shall the righteous shine forth...”. *Byzantine literature of the 14<sup>th</sup> century in Medieval Russia*. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2009, pp. 224–249 (in Russian).

Prohorov G.M. “On the history of liturgical poetry: hymns and prayers of Patriarch Philotheus Kokkin”. *Proceedings of the Department of Medieval Russian Literature*. Vol. 27. *History of genres of the Russian literature of the 10–17 centuries*. Leningrad: Nauka, Leningrad branch, 1972, pp. 120–142; reprinted with additions: Prohorov G.M. “Thus shall the righteous shine forth...”. *Byzantine literature of the 14<sup>th</sup> century in Medieval Russia*. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2009, pp. 120–173 (in Russian).

Romanova A.A. “Sources of Russian hagiography: Menaia of the Pomor confessor F. P. Babushkin”. *Genesis: istoricheskie issledovanija*, 5 (2016) (in Russian).  
URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=19968](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19968) (accessed 28.04.2023).

Sarab'janov V.D., Smirnova E.S. *History of the Medieval Russian painting*. Moscow: Izdatel'stvo Pravoslavnogo Svjato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta, 2007 (in Russian).

Smirnova E.S. “Works of Russian icon painters of the last quarter of the 15<sup>th</sup> century in the Putna Monastery (Romania).” *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoj Rusi i Vizantii epohi Andreja Rubleva. K 600-letiju rospisi Uspenskogo sobora vo Vladimire*. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1–2 oktjabrja 2008 g. / Ed. E. S. Smirnova. Moscow: Art-Volhonka, 2012, pp. 161–175 (in Russian).

Symeon the New Theologian. From the “Hymns of Divine Love” / Transl. by S.S. Averintsev. *Works of Byzantine literature of the 9<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> centuries*. Moscow: Nauka, 1969 (in Russian).

Tolstoj M.V., ed. *The Book is a description of Russian saints, of where, in which city or region or monastery and deserts did they live and perform miracles*. Moscow: Universitetskaja tipografija K. Katkova, 1887; reprinted: Moscow: Nobel' press, 2012 (in Russian).

Trenev D.K. *Serpukhov Vysotsky Monastery, its icons and remarkable places: a historical and archaeological description provided with medieval documents, an inventory of the monastery, lithographs and zincography*. Moscow: Cerkovno-arheologicheskij otdel Obshhestva ljubitelej duhovnogo prosveshhenija, 1902 (in Russian).

Turilov A.A. “On the problem of the dating of the Gospel of the Assumption Cathedral.” *Evangeliye Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremļa. Issledovanie i restavracija odnogo pamjatnika*. Moscow: Izdanie VHNRC imeni akademika I.E. Grabarja, pp. 36–38 (in Russian).

Turilov A.A. “Notes on the paleographic dating of some Pskov icons of the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries.” *Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaja zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantijskoj epohi. K. 110-letiju Pskova*. Moscow: Severnyj Palomnik, 2008, pp. 209–216; reprinted: Turilov A.A. *From Cyril the Philosopher to Konstantin Kostnetsky and Vasily Sofianin. History and culture of the Slavs of the 9<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries*. Moscow: Indrik, 2011, pp. 201–220 (in Russian).

Vzdornov G.I. “The role of the Slavic monastic writing workshops in Constantinople and Athos in the development of book writing and artistic design of Russian manuscripts at the turn of the 14<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> centuries.” *Proceedings of the Department of Medieval Russian Literature*. Vol. 23. *Connections between literatures of Old Slavs*. Leningrad, 1968, pp. 171–198 (in Russian).

А.В. Захарова

## **АСКЕТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ВИЗАНТИЙСКОМ ИСКУССТВЕ И ФРЕСКИ ВЕЛЮСЫ**

Ольга Сигизмундовна Попова посвятила целый ряд работ византийскому искусству второй четверти XI века, которое она условно обозначила как «аскетическое направление» и подробно охарактеризовала на примере ансамблей Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028), Осииос Лукас в Фокиде (1030–1040-е), Св. Софии Киевской (1030–1040-е), Св. Софии Охридской (до 1056) и Неа Мони на Хиосе (1049–1056)<sup>1</sup>. Это явление, называвшееся также искусством «монашеским», «иератическим» и т.п., исследователи трактовали по-разному, при этом всегда противопоставляя его утонченному, классицизирующему искусству Константинополя. Как показала О.С. Попова, в течение XI века этот тип образности на несколько десятилетий занял ведущие позиции в искусстве столичного круга, а в дальнейшем продолжал существовать на периферии византийского мира и несколько раз возрождался, особенно ярко – на рубеже XI–XII веков в Македонии, на Кипре, в Северной Италии, на Руси<sup>2</sup>.

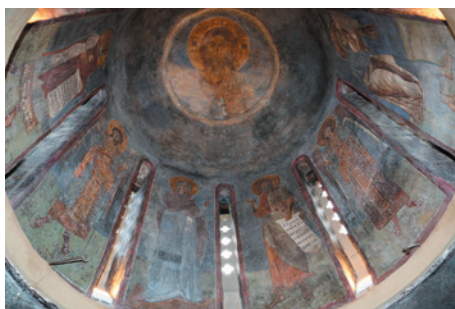
<sup>1</sup> См.: Попова О.С. Византийская духовность и стиль византийской живописи VI в. и XI в. (Равенна и Киев) // Византийский временник. 1998. Т. 55/ 2. С. 216–221; Она же. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба // Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 149–210; Она же. Пути византийского искусства. М.: Гамма-Пресс, 2013. С. 240–266; Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М.: Гамма-Пресс, 2017. С. 203–439 и др.

<sup>2</sup> Попова О.С. Аскетическое направление; Она же. Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века // Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. С. 211–296; Она же. Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло // Там же. С. 405–450 и др.

Один из выдающихся ансамблей этого круга – фрески церкви Богородицы Елеусы в Велюсе<sup>3</sup>. Все исследователи отмечали, что их стиль восходит к традициям второй четверти – середины XI века: это проявилось, прежде всего, в предпочтении монументальных объемных форм. С другой стороны, в этом ансамбле появляются новые тенденции, получившие дальнейшее развитие в XII веке, такие как сочетание живописной моделировки с приемами линейной стилизации<sup>4</sup>. Мы проанализируем более детально стилистические особенности этих фресок в контексте византийского искусства XI века.

Церковь Богородицы Елеусы построил в 1080 году епископ Тивериупольский Мануил, который до этого был иноком монастыря св. Авксентия в Вифинии в окрестностях Константинополя. В 1082 году он участвовал в церковном соборе, осудившем Иоанна Итала, а в 1085-м получил для Велюсы привилегии от императора Алексея Комнина<sup>5</sup>. Эти факты, как

Илл. 1. Христос  
Пантократор,  
Богородица,  
Иоанн Предтеча,  
архангелы и пророки  
Фрески в куполе  
церкви Богородицы  
Елеусы в Велюсе  
1080–1093  
Фото автора



<sup>3</sup> Мильковиќ-Пенек П. Велјуса. Манастир Св. Богородица Милостива во Селото Велјуса крај Струмица. Скопје: Факултет за философско-историски науки на универзитетот «Кирил и Методиј» – Скопје, 1981; *Dimitrova E.* The Church of the Holy Virgin Eleoussa at Veljusa. Skopje: Cultural Heritage Protection Office, Ministry of Culture of the Republic of Macedonia, 2016; *Zakharova A.* The Murals in the Church of the Virgin Eleoussa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the eleventh Century // *Zograf*. 2020. 44. P. 37–57.

<sup>4</sup> *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд: Југославија, 1974. С. 12; *Djurić V.* La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles // *Actes du XV Congrès international d'études byzantines*, Athènes – Septembre 1976. Art et archéologie. Vol. 1. Athènes: Association internationale d'études byzantines, 1979. P. 168–169; *Ђурић В.* Византијские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. С. 33; Мильковиќ-Пенек П. Велјуса. Манастир Св. Богородица Милостива во Селото Велјуса крај Струмица. С. 216–222; *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 1. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. P. 263–264; *Лазарева В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 100–101, 228 (прим. 116); *Попова О.С.* Аскетическое направление. С. 189, 192; *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. С. 230.

<sup>5</sup> Мильковиќ-Пенек П. Велјуса. С. 32–47, 253–272; *Kaplan M.* Retour sur le dossier du monastère de la Théotokos Éleoussa à Stroumitza // *Зборник радова Византолошког института*. 2013. Т. 50. P. 485; *Manuel, Bishop of Stroumitza (Tiberioupolis)* // *Prosopography of the Byzantine World*, 2016 / Ed. M. Jeffreys et al. London, 2017. URL: <http://pbw2016.kdl.kcl.ac.uk/person/Manuel/63/> (дата обращения: 03.05.2023).



Илл. 2. Пророк  
Иеремия  
Фреска в куполе  
церкви Богородицы  
Елеусы в Велюсе  
1080–1093  
Фото автора

Илл. 3. Пророк  
Иезекииль (?)  
Фреска в куполе  
церкви Богородицы  
Елеусы в Велюсе.  
1080–1093  
Фото автора



и архитектура храма, его убранство и росписи, говорят о связях ктитора со столичной элитой.

Лучше всего сохранились фрески купола, которые недавно были снова очищены от копоти. Размещенные вокруг медальона с Пантократором фигуры Богородицы Оранты, Иоанна Предтечи, двух архангелов и четырех пророков дают наиболее полное представление о художественных особенностях ансамбля (илл. 1).

Все фигуры имеют тяжеловатые пропорции (илл. 2–4). У них большие головы, широкие плечи, длинные ноги с массивными бедрами и ступнями. Тела выглядят физически сильными и энергичными, одежды – материально осязаемыми и объемными. Богородица и предстоящие архангелы застыли в торжественных позах, пророки представлены в разнообразных

Илл. 4. Пророк  
Аввакум  
Фреска в куполе  
церкви Богородицы  
Елеусы в Велюсе  
1080–1093  
Фото автора



Илл. 5. Апостолы  
из «Евхаристии»  
Фрески церкви  
Св. Софии в Охриде  
До 1056  
Фото автора



ракурсах и движениях. Иезекииль шагает вправо и читает на ходу, обеими руками разворачивая свиток и низко склонившись над ним. Иеремия стоит как вкопанный, глядя вперед и демонстрируя развернутый свиток в левой руке. В более свободной позе и жесте Давида передано размышление и рассуждение. Юный Аввакум показан в контрапосте, его гибкое тело пронизано нетерпеливым, словно танцующим движением. Не только позы и движения, но и драпировки искусно используются мастером для усиления эмоциональной характеристики персонажей. У Иоанна Предтечи, Иезекииля и Аввакума складки одежд образуют диагонали и беспоконные скопления, полы плащей развеваются и повисают в воздухе. У Богородицы и царя Давида драпировки ниспадают спокойно и величественно. Формы складок одежд разнообразны и естественны, соответствуют движениям фигур. В их основе крепкий, уверенный рисунок и классическая моделировка с постепенными высветлениями основного тона и завершающей линейной прорисовкой.

Такая монументальная трактовка фигур и живописная пластическая проработка форм в Велюсе наиболее близка росписям Св. Софии Охридской, созданным по заказу архиепископа Льва в начале 1050-х годов<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Грозданов Ц. Фреските на Света Софија Охридска. Скопје: Гурга, 1996; Джурич В. Византийские фрески. С. 26–30; Тодић Б. Архиепископ Лав — творца иконографског програма фресака у Светој Софији Охридској // Византијскиј Свет на Балкану. Т. 1. Београд: Византолошки институт Српске Академије наука и уметности, 2012. С. 119–136 (с библиографией). О стиле живописи см.: Djurić V. Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle // Зограф. 1984. Бр. 15. С. 15–23; Попова О.С. Фрески собора Св. Софии Охридской и искусство 40-х – 50-х гг. XI в. // Византийский временник. 2015. Т. 74. С. 212–224 (перепечатано в: Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. С. 394–418).

Очень похожи крупные, плечистые, ширококостные фигуры, которые показаны то в состоянии величественного покоя, то в энергичном движении, исполненном большой внутренней силы (илл. 5). И там, и там мощная пластика обильных, прихотливо драпирующихся складок одежд усиливает эмоциональную напряженность. При этом, в отличие от Софии Охридской, в Велюсе редко используются стилизованные, геометризованные формы складок и светов, которые были характерны для искусства второй четверти – середины XI века. Здесь и рисунок, и пластическая моделировка более естественные и тонкие, что соответствует классическим вкусам раннекомниновской эпохи. В этом отношении фрески Велюсы сопоставимы даже с миниатюрами некоторых столичных рукописей 1060–1080-х годов<sup>7</sup>.

Подобная классическая трактовка крупных монументальных форм встречается в мозаиках Дафни<sup>8</sup>. Здесь мы видим аналогичные статичные позы, тяжеловатые пропорции и величественные, пышные драпировки у пророков в барабане. Но если в Велюсе такие формы словно несут в себе повышенный запас прочности и скрывают внутри огромную энергию, то в Дафни это впечатление нивелируется благодаря другому масштабу и колориту. Фигуры, парящие на огромной высоте в сиянии золотой сферы купола, кажутся легкими.

Мастер Велюсы, явно знакомый с классическим столичным стилем, не стремится к новым идеалам. Как общий характер образного строя его фресок, так и конкретные типы лиц, и их специфическая выразительность во многом основываются на искусстве предшествующего поколения.

Такой художественный консерватизм был в целом достаточно широко распространенным явлением в византийском искусстве второй половины XI – начала XII века, что уже не раз отмечали исследователи<sup>9</sup>. Он был

<sup>7</sup> Например, с образами евангелистов из cod. theol. Gr. 154 в Австрийской Национальной библиотеке, см.: *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII в. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2012. С. 70–78, 260–262, 304.

<sup>8</sup> *Millet G.* Le Monastère de Daphni: histoire, architecture, mosaïques. Paris: Leroux, 1899; *Diez E., Demus O.* Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Loukas and Daphni. Cambridge MA: Harvard University Press, 1931; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers.* 1981–1982. Vol. 34. P. 94–98; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. С. 92–93; Χατζηδάκη Ν. Βυζαντινά ψηφιδωτά (Ελληνική Τέχνη). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1994. Σ. 21–22. Ек. 96–124; *Попова О.С.* Пути византийского искусства. С. 274–277; *Panayotidi-Kesisoglou M.* Donors' personalities in the Komnenian period as seen through iconographic programs. The question of the Daphni monastery donor // *Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Ред. А.В. Захарова, О.В. Овчарова, И.А. Орецкая.* М.: Государственный институт искусствознания, 2021. P. 345–361.

<sup>9</sup> *Djurić V.* La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. P. 168–171; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries. P. 93–94, 98–102; *Skawran K.M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria: University of South Africa, 1982. P. 73–81; *Panayotidi M.* La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasmisme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843–1081) // *Cahiers archeologiques.* 1986. T. 34. P. 98–102;

Илл. 6. *Святая Анна*  
Мозаика кафоликона  
Неа Мони на Хиосе  
1049–1056  
Фото автора



Илл. 7. *Богородица*  
Фреска в куполе  
церкви Богородицы  
Елеусы в Велюсе  
1080–1093  
Фото автора



основным направлением в провинциальной монументальной живописи второй половины XI века, о чем свидетельствуют ансамбли в различных удаленных областях Византийской империи: росписи трех «церквей на колоннах» в Гёреме (третья четверть XI века) и Карабаш-килисе в Соганлы (1060/1061) в Каппадокии<sup>10</sup>; фрески первого слоя в Агиос Николаос тис Стегис в Какпетрии на Кипре (вторая половина XI века)<sup>11</sup>; фрески церкви Св. Георгия Диасорита (конец XI века) на Наксосе<sup>12</sup>, фрески в храме Св. Меркурия в Агиос Маркос на о. Керкира (1074/1075)<sup>13</sup> и др. Эти произведения неоднородны ни по уровню качества, ни по конкретным художественным приемам, однако их объединяет приверженность суровому, отрешенному характеру образов и соответствующий этому набор базовых выразительных средств: лаконичные композиции и малоподвижные

*Лифшиц Л.И.* Два направления в живописи Древней Руси конца XI – первой четверти XII века // *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства.* С. 205–226; *Попова О.С.* Аскетическое направление; *Она же.* Византийское искусство в Италии. С. 405–450; *Она же.* Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве // *Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы.* С. 405–450. Недавний обзор основных тенденций и библиографию см. в статье: *Oretskaia I.* Byzantine Monumental Painting c. 1100. Style and Imagery // *Fenestella.* 2020. Vol. 1. P. 79–115.

<sup>10</sup> *Epstein A.W.* The Fresco decoration of the column churches, Göreme Valley, Cappadocia. A consideration of their chronology and their models // *Cahiers archéologiques.* 1980/81. Vol. 29. P. 27–45; *Thierry N.* Étude stylistique des peintures de Karabaş kilise en Cappadoce (1060–1061) // *Cahiers archéologiques.* 1967. T. 17. P. 161–175; *Ead.* La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge. Turnhout, 2002. P. 187–195, Fiches 42, 47.

<sup>11</sup> *Σοτηρίου Μ.* Αι αρχαία τοιχογραφία του ναού του Αγ. Νικολάου της Στέγης Κύπρου // *Χαριστήριον εις τον Α.Κ. Ορλάνδον.* Τ. 5. Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία, 1966. Σ. 133–143; *Stylianou Α., Stylianou J.A.* The painted churches of Cyprus. Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997. P. 53–59.

<sup>12</sup> *Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ.* Άγιος Γεώργιος ο Διασωρτής της Νάξου: οι τοιχογραφίες του 11ου αιώνα. Αθήνα: Υπουργείο πολιτισμού και αθλητισμού, Ταμείο αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 2016.

<sup>13</sup> *Βοκοτόπουλος Π.Α.* et al. Ευρετήριο των Βυζαντινών τοιχογραφιών της Ελλάδος. Ιόνια νησιά. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2018. Σ. 50–52, 75–109.



фигуры, лики с сильно увеличенными глазами, условная, схематизированная трактовка форм с преобладанием линии.

Среди выдающихся произведений столичного уровня, которые также причисляют к архаизирующему направлению, – мозаики в Северной Италии, в первую очередь, соборы Сан Марко в Венеции и Санта Мария Ассунта на острове Торчелло<sup>14</sup>. Эти произведения близки фрескам Велюсы по своему торжественному монументальному строю, тяжелым пропорциям фигур, суровому характеру образов. Однако в них также важнейшим выразительным средством является графическая стилизация, что в целом не свойственно мастеру Велюсы.

Он часто воспроизводит некоторые типы, сформировавшиеся и утвердившиеся во второй четверти XI века. Например, в образах Богоматери или ангелов головы имеют правильную круглую форму, лица с тяжеловатыми пропорциями: низкий лоб, широкие скулы, мясистые носы, массивные подбородки. Все черты крупные и четко обрисованные, что придает им особенно сильную выразительность, сконцентрированную в невидящем, отрешенном взгляде огромных глаз, обведенных контурами и тенями (илл. 6, 7).

Илл. 8. Ангел  
Фреска в куполе  
церкви Панагии тон  
Халкеон в Салониках  
1028  
Фото О.С. Поповой

Илл. 9. Христос  
Эммануил  
Фреска в куполе  
придела церкви  
Богородицы Елеусы  
в Велюсе. 1080–1093  
Фото автора

<sup>14</sup> Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. Chicago; London: University of Chicago Press, 1984. Vol. 1. P. 21–42, pl. 9–26, 1–23; Andreescu-Treadgold I. The Mosaics of Venice and the Venetian Lagoon: Thirty-five Years of Research at Torcello // Arte Medievale. 2013. IV serie, anno III. P. 193–206 (в этой статье резюмируются результаты многолетней работы автора по мозаикам Торчелло); Polacco R. Lo stile dei mosaici medievali di Venezia // Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo) / A cura di C. Rizzardi. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, 2005. P. 455–477; Rizzardi C. La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina // Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente / A cura di G. Caputo e G. Gentili. Venezia: Marsilio, 2009. P. 60–85.

См. также: Попова О.С. Византийское искусство в Италии. С. 405–450; Лаврентьева Е.В. Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте искусства византийского мира рубежа XI–XII вв. Иконография и стиль. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2014; Орецкая И.А. Византийские мозаичисты в Северной Италии во второй половине XI – начале XII в. // Византийский временник. 2016. Т. 100. С. 157–166.





Илл. 10. Пророк  
Иезекииль (?)  
Фреска в куполе  
церкви Богородицы  
Елеусы в Велюсе  
Деталь. 1080–1093  
Фото автора

Беря за основу этот типаж, мастер Велюсы смело экспериментирует с ним. В одних случаях он воспроизводит модели второй четверти XI века чуть ли не буквально. Так, Христос Эммануил в куполе придела почти неотличим от ангелов из Панагии Халкеон в Салониках (1028)<sup>15</sup> (илл. 8, 9).

В других случаях мастер Велюсы усиливает в образах материальные и чувственные составляющие. Пропорции глаз он делает более близкими к нормальным, взглядам придает конкретное направление и определенный характер, с помощью легкой асимметрии создает намек на движение. Фактура личного письма становится более телесной и осязаемой. Мазок делается то текучим и плавным, то быстрым и точным. Это создает определенные иллюзионистические эффекты и обогащает эмоциональное содержание.

Та же смелая живописная манера делается еще более свободной в образах старцев, например Иезекииля (илл. 10). Насупленные мохнатые брови, прищуренные глаза, большой мясистый нос с развилкой на переносице, выступающие надбровные дуги и скулы, толстые губы – все черты лица выражают напряжение и сосредоточение, с которыми пророк читает свиток. Такой грубоватой выразительности соответствует и динамичная техника письма.

Мастер Велюсы, иногда прибегая к стилизации рисунка светов, румян и других элементов ликов и фигур, свободно варьирует эти формы: в одних случаях они делаются более крупными, геометрически правильными, как в искусстве второй четверти – середины XI века; в других – более динамичными и прихотливыми, что предвосхищает линейную стилизацию XII века. С Велюсой сопоставимы некоторые образы из Торчелло или Св. Софии Новгородской (1109) с их напряженными, выразительными взглядами<sup>16</sup>. Однако в обоих этих ансамблях рисунок играет намного более важную роль. В отличие от живописи следующего столетия, в росписях Велюсы линейная стилизация является лишь вспомогательным приемом. Этим они принципиально отличаются от других произведений архаизирующего направления рубежа XI–XII веков.

В Велюсе первостепенное значение имеют объемные формы, несущие в себе мощный эмоциональный заряд, а не абстрактные структуры из контуров и световых лучей. Внутренняя экспрессия воплощается скорее в особой выразительности лиц с крупными чертами и активной мимикой,

<sup>15</sup> Papadopoulos K. Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki. Graz-Cologne: Böhlau, 1966; Tsitouridou A. The Church of Panagia Chalkeon. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1985.

<sup>16</sup> См., например: Andreescu I. Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100 // Actes du XV Congrès international d'études byzantines. T. II/A. Art et archéologie. Communications. Athènes: Association internationale d'études byzantines, 1981. P. 21, fig. 9; Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 286–312; Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Издательство ПСТГУ, 2007. С. 87–90, ил. 82–85.





Илл. 11. Апостол  
Андрей  
из «Евхаристии»  
Фреска церкви  
Св. Софии в Охриде  
Деталь. До 1056  
Фото автора

Илл. 12. Святой  
Нифонт  
Фреска придела  
церкви Богородицы  
Елеусы в Велюсе  
1080–1093  
Фото автора



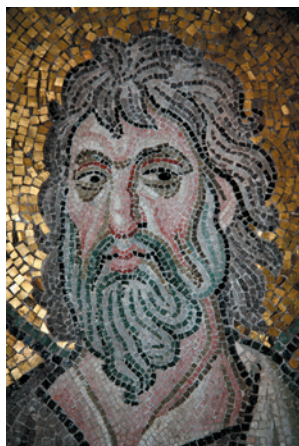
в динамичной манере письма, в контрастной моделировке. В этом смысле живопись Велюсы больше всего похожа на фрески Св. Софии Охридской, где много образов, наполненных очень высоким напряжением, горением, даже драматизмом (илл. 11).

Илл. 13. Святой  
Евстафий  
Антиохийский  
Фреска церкви  
Св. Софии Охриде  
Деталь. До 1056  
Фото автора

Фрески Велюсы и Софии Охридской объединяет еще одна черта: индивидуализация и психологизм образов. Психологическая конкретность создается с помощью резких движений и взглядов, асимметрии в чертах лиц, глубоких морщин и теней, контрастной моделировки с яркими вспышками светов.

Например, образ св. Нифонта в Велюсе трактован почти портретно (илл. 12). Его небольшие глаза под мохнатыми бровями смотрят внимательно. Складка красиво очерченных ярких губ переходит в асимметричные завитки кончиков усов, что похоже на слегка насмешливую полуулыбку. Характеристика заостряется благодаря меткой графической стилизации этого мотива. В сочетании с типичными для Велюсы чертами, такими как широкие скулы, короткий нос с толстым кончиком и окладистая борода, все это придает образу Нифонта добродушный, даже жизнерадостный характер. В Софии Охридской преобладает более строгий и суровый характер образов, иногда даже мрачноватый. Таков, например, Евстафий Антиохийский, внешне похожий на Нифонта (илл. 13). При этом его лик имеет другое выражение – резкое, даже яростное: брови не просто насуслены, а гневно изгибаются над сверкающими глазами, сжатые губы кривятся недобро.

В искусстве конца XI века разнообразие физиогномических типов и психологических характеристик, несомненно было весьма велико. Эта



Илл. 14. Пророк Иеремия  
Мозаика купола церкви Успения в Дафни, Афины  
Конец XI века  
Фото О.С. Поповой



Илл. 15. Пантократор  
Фреска в куполе церкви Богородицы Елеусы в Велюсе  
Деталь. 1080–1093  
Фото автора



Илл. 16. Пантократор  
Мозаика купола церкви Успения в Дафни, Афины  
Конец XI века  
Фото автора

черта ярко проявилась в ансамбле мозаик Дафни<sup>17</sup>. Исследователи справедливо писали об обращении к античному наследию и «гуманистической» концепции, лежащих в основе классического стиля этих мозаик. В мозаиках Дафни преобладают благородные лица, естественные позы и спокойные движения, мягкая пластическая моделировка форм. Однако и в этом ансамбле иногда встречаются лица некрасивые и неправильные, нарочито простонародные, острохарактерные или даже гротескные. В том числе, здесь можно обнаружить персонажей, внешне сходных с образами Велюсы, с такими же могучими фигурами, большими головами, густыми косматыми волосами<sup>18</sup>. Похожи и лица – широкоскулые, с тяжелыми подбородками и мощными носами.

Например, на Иезекииля из Велюсы очень похож пророк Иеремия из Дафни, с его мясистым носом с горбинкой, толстыми яркими губами, маленькими прищуренными глазками, бугристой кожей (илл. 14). Однако внешнее сходство определенных типажей и художественных приемов не ведет к тождеству содержания. Пророки в Дафни не несут в себе того заряда внутренней энергии, который заложен во фресках Велюсы. При всей своей неклассической, даже грубоватой внешности, их лики спокойные, эмоционально нейтральные.

Наиболее показательное сравнение двух образов Пантократора в куполах Велюсы и Дафни, которые внешне чрезвычайно похожи<sup>19</sup> (илл. 15, 16). В обоих ликах удивляет необычное сочетание непропорционально узкого

<sup>17</sup> См. прим. 8.

<sup>18</sup> См., например: *Millet G. Le Monastère de Daphni: histoire, architecture, mosaïques. Pl. VII–IX.*

<sup>19</sup> В лике Пантократора из Дафни имеются небольшие восполнения утрат, наиболее существенные – на глазах, особенно на левом от нас; тем не менее, направление взгляда и даже форма зрачков в целом соответствуют тому, что было до реставрации конца XIX века. См. *Cormack R. Rediscovering the Christ Pantocrator at Daphni // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 2008. Vol. 71. P. 55–74.* В Велюсе, несмотря на частичные утраты и потертость красочного слоя, рисунок сохранился достаточно хорошо, моделировка – местами.

лба и очень крупных, характерных, скульптурно вылепленных черт. Пышные волосы и борода образуют овальное обрамление, в которое словно вписаны подбородок и почти симметрично ему сужающийся кверху лоб. У Пантократора в Велюсе подвижные брови, которые высоко вздымаются и изгибаются, создавая глубокие морщины на лбу с характерной каплевидной складкой посередине. Углы крупного выпуклого рта сильно опущены, их продолжают линии усов. Вместе с пристальным, пронизывающим взглядом из-под нахмуренных асимметричных бровей, это придает лику Христа суровое, почти грозное выражение. В целом этот образ очень впечатляет экспрессией и огромной внутренней силой. Это почти буквальное сходство, как кажется, указывает на то, что оба мастера воспроизвели один образец, вероятно, находившийся в Константинополе. Однако в Дафни экспрессивные по своим формам черты лишены той интенсивной выразительности, которая есть в Велюсе. Весь строй мозаик Дафни уже обращен к иным идеалам, Пантократор и пророки здесь выглядят как исключение.

Другой образ Пантократора в приделе храма Богородицы Елеусы показывает, что мастер не был совсем чужд современным ему тенденциям в искусстве<sup>20</sup>. Здесь в лике Христа узнается благородный комниновский тип с более правильными и соразмерными чертами, часто встречающийся в константинопольской книжной миниатюре 70–80-х годов XI века<sup>21</sup>. Впрочем, при сходстве внешних параметров, мастер Велюсы не стремится придать своему образу тихий созерцательный характер, свойственный классическому комниновскому типу, а предпочитает воодушевленность и эмоциональность.

Мы не знаем, откуда был мастер Велюсы. Близость его стиля фрескам Софии Охридской и Панагии тон Халкеон не означает, что он был местным: эти ансамбли, скорее всего, были созданы столичными художниками. Мастер Велюсы обнаруживает непосредственную связь со столичным искусством и середины, и второй половины XI века. Та свобода и уверенность, с которой он сочетает разнородные элементы ради достижения нужного художественного результата, больше всего убеждает в том, что такой богатый опыт и мастерство этот художник мог приобрести только в византийской столице.

Преданность установкам искусства около середины XI века может говорить о том, что мастер Велюсы сформировался именно в то время, впоследствии обогащая эту основу различными новшествами. Во всяком случае, его росписи выглядят как органичное развитие стиля типа Софии Охридской в ту эпоху, когда в Константинополе господствует увлечение классикой. Наш мастер идет по пути сохранения внутреннего потенциала искусства

<sup>20</sup> *Мицьковик-Пепек П.* Велюса. Манастир Св. Богородица Милостива во Селото Велюса крај Струмица. Т. XIV.

<sup>21</sup> Ср., например, с образом Христа на листе из рукописи 1084 года в ГТГ (Инв. ДР-78):

*Попова О.С., Захарова А.В., Орецькая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. С. 297, ил. 257.

«аскетического» типа, отчасти облекая его в новые формы, в то время как многие другие художники архаизирующего направления рубежа XI–XII веков воспроизводят внешние признаки этого искусства, далеко не всегда достигая того же уровня содержательности. Росписи Велюсы представляют собой очень редкую, если не уникальную версию стиля последней трети XI века, свидетельствующую об индивидуальном пути выдающегося художника. Он оригинально интерпретирует наследие недавнего прошлого, свободно экспериментирует с ним и вносит много личного – прежде всего ту удивительную одушевленность и одухотворенность, которая придается всей материи с ее осязаемыми чувственными формами.

### **Аскетическое направление в византийском искусстве и фрески Велюсы**

Захарова Анна Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация, 119991 Москва, ул. Ленинские горы, 1. Старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, Российская Федерация, 125009 Москва, Козицкий переулок, 5.  
E-mail: zakharova@inbox.ru.

#### **Аннотация:**

В статье рассматривается развитие так называемого аскетического направления в византийской монументальной живописи. Это явление, ярко описанное О.С. Поповой, достигло своей кульминации во второй четверти XI века. Впоследствии в столичном искусстве возобладал классицистический вкус, о чем свидетельствуют иллюстрированные рукописи и мозаики Дафни. Консервативные течения также существовали и в упрощенном провинциальном варианте, и в высококлассных произведениях, таких как мозаики Сан Марко и Торчелло в Венеции (ок. 1100), фрески Св. Софии Новгородской (1109) и др. Автор анализирует один из таких ансамблей – росписи церкви Богородицы Елеусы в Велюсе в Северной Македонии (1080–1093), созданные выдающимся художником. И общий характер образов, и отдельные типажи с их особой экспрессивностью во многом восходят к искусству предыдущего поколения. Больше всего они похожи на фрески Св. Софии Охридской (до 1056), образы которых также наделены высоким напряжением и драматизмом. С другой стороны, Велюсу можно сравнить и с современными ей произведениями, в том числе с мозаиками Дафни. Образы Пнатороктора в обоих ансамблях очень похожи, они впечатляют неклассическим характером, огромной внутренней силой и выразительностью.

Мастер Велюсы сохраняет внутренний потенциал аскетического направления, отчасти облекая его в новые формы, в то время как многие другие художники, принадлежавшие к архаизирующему направлению рубежа XI–XII веков, воспроизводят лишь внешне узнаваемые признаки искусства такого типа, не всегда достигая той же глубины содержания.

**Ключевые слова:** византийская живопись, Велюса, София Охридская, Панагия тон Халкеон, Дафни

#### **Ascetic Tendency in Byzantine Art and the Murals of Veljusa**

Zakharova, Anna – Ph. D., associate professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. Senior researcher. State Institute for Art Studies. Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: zakharova@inbox.ru.

**Abstract:**

The paper analyzes the survival of the so-called ascetic trend in Byzantine monumental painting. Most vividly described by professor Olga Popova, this trend reached its culmination in the second quarter of the 11<sup>th</sup> century. Later the taste for classical forms prevailed in the metropolitan art exemplified by illuminated manuscripts and the mosaics of Daphni. Conservative trends also existed, both in simplified provincial versions and in some high-class ensembles including the mosaics of San Marco and Torcello in Venice (ca. 1100), St. Sophia murals in Novgorod (1109) etc. The author focuses on one such ensemble, the frescoes in the church of Eleoussa in Veljusa, North Macedonia (1080–1093), created by an outstanding artist. Both the general character of the imagery and the particular types of faces with their specific expressiveness are to a large extent based on the art of the previous generation. The Veljusa painting bears most resemblance to the frescoes of Saint Sophia in Ohrid (before 1056), where many of the images are imbued with very high tension and dramatic quality. Veljusa murals may be compared to some contemporary works too, including the mosaics of Daphni. In the both ensembles the image of Christ has piercing non-classical character and impresses greatly with its strength, expressiveness and exceptional inner power.

The Veljusa master preserves the inner potential of the art of the “ascetic” type, in part clothing it in new forms, while many other artists belonging to the archaizing tendency of the late eleventh and early twelfth centuries reproduce the outwardly recognizable signs of that art while far from always attaining the same richness of content.

**Keywords:** Byzantine painting, Veljusa, St Sophia of Ochrid, Panagia ton Chalkeon, Daphni.

**References:**

- Acheimastou-Potamianou M. *Agios Georgios Diasoritis, Naxos. The 11<sup>th</sup>-century Wall Paintings*. Athens: Ypourgeio politismou, Tameio archaiologikōn porōn kai appalotrioseon, 2016 (in Greek).
- Andrescu I. “Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100”. In *Actes du XV Congrès international d'études byzantines, vol. 2/A. Art et archéologie. Communications*. Athènes: Association internationale d'études byzantines, 1981, pp. 14–30.
- Andrescu-Treadgold I. “The Mosaics of Venice and the Venetian Lagoon: Thirty-five Years of Research at Torcello”. *Arte Medievale, IV serie*, 3 (2013), pp. 193–206.
- Cormack R. “Rediscovering the Christ Pantocrator at Daphni”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71 (2008), pp. 55–74.
- Demus O. *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. 1. Chicago; London: University of Chicago Press, 1984.
- Diez E., Demus O. *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Loukas and Daphni*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1931.
- Dimitrova E. *The Church of the Holy Virgin Eleoussa at Veljusa*. Skopje: Cultural Heritage Protection Office, Ministry of Culture of the Republic of Macedonia, 2016.
- Djurić V. “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”. In *Actes du XV Congrès international d'études byzantines, Athènes – Septembre 1976. Art et archéologie*, vol. 1. Athènes: Association internationale d'études byzantines, 1979, pp. 159–252.
- Djurić V. “Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle”. *Zograf* 15 (1984), pp. 15–23.



- Đurić V. *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*. Belgrad: Jugoslavija, 1976.
- Epstein A.W. "The Fresco Decoration of The Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia. A Consideration of Their Chronology and Their Models". *Cahiers archéologiques* 29 (1980/1981), pp. 27–45.
- Thierry N. "Étude stylistique des peintures de Karabaş kilise en Cappadoce (1060–1061)". *Cahiers archéologiques* 17 (1967), pp. 161–175.
- Grozdanov C. *Freskite na Sveta Sofija Ohridska* [Murals of St Sophia of Ohrid]. Skopje: Đurđa, 1996 (in Macedonian).
- Kaplan M. "Retour sur le dossier du monastère de la Théotokos Éleousa à Stroumitza". *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 50 (2013), pp. 479–492.
- Lavrentieva E.V. *Mozaiki sobora Santa Maria Assunta v Torcello v kontexte iskusstva vizantiiskogo mira rubezha XI–XII vekov. Ikonografija i Stil' [Mosaics of Santa Maria Assunta cathedral, Torcello, in the Context of Byzantine Art from the Late 11<sup>th</sup> to Early 12<sup>th</sup> Century. Iconography and Style]*. Ph.D. Diss. Moscow, 2014 (in Russian).
- Lazarev V. *Istoria vizantiiskogo iskusstva [History of Byzantine Art]*. Moscow: Iskusstvo, 1986 (in Russian).
- Lifshits L.I. "Two Trends in Russian Painting of the Late 11<sup>th</sup> to First Quarter of the 12<sup>th</sup> Century". In *The Byzantine World: the Art of Constantinople and National Traditions. Marking 2000 Years of Christianity. In memory of Olga I. Podobedova (1912–1999)*. Moscow: Severnyi palomnik, 2005, pp. 205–226 (in Russian).
- Lifshits L.I., Sarabianov V.D., Tsarevskaia T.Iu. *Monumental'naia zhivopis' Velikogo Novgoroda. Konets XI – pervaja chetvert' XII veka [Monumental Painting of Novgorod the Great. Late 11<sup>th</sup> – first quarter of the 12<sup>th</sup> century]*. Saint-Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004 (in Russian).
- Miljković-Pepok P. *Veljusa. Le monastère de la Vierge de Pitié au village près de Strumica*. Skopje: Faculté des sciences philosophico-historiques de l'Université "Cyrille et Methode" – Skopje, 1981 (in Macedonian).
- Millet G. *Le Monastère de Daphni: histoire, architecture, mosaïques*. Paris: Leroux, 1899.
- Mouriki D. "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries". *Dumbarton Oaks Papers* 34 (1981–1982), pp. 77–124.
- Mouriki D. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985.
- Oretskaia I. "Byzantine Monumental Painting c. 1100. Style and Imagery", *Fenestella* 1 (2020), pp. 79–113.
- Oretskaia I.A. "Byzantine mosaicists in the Northern Italy in the 2<sup>nd</sup> half of the 11<sup>th</sup> – early 12<sup>th</sup> century". *Vizantiiskii vremennik* 100 (2016), pp. 157–166 (in Russian).
- Panayotidi M. "La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843–1081)". *Cahiers archéologiques* 34 (1986), pp. 75–108.
- Panayotidi-Kesisoglou M. "Donors' personalities in the Komnenian period as seen through iconographic programs. The question of the Daphni monastery donor". In *Art of the Byzantine World. Individuality of Artistic Creativity. Collection of Essays in Honour of Olga Popova*, ed. by A. Zakharova, O. Ovcharova, I. Oretskaia. Moscow: State Institute for Art Studies, 2021, pp. 345–361.
- Papadopoulos K. *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*. Graz; Cologne: Böhlau, 1966.
- Polacco R. "Lo stile dei mosaici medievali di Venezia". In *Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo)*, ed. by C. Rizzardi. Venice: Istituto Veneto di Scienze, 2005, pp. 455–477.

Popova O., Sarabianov V. *Mosaics and Frescoes of Saint Sophia Cathedral in Kiev*. Moscow: Gamma-Press, 2017 (in Russian).

Popova O.S. “Byzantine Spirituality and the Style of Byzantine Painting in the 6<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> Centuries: Ravenna and Kiev”. *Vizantiiskii vremennik* 55/ 2 (1998), pp. 216–221 (in Russian).

Popova O.S. “Le courant ascétique dans l’art byzantine et russe du deuxième quart du XI siècle et ses destinées ultérieures”. In *The Byzantine World: the Art of Constantinople and National Traditions. Marking 2000 Years of Christianity. In Memory of Olga I. Podobedova (1912–1999)*. Moscow: Severnyi palomnik, 2005, pp. 175–203 (in Russian).

Popova O.S. “Wall Paintings in the Church of Saint Sophia in Ohrid and the Art of ca. 1040–1050”, *Vizantiiskii vremennik* 74 (2015), pp. 212–224 (in Russian).

Popova O.S. *Paths of Byzantine Art*. Moscow: Gamma-press, 2013 (in Russian).

Popova O.S. *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*. Moscow: Severnyi palomnik, 2006 (in Russian).

Popova O.S., Zakharova A.V., Oretskaia I.A. *The Byzantine Miniature from the Second Half of the 10<sup>th</sup> to Early 12<sup>th</sup> Century*, Moscow: Gamma-press, 2012 (in Russian).

Rizzardi C. “La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina”. In *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, ed. by G. Caputo, G. Gentili. Venice: Marsilio, 2009, pp. 60–85.

Sarabianov V.D., Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi [History of Old Russian Painting]*. Moscow: Izdatel'stvo PSTGU, 2007 (in Russian).

Skawran K.M. *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*. Pretoria: University of South Africa, 1982.

Sõtëriou M. “Ai archikai toichografiai tou naou tou Ag. Nikolaou tês stegês Kyprou” [“The Initial Murals in the Church of St Nickolas tis Stegis, Cyprus”]. In *Charistëriou eis ton A.K. Orlandon*, vol. 3. Athëna: Archaïologikê Etaireia, 1966, pp. 133–143 (in Greek).

Stylianou A., Stylianou J.A. *The Painted Churches of Cyprus*. Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997.

Thierry N. *La Cappadoce de l'antiquité au Moyen âge*. Turnhout: Brepols, 2002.

Todić B. “Archbishop Leo – the creator of the iconographic fresco program in Saint Sophia in Ohrid”. In *Byzantine World in the Balkans*. Vol. 1. Beograd: Institute for Byzantine Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2012, pp. 119–142.

Tsitouridou A. *The Church of Panagia Chalkeon*. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1985.

Vokotopoulos P.L. et al. *Euretërio tōn vyzantinōn toichographiōn tês Ellados. Ionia nësia*. Athëna: Akadëmia Athënōn, 2018 (in Greek).

Zakharova A. “The Murals in the Church of the Virgin Eleousa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the eleventh Century”. *Zograf* 44 (2020), pp. 37–57.

*А.С. Зверев*

## **ОБРАЗ ХРИСТА И СИМВОЛИЗМ ПРОСТРАНСТВА В ПОЗДНЕПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ**

Ольга Сигизмундовна Попова вошла в историю как человек с очень ярким видением византийского искусства. Это особое видение воплотилось в оригинальный научный метод воссоздания произведений искусства прошлого.

В основе этого метода лежит, с одной стороны, традиционный искусствоведческий подход, «старая школа», основанная на классической эстетике, в которой форма и содержание воспринимаются как нечто единое. С другой стороны, такой подход к искусству требует глубокого личного отношения, речь идет даже об определенном опыте экзистенциального переживания произведений прошлого. Поэтому данный способ анализа произведений искусства трудно формализовать и превратить в прием. Но именно он дает возможность заглянуть в духовный мир другой эпохи. Простая расшифровка смыслов, заключенных в произведениях искусства прошлых времен, сопоставление их с текстами, не даст такого глубокого проникновения в другую эпоху.

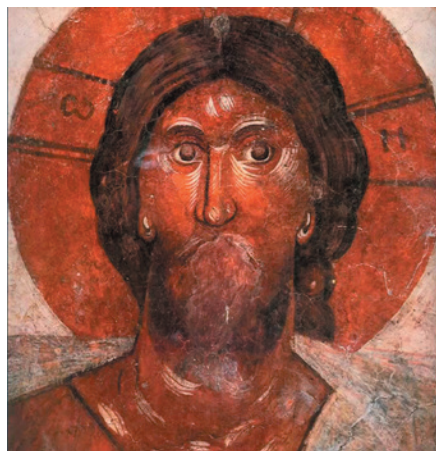
Особое место в обширном научном наследии О.С. Поповой занимает позднепалеологовская живопись. Без преувеличения можно сказать, что она возвысила эту эпоху для науки и привлекла к ней особое внимание. Теперь уже трудно не считать это время одной из вершин византийского искусства. В своих сочинениях она описывает позднепалеологовский период как целостное явление, обладающее особым стилем. Кроме того, в ее трудах мы находим замечательные примеры интерпретаций дошедших до нас памятников той эпохи. Конечно, к искусству палеологовского времени обращались и многие другие исследователи, однако работы О.С. Поповой дают возможность понять не только формальные качества произведений, но и их содержание, равно как и духовную атмосферу породившей их эпохи. Духовное содержание эпохи, помогает найти основополагающую идею, которая позволяет сложить из немногочисленных фрагментов более целостную картину великого прошлого.

Вместе с тем эта эпоха далеко не исчерпана для изучения. Привлекая самые разные подходы для анализа памятников искусства прошлого, мы можем идти дальше, постигая все новые грани искусства того времени. В данной статье мы бы хотели на примере ряда ключевых памятников позднепалеологовского времени привлечь внимание к проблеме трактовки пространства.

Вторая половина XIV века, позднепалеологовский период в искусстве Византии, обычно характеризуется усилением мистицизма, связанного с исихазмом, учением о Фаворском свете. Не вызывает сомнения, что идеи и мистический опыт исихазма так или иначе влияли на культуру и духовную жизнь своего времени. Проблема заключается в том, что трудно понять, как это отражалось на художественных памятниках. Можем ли мы свести влияние исихазма на художественную культуру только к усилению темы света в живописи, что, в частности, выразилось в активном использовании пробелов для создания эффекта концентрации духовной энергии? Мы видим подобный прием во фресках Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде (илл. 1). Однако белильные штрихи – это только внешний знак. Кардинальные изменения должны были коснуться целого, а это прежде всего пространство. Пространство и свет взаимословлены, ведь свет и создает пространство.

Сложение стиля палеологовского классицизма ярче всего заметно в трактовке пространства. В монастыре Хора, например, важнейшим элементом стиля можно считать новое понимание пространства<sup>1</sup>. В этом памятнике оно формируется отдельными телами, которые связываются психологически окрашенным движением фигур с развитой трехмерной пластикой. Душевное движение одного персонажа отражается в движениях других. Поэтому пространство становится своего рода выразителем общения между отдельными фигурами, которые никогда не растворяются в нем.

Различие между стилем палеологовского классицизма и стилем позднепалеологовского времени ярче всего проявилось в разной трактовке пространства. В памятниках, наиболее ярко выражающих дух позднепалеологовской эпохи, акцент делается не на внешнем пространстве, а на внутреннем мире персонажей. Поэтому все фигуры выглядят более отстраненными, их внутреннее созерцание не переходит во внешнее движение. Пространство как целое создается мистически окрашенным светом, созвучным созерцательному, самоуглубленному состоянию, в которое погружены все фигуры. В итоге снимается граница между внутренним и внешним пространством. Главным эстетическим и символическим принципом построения композиции становится единство, выраженное



Илл. 1. Феофан Грек  
Христос  
Вседержитель  
Фреска церкви Спаса  
на Ильине улице  
в Новгороде. 1378

<sup>1</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 158.

Илл. 2. Снятие  
с креста. Икона  
Вторая половина  
XIV века  
Монастырь Ватопед  
на Афоне



не внешними средствами, а внутренним созвучием всех персонажей. Возникает единое пространство, которое перестает быть местом действия, а переживается как мистически созерцаемый свет, в который погружаются все персонажи.

На иконе «Снятие с креста» из монастыря Ватопед на Афоне (илл. 2) мистическое единство целого можно воспринимать как проявление божественного света, оно организует композицию, размещение фигур и их состояние, в котором преобладает уже не индивидуальное, а общее. Фигуры не объединены жестами, между ними нет непосредственного общения. Они погружены в себя, пребывая в состоянии скорби. Объединяющим элементом композиции является тело Христа, которое связывает персонажей друг с другом. Таким образом, в палеологовской живописи мы встречаем две концепции пространства: в первой преобладает движение, во второй – созерцание.

Еще один памятник, выражающий дух эпохи, – икона «Успение Богоматери» из Эрмитажа (илл. 3). Снова главным героем изображения становится свет, организующий мистически переживаемое пространство. Его главное свойство – отсутствие противоречия между внутренним и внешним. Подчиняясь невидимой силе, все фигуры словно участвуют в едином действе. Они все захвачены переживанием присутствия Божественной Славы, божественного Света.

Персонажи выглядят отстраненными, погруженными в себя, сосредоточенными. Иконописец изображает не столько внешнее действие





сколькo внутреннее состояние, представленное как созерцание. Отсюда особая отрешенность и созерцательность. Фигуры словно застыли, замкнувшись в себе. Все это усиливает ощущение неотмирности. Кроме того, исчезает граница между образом и предстоящим пред ним человеком, который уже не просто созерцает событие, а погружается в его внутреннее мистическое переживание.

Во фреске «Рождество Христово» из храма Богородицы Перивлепты в Мистре (илл. 4) совершенная, отточенная линия контура отделяет фигуру Богородицы от окружающего пространства, замыкая ее в себе. Она словно создает свой внутренний мир, мир созерцания, отстраненный от внешнего действия, которое замирает и тоже погружается

Илл. 3. Успение Богородицы. Икона  
Конец XIV века  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург



Илл. 4. Рождество Христово  
Фреска церкви Богородицы Перивлепты в Мистре. Третья четверть XIV века

в переживание происходящего. Состояние созерцания отражается и во внешнем облике. В результате этого созвучия и возникает единое пространство произведения.

Образ Донской Богородицы (ГТГ) (илл. 5) обладает внутренним пространством, которое становится доступно всем через созерцание радости и света, запечатленного на лице Девы Марии. Все внешнее воспринимается только



Илл. 5. Богоматерь  
Донская. Икона  
Конец XIV века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

как отраженное проявление внутреннего. Отстраненность от внешнего, сосредоточенность на внутреннем переживании и «втягивание» в это переживание стоящего перед образом человека и есть один из принципов построения целого – художественного пространства в этих памятниках.

Единство внутреннего и внешнего, видение невидимого можно сопоставить с понятием символ. Символ с точки зрения древней традиции не просто обозначает, но и являет символизируемое и свидетельствует о его присутствии. Поэтому структура изображения раскрывает структуру изображаемого. Соответственно внешняя структура символа обозначает и описывает здесь явление света. То есть образ и структура пространства уподобляются самому акту богоявления, явлению божественного света.

Таким образом, пространство становится символическим, когда в нем происходит взаимопроникновение внешнего и внутреннего, а также снимается граница между зрителем и образом. В результате – пространство из места, где происходит Богоявление, само становится образом Богоявления и светом. Свет не освещает его, а он сам и становится этим пространством.

Чтобы лучше понять суть идеи, лежащей в основе искусства второй половины XIV века, необходимо взглянуть на эту же проблему с другой стороны. В духовный смысл эпохи возможно проникнуть через понятие *образ*. Это понятие – одно из важнейших в научном наследии О.С. Поповой. Подход к изображениям Христа в иконописи как к образу, а не как к тексту, нашел наиболее последовательное воплощение именно в ее трудах. Например, ее статья на данную тему<sup>2</sup> – одна из немногих, в которой данная проблема не только поставлена, но и подробно освещена.

Образ Христа – безусловно центральная тема византийского искусства. Содержание образа наиболее полно соответствует содержанию всего византийского искусства. Ведь, как справедливо заметила О.С. Попова, «уже в самом начале путей византийского искусства <...> были сформированы основные типы византийского духовного образа и найдены основные художественные средства для его выражения». Византийское искусство парадоксальным образом и исторично, и внеисторично. Каждая эпоха византийского искусства привносила свои нюансы в трактовку образа Христа. Однако это не предполагало появления чего-либо принципиально нового. Развитие византийского искусства всегда колеблется между двумя полюсами. С одной стороны, эллинистическая, классическая основа, с другой стороны, христианский спиритуализм. Византийский образ всегда, особенно когда речь идет о столичном искусстве, в той или иной степени можно определить как одухотворение классики.

<sup>2</sup> Попова О.С. Образ Христа в византийском искусстве V–XIV веков // Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный Паломник, 2006. С. 9–67.

Действительно, подобный сценарий существования, казалось бы, не предполагает появление чего-то нового. И если мы все же видим это новое, то оно и говорит в первую очередь об особом духовном содержании эпохи. Именно оно определяет тот художественный результат, который и выражается понятием образ.

В поздневизантийский период тоже появляется нечто новое. Приведем еще одну цитату из статьи О.С. Поповой, описывающей подобное явление. Характеризуя поясную икону Христа из монастыря Хиландар на Афоне, созданную в 60-х годах XIII века, она пишет: «Никогда еще в византийском искусстве образ Спасителя не был столь близок человеку, поставлен настолько рядом с ним, так с человеком соизмерим и, позволим себе сказать, так гуманизован»<sup>3</sup> (илл. 6). Близкую характеристику образа Спасителя из Звенигородского чина дает В.Н. Лазарев, подчеркивая, что «образ Христа у Рублева настолько очеловечивается, что совершенно утрачивает отвлеченный культовый характер»<sup>4</sup> (илл. 7).



Илл. 6. Христос  
Пантократор. Икона  
1260-е  
Монастырь Хиландар  
на Афоне

Илл. 7. Спас  
Икона из  
Звенигородского  
чина. Около 1400  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

Это новое явление, охватывающее широкий исторический период начиная с XII века, в контексте европейского искусства иногда называют очеловечиванием Бога, а в контексте мистики исихазма это *новое* можно назвать Божественным снисхождением, то есть приближением Христа к человеку, согласно знаменитому высказыванию Афанасия Великого: «Бог стал человеком, чтобы человек стал богом».

На фреске с Христом Пантократором в куполе храма Перивлепты в Мистре (илл. 8) и на иконе «Спас в Силах» из Деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля (илл. 9) второй половины XIV века образ Христа не просто очеловечивается, в нем появляется особая открытость человеку. Возникает ощущение, что снимается граница, которая

<sup>3</sup> Попова О.С. Образ Христа в византийском искусстве V–XIV веков. С. 59.

<sup>4</sup> Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство; Милан: Джак Бук, 1996. С. 102.





Илл. 8. Христос  
Пантократор  
Фреска церкви  
Богоматери  
Перивлепты  
в Мистре. Третья  
четверть XIV века



Илл. 9. Спас в Силах  
Икона из Деисусного  
чина иконостаса  
Благовещенского  
собора Московского  
Кремля.  
Конец XIV века

обычно отделяет культовый образ от человека. В результате вселенская теофания становится личным богоявлением и боговидением. Произведение искусства как целое, воплощающее в себе дух эпохи, раскрывается не только непосредственно в образе, но и в тексте, то есть в иконографической программе, что можно видеть на иконе «Спас в силах».

В поздней Византии иконография превратилась в особый символично-аллегорический язык. Конечно, этот язык восходит к началу «путей византийского искусства», но в позднепалеологовское время он заметно усложнился, обрел особенно выразительную силу. Этот язык функционирует благодаря изменению контекста, когда, например, деталь одной иконографической схемы включается в другую. В результате возникает новый смысл.

Некоторые иконы этого времени представляют собой своего рода ребус, зашифрованное богословское послание, построенное по принципу совмещения различных контекстов, например, двусторонняя икона из Поганово, хранящаяся в Археологическом музее в Софии. Фигуры Богоматери и Иоанна Богослова (илл. 10) обычно изображаются в композиции «Распятие», но пожилой возраст Иоанна Богослова отсылает нас к другому контексту, ко времени его мистических видений на острове Патмос. Тема теофанического видения связывает образы Богоматери и Иоанна со сценой на другой стороне иконы, где изображено видение Иезекииля и Аввакума, или так называемое «Латомское чудо» (илл. 11). Юный возраст Христа на нем можно связать с еще одним контекстом – с темой воплощения, о которой напоминает образ Богородицы на лицевой стороне.

Таким образом, из совмещения различных контекстов складывается единый текст, насыщенный богословскими аллюзиями. Вместе соединяются прообраз, образ, историческая реальность и ее воплощение в иконе. Также совмещаются мистические видения и видение Бога.

Богоявление или Теофания – это не просто один из сюжетов христианской иконографии. Его можно рассматривать как своего рода архетип,



Илл. 10. Богоматерь  
Катафиги (Убежище)  
и Иоанн Богослов  
Икона из монастыря  
Поганово. 1371  
Археологический  
музей, София

Илл. 11. Латомское  
чудо  
Икона из монастыря  
Поганово. 1371  
Археологический  
музей, София

основной сюжет, вбирающий в себя все остальные сюжеты и контексты. Поэтому его нельзя интерпретировать только как иллюстрацию определенного текста Библии. Такой подход умаляет образ, который в восточнохристианской культуре понимался как самостоятельный язык откровения и не шел рабски вслед за текстом. Так же нельзя и дать ему только одну конкретную историческую привязку, например Второе пришествие, Вознесение и т.д. Это архетипический сюжет, подразумевающий и Воплощение, и Второе пришествие, и Богоявление, и т.д. Он находит параллели и в Ветхом Завете, и в Новом Завете, и в литургических текстах, и в мистических озарениях.

В этом сюжете есть архетипическая основа, которая может визуально оформляться подробно, с помощью определенного количества символов; но есть и усеченные, кадрированные ее варианты. Почти все иконографические типы изображения Христа Вседержителя генетически связаны с этим сюжетом. Полный вариант – это, например, Вознесение, оно же Второе пришествие: Вседержитель во Славе или на троне в окружении четырех ангелов (херувимов); сокращенный вариант – поясной образ Вседержителя. Изображение Теофании может разворачиваться и сворачиваться, как многостворчатый алтарь, но речь всегда идет об одном и том же.

В куполе церкви Перивлепты в Мистре в круглом медальоне мы видим поясное изображение Христа Пантократора, правой рукой Он благословляет, а в левой держит закрытое Евангелие. На наш взгляд, Христос изображен здесь, как на иконе подобного иконографического типа, поэтому это изображение можно воспринимать как икону в иконе. Такой прием нередко встречается в поздневизантийском искусстве. В куполе Перивлепты медальон с изображением Христа опирается на восемь колонн



с капителями и базами. Между колоннами вверху изображены, чередуясь, шестикрылые серафимы и четырехликие херувимы. Ниже попарно представлены двенадцать пророков, а по оси запад – восток – Богоматерь с двумя ангелами и, напротив Нее, Этимасия, также с двумя ангелами. Ниже, уже в простенках между окнами в барабане, находится еще один ряд пророков; всего их восемь. Все эти изображения вместе напоминают о Теофании и о ветхозаветных прообразовательных видениях, которые завершаются появлением образа Христа, его иконы, дарующей возможность непосредственно созерцать лик Бога.

Присутствие небесных сил указывает, что Христос представлен здесь как Царь на херувимском престоле. Одновременно, благодаря кадрированию иконографии, человек оказывается перед иконой Христа, где Христос словно обращается к нему лично. Совмещение полного образа Теофании, включающего Небесные силы, с сокращенным, то есть поясным изображением Пантократора, создает новый контекст, наполненный смыслом. Вновь мы замечаем, что здесь акцентируется важная для той эпохи тема приближения Бога к человеку, тема Божественного снисхождения. Эта же тема становится главной и в иконе «Спас в силах» из Благовещенского собора Московского Кремля; она является первым примером данной иконографии, а иконостас Благовещенского собора – первым высоким иконостасом.

Илл. 12. Купол  
церкви Богородицы  
Перивлепты  
в Мистре. Третья  
четверть XIV века



Икона из Благовещенского собора удивительна своей необыкновенной пространственностью. Любая икона обладает некоторой трехмерностью, но эта может рассматриваться как своего рода модель храма. В первую очередь это касается соединения таких символических фигур, как четырехугольник и круг; их можно рассматривать как проекцию купола на подкупольное пространство (илл. 12). И на иконе, и в храме Богородицы Перивлепты мы видим соединение квадрата и круга. Сочетание этих двух фигур является символической моделью одновременно храма и космоса. Равноконечный крест, образуемый рукавами креста, акцентирует также идею символического центра мира, места, где происходит Богоявление.

Перенос символической структуры купола в центральный ряд иконостаса – это тоже соединение контекстов, но уже пространственных. Пространство иконы и архитектурное пространство храма переходят таким образом друг в друга. Если в церкви Богородицы Перивлепты мы видели, как роспись храма превращается в икону, то здесь наоборот, мы наблюдаем, как икона превращается в пространство храма. При этом сюжеты иконографической программы предстают перед нами как события вселенского масштаба.



Илл. 13. Спас в Силах  
Икона из Деисусного  
чина иконостаса  
Благовещенского  
собора Московского  
Кремля. Деталь  
Конец XIV века

Илл. 14. Спас  
Икона  
из Звенигородского  
чина. Деталь  
Около 1400  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

Иконографический анализ дополняется интерпретацией образа Христа. Фигура Вседержителя словно оживает и движется сверху вниз, навстречу человеку, что придает образу особую открытость и доступность. Это не формальная иконографическая схема, таким же одухотворенным выглядит и пространство всех икон Деисуса. Сравним лик Христа на этой иконе (илл. 13) с ликом Спаса из Звенигородского чина (илл. 14). Их образное содержание в целом схоже: если, рассматривая образ из Благовещенского собора, мы говорили о его максимальной приближенности к человеку, то, глядя на икону из Звенигородского чина, можно сделать еще акцент на божественном снисхождении к человеку, причем это личное Богоявление происходит в пространстве самого храма.

Таким образом, тема Богоявления как вселенского, так и личного в контексте особого, мистически окрашенного пространства Деисуса Благовещенского собора Московского Кремля, обладающего удивительной одухотворенной созерцательностью, приобретает особое звучание и может быть истолкована как божественное снисхождение.

Возвращаясь к теме пространства, следует констатировать, что оно понимается не как место, которое нас отделяет от образа, и не как пустота, которую заполняет свет. Оно снимает границу между внутренним и внешним и предстает как единая среда, тождественная переживанию присутствия божественного света. Поэтому образ Христа понимается не столько

как внешнее явление по отношению к человеку, сколько как результат внутреннего созерцания. Лейтмотивом данной трактовки пространства, как и вообще важнейшей идеей искусства времен исихазма становится идея «Божественного снисхождения» к человеку.

### **Образ Христа и символизм пространства в позднепалеологовском искусстве**

Зверев Александр Сергеевич, Московский государственный лингвистический университет, Российская Федерация, 119034 Москва, ул. Остоженка, 38.  
E-mail: al-zv@yandex.ru

#### **Аннотация:**

Статья посвящена интерпретации пространства и образа Христа в позднепалеологовском искусстве. Тема рассматривается на примере образа Христа на фреске купола церкви Богоматери Перивлепты в Мистре и иконы «Спас в Силах» из Благовещенского собора Московского Кремля. В основе стиля этих и других памятников времени расцвета исихазма лежит идея божественного снисхождения, приближения Бога к человеку. Пространство трактуется как символическое, в нем происходит взаимопроникновение внешнего и внутреннего, а также снимается граница между зрителем и образом. В результате художественное пространство из образа места, где происходит Богоявление, само становится образом Богоявления и света.

**Ключевые слова:** образ, пространство, символ, исихазм, Богоявление, Византия

### **The Image of Christ and the Symbolism of Space in Late Paleologan Art**

Zverev Alexander, Moscow State Linguistic University, Ostozhenka st., 38, 119034 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: al-zv@yandex.ru

#### **Abstract:**

The article is devoted to the interpretation of space and an image of Christ in Late Palaiologan art. First of all, the image of Christ in the fresco of the dome in the church of the Theotokos Peribleptos in Mystras and the icon of the Savior in Power preserved in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin are examined. The main feature of the style of these and other monuments of the Hesychasm period is divine descent, coming of God to a man. Space in Byzantine images is interpreted symbolically: a boundary between external and internal is removed. As a result, the space in an image, in which the Epiphany takes place, becomes that of the Epiphany and light.

**Keywords:** image, space, symbol, hesychasm, Epiphany, Byzantium

#### **References:**

Lazarev V.N. *Istorija vizantijskoj zhivopisi (History of Byzantine Painting)*. Moscow: Iskusstvo, 1986 (in Russian).

Lazarev V.N. *Russkaja ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka (The Russian Icon: From Its Origins To The Sixteenth Century)*. Moscow: Iskusstvo; Milano: Jaca Book, 1996 (in Russian).

Popova O.S. "Образ Христа в византийском искусстве V–XIV веков". In Popova O.S. *Problemy vizantijskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony*. Moscow: Severnyj Palomnik, 2006, pp. 9–67.

Popova O.S. "Svet v vizantijskom i russkom iskusstve XI–XV vekov". In Popova O.S. *Problemy vizantijskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony*. Moscow: Severnyj Palomnik, 2006, pp. 83–149.

Popova O.S. "Freski i ikony Feofana Greka. Dva puti duhovnoj zhizni". In Popova O.S. *Problemy vizantijskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony*. Moscow: Severnyj Palomnik, 2006, pp. 687–713.

Л.И. Лифшиц

## ЗАМЕТКИ О СТИЛЕ ДВУХ СИНАЙСКИХ ИКОН ПРОРОКА МОИСЕЯ

Сравнительный анализ двух икон с изображением пророка Моисея на горе Синай, хранящихся в монастыре Св. Екатерины, дает ценнейший материал для понимания логики художественного процесса, происшедшего на протяжении последних двух десятилетий XII и первых десятилетий XIII столетия.

Икона «Пророк Моисей перед Неопалимой купиной» давно привлекала к себе внимание исследователей византийского искусства. Впервые она была опубликована в книге Георгия и Марии Сотириу как памятник XII века<sup>1</sup>. Чуть позднее к ее изучению обратился Курт Вайцман, видевшей в ней одно из лучших и характерных произведений конца XII века<sup>2</sup>. Дула Мурики, посвятившая этой и раскрытой в 1980-е годы иконе «Пророк Моисей, получающий скрижали Завета на горе Синай» специальное исследование, в принципе не возражала Вайцману, но предпочитала датировать оба памятника началом XIII века<sup>3</sup>. Согласно ее концепции, иконы являются парными, обе они написаны кистью одного и того же высококлассного художника, скорее всего, столичного, попавшего на Синай после падения Константинополя в 1204 году. Эта точка зрения получила развернутую аргументацию в статье, изданной в 1992 году – уже после смерти исследовательницы.

Это мнение, казалось бы, безоговорочно было принято содружеством историков искусства, изучающих живопись Византии. Однако

<sup>1</sup> Σωτηρίου Γ. και Μ. Εικόνες της Μονής Σινά. I (Plates), II (Text). Αθήναι: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1956–1958.

<sup>2</sup> Weitzmann K. The Icon. Holy Images – Sixth to Fourteenth Century. New York: Braziller, 1978. N. 19; *Idem*. Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Berge Sinai. Berlin: Union, 1980.

<sup>3</sup> Mouriki D. Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century, Sinai. Treasures of the Monastery / Ed. by K.A. Manafis. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. P. 108–111, 113–114, 115–116; *Eadem*. A Pair of Early 13<sup>th</sup>-century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law // ΔΧΑΕ. 1991–1992. Τ. 16. Περίοδος Δ': Στη μνήμη του André Grabar (1896–1990). Σ. 171–184.

относительно недавно Мария Панайотиди в статье «Несколько замечаний, касающихся ряда синайских икон XIII в. и фресок Боянской церкви 1259 г.», опубликованной в Софии в 2011 году в сборнике «Боянская церковь. Искусство христианского мира между Востоком и Западом», предложила несколько иную версию интерпретации указанных памятников<sup>4</sup>. Соглашаясь с тем, что иконы одновременны, исследовательница сближает их с созданными также на Синае иконами «Святая Екатерина со сценами жития», «Святая Феодосия» и «Пророки Моисей и Аарон». По ее мнению, все они представляют тот этап эволюции посткомниновского стиля, который непосредственно предшествовал времени создания Боянской росписи (1259), при этом образы св. Феодосии и св. Екатерины являются прямыми стилистическими аналогиями болгарским фрескам. Согласно концепции Панайотиди, их автор был связан с мастерскими, существовавшими в Фессалониках после падения Константинополя в 1204 году, и с теми, что возникли в Никее в 1220-е годы, в период правления императора Иоанна Ватаца, скончавшегося в 1254 году. Как она считает, именно оттуда могли прийти на Синай столичные художники, организовавшие здесь собственную мастерскую<sup>5</sup>.

Все упоминаемые исследовательницей памятники она сближает на том основании, что их отличает «сочетание достаточно сдержанной трактовки объемной формы (видимо, имеется в виду пространственная выразительность ее. – Л.Л.) со свободной живописной манерой пластической лепки»<sup>6</sup>. Более детального анализа манеры письма икон и росписей Панайотиди не предпринимает, очевидно, считая сказанное достаточным. Основной акцент ставится ею на описании исторических обстоятельств, которые могли способствовать появлению Боянской росписи и икон, привлекаемых для сравнения с ней.

Но и в статье Мурики мы не находим развернутого сравнительного анализа двух икон, представляющих Моисея на горе Синай, с хорошо документированными памятниками начала XIII века, который бы надежно подтверждал предложенную ею датировку. Такое положение она объясняет тем, что привести близкие стилистические аналогии им, как и фрескам Студеницы (1209), сложно из-за того, что названные памятники связаны с искусством византийской столицы «самого начала становления нового, наиболее прогрессивного стиля», то есть со своего рода фазой эксперимента. В отличие от тех сугубо формалистических поисков, которые сопровождали зрелую и самую «манерную фазу» развития комниновского стиля, все эти работы начала XIII века, по ее характеристике, «обладают спонтанностью и свежестью, которые определяют их суть»<sup>7</sup>. Наиболее

<sup>4</sup> *Panayotidi M.* Some Observations on Thirteenth-Century Sinai Icons and Boyana Frescoes (1259) // Боянската църква между Изтока и Запада в изкуството на християнска Европа / Ред. Б. Пенкова. София: Национален исторически музей, 2011. С. 216–225.

<sup>5</sup> *Ibid.* С. 238–239, 241.

<sup>6</sup> *Ibid.* С. 239.

<sup>7</sup> *Mouriki D.* A Pair of Early 13<sup>th</sup>-century Moses Icons at Sinai. P. 182.



полно эти особенности, как она пишет, проявляются в отказе от крайнего линейризма и в особой чувствительности и подвижности, сказывающейся «в обращении с цветом и светом, в сложном взаимодействии мягких розовых, светло-голубых и оливково-зеленых тонов и золота, в той пластичности и монументальности, которую придает изображениям трактовка складок одежд, постановка фигур и выражения лиц»<sup>8</sup>.

Особо акцентирует Мурики мысль о парности рассматриваемых ею икон, даже несмотря на расхождение их в размерах – 105,5 × 66,7 см в первом случае и 87,6 × 65,1 см во втором.

Таким образом, краткий историографический обзор показывает, что писавшие о них исследователи сходятся в высокой оценке качества рассматриваемых икон, связи их со столичной традицией, и в том, что они были исполнены в одной мастерской, располагавшейся на территории самого синайского монастыря, одним и тем же мастером. Но при этом авторы статей серьезно расходятся во мнениях о: а) в датировке икон – началом XIII века или второй четвертью того же столетия; б) происхождении мастеров – в одном случае, предпочтение отдается Константинополю, во втором – Никее. Мурики не упоминает икону «Св. Екатерина со сценами жития» и уж тем более «Царские врата с Моисеем и Аароном», икону «Св. Феодосия» и фрески Бояны.

Для нас выводы, к которым пришли греческие исследовательницы, являются одновременно и вопросами. Первый из них: являются ли эти иконы стилистически однородными и, соответственно, – парными? Второй и наиболее острый вопрос: можно ли принять предлагаемые авторами статей датировки? Не следует ли внимательнее отнестись к критериям, используемым авторами при оценке стиля памятников?



Прежде всего, отвечая на эти вопросы, нельзя не отметить принципиального различия в приемах, использовавшихся авторами икон для достижения художественного результата, искомого каждым из них.

В первом случае – в иконе, представляющей пророка Моисея снимающим сандалию перед Неопалимой купиной, – изображение строится как невысокий рельеф, закрепленный на плоскости. Движение форм здесь строго увязано с ритмом развертывания пейзажного фона. По-разному окрашенные слои моделировки пластической формы накладываются один на другой, но полностью не заслоняют друг друга,

Илл. 1. Моисей перед Неопалимой купиной  
Икона. 1180-е (?)  
Монастырь Святой Екатерины на Синае

<sup>8</sup> Mouriki D. A Pair of Early 13<sup>th</sup>-century Moses Icons at Sinai. P. 182.

так же как идущие слева направо, медленно чередующиеся, по-разному освещенные, то опускающиеся, то поднимающиеся пространственные планы. Столь же последовательно организовано взаимодействие друг с другом цвета и света. Двухцветная одежда пророка – синий хитон и розово-красный гиматий – пронизана светом, заключенным внутри ее материи, а не приходящим извне. Являясь своего рода ядром плотной, но не отличающейся объемностью пластической формы, он постепенно усиливается, достигая силы слепящего блеска на изображении складок гиматия на правой, опорной ноге Моисея. Общее композиционное построение колорита как будто имитирует эффект восхода солнца, растворяющего материю цвета и прогоняющего ночные сумерки, о которых напоминают находящиеся в глубокой тени холмы в левом нижнем углу сцены (илл. 1).

Характеризуя стиль икон, Мурики указывала на то, что «в обоих случаях мы замечаем упадок крайнего линеаризма, который составляет отличительную черту позднего комниновского стиля»<sup>9</sup>. Если под «крайним линеаризмом» понимать избыточную стилизацию пластической формы, граничащую с орнаментальностью, то ни в одной из рассматриваемых икон его нет. Но роль линейного ритма в построении композиции и тонких контуров, ограничивающих формы, в иконе «Пророк Моисей перед Неопалимой купиной» продолжает быть весьма значительной. Они четко отделяют его фигуру от плотной поверхности золотого фона, фиксируют рисунок складок одежд, отделяя их друг от друга. С наибольшей определенностью принцип графического конструирования складок проявляется в том, как художник «вкладывает» складки поменьше в большие складки, заворачивая их края вовнутрь. Графической выразительностью отличается и манера письма лика и рук Моисея. Оно выполнено по ровной прокладке охры розово-шафранового цвета, с тоном которой контрастируют узкие зоны темно-оливковых теней, пятна подрумянки и тонкие темно-красные описи.

Подводя итоги наблюдений над особенностями построения композиции иконы, можно сказать, что мастер стремился создать картину постепенно нарастающего и бесконечно длящегося движения, выходящего за границы ничем не замкнутого изобразительного пространства. Проходящий через него сквозной музыкальный ритм линий подчеркивают и острый изгиб кончика складок гиматия пророка, и ажурный рисунок прядей волос, и убегающие вверх уступы горок и, наконец, уходящий в бесконечную глубину взгляд Моисея. Во всем этом автор иконы следовал отнюдь не тем принципам, что определяют облик самых передовых произведений искусства начала XIII века, таких как росписи Студеницы (1209), с которыми сравнивает ее и вторую икону Мурики, и уж тем более не памятников 1220–1250-х годов, как считает Панайотиди.

Самые близкие и даже почти буквальные аналогии ей находим в произведениях 1180-х годов, таких как мозаики собора Монреале на

<sup>9</sup> Mouriki D. A Pair of Early 13<sup>th</sup>-century Moses Icons at Sinai. P. 182.



Илл. 2. Каин  
убивает Авеля  
Мозаика собора  
Монреале, Сицилия  
1180-е

Илл. 3. Святой  
Нестор  
Роспись церкви  
Св. Николая Касничи  
в Касторье. 1180-е (?)

Сицилии<sup>10</sup> (илл. 2) и стилистически близкие к ним мозаичная икона «Преображение» (Лувр)<sup>11</sup>, росписи церкви Св. Николая Касничи в Касторье<sup>12</sup> (илл. 3) и монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе<sup>13</sup>, в которых отчетливо дают о себе знать указанные выше приметы стиля.

Обращаясь к иконе «Моисей получает скрижали Закона на горе Хорив», мы встречаемся с иным, чем в первой иконе, принципом построения композиции и пластической формы. Тут нельзя не обратить внимание на то, что мастер отказывается от принципа ритмического чередования плоскостных пространственных планов, идущих снизу вверх и слева направо. Здесь зеленые холмы мягко прогибающейся линией опускаются вниз и переходят к лужайке, лежащей под ноги пророка. Подобно раздвигающемуся занавесу они постепенно освобождают широкое и свободное поле золотого фона для крупной и даже массивной фигуры Моисея, которая заполняет почти все его пространство, распространяющееся вверх и в стороны. Отделенный от фигуры пророка каймой пейзажа, фон становится более глубоким, утрачивает те черты плоскостности, что еще сохраняются в сцене с Неопалимой купиной. В данном случае дает о себе знать тот принцип придания фону качества пространственной среды, который как важное новшество стал в полной мере проявляться в живописи самого конца XII века. В результате представленное действие оказывается даже более концентрированным, активнее выдвинутым к переднему плану, более приближенным к зрителю, чем в иконе, рассмотренной ранее.

<sup>10</sup> Kitzinger E. The Mosaics of Monreale. Palermo: S.F. Flaccovio, 1960.

<sup>11</sup> The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261 / Ed. by H.C. Evans and W.D. Wixom. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997. № 77.

<sup>12</sup> Pelekanides S., Chadzidakis M. Kastoria. Athens: Melissa, 1985. P. 50–65.

<sup>13</sup> Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Paintings of Greece during 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries // Dumbarton Oaks Papers. 1980/1981. Vol. 34/35. P. 77–124.

В полном согласии с трактовкой композиционного пространства находится манера построения пластической формы. Если в случае с первой иконой она представляла собой подобие невысокого рельефа, последовательность моделировки которого была ритмически подчинена движению, развертывающемуся вдоль плоскости фона, то в иконе со сценой получения скрижалей Завета моделировка пластической формы ведется от фона к переднему плану и сопровождается постепенным повышением ее объема. Границу, разделяющую места соприкосновения изображения с фоном, художник уже не акцентирует четко прочерченным тонким и острым рисунком, а слегка расширяет и как бы чуть растушевывает ее, создавая впечатление общего притененного пространства, в которое края фигуры погружены и из которого она выдвигается. Тень, мягко наползающая на поверхность одежд со стороны фона, постепенно при переходе в область полутеней окрашивается рефлексами, которые исходят от поверхности розово-красного гиматия Моисея. На переднем плане фигура погружается в зону охватывающего ее рассеянного света. Он идет не из глубины формы, как в случае с ранее рассмотренным изображением, а извне, и не достигает силы слепящего сияния, а лишь акцентирует самые выпуклые места моделируемого объема, гармонично взаимодействуя с нежными рефлексами цвета и соотносясь со светом, отражающимся от золота фона. Вместе они дополняют образ свободно расширяющегося пространства композиции и создают ее красочную атмосферу (илл. 4–5).

Илл. 4. Моисей,  
получающий  
скрижали Завета  
на горе Хорив. Икона  
1190-е ?  
Монастырь  
Святой Екатерины  
на Синае



Илл. 5. Апостол Фома  
Роспись барабана  
церкви Спаса  
на Нередице  
в Новгороде. 1199



Существенные различия показывает и сравнение манер личного письма обеих икон. В изображении Моисея, получающего скрижали Завета, она становится более динамичной и живописной. Изменяется баланс во взаимодействии подкладочных и завершающих слоев моделировки.



Прежний ровный светлый розовато-палевый тон карнации немного темнеет за счет использования оливково-зеленого санкиря и расширения зоны теней и полутеней. Свет не проступает, как в первой иконе, из глубины карнации, а приобретает характер освещения, лежащего поверх нее. В результате заметного увеличения количества используемых белил, которые наносятся в виде неравномерно распределенных корпусных мазков и штрихов, скользящих по поверхности формы, усиливается драматический эффект подвижности света, перепадов его силы, контраста освещенных и затененных частей лика.

Такому усилению драматического начала отвечает оживленное, почти бурное движение Моисея, утратившее ритуальную чинность, и тонко продуманный мотив преодоления земной тяжести, «вторжения» его крупной и по-земному прозаически мешковатой фигуры в непреступную область сияния божественной славы. Своей кульминации драматическое напряжение почти достигает в точке физического соприкосновения юного пророка, с надеждой и почти детским доверием взирающего на столь близкие небеса, с Десницей Господа, из которой он получает каменную скрижаль. Но и здесь еще не достигнута кульминация, взгляд пророка устремлен выше и далее, поскольку Десница является лишь знаком присутствия Бога, остающегося для человека незримым и недоступным. Пластически достоверная передача состояния внутреннего порыва, приближения к Господу усиливается благодаря почти «портретной» трактовке нежного отроческого лика Моисея, точно схваченного выражения его устремленных вверх глаз. Значимо здесь и то, что художник максимально сократил не только зрительную дистанцию, отделяющую Моисея от Господа, но одновременно почти до такого же предела сократил и зрительную дистанцию, отделяющую от пророка молящегося, стоящего перед иконой.

Столь внятно выраженная тенденция к подчеркиванию личностного начала – еще одна важная особенность, отличающая рассматриваемую икону от первой, где изображение Моисея не выходит за пределы хорошо узнаваемого иконографического типа, а еще личностное начало олицетворяет тут фигурка коленопреклоненного ктитора, припадающего к стопам пророка. Его заметное усиление, характеризующее индивидуальное поведение, является одним из проявлений своеобразной «портретности».

Вывод о наличии черт стилистического различия между двумя рассматриваемыми синайскими иконами с изображением фигуры пророка Моисея, к которому я прихожу, естественно, заставляет поставить вопрос о том, как соотносятся друг с другом их датировки. Если икона «Пророк Моисей перед Неопалимой купиной» создана в 1180-е годы, когда же, учитывая отмеченные особенности стиля, могла быть написана икона «Пророк Моисей получает скрижали Завета на горе Хорив»?

Согласно мнению Панайотиди, представленному в ранее упомянутой статье исследовательницы, данную икону, как и первую (с изображением Моисея перед купиной), следует считать одним из образцовых произведений живописи первой половины – середины XIII века. Но почти все синайские памятники, которые исследовательница приводит как





Илл. 6. Царские врата с фигурами Моисея и Аарона. Вторая четверть XIII века. Монастырь Святой Екатерины на Синае

аналогии им, вроде икон «Св. Феодосия» и «Царские врата» с фигурами Моисея и Аарона (илл. 6), заметно разнятся по стилю, хотя наряду с фресками Боянской церкви 1259 года действительно могут быть, отнесены к числу произведений второй трети указанного столетия. В них во всех заметно стремление мастеров к созданию видимости объемной формы, зрительно хорошо отделяющейся от фона, даже разворачиваемой под небольшим углом к нему, но остающейся слишком обобщенной, тяжелой, жесткой и малоподвижной. Затрудненность движений фигур связана не только с жесткостью сочетания отдельных частей, но и с ограничивающим их композиционным пространством, в которое пластическая форма погружается, как в неглубокую нишу. Этим во многом объясняется характер жестов и взглядов персонажей, не уходящих в глубину окружающего их пространства, а всегда демонстративных и ориентированных во вне, на зрителя. Свет также никогда не погружается в глубину композиционного пространства, а как бы отталкиваясь от поверхности фона, часто почти непроницаемо темного, сосредоточивается на переднем плане. Само композиционное пространство утрачивает качество «космического», выходящего за пределы изображения, и становится только специально выделенной «архитектурной» частью божественного мира, имеющей хорошо ощутимые границы. Фон обретает свои изначальные свойства – стены, театрального задника, который со временем начинает отодвигаться от просцениума, обретать глубину, что мы и наблюдаем во фресках Бояны и в таких иконах, как «Святая Феодосия».

Эту особенность игнорировала не только Панайотиди, но и Мурики, сравнивавшая рассматриваемую икону с фресками Студеницы. Но в них, как и в целом в живописи начала XIII века, действие представляется не как процесс приближения к кульминации, а на стадии его разрешения и успокоения. Оно не выходит за границы композиционного пространства в поисках своей цели, недоступной глазу, а, напротив, обретает ее в самом центре сцены в виде отчетливо видимого пластического образа. Каждая изображаемая фигура предстает в Студеницкой росписи как абсолютно заверченный, замкнутый в себе пластический образ, обладающий полнотой содержания, которое лишь дополняет и комментирует ансамблевое целое. В решении колорита обращает на себя внимание принципиально новое отношение к свету, который практически уходит с поверхности формы, уплотняется, лишая ее былой бархатистости и пористости, и придавая ей характерную матовость и гладкость (илл. 7).

Особого внимания заслуживает малозаметное на первый взгляд, но по сути глобальное изменение, происходящее в композиционной структуре памятников при переходе от позднекомниновского искусства конца XII столетия к новому этапу, эталонным произведением которого



Илл. 7. Распятие  
Роспись Богородичной церкви  
в Студенице. 1209

являются фрески Студеницы 1209 года<sup>14</sup>. Оно проявляется в полном изменении характера ритмического соотношения фигур с фоном. Исчезает характерный для живописи 1190-х годов сдвиг пространственных планов по отношению друг к другу, благодаря которому создавалось ощущение незавершенного действия и продолжающего свой ход времени. Изображения, ранее смещавшиеся в сторону от оси симметрии, вновь возвращаются к ней как к точке покоя и знаку достижения искомого результата.

Как можно видеть, соотношение пластики и пространства, цвета и света в иконе, представляющей Моисея, получающего Закон из Десницы Божией, строятся иначе. Его крупная, объемно моделированная фигура не противостоит инертной плоскости фона и не отделяется от окружающего пространства, в которое преобразуется его золотая поверхность. Фигура не делается материально однозначной и пластически неизменной, что можно наблюдать в искусстве начала XIII столетия. Движения – поза, жесты и мимика, раскрывающие действие героя сцены и его эмоциональное состояние, говорят о том, что оно еще не достигло фазы полного завершения, продолжает находиться в процессе развития, итог которого

<sup>14</sup> Tomeković S. L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica // Студеница и византијска уметност око 1200. године. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице сану. Септембар 1986 / Ред. В. Кораћ. Београд: Српска академија наука и уметности, 1988. С. 233–242.

выведен в будущее и находится вне поля, доступного человеческому глазу. Свет продолжает лучиться и наполнять атмосферу иконы.

В синайской иконе получила максимально полное воплощение драма преобразования мира и телесной оболочки человека, происходящая в процессе его стремления к достижению духовного идеала. Но здесь она представлена и как драма личностная. Это-то принципиально отличает две рассматриваемые иконы и во многом составляет существо искусства конца XII века. Уже в самом начале XIII века на смену образам, демонстрирующим устремленность к познанию Бога, личной интенции максимально приблизиться к Нему, приходят изображения, в которых искусство получает сильный импульс для развития в сторону по сути противоположную. Дриму устремленности к идеалу сменяет демонстрация уже обретенного идеала святости, гармонического единства физического и духовного начал. Сравнительный анализ показывает, что при всем разнообразии направлений, существовавших в искусстве самого конца XII столетия, – назовем лишь некоторые памятники этого времени: фрески Дмитриевского собора во Владимире, Самарины в Греции, Св. Георгия в Курбиново, в Панагии ту Арака в Лагудера на Кипре и Св. Бессеребренников в Касторье (илл. 8) – указанные черты свойственны всем им, и икона с Синая, представляющая юного пророка, получающего скрижали Завета, органично вписывается в проблематику стилистических поисков, которыми именно в то время был озабочен весь византийский художественный мир.

Илл. 8. Лик святого  
Димитрия Солунского  
Деталь росписи церкви  
Свв. Бессеребренников  
в Касторье. 1190-е



Если мы вновь вернемся к синайским иконам, предложенным Панайотиди в качестве аналогий рассматриваемому здесь памятнику, не трудно будет убедиться, что только одна из них – «Св. Екатерина со сценами жития» (илл. 9) – соответствует описанным выше приметам стиля конца XII века. Наиболее близка она, как и другая синайская икона – «Страшный суд» – к тому кругу произведений, эталоном для которых могут служить росписи Нередицы 1199 года<sup>15</sup>.

Существует еще один важный вопрос, связанный с рассматриваемыми в данной статье иконами. По мнению Мурики и Панайотиди, они были созданы одним и тем же мастером. Подтвердить или опровергнуть это могут только тщательные технико-технологические исследования памятников, на которые исследовательницы не ссылаются. В принципе, вывод о различии стилистических решений икон и времени их создания, даже некоторые технические различия, вроде несовпадения

<sup>15</sup> Шербатова-Шевякова Т.С. Нередица. Монуменальные росписи церкви Спаса на Нередице.



Илл. 9. *Святая Екатерина со сценами жития*. Икона  
Конец XII века  
Монастырь Святой Екатерины  
на Синае

размеров деревянных щитов, глубины ковчегов, не говорят напрямую о работе разных мастеров. Процесс стилистического развития в последние десятилетия XII века шел столь бурно, что памятники, подобные двум несколько рознящимся росписям Касторьи – в церквях Св. Николая Касничи, созданной, видимо, в 1180-е годы, и Св. Бессеребрянников (1190-е), – стилистически близкие двум синайским иконам, в принципе могут быть связаны с разными этапами работы одной и той же артели мастеров.

В конце статьи следует сказать несколько слов о предложенной Панайотиди концепции происхождения мастеров – времени и путей их проникновения на Синай. В том, что они были созданы в стенах самого монастыря, о чем писали все исследователи, сомнения нет. Свидетельство тому не только иконография, восходящая к мозаикам VI века, но и сопровождающие их арабские надписи и изображение вкладчика мелькита на нижнем поле иконы «Моисей перед Неопалимой купиной». Если согласиться с предложенными мною датировками, исчезает необходимость связывать создание икон с событиями, последовавшими за





Илл. 10. Моисей, получающий скрижали Завета на горе Хорив. Икона  
Около 1200  
Монастырь Святой Екатерины на Синае



Илл. 11. Архангел Гавриил из «Благовещения»  
Роспись церкви Панагии ту Арака в Лагудера на Кипре  
1192

падением Константинополя, не говоря уже о годах воцарения Иоанна Ватаца. Нет необходимости и в пересмотре концепции К. Вайцмана, указывавшего на Кипр как на один из главных передаточных пунктов художественных традиций, приходивших в Святую Землю. Яркой иллюстрацией этого тезиса является сравнение еще одной синайской иконы с фигурой пророка Моисея, получающего скрижали Завета, которая сопровождается арабской надписью (илл. 10), с фресками церкви Панагии ту Арака в Лагудера на Кипре (1192) (илл. 11).

#### Заметки о стиле двух синайских икон пророка Моисея

Лев Исаакович Лифшиц – доктор искусствоведения, заведующий сектором древнерусского искусства. Государственный институт искусствознания. Российская Федерация, 125009 Москва, Козицкий переулок, д. 5.  
E-mail: institut@sias.ru

#### Аннотация:

Статья посвящена двум иконам с изображениями юного пророка Моисея. На одной из них он представлен перед Неопалимой купиной, на другой – получающим на горе Хорив скрижали Завета из рук Господа. Обе иконы хранятся в монастыре Св. Екатерины на Синае и давно привлекли к себе внимание ученых. Оценки икон, встречающиеся в научной литературе, заметно различаются. К. Вайцман и Д. Мурики склонны относить иконы к началу XIII века и находить им аналогии в кругу таких памятников, как росписи монастыря Студеница в Сербии (1209). Еще далее в XIII век сдвигает датировку М. Панайотиди, которая считает их произведениями второй четверти столетия и относит к кругу памятников, чей стиль предвещает появление росписей Боянской церкви в Софии; 1259). Кроме того, Д. Мурики и М. Панайотиди считают обе иконы произведениями одного мастера.



Автор статьи на основе сравнительного анализа стиля живописи икон приходит к выводу, что первая из них находит ближайшие аналогии в кругу памятников 1180-х годов, среди которых выделяются достаточно точно датирующиеся мозаики собора Монреале на Сицилии. Время создания второй иконы он относит к 90-м годам XII столетия. По мнению автора, столь заметные расхождения в стиле рассматриваемых произведений отвечают характеру художественного процесса, бурно развивавшегося в последние десятилетия XII века. Это обстоятельство позволяет допустить, что обе иконы могли с перерывом в несколько лет выйти из стен одной синаяской мастерской.

**Ключевые слова:** Синай, комниновский стиль, иконописная мастерская, росписи, сравнительный анализ

### Notes on style of the two icons from Sinai

Lev Lifshits – Full Doctor, Head of department of Medieval Russian art. The State Institute for Art Studies. Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, The Russian Federation. E-mail: institut@sias.ru

### Abstract:

The subject of this article is two icons that depict Moses as a young man. In the first icon Moses is shown in front of the Burning Bush, in the second the prophet is receiving the tablets of the Ten Commandments on Mount Horeb from the hands of God. Both icons are enshrined within the walls of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai and have long attracted attention of art historians. The attributions of these icons in specialized literature vary: K. Weitzmann and D. Mouriki interpret them as the works of the beginning of the 13<sup>th</sup> century and draw analogies between them and a group of paintings such as frescoes of the Studenica Monastery in Serbia dated to 1209. M. Panayotidi identifies these icons as the works of the second quarter of the 13<sup>th</sup> century and compares them to a group of paintings that foreshadow the style of frescoes of the Boyana Church in Sofia, Bulgaria, dated to 1259. Moreover, both D. Mouriki and M. Panayotidi regard both icons as the works of one artist.

The author of this article arrives at the conclusion that the first icon is more closely related to a body of artworks created in the 1180s, such as the mosaics of Monreale Cathedral in Sicily. He also suggests that the second icon was painted in the 1190s. Certain marked stylistic differences between the two icons both reflect and reveal the dynamic artistic developments taking place at the end of the 12<sup>th</sup> century. It is also quite possible that both of them were created several years apart in one and the same workshop on Mount Sinai.

**Keywords:** Sinai, Komnenian style, icon painting workshop, frescoes, comparative analysis

### References:

Evans H.C., Wixom W.D., eds. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.

Kitzinger E. *The Mosaics of Monreale*. Palermo: S.F. Flaccovio, 1960.

Mouriki D. "A Pair of Early 13<sup>th</sup>-century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law". *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Hetaireias* ser. 4, 16 (1991–1992), pp. 171–184.

Mouriki D. "Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century". In *Sinai. Treasures of the Monastery*, ed. by K.A. Manafis. Athens: Ekdotike Athenon, 1990, pp. 102–123.

Mouriki D. "Stylistic Trends in Monumental Paintings of Greece during 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries". *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1980/1981), pp. 77–124.

Panayotidi M. "Some Observations on Thirteenth-Century Sinai Icons and Boyana Frescoes (1259)". In *Boyanskata tsarkva mezhdu Istoka i Zapada v izkustvoto na Hristiyanska Evropa [The Boyana Church between the East and the West in the Art of the Christian Europe]*, ed. by B. Penkova. Sofia: National Museum of Archeology, 2011, pp. 216–225.

Pelekanidis S., Chatzidakis M. *Kastoria*. Athens: Melissa, 1985.

Shcherbatova-Sheviakova T.S. *Nereditsa: Monumental'nye rospisi tserkvi Spasa na Nereditse [Nereditsa: The Frescoes of the Saviour Church on Nereditsa]*. Moscow: Galart, 2004 (in Russian).

Sotiriou G., Sotiriou M. *Eikones tēs Monēs Sina [Icones du Mont Sinai]*, vol. 1–2. Athens: l'Institut Français d'Athènes, 1956, 1958 (in Greek).

Tomeković S. "L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica". In *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200. A l'occasion de la célébration de 800 ans du monastère de Studenica et de centième anniversaire de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts. Septembre 1986*, ed. by V. Korać. Belgrade: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1998, pp. 233–242.

Weitzmann K. *The Icon. Holy Images – Sixth to Fourteenth Century*. New York: Braziller, 1978.

Weitzmann K. *Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Berge Sinai*. Berlin: Union, 1980.

О.В. Овчарова

## **ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ МАНЕРЫ И ТИПЫ ОБРАЗОВ В МИНИАТЮРАХ РУКОПИСИ ДЕЯНИЙ И ПОСЛАНИЙ АПОСТОЛОВ (ГИМ, Муз. 3648)**

Иллюминированный манускрипт под номером 3648 из музейского собрания Исторического музея является уникальным примером византийского Праксапостола с расширенным рядом авторских изображений, большинство из которых (двадцать из двадцати двух) имеют полностраничный формат. Во всех других известных случаях такого рода циклов фигуры апостолов небольшие и размещаются на одной странице с текстом<sup>1</sup>.

Будучи привезена с Афона в 1835 году графом В.П. Орловым-Давыдовым, из собрания которого в 1922 году поступила в Исторический музей<sup>2</sup>, рукопись уже не раз становилась предметом исследования<sup>3</sup>. Большинство

<sup>1</sup> Добрынина Э.Н. К вопросу о составе и иконографии иллюстративного цикла Деяний и Посланий апостолов второй половины XIII в. (ГИМ, Муз. 3648) // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 139–149.

<sup>2</sup> Фонкич Б.Л. Греческие рукописи В.П. Орлова-Давыдова // Византийский временник. 1983. Т. 44. С. 117–125, особ. 124–125.

<sup>3</sup> Пуцко В.Г. Раннепалеологовская иллюминированная рукопись в Москве (ГИМ, Муз. 3648) // Памятники культуры. Новые открытия-1988. М.: Наука, 1988. С. 308–330; Добрынина Э.Н. К вопросу о составе и иконографии; Мокрецова И.П., Наумова М.М., Киреева В.Н., Добрынина Э.Н., Фонкич Б.Л. Материалы и техника византийской рукописной книги (по реставрационной документации Государственного научно-исследовательского института реставрации). М.: Индрик, 2003. Кат. 20. С. 168–185. Илл. XX/1–11. Рис. 3, 4; Орецкая И.А. Греческие иллюстрированные рукописи из монастырей Афона // Древности монастырей Афона X–XVII веков в России: Из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья: Каталог выставки: 17 мая – 4 июля 2004 года. М.: Северный паломник, 2004. С. 119, 151–153, кат. II. 19; Она же. Художественные особенности миниатюр рукописи Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648) // Палеография, кодикология, дипломатика. Современный опыт исследования греческих, латинских и славянских рукописей и документов. Материалы международной научной конференции в честь 75-летия доктора исторических наук, члена-корреспондента Афинской Академии Бориса Львовича Фонкича. Москва, 27–28 февраля 2013 г. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 2013. С. 244–245.

авторов сходятся во мнении, что манускрипт является памятником позднего XIII века. При этом В.Г. Пуцко предлагает дату «около 1300 года»<sup>4</sup>, тогда как И.А. Орецкая склоняется в пользу более раннего времени возникновения манускрипта – 1260–1280-е годы<sup>5</sup>. На наш взгляд, первое суждение точнее<sup>6</sup>.

Используя ограниченное число образцов для своей расширенной серии, художники ГИМ Муз. 3648 не смогли избежать монотонности. В частности, многократно повторяется поза с рукой, в ораторском жесте поднимающейся из рукава плаща (лл. 167об., 184об., 204об., 227об., 250об.). Заметны совпадения и в рисунке складок на разных миниатюрах. Вместе с тем лики написаны более тщательно и отчетливо дифференцированы во избежание совпадений, даже если речь идет о миниатюрах с одним и тем же апостолом. Различия в приемах и типах образов, прежде всего в ликах, но также и в трактовке фигур, справедливо вызывают исследовательский интерес.

Ранее В.Г. Пуцко выделил в миниатюрах ГИМ, Муз. 3648 четыре манеры, соответствующие рукам двух или трех художников. По его словам, создатель образов на лл. 118об., 167об., 184об., 212об., 220об., 227об., 240об., 246об., 247об., 255об. «тщательно и в то же время совершенно непринужденно моделирует объем и весьма эффектно использует блики, придающие его фигурам своеобразный динамизм»<sup>7</sup>. Миниатюры на лл. 7об., 74об., 83об., 98об. «моделированы более мягко», однако «в этом мог сказаться стиль копируемых образцов»<sup>8</sup>. Третья группа образов – лл. 91об., 106об., 111об., 143об., 194об., 232об. – характеризуется тем, что «фигуры здесь удлинненные, их трактовка более графическая, что особенно наглядно проявляется при передаче складок одежд, приобретающих плоскостно-орнаментальный ритм»<sup>9</sup>. Наконец, четвертая группа, вернее одна миниатюра на л. 204об., «более тяготеет к той манере, которую условно относим к работе первого мастера»<sup>10</sup>.

Позднее авторы книги «Материалы и техника византийской рукописной книги» предложили еще один вариант распределения миниатюр по группам в зависимости от художественных и технических приемов, вида различных деталей изображения, поземов и рамок. Наиболее подробно обосновано выделение первой группы. Сюда отнесены изображения на лл. 74об., 98об., 118об., 167об., 240об., 246об., 255об. в силу таких признаков, как «сходные трехцветные рамки <...> одинаковая цветовая трактовка позыма и живописная проработка ликов; миндалевидные глаза

<sup>4</sup> Пуцко В.Г. Раннепалеологовская иллюминированная рукопись в Москве. С. 329.

<sup>5</sup> Орецкая И.А. Художественные особенности миниатюр рукописи Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648)

<sup>6</sup> Подробнее см.: Овчарова О.В. О стиле миниатюр Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648) // Византийский временник. 2022. Т. 106. С. 228–241.

<sup>7</sup> Пуцко В.Г. Раннепалеологовская иллюминированная рукопись в Москве. С. 328.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

с удлинненными веками и жесткими зрочками-точками <...> сандалии на очень толстых подошвах», в целом хорошая сохранность. Местами также отмечается «предварительный рисунок жидкими красными чернилами <...>, розовый подмалевок», «жесткие и угловатые» пробела и складки, бахрома на подолах<sup>11</sup>. Вторую группу (лл. 143об., 184об., 212об., 220об., 227об., 247) связывают, главным образом, «позем – двухъярусный с волнистой горизонтальной полосой, отделяющей нижний ярус от верхнего», и «колорит обрамлений этих миниатюр – глухого серо-синего цвета с темной обводкой по внутреннему периметру»<sup>12</sup>. Третья группа состоит из миниатюр на лл. 91об. и 232об., которые, по мнению авторов, объединяет «сходная живописная трактовка ликов и волос с характерной прядью на лбу»<sup>13</sup>. Четвертая группа (лл. 111об. и 194об.), демонстрирует близкий «способ наложения пробелов на ликах, очертания глаз и бровей, характер складок одежды <...>, сходный характер разрушений»<sup>14</sup>. В пятую группу включены (по-видимому, по сходству рамок и поземов) лл. 83об. и 250об., в шестую и седьмую – лл. 7об. и 106об. соответственно. По мнению И.А. Орещко, в целом согласной с таким делением, л. 7об. можно отнести к первой группе<sup>15</sup>.

В настоящей статье мы попытаемся уточнить классификацию манер, а также выяснить, как приемы письма соотносятся с типами образов. При этом в качестве основных критериев, определяющих принадлежность изображения той или иной «руке», будем брать художественное качество и степень развития живописного начала.



Илл. 1. Апостол Павел  
Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 184 об.  
Государственный  
исторический музей,  
Москва

Илл. 2. Апостол Силуан  
Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 220 об.  
Государственный  
исторический музей,  
Москва

<sup>11</sup> Мокрецова И.П., Наумова М.М., Киреева В.Н., Добрынина Э.Н., Фонкич Б.Л. Материалы и техника византийской рукописной книги. С. 172.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 172–173.

<sup>15</sup> Неопубликованный текст доклада «Художественные особенности миниатюр рукописи Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648)» на конференции в честь 75-летия Б.Л. Фонкича. Москва, 27–28 февраля 2013 года (издание тезисов указано выше).





Илл. 3. а. Апостолы  
Тимофей, Силуан,  
Павел

Миниатюра Деяний  
и Посланий апостолов  
(ГИМ, Муз. 3648),  
л. 220 об.

б. Апостол Павел

Фрагмент  
миниатюры Деяний  
и Посланий апостолов  
(ГИМ, Муз. 3648),  
л. 212 об.

в. Апостолы Тимофей,  
Силуан, Павел

Миниатюра Деяний  
и Посланий апостолов  
(ГИМ, Муз. 3648),  
л. 227 об.

Государственный  
исторический музей,  
Москва



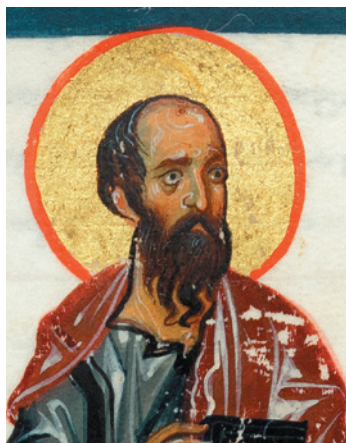
Илл. 4. Апостол  
Тимофей

Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 212 об.

Государственный  
исторический музей,  
Москва

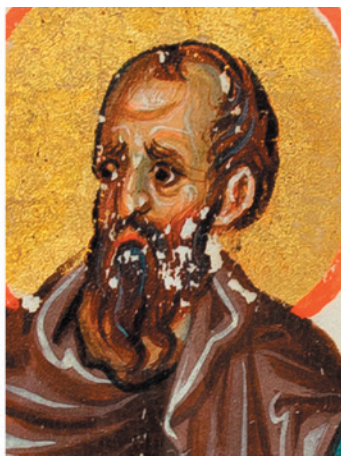
Высокое качество в сочетании с живописным подходом, выраженным сильнее, чем в других миниатюрах этого манускрипта, демонстрируют образы апостолов на лл. 184об., 212об., 220об., 227об. У них на ликах помимо тонкого охрения присутствуют столь же легкие зеленоватые тени, а также белильные и розоватые моделировки, нанесенные либо пятнами, либо следующими форме мазками и штрихами. Описи, выявляющие основные физиогномические черты, как и штрихи, моделирующие форму, отличаются подвижностью, зрачки

варьируются по размеру и сдвинуты в сторону от центра глаза. В первой из миниатюр, кроме того, обращает на себя внимание особая текучесть пробелов, моделирующих одежды в верхней части фигуры (илл. 1). Струясь вниз по форме, жидкие белила местами застывают в виде капель. Чуть менее текучие, но подобным же образом местами набухающие от скопившейся жидкости пробела можно видеть и у средней фигуры на л. 220об. (илл. 2). Также можно обратить внимание на сходство цветового решения во всех названных миниатюрах с их неяркими темно-коричневыми, зелеными, серо-голубыми (илл. 3а, б, в), реже – коричневато-розоватыми, как на гиматии юного апостола на л. 212об. (илл. 4) и на хитоне средней фигуры на л. 220об., оттенками. Отметим, наконец, почти идентичные зигзаги, образуемые вертикально свисающими полами плащей у правой фигуры на л. 212об. и у апостолов на л. 220об.



К этой же группе, на наш взгляд, может быть отнесена миниатюра на л. 118об., несмотря на несколько более беглый и сухой характер ее исполнения, что в особенности заметно в манере нанесения светов, стремительными росчерками брошенных на лоб и рядом с крылом носа (илл. 5). Поскольку, однако, вариантам письма, о которых пойдет речь ниже, это чувство стремительности еще менее свойственно, а также с учетом присутствия зеленоватых теней в личном письме, мы связываем данную миниатюру с манерой первого мастера. Кроме того,

Илл. 5. *Апостол Павел*  
Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 118 об.  
Государственный  
исторический музей,  
Москва



Илл. 6.  
а. *Апостол Павел*  
Фрагмент  
миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов. Москва  
(ГИМ, Муз. 3648), л.  
167 об.  
б. *Апостол Павел*  
Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 212 об.  
Государственный  
исторический музей,  
Москва

качество исполнения здесь остается высоким, несмотря на беглость. Рука опытного художника чувствуется, в частности, в том, как ненавязчиво и в то же время с учетом общего ритма изображения вторит световой росчерк в боковой части лба белой волнообразной линией, акцентирующей складку гиматия на груди.

С несколько меньшей уверенностью тому же мастеру могут быть приписаны миниатюры на лл. 83об. и 167об. Света здесь выполнены в еще более сухой, «перовой» манере. К тому же в не характерном для предыдущих образов ключе акцентированы зрачки, укрупненные и расположенные близко к центру глаза. Вместе с тем на ликах присутствуют зеленоватые тени, а во втором случае также и моделировка красными штрихами, подчеркивающими нижнюю часть щеки и линию рта. Выразительно скошенная набок эта линия близко напоминает ту, что акцентирует складку губ у правой фигуры на л. 212об. (илл. 6а, б), тогда как передача света на лбу тонкими горизонтальными штрихами переключается с аналогичной, но не световой, а теневой (коричневыми и розоватыми штрихами) проработкой лба на л. 184об.

Илл. 7. Апостол Лука  
Фрагмент  
миниатюры Деяний  
и Посланий апостолов  
(ГИМ, Муз. 3648),  
л. 7 об.  
Государственный  
исторический музей,  
Москва



Еще один образ, который может быть причислен к первой группе, несмотря не только на обращенный внутрь взгляд укрупненных зрачков, но и на заметно отличающийся колорит, находится на л. 7об. (илл. 7). Здесь зеленоватый цвет теней, моделирующих лик, имеет более теплый оттенок<sup>16</sup>, а подрумянки, напротив, – более холодный розовый. Последний к тому же активнее звучит, не только акцентируя лоб и щеки, но и создавая абрис носа и полностью покрывая губы. Не имеет параллелей на других листах колорит одежд – розовато-лилового гиматия и лиловато-серого хитона. Тем не менее на родство с предыдущими

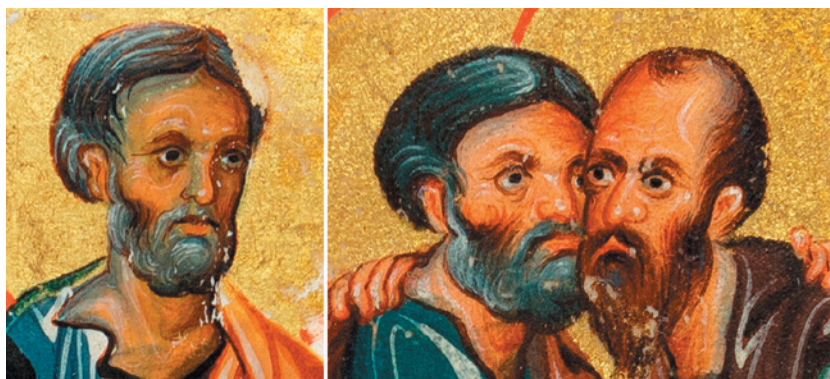
миниатюрами, помимо живописности как таковой, может указывать сходство между росчерком пробелов, идущим по внутреннему краю гиматия рядом с шеей на л. 7об., и аналогичным световым акцентом на воротах правой фигуры на л. 212об.

Наконец, к рассматриваемому нами ряду образов тяготеют полуфигуры в медальонах на лл. 91об. и 247. В обоих случаях в личном письме используется зеленый цвет, что мы склонны расценивать как признак принадлежности к первой манере. Физиогномические черты не находят аналогий в других образах рукописи. Однако присущая им асимметрия, особенно отчетливо выраженная в изображении на л. 247, но также и в скошенных зрачках апостола на л. 91 об., с принципами работы первого мастера согласуется более, нежели с особенностями других манер, о которых пойдет речь ниже. Кроме того, можно отметить близость коричневатого-розоватого гиматия на л. 247 цвету плаща левой фигуры на л. 212об. и хитона центральной на л. 220об.

Миниатюры, в которых можно распознать руку еще одного художника, не уступающего по мастерству первому, но работающего в иной, менее живописной манере, находятся на лл. 74об., 98об., 240об., 246об., 255об. В данной группе образов личное письмо выполнено одними только охристыми и коричневатыми тонами без использования зеленых теней и розовых подрумянок и с минимальной световой моделировкой. В сочетании со скрытостью мазка это создает более теплый и ровный тон. Описи также выполнены более теплым тоном и чуть более широкой кистью. В отличие от мастера образов первой группы, который тяготеет к асимметрии ликов, часто скашивая зрачки, второй художник, напротив, стремится располагать их строго по центру. Кроме того, в написанных им ликах плотные черные кружки зрачков резче выделяются на фоне белков. Цвета одежд в целом более интенсивные. Пробела, напротив, по сравнению с первой группой изображений, несколько приглушены. Складки кажутся менее

<sup>16</sup> По составу соответствующая краска является смесью коричневой охры и глауконита (Мокрецова И.П., Наумова М.М., Киреева В.Н., Добрынина Э.Н., Фонкич Б.Л. Материалы и техника византийской рукописной книги. С. 181).





объемными, образующими более мелкий и поверхностный рисунок. Различия в пределах самой группы заключаются в том, что одни лики более интенсивно проработаны красно-коричневыми тенями (лл. 74об., 255об.), тогда как другие имеют более легкий тон (например, л. 98об.).

Несмотря на индивидуальную специфику, образы, выполненные первым и вторым мастерами, могут быть весьма похожи. Так, изображение св. Петра на л. 83об. близко образу того же апостола на л. 255об. трактовкой круглящихся глаз с расположенными в центре плотными черными зрачками, прической и бородой с синеватыми волосами и формой пробелов на хитоне (илл. 8а, б). Вместе с тем более темный и тонкий рисунок описей, «перовые» света и зеленоватые тени на л. 83об. не находят аналогий среди образов второго мастера и оправдывают, на наш взгляд, атрибуцию данной миниатюры первому художнику.

Наряду со зрелыми мастерами в украшении рукописи принимали участие и ученики. Один из них, более опытный, написал миниатюры на лл. 106об., 143об., 204об. и 250об. Во всех чувствуется связь с манерой первого художника при менее совершенном исполнении. Так, рисунок и приемы моделировки лика на л. 143об. обнаруживают общие черты с изображением апостола на л. 220об. справа (илл. 9а, б): несколько оттянутый контур нижнего века, розовое пятно в центре лба и высветление его боковой части с помощью штриховки, световое пятно с отходящими книзу мазками на скуле. При этом в первом случае менее уверенная рука усиливает кривизну контура нижнего века и более размашисто штрихует.

Лики на л. 204об. с их легкими, будто пером нанесенными светами, по-видимому, созданы с ориентацией на аналогичные черты на лл. 83об. и 167об., а световой рисунок на л. 106об. напоминает до известной степени образ на л. 118об. с его выразительно изогнутыми белильными мазками на переходе от лобной к височной доле и в теменной области, хотя по сравнению с ним выполнен значительно менее уверенно и темпераментно.

Фигура св. Павла на лл. 204об. и 250об. близко следует образу того же апостола на л. 227об., отнесенному нами к работе первого мастера. Почти

Илл. 8

а. *Апостол Петр*

Фрагмент миниатюры

Деяний и Посланий

апостолов (ГИМ,

Муз. 3648), л. 83 об.

б. *Апостолы Петр*

*и Павел*

Фрагмент миниатюры

Деяний и Посланий

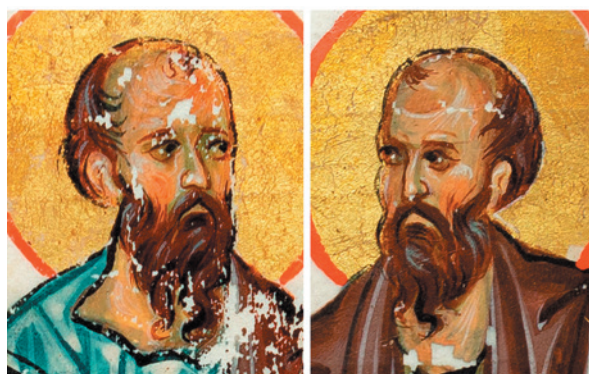
апостолов (ГИМ,

Муз. 3648), л. 255 об.

Государственный

исторический музей,

Москва



Илл. 9

а. *Апостол Павел*Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 143 об.б. *Апостол Павел*Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 220 об.  
Государственный  
исторический музей,  
Москва

идентичны в трех случаях и позы, и рисунок складок. Однако пробелка на л. 227об. выглядит гораздо более лаконичной и убедительной с точки зрения передачи структуры тела. В изображениях соответствующей фигуры на лл. 204об. и 250об. в особенности обращает на себя внимание сбитое, неточное нанесение пробелов в области коленей. Также в первом случае примечателен «загрязненный» цвет гиматия: коричнево-малиновый в тенях, на основных своих поверхностях он окрашен неопределенного оттенка смесью коричневой охры, сажи и белил<sup>17</sup>. Похожий эффект наблюдается и в изображении одежд на л. 106об., приписанном нами тому же ученику<sup>18</sup>.

Руку еще одного ученика, вероятно, находившегося на начальной стадии своего обучения, нетрудно различить в миниатюрах на лл. 111об., 194об., 232об.<sup>19</sup> В них все моделировки как фигур, так и ликов выглядят неточными. Лик на первом из листов в значительной части разрушен. В двух других случаях моделировки наносятся плоскими пятнами, не столько выявляющими пластику, сколько образующими отвлеченные схемы. Отсутствие в данных схемах сколь-либо выразительного ритма указывает на то, что речь идет именно о неумелости, а не об осознанном приеме. Судя по присутствию в личном письме зеленых и розовых тонов, ориентиром для «младшего» ученика, как и для «старшего», служила работа первого мастера.

Несмотря на отличия манер, между миниатюрами первых трех групп существует немало общего. Важнейшей объединяющей их чертой является особая легкость личного письма, которой трудно найти аналогии

<sup>17</sup> Мокрецова И.П., Наумова М.М., Киреева В.Н., Добрынина Э.Н., Фонкич Б.Л. Материалы и техника византийской рукописной книги. С. 180.

<sup>18</sup> Воспроизведение миниатюр на лл. 106об., 204об. и 250об. см. в: Луцко В.Г. Раннепалеологовская иллюминированная рукопись... С. 312, 320, 325. Цветные фотографии миниатюр на лл. 106об. и 250об. см. также на сайте проекта «Связи России с афонскими монастырями в XVI–XIX вв.»: URL: <https://afon.rusarchives.ru/dokumenty/deyaniya-i-poslaniya-apostolov> (дата обращения 05.05.2023).

<sup>19</sup> См. в: Луцко В.Г. Раннепалеологовская иллюминированная рукопись в Москве. С. 313, 317, 322.





Илл. 10  
а. Христос  
Фрагмент иконы.  
Конец XIII века  
Государственный  
Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
б. Апостол Силуан  
Фрагмент  
миниатюры Деяний  
и Посланий апостолов  
(ГИМ, Муз. 3648),  
л. 227 об.

Государственный  
исторический музей,  
Москва

в. *Ветхозаветный  
царь*

Фрагмент мозаики  
в южном куполе  
экзонартекса церкви  
Килисе Джамии,  
Константинополь.  
Конец XIII века  
Фото И.А. Орецкой

Илл. 11  
а. Апостол Тит  
Фрагмент  
миниатюры Деяний  
и Посланий апостолов  
(ГИМ, Муз. 3648),  
л. 247

Государственный  
исторический музей,  
Москва

б. Пророк Михей  
Фрагмент мозаики  
в куполе церкви  
Успения Богородицы  
в Дафни, Греция.  
Около 1100

в живописи данного времени<sup>20</sup>. Также прослеживаются общие мотивы в приемах моделировки. В частности, в образах разных групп встречается слегка изогнутый световой мазок, отделяющий лобную часть головы от височной (лл. 98об., 106об., 118об., 250об., 255об.).



<sup>20</sup> Отметим, однако, еще более легкое письмо миниатюр, выполненных в технике рисунка с акварельной отмывкой, в Четвероевангелии из Великой Лавры А76. См.: *Πελεκανίδου Σ.Μ., Χρήστου Π.Κ., Μανροπούλου-Τσιούμη Χ., Καδά Σ.Ν., Κατσαροῦ Α.* Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Τ. Γ'. Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μ. Παντοκράτορος, Μ. Δοχειαρίου, Μ. Καρακάλου, Μ. Φιλοθέου, Μ. Αγίου Παύλου. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1979. Σ. 230–231. Εικ. 43–45. Здесь эта рукопись отнесена к XIV веку – датировка, ранее предложенная К. Вайцманом (*Weitzmann K.* A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings // *Gazette des beaux-arts.* 6 per. 1963. Т. 62. Р. 98). Датировка рубежом XIII–XIV веков приведена в: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557): Exhibition Catalogue* / Ed. by H.C. Evans. New York: Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2004. Cat. 169. P. 285–286 (J. Lowden); концом XIII века в: *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of K. Weitzmann* (Princeton University Art Museum, 1973) / Ed. by G. Vikan. Princeton: Princeton University Press, 1973. P. 187; *Parpulov G.R.* A Catalogue of the Greek Manuscripts at the Walters Art Museum // *The Journal of the Walters Art Museum.* 2004. Vol. 62: A Catalogue of Greek Manuscripts at the Walters Art Museum and Essays in Honor of Gary Vikan. P. 115.

Илл. 12

а. Апостол Иоанн

Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 106 об.

б. Апостол Павел.

Фрагмент миниатюры  
Деяний и Посланий  
апостолов (ГИМ,  
Муз. 3648), л. 250 об.Государственный  
исторический музей,  
Москва

С точки зрения типологии образов все миниатюры Муз. 3648 могут быть разделены на две группы, которые, в свою очередь, распадаются на несколько подгрупп. Особый интерес представляют классические «портретные» образы, к которым мы относим изображения апостолов на лл. 91об., 143об., 184об., 204об. (правая фигура), 220об. (центральная и правая фигуры), 227об. (центральная и правая фигуры) и 247. Для них характерен не только индивидуализированный рисунок черт, но и чувство интенсивной внутренней жизни и одухотворенности. Некоторым из этих образов можно найти аналогии в таких памятниках конца XIII века, как икона Христа из Эрмитажа<sup>21</sup> или мозаики южного купола экзонартекса Килисе Джами<sup>22</sup> (илл. 10а, б, в), иным же – в более ранних произведениях византийского искусства. Так, лик св. Тита в медальоне на л. 247 живостью своих черт и выражением благожелательности напоминает лицо пророка Михея в мозаике купола Дафни<sup>23</sup> (ок. 1100; илл. 11а, б). Оба, по-видимому, восходят к некому античному прототипу, воспринятому через посредничество позднейшей миниатюры.

Вторую подгруппу в рамках классического типа составляют более условные, типизированные образы. Те, что представлены на лл. 106об., 250об. (правая фигура; илл. 12а, б), правильностью своих черт напоминают головы классических статуй. Иные (лл. 118об., 212об. (правая фигура)) воспроизводят экспрессию античной трагической маски. В обоих случаях индивидуально-личностное начало отходит на задний план.

<sup>21</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи: М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 129. Т. 2. Илл. 427.

<sup>22</sup> Grape W. Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul // Pantheon. 1974. Bd. 32. Heft 1. S. 3–13. Подробнее об аналогии см.: Овчарова О.В. О стиле миниатюр Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648). С. 235.

<sup>23</sup> См.: Chatzidakis N. Byzantine Mosaics (Greek Art). Athens: Ekdotikē Athēnōn, 1994. P. 21–22. Figs. 96–124.



Илл. 13  
а. Апостол Тимофей  
Фрагмент миниатюры Деяний  
и Посланий апостолов  
(ГИМ, Муз. 3648), л. 220 об.  
Государственный исторический музей,  
Москва  
б. Авель  
Фрагмент фрески «Сошествие во ад»  
Протат, Афон



К той же, более условной подгруппе следует отнести образы большинства юных апостолов с полными щеками, округлость которых подчеркнута в абрисе удаленной от зрителя стороны лица (лл. 204об., 212об., 220об., 227об., 250об. – во всех случаях левая фигура). Подобные образы весьма характерны для искусства позднего XIII и раннего XIV века. Их можно видеть, например, в миниатюрах Октатевха (Vatopedi, cod. 602)<sup>24</sup> и росписях Протата<sup>25</sup> (1309–1311; илл. 13а, б) и Ватопеда (1312)<sup>26</sup>.

Илл. 14. Апостол  
Павел  
Фрагмент  
миниатюры Деяний  
и Посланий апостолов  
(ГИМ, Муз. 3648),  
л. 240 об.  
Государственный  
исторический музей,  
Москва

Наконец, в связи с более условными классическими образами упомянем изображение св. Луки на л. 7об., в лице которого чувствуется влияние миниатюры начала македонского периода типа Vat. gr. 699<sup>27</sup>.

Во вторую группу входят, во-первых, образы с «реалистической» тенденцией (лл. 74об., 83об., 98об., 167об., 240об.). Для них, как и для рассмотренных выше «портретных» изображений, характерен

<sup>24</sup> Миниатюры этой рукописи в качестве аналогии для образов ГИМ Муз. 3648 ранее уже приводила И.А. Орецкая (Орецкая И.А. Художественные особенности... С. 245). Миниатюры воспроизведены в: Χρήστου Π.Κ., Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., Καδά Σ.Ν., Καλαμαρτζή-Κατσαρού Α. Οι Θησαυροί του Αγίου Ορους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Τ. Δ'. Μ. Βατοπεδίου, Μ. Ζωγράφου, Μ. Σταυρονικήτα, Μ. Ξενοφώντος. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991. Σ. 253–286. Εικ. 47–187, особ. 88; также об этой рукописи см.: Lowden J. The Production of the Vatopedi Octateuch // Dumbarton Oaks Papers. 1982. Vol. 36. P. 115–126.

<sup>25</sup> Vapheides K. The Wall-Paintings of the Protaton Church Revisited // Зорграф. 2019. Т. 45. С. 113–128, особ. с. 125.

<sup>26</sup> Ταγариδάς Ε.Ν. Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες // Γερά μεγίστη μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη. Άγιον Όρος: Ι.Μ.Μ. Βατοπαιδίου, 1996. Σ. 248. Εικ. 210.

<sup>27</sup> См.: URL: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.699](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699) (дата обращения 05.05.2023). Подробнее см.: Овчарова О.В. О стиле миниатюр Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648). С. 238.



Илл. 15. а. *Святой Иаков*  
 Фрагмент миниатюры Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648), л. 74 об.  
 Государственный исторический музей, Москва  
 б. *Святитель Василий Великий*  
 Фрагмент фрески церкви Порта Панагия в Трикале, Греция. 1283–1285 в. Святой Силуан  
 Фрагмент миниатюры Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648), л. 227 об.  
 Государственный исторический музей, Москва

индивидуализированный рисунок черт. Но чувство интенсивной внутренней жизни и одухотворенности ослабевает. Содержание образа становится более одномерным. Особенно высокое качество среди миниатюр этого типа демонстрируют образы св. Иакова (л. 74об.) и св. Павла (л. 240об.; илл. 14). Первый из упомянутых апостолов многими аспектами своей внешности (чертами лика, формой бороды и прически) близок «портретному» изображению св. Силуана (л. 227об., средняя фигура). Но более строгая фронтальность, отсутствие ощутимой игры света на лице и возросшая четкость в обозначении зрачков способствуют усилению конкретности и реализма. Сравним оба эти образа, «реалистический» и «портретный», с изображением св. Василия Великого на фреске церкви Порта Панагия в Трикале (1283–1285)<sup>28</sup>. Будучи физиогномически близок как одному, так и другому, с содержательной точки зрения он представляет как бы переходный между ними вариант (илл. 15а, б, в).



Илл. 16. *Апостол Павел*  
 Фрагмент миниатюры Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648), л. 246 об.  
 Государственный исторический музей, Москва



Во-вторых, в рассматриваемую группу входят экспрессивные образы, которые в свою очередь подразделяются на иератически застылый вариант, с одной стороны, и динамичный, тяготеющий к гротеску, – с другой. Примером первого может служить миниатюра со св. Павлом на л. 246об. (илл. 16). Судя по положению его фигуры, чертам лика и рисунку складок, она была скопирована с того же образца, что и образ св. Павла на л. 240об. Однако более строгая вытянутость по вертикали и увеличение масштаба, так что нимбом и ногами святой касается обрамления<sup>29</sup>, а самое главное – гораздо более акцентированная трактовка зрачков, фиксированный взгляд которых обладает почти гипнотической силой, – все это

<sup>28</sup> *Ορλάνδος Α. Η Πόρτα-Παναγιά της Θεσσαλίας // Αρχαίον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος. 1935. Τ. Α. Σ. 5–40.*

<sup>29</sup> Воспроизведение миниатюры на л. 246об. целиком и в цвете см. на сайте проекта «Связи России с афонскими монастырями в XVI–XIX вв.»: <https://afon.rusarchives.ru/dokumenty/deyaniya-i-poslaniya-apostolov> (дата обращения 05.05.2023).



Илл. 17  
 а. Апостол Лука  
 Фрагмент миниатюры  
 Нового Завета  
 (Dionysiou, cod. 8),  
 fol. 69v. 1133  
 б. Апостолы Петр  
 и Павел  
 Фрагмент миниатюры  
 Деяний и Посланий  
 апостолов (ГИМ,  
 Муз. 3648), л. 255 об.  
 Государственный  
 исторический музей,  
 Москва

создает иной, более экспрессивный и иератичный по характеру образ. Вторая разновидность экспрессивного образа находит воплощение в сцене «Целования» Петра и Павла на л. 255об. Лики обоих апостолов с укрупненными носами и выпученными глазами носят отчетливо гротескный характер, перекликаясь с отдельными фресками Ватопеда (1312)<sup>30</sup> и Призрена (1310–1313)<sup>31</sup>. Трактовка фигур в целом – удлинённых, написанных с динамичной пробелкой и слитых в один выразительный силуэт благодаря стилизации складок на спинах, – вызывает ассоциации с экспрессивным искусством XII века (илл. 17а, б).

Несмотря на присутствие подобных образов, стиль миниатюр рукописи Муз. 3648 в целом опирается на классическую традицию, представляя один из наиболее консервативных вариантов ее интерпретации на общем фоне художественного развития позднего XIII века – без маньеристических преувеличений так называемой «кубистической» тенденции, с ориентацией на типы образов, воплощенные в Сопочанах<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Taqaridas E.N.* Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες. Σ. 246. Εκ. 207.

<sup>31</sup> См.: *Стародубцев Т.* Службе архиереја у цркви Богородице Љевишке у Призрену // Саопштења. Републички завод за заштиту споменика културе. 2019. Т. 51. С. 45–64, особ. с. 53. Стр. 9; а также: URL: [https://www.blagofund.org/Archives/Prizren/Ljeviska/Pictures/Interior/Sanctuary/PRIZREN\\_2\\_IMG\\_4924-3.html](https://www.blagofund.org/Archives/Prizren/Ljeviska/Pictures/Interior/Sanctuary/PRIZREN_2_IMG_4924-3.html) (дата обращения 05.05.2023).

<sup>32</sup> О существовании в конце XIII века наряду с «кубистической» тенденцией более консервативного, классического варианта стиля, сохраняющего связь с Сопочанами, см.: *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul (Dumbarton Oaks Studies, 15). Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies; Trustees for Harvard University, 1978. P. 99–100.



Таким образом, наше исследование показало, что в украшении миниатюрами рукописи Муз. 3648 приняли участие два мастера и два ученика. Первый мастер, для которого характерен более живописный подход, создал большинство классических «портретных» образов, но также и часть более условных – воспроизводящих выражение трагической театральной маски или иные устойчивые типы. Кроме того, ему могут быть приписаны по крайней мере два образа «реалистической» направленности. В более узком спектре работал второй мастер, писавший чуть суше по сравнению с первым, и ответственный за наиболее экспрессивные, а также большинство «реалистических» образов. Одному из учеников может быть приписана часть миниатюр с классически-«портретными» и идеализированными образами, которые выполнены в манере, близкой стилю первого мастера, и лишь немногим уступают им по качеству. Еще одному ученику, находившемуся, по-видимому, на начальной стадии обучения, было доверено три миниатюры, которые отличаются крайне низким художественным качеством и не поддаются классификации по типу образа.

#### **Индивидуальные манеры и типы образов в миниатюрах рукописи Деяний и Посланий апостолов (ГИМ, Муз. 3648)**

Овчарова Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, Российская Федерация, 125009 Москва, Козицкий переулок, д. 5.

E-mail: o\_ovtcharova@yahoo.com

#### **Аннотация:**

Статья посвящена миниатюрам рукописи Деяний и Посланий апостолов, созданным, вероятно, около 1300 года в консервативном классическом стиле. Цель исследования – рассмотреть индивидуальные художественные манеры, а также выявить различные типы образов, представленные в этом памятнике. Сравнительный анализ двадцати двух входящих в рукопись миниатюр с использованием таких критериев, как художественное качество и степень развития живописного начала, позволил сделать следующие выводы. В иллюминировании манускрипта приняли участие четыре художника: два опытных мастера и два подмастерья разной степени обученности. Руку первого мастера отличает более живописный подход. Он моделирует лики хорошо различимыми пятнами, мазками, иногда штрихами, использует зеленый в тенях и розовый в подрумянках. Пробела некоторых из написанных им одежд отличает особая текучесть. У второго мастера лики более ровные по цветовому тону и фактуре, моделированные менее влажной кистью слабо различимыми мазками с использованием только охристых и коричневатых тонов с редкими, еле заметными светлыми. Складки одежд менее объемные, создающие более поверхностный рисунок, белый цвет пробелов приглушен. Более опытный ученик следует манере первого мастера, что, в частности, проявляется в использовании зеленоватых теней в моделировке ликов. Работу начинающего подмастерья выдает неточный характер всех моделировок, нанесенных без понимания строения человеческого тела.

С точки зрения типа образов миниатюры рукописи из ГИМ подразделяются на более и менее классическую группы, каждая из которых, в свою очередь, включает подгруппы. Для классического типа такими подгруппами является «портретная», с одной стороны, и более условная – с образами, воспроизводящими те или иные

устойчивые типы (трагической маски, цветущего юноши), – с другой стороны. В менее классическом типе выделяются «реалистическая» и «экспрессивная» подгруппы в двух вариантах – с иератической тенденцией и с уклоном в сторону гротеска.

Сопоставление типов и манер позволяет сделать вывод, что наиболее классические образы рукописи связаны с работой первого мастера и более опытного из учеников, менее же классические являются произведениями второго художника, тогда как о характере образов в миниатюрах начинающего подмастерья не приходится говорить из-за их низкого качества.

**Ключевые слова:** византийская миниатюра, иллюминированная рукопись, классический стиль, образы апостолов, палеологовская живопись, реалистическая тенденция, средневековое искусство

### **Individual manners and types of images in the miniatures of the Praxapostolos (State Historical Museum, Mus. 3648)**

Ovcharova, Olga Vladimirovna – PhD, Senior Researcher. The State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: o\_ovtcharova@yahoo.com

#### **Abstract:**

Twenty-two miniatures of the codex of the Acts and Epistles of the Apostles that constitute the subject of the present study were painted ca. 1300 in the conservative classical style of the period. Our aim is to trace the individual painting manners and different types of images in the miniatures of this manuscript. Taking into account the difference in quality of execution, as well as in the range of artistic means, we were able to discern work of four artists – two masters and two apprentices. The more painterly approach of the first master is characterized by the presence of different colors in faces. For shades, the greenish tone is used, which is applied, as well as the others, in very thin and light layers. Further modeling is done with light but distinct patches and strokes of pinkish and white colors. In garments painted by the first master, the highlights are often fluid, having been applied with a very wet brush saturated with watery pigment. The manner of the second master is somewhat drier. In faces, the flesh tone is lighter even because of the absence of greenish and pinkish shades. The modeling is executed with brownish shades and rare highlights, the strokes are hardly visible. In the garments, the folds are less voluminous, creating a more two-dimensional pattern, the white of the highlights is somewhat muted. The more experienced of the two apprentices adopts the manner of the first master, which is revealed, in particular, in the use of the greenish shades in treatment of faces. The hand of the other apprentice betrays itself by noticeable inaccuracy in modeling: the patches and strokes of light are put arbitrarily, without understanding structure of the human body.

As concerns their types, the images of the manuscript can be divided into two groups with several subgroups in each of them. An analysis of the more classical group reveals the portrait-like images, on the one hand, and more conventional images, harking back to certain stable types, such as one of a tragic mask, or that of a robust blooming youth, on the other. Among the less classical images forming the second group there can be discerned the “realistic” and expressive subgroups, in the latter in turn there are two variations – a more hieratic, and the other with a tendency towards grotesque. The joint consideration of the manners and types leads to a conclusion that the more classical images of the manuscript were painted by the first master and by the more experienced of the apprentices, while the less classical ones should be connected with the second master. The quality of the three images attributed to the second apprentice is too low to discuss their typology.

**Keywords:** Byzantine miniature, classical style, illuminated manuscript, images of the apostles, medieval art, Palaeologan painting, realistic tendency

**References:**

- Belting H.; Mango C.; Mouriki D. *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies, 15). Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies; Trustees for Harvard University, 1978.
- Chatzidakis N. *Byzantine Mosaics* (Greek Art). Athens: Ekdotikē Athēnōn, 1994.
- Christou P.K.; Mavropoulou-Tsioumi Ch.; Kadas S.N.; Kalamartzi-Katsarou Ek. *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, Miniatures – Headpieces – Initial letters*. Vol. 4. Athens: Ekdotike Athenon, 1991.
- Dobrynina, E.N. “On the Contents and on the Iconography of the Illustrations Cycle in Greek Praxapostle of the Second Half of the 13<sup>th</sup> Century (State Historical Museum, Museum Collection, No. 3648)”. In *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus’ Vizantiia. Balkany. XIII vek*. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 1997, pp. 139–149 (in Russian).
- Evans H.C., ed. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557): Exhibition Catalogue*. New York: Metropolitan Museum of Art, with Yale University Press, 2004.
- Fonkich B.L. “Grecheskie rukopisi V.P. Orlova-Davydova” [“Greek Manuscripts of V.P. Orlov-Davydov”]. *Vizantiyskiy Vremennik* 44 (69) (1983), pp. 117–125 (in Russian).
- Grape W. “Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul”. *Pantheon* 32, 1 (1974), pp. 3–13.
- Lazarev V.N. *Istoriya vizantiyskoy zhivopisi [History of Byzantine Painting]*. 2 vols. Moscow: Iskusstvo, 1986 (in Russian).
- Lowden J. “The Production of the Vatopedi Octateuch”. *Dumbarton Oaks Papers* 36 (1982), pp. 115–126.
- Mokretsova I.P.; Naumova M.M.; Kireeva V.N.; Dobrynina E.N.; Fonkich B.L. *Materials and Techniques of Byzantine Manuscripts*. Moscow: Indrik, 2003 (in Russian).
- Oretskaia I.A. “Greek Illuminated Manuscripts from the Monasteries of Athos”. In *Mount Athos Treasures in Russia. Tenth to Seventeenth Centuries*. Moscow: Severny Palomnik, 2004, pp. 116–119; 151–153 (in Russian).
- Oretskaia I.A. “Khudozhestvennye osobennosti miniatyur rukopisi Deyaniy i Poslaniy apostolov (GIM, Mus. 3648)” [“Artistic Peculiarities of the Miniatures of the Manuscript of Acts and Epistles of Apostles (State Historical Museum, Mus. 3648)”]. In *Paleografiia, kodikologiia, diplomatika. Sovremennyi opyt issledovaniia grecheskikh, latinskikh i slavianskikh rukopisei i dokumentov. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii v chest’ 75-letii doktora istoricheskikh nauk, chlena-korrespondenta Afinskoi Akademii Borisa Lvovicha Fonkicha. Moskva, 27–28 fevralia 2013 goda*. Moscow: Institute of World History, Russian Academy of Sciences, 2013, pp. 244–245 (in Russian).
- Orlandos A. “Ē Porta-Panagia tēs Thessalias.” *Archeion tōn Byzantinōn Mnēmeiōn tēs Ellados* 1 (1935), pp. 5–40 (in Greek).
- Ovcharova O.V. “On the Style of the Miniatures in Praxapostolos (SHM, Mus. 3648)”. *Vizantiyskiy Vremennik* 106 (2022), pp. 228–241 (in Russian).
- Parpulov G.R. “A Catalogue of the Greek Manuscripts at the Walters Art Museum”. *The Journal of the Walters Art Museum* 62 (2004), pp. 70–187.
- Pelekanidis S.M.; Christou P.C.; Tsioumis Ch.; Kadas S.N. *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, Miniatures – Headpieces – Initial letters*. Vol. 3. Athens: Ekdotike Athenon, 1979.
- Putsko V.G. “Rannepaleologovskaia illiuminovannaia rukopis’ v Moskve (GIM, Mus. 3648)” [“Early Palaeologan Manuscript in Moscow (State Historical Museum, Mus. 3648)”]. In *Pamiatniki kul’tury. Novye otkrytiia – 1988*. Moscow: Nauka, 1988, pp. 308–330 (in Russian).

Starodubcev T. “Officiating Bishops in the Church of the Holy Virgin Ljeviška in Prizren”. *Communiqués. Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia* 51 (2019), pp. 45–64 (in Serbian).

Tsigaridas E.N. “Ta psēphidōta kai oi byzantines toichographies” [The Mosaics and the Wall Paintings]. In *Iera megistē monē Batopaidiou. Paradosē – Istoría – Technē* [The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Tradition – History – Art]. Agion Oros: I.M.M. Batopaidiou, 1996, pp. 220–284 (in Greek).

Vapheiadēs K.M. “The Wall-Paintings of the Protaton Church Revisited”. *Zograf* 43 (2019), pp. 113–128.

Vikan G., ed. *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Weitzmann K. “A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings”. *Gazette des beaux-arts*. 62 (1963), pp. 91–108.

*Е.Я. Остащенко*

## **О ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА**

В обширном научном наследии О.С. Поповой лишь немногие статьи посвящены памятникам живописи XV века. Однако она не прошла мимо центральных проблем искусства этого времени. Ей принадлежат: яркая характеристика творчества Андрея Рублева, в котором она увидела высшую точку развития византийской духовности<sup>1</sup>; блистательные анализы стиля двух позднепалеологовских икон из Государственного Эрмитажа и Византийского музея в Афинах<sup>2</sup>; тонкое описание древнерусской книжной иллюминации того времени<sup>3</sup>. И все же то, что находится за пределами собственно византийского времени, по-видимому, увлекало Ольгу Сигизмундовну в значительно меньшей степени. В целом особенности живописи Древней Руси XV века, вступившей в новый исторический период вместе со всем византийским миром, рассматриваются в литературе менее подробно, чем искусство начала и конца столетия, связанное с именами Андрея Рублева и Дионисия. Эта живопись при сравнении с искусством начала столетия описывается в категориях, указывающих на видимые утраты качества, на появление таких черт, как «академизация».

<sup>1</sup> *Попова О.С.* Русские иконы эпохи св. Сергия Радонежского и его учеников. Православная духовность XIV в. и ее русский вариант // *Древнерусское искусство: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв.* СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 27–39 (переизд.: *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный Паломник, 2006. С. 785–812).

<sup>2</sup> *Попова О.С.* Некоторые проблемы позднего византийского искусства. Образы святых жен, Марины и Анастасии // *Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990).* СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 348–357 (переизд.: *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный Паломник, 2006. С. 753–784).

<sup>3</sup> *Popova O.* Les miniatures russes du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. L.: Éditions d'art Aurore, 1975. P. 124–160 (русское издание: *Попова О.С.* Русская книжная миниатюра XI–XV вв. // *Древнерусское искусство: Рукописная книга. Сб. третий.* М.: Наука, 1983. С. 60–74).



«сухость», «энциклопедичность», «ученое систематизаторство», «маньеристическая игра»<sup>4</sup>. Создавая проникновенные характеристики искусства этого столетия, О.С. Попова считает возможным говорить о нем как «об искусстве хотя и утонченного мастерства, но все же меньшего масштаба по сравнению с великими достижениями недавнего прошлого»<sup>5</sup>. В той системе координат, которая была выстроена Ольгой Сигизмундовной в ее многолетней научной работе, это утверждение не может быть оспорено. Но, конечно, существуют и иные оценки искусства зрелого XV века.



В этой связи хотелось бы вспомнить суждение М.В. Алпатова относительно датируемой им в пределах середины XV века иконы «Вознесение» из собрания С.П. Рябушинского (ГТГ)<sup>6</sup> (илл. 1). Сравнивая ее с одноименными иконами из нескольких иконостасов первых десятилетий XV века, которые связывают со школой Андрея Рублева, ученый увидел в этом произведении приметы искусства, которое ставило перед собой задачи,

Илл. 1. *Вознесение*  
Икона  
Около середины  
XV века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

<sup>4</sup> Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975. С. 26, 27, 31.

<sup>5</sup> Попова О.С. Некоторые проблемы позднего византийского искусства. С. 755.

<sup>6</sup> Икона относится к числу первых введенных в научный оборот произведений древнерусской живописи. Несмотря на обширный список публикаций, не имеет монографического исследования. См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI–XVIII вв. М.: Искусство, 1963. Т. 1. Кат. 252. С. 311–312.

неизвестные ранее<sup>7</sup>, особенно отметив «архитектоническое начало», присущее композиции. По словам ученого, в иконе «каждый представленный предмет воспринимается как изображение и вместе с тем он образует цветное пятно, которое вплетается в живописную ткань целого»<sup>8</sup>. Не только изображенные предметы, но и «пространства между ними», по словам ученого, превращаются «в элементы композиции»<sup>9</sup>. Благодаря этому изображение евангельского события помимо прямого содержания получает дополнительные поэтические ассоциации, «*потаянный второй смысл*»<sup>10</sup>. (Всюду курсив мой. – Е.О.). И далее: «... живая беспокойная группа как бы кристаллизуется, образует стройное построение», «... независимо от буквального смысла легенды, в ней проглядывает закономерность, имеющая всеобщий человеческий смысл <...> Это и есть то самое торжество искусства в изображении легендарной темы, к которому тяготеют лучшие мастера Возрождения»<sup>11</sup>.

Приведенные важные наблюдения ученого можно пересказать иначе, усиливая в них черты формального анализа. Действительно, автор иконы отказывается от приемов лепки пластических объемов, сохранившихся в живописи предшествующей палеологовской эпохи, делая их более условными. Фон иконы перестает быть просто функцией объемных изобразительных форм. Он наделяется собственной энергией, становится действующим началом композиции. Насколько в глубину от переднего плана отодвигаются изображения, настолько же из глубины пространства, от фона исходит встречное движение, создающее напряжение на границах его соприкосновения с изображениями. Благодаря этому формы сжимаются до невысоких рельефов и обретают резко очерченные края. В результате они превращаются почти в силуэты, промежутки между изображениями сокращаются, фигуры плотно наслаиваются друг на друга. Дистанции между ними передаются путем сопоставления пятен цвета, по-разному их окрашивающих, выделяющих края фигур и просветы фона между ними. Все части композиции объединяются отчетливым ритмическим рисунком и общим пониманием движения и силы света, который не исходит от внешнего по отношению к изображениям источника, а поступает сквозь поверхность цветного пятна из глубины.

Там, где другие исследователи по традиции отмечали проявления условного «декоративного начала», стремление к плоскостности, Алпатов

<sup>7</sup> «...живая беспокойная группа как бы кристаллизуется, образует стройное построение <...> независимо от буквального смысла легенды, в ней проглядывает закономерность, имеющая всеобщий человеческий смысл <...>. Это и есть то самое торжество искусства в изображении легендарной темы, к которому тяготеют лучшие мастера Возрождения» (Алпатов М.В. Икона «Вознесение» в Третьяковской галерее // Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Т. 1. М.: Искусство, 1967. С. 172, 174).

<sup>8</sup> Алпатов М.В. Икона «Вознесение» в Третьяковской галерее. С. 173.

<sup>9</sup> Там же. С. 174.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. С. 172, 174.

увидел признаки рождения нового художественного языка. В том, что трактовалось как тенденция к уплощению и упрощению изобразительных форм, возникающая в русском искусстве в результате утраты постоянных связей с Византией, а вместе с этим и опоры на эллинское наследие, открылись неизвестные ранее пути развития. Если в традиционной концепции присутствуют ноты отрицательной коннотации, сожаление, вызванное снижением былого пафоса великой культуры, то теперь стало возможным говорить о новом содержании искусства.

Правда, иногда перелом в русском искусстве, давший начало сложению русской художественной школы XV века, относят не ко второй четверти столетия, а еще ко времени Андрея Рублева. По словам Г.В. Попова, «активность обособления русской живописи от византийской художественной традиции, наблюдаемая в творчестве Андрея Рублева <...> определила последующее развитие московского (как и древнерусского в целом) искусства»<sup>12</sup>. Подобное суждение справедливо лишь отчасти. Как показывают памятники, непрерывного движения, связанного с отказом от византийского наследия, в истории русского искусства XV века не было. Несколько иначе выглядит икона «Рождество Христово» из Звенигорода (ГТГ)<sup>13</sup>, которую М.В. Алпатов первым счел возможным отнести к одному ансамблю с иконой «Вознесение»<sup>14</sup>. Она, по его мнению, так же, как и икона «Вознесение», восходит к прорисьям рублевской мастерской<sup>15</sup>. Встречающиеся в литературе датировки этих икон в границах XV века до сих пор остаются несколько неопределенными: первая четверть – первая половина столетия, 1410–1420-е годы<sup>16</sup>. Сравнительный анализ показывает, что характер иконного образа в этих московских произведениях очень далеко отошел от идеалов рублевского времени.

Что касается иконы «Вознесение», в подлинности которой у нас нет сомнения, то уточнить время ее создания помогают памятники, занимающие относительно точные места на хронологической

<sup>12</sup> Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 15.

<sup>13</sup> В.Н. Лазарев объединял иконы условной «рублевской школой» и датировал одинаково: 1410–1420-ми годами. См.: Лазарев В.Н. Московская школа иконописи. М.: Искусство, 1971. С. 28–29; Он же. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1983. С. 111.

<sup>14</sup> Алпатов М.В. Икона «Вознесение» в Третьяковской галерее. С. 173.

<sup>15</sup> Гипотезу о происхождении обеих икон из собора Успения на Городке выдвинул И.А. Кочетков. См.: Кочетков И.А. Первоначальный иконостас собора Успения на Городке в Звенигороде // Саввинские чтения. Сборник трудов по истории Звенигородского края. Вып. 3. Звенигород, 2015. С. 255–269.

<sup>16</sup> Рядом исследователей высказывалось даже мнение о том, что икона «Рождество Христово», а, возможно, и «Вознесение» являются «новоделами». См.: Суховерков Д.Н. Икона «Рождество Христово» из Звенигорода. Результаты технико-технологических исследований // Третьяковские чтения-2014: Материалы отчетной научной конференции [Электронное издание] / Ред. кол. Л.И. Иовлева, Т.В. Юденкова. М.: ГТГ, 2015. С. 31–48. Против этого мнения выступил И.А. Кочетков. См. Кочетков И.А. Две иконы праздничного чина раннего XV века из Звенигорода // Там же. С. 19–30.

шкале – иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (ок. 1427), Деисус Софийского собора в Новгороде (1438), так называемая Шемякина плащаница (1444–1445, НГОМЗ), Деисусный чин из собрания А.И. Анисимова (ок. 1445, ГТГ) и датируемые примерно тем же временем иконы Кашинского чина. Постановка московской иконы в обозначенную таким образом последовательность развития, дает основание утверждать, что стилистические черты, отмеченные выше, являются новыми и могли возникнуть лишь *после* (курсив мой. – Е.О.) хорошо отличаемого «пластического» стиля 1440-х годов как реакция на него, произошедшая уже в середине столетия – не позже 1450-х годов.

Илл. 2. Избранные святые  
(Три святителя  
и святая Параскева)  
Икона. Середина  
XV века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва



Описанная М.В. Алпатовым икона «Вознесение» из Третьяковской галереи входила в единый, но не однообразный поток искусства. Тенденции, независимо возникшие и развивавшиеся в один и тот же период в течение короткого отрезка времени в разных культурных центрах, несли некоторые общие признаки художественного содержания. Один из самых ярких примеров стиля того времени представляет псковская икона «Избранные святые (три святителя и св. Параскева)» (ГТГ, илл. 2), которую некогда относили к XIV веку<sup>17</sup>, а в ряде публикаций, включая одну из последних, она датируется первой четвертью XV века<sup>18</sup>. Как памятник

<sup>17</sup> Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Т.1. Кат № 144. С. 185–187.

<sup>18</sup> Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный университет, 2007. С. 558 (текст В.Д. Сарабьянова).

середины XV века икона была описана Л.И. Лифшицем<sup>19</sup>. У псковского художника композиционные особенности, увиденные М.В. Алпатовым в московской иконе «Вознесение», приобрели усиленные черты. Соприкосновение границ изображений и фона имеет подчеркнутое напряжение. Оно выражается в острых краях фигур, в уплотнении их форм, в характере белого цвета облачений, как бы заменившего собой изображение света. Невысокий рельеф здесь имеют лишь лики святых с их пронзительными прямыми взглядами, тогда как пластика фигур формируется путем сочетания по-разному окрашенных плоскостей одежд – белых и орнаментированных у святителей и цветных у мученицы, где высветления заменены золотым ассистом. Фигуры, тем не менее, воспринимаются не плоскими, а как бы окруженными плотным, но физически неизмеримым живописным пространством, резко отделенным от реального пространства зрителя. Но при этом отчетливо утверждается прочная и неизменная связь между пространством иконным, изображенным, о чем важном значении напоминают выступающие вперед просветы фона, разделяющие фигуры, и реальным пространством, к которому икона обращена. Кроме того, что изображения святых активно противостоят зрителю, они заставляют его внутренне собраться, соотносить себя с теми нормами поведения, духовного состояния, которые они демонстрируют. Императивная интонация находит выражение в жестах и взглядах персонажей икон.

К такого рода памятникам относится также известная новгородская икона «Св. Параскева» из церкви Рогожского кладбища в Москве (илл. 3), хотя и датируемая в последних публикациях не серединой, а второй половиной века<sup>20</sup>. Иконное изображение несет в себе послание, близкое по характеру образу ранее названных памятников. Черты ее стиля определяет интонация обращения к предстоящему иконе зрителю. В сравнении с псковской иконой в композиции



Илл. 3. *Святая Параскева*  
Икона из церкви Рогожского кладбища в Москве  
Около середины XV века

<sup>19</sup> Лифшиц Л.И. Русское искусство X – XVII вв. // Алленов М.М., Лифшиц Л.И. История русского искусства. Т. I. М.: Белый город, 2007. С. 204–205. С той же датой Л.И. Лифшиц опубликовал икону ранее: Лифшиц Л.И. Псковская художественная школа // Иллюстрированный словарь русского искусства. М.: Белый город, 2001. С. 371–375.

<sup>20</sup> Икона принадлежит к числу первых введенных в научный оборот произведений иконописи. Она была опубликована П.П. Муратовым в «Истории русского искусства» под ред. И.Э. Грабаря с датой «XIV век», которая частично сохранялась за ней в последующих публикациях. Э.С. Смирновой икона была отнесена к XV веку, а затем ко второй его половине. См.: Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976. С. 167; Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М.: Наука, 1982. С. 253. Эта датировка была принята В.М. Сорокатым. См.: Древности и духовные святыни старообрядчества. Иконы, книги, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М.: Интербук-бизнес, 2005. С. 34–35. (описание В.М. Сорокато).



Илл. 4. Успение  
Середина XV века  
Икона из собрания  
И.С. Остроухова  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва



«Св. Параскевы» наметились лишь едва заметные изменения. Лишился прежнего напряжения лаконичный очерк фигуры, немного смягчился взгляд, уменьшилась интенсивность света внутри цветowych пятен. В целом интонация обращения иконного образа к зрителю, столь активная в псковском памятнике, стала чуть более сдержанной. Не исключено, что среди произведений середины века эта икона может оказаться самой поздней, но все-таки относить ее к искусству второй половины столетия, по нашему мнению, нет достаточных оснований. Для сравнения можно привести еще несколько произведений, не имеющих документально подтвержденных датировок и опубликованных с датировками разными, но при этом, как правило, мало обсуждаемыми.

Особое место среди них занимает такая давно известная исследователям икона, как «Успение» из собрания И.С. Остроухова, часто именуемое «Голубым» (ГТГ, илл. 4). Она была отнесена к тверской школе Н.Е. Мневой, и датируется в публикациях от первой четверти до конца XV века<sup>21</sup>. Большое внимание обоснованию ее атрибуции и датировки уделено Г.В. Поповым в исследовании, посвященном тверской

<sup>21</sup> Попов Г.В. Иконопись // Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV – XVI века. М.: Наука, 1979. Кат. № 22. С. 320.

живописи<sup>22</sup>. Ученый воспринимает стиль иконы как естественное продолжение позднепалеологовского стиля. Он видит в ней пример «блестящего переосмысления палеологовского стиля в русской живописи» и относит ее к тверским памятникам «византинизирующей ориентации» второй половины – последней четверти XV века<sup>23</sup>. При полном согласии с высокой оценкой художественного уровня иконы, принципиальное возражение вызывают как включение иконы в круг произведений палеологовской традиции, так и ее датировка, предложенная исследователем.

Этим утверждениям противоречат наблюдения самого автора, назвавшего такие приметы, как «жесткость» форм, которая доведена «до уровня осязательности», их «застылость и утяжеленность», «замкнутость и отчужденность» выражения ликов, их «типологическое единообразие»<sup>24</sup>. Они находят прямой отклик в названных ранее произведениях середины столетия и связаны с теми же глубокими содержательными изменениями, что произошли в искусстве поствизантийского периода.

К наблюдениям Г.В. Попова можно добавить прямой взгляд Спасителя (Илл. 5), обращенный к зрителю, подобный взгляду Богородицы в иконе



«Вознесение» из собрания С.П. Рябушинского (ГТГ) и – особенно – святителей в псковской иконе «Избранные святые (три святителя и св. Параскева)» (ГТГ). В отличие от композиций палеологовского времени, в живописи середины XV столетия не только отдельные фигуры, но и многофигурные сцены не представляют действие в его развитии как движение в пространстве и времени. Художники сосредоточены на изображении конечного момента священного события, на демонстрации его итога и утверждении его значения с позиции вечности.

Одной из самых важных черт в художественном языке иконы «Успение» по сравнению с искусством палеологовского периода стало изменение роли цвета. Не только объемная форма, но и цвет утрачивает качества материала, создающего иллюзию реальности. Он очищается от красочной материи, от атмосферических оттенков, создаваемых тонкими лессировками, присущими палеологовской живописи, становится более чистым и отвлеченным носителем света, постепенно превращаясь в «строительный материал» пространственной композиции. Цветовые отношения уподобляются сложному музыкальному решению, в котором помимо определяющих основу композиции сочетаний светящегося красного и голубого

Илл. 5. Лик Спаса  
Деталь иконы  
«Успение»  
из собрания  
И.С. Остроухова  
Середина XV века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

<sup>22</sup> Попов Г.В. С. 189, 191–193; Кат. № 22. С. 319–320.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же. С. 192

выделяются несколько параллельных красочных тем. Восприятию их звучания не мешает присутствие высветлений, сконцентрированных на ликах и фиксирующих каждый пространственный план изображений фигур и архитектурных кулис.

Насколько продуманной является цветовая композиция иконы, показывает введение в верхнюю зону сцены ярко-красного цвета, единственного, помимо такого же цвета ложа Богородицы, акцента, выделяющего фигуру левого ангела, несущего славу. Благодаря этому акценту, происходит пространственное наполнение верхней и нижней частей композиции. Золотой фон теряет отвлеченность, превращается в «золотые небеса» и как будто выдвигается над нижней частью сцены. Все происходящее на земле и над ней объединяется, замыкается в один звучащий пространственный объем. Цветовое многоголосье, имеющее строго выстроенное звучание, создает зрительный образ пространства, в котором свершается таинство.

Икона предстает не как действие, совершаемое на глазах у зрителей, и не как его истолкование в образах церковной поэзии, а как картина священного события, уже переходящего в вечность, результат которого при этом может созерцать зритель. В итоге становится понятно, что наблюдаемая сдержанность движений, замкнутость ликов всех участников, недоступность их для «человеческих» эмоций появились не от «неумения» мастера, а для решения новой художественной задачи, возникшей в искусстве около середины XV века.

Рядом с иконой «Голубое Успение» может быть поставлен фрагментарно сохранившийся ансамбль (несколько икон деисусного и праздничного чина) из Покровской церкви села Чернокулово Юрьев-Польского района (ЦМиАР, Владимиро-Суздальский музей-заповедник). Ансамбль давно известен по публикациям альбомного типа, в которых был датирован разными исследователями началом XVI века и второй половиной – концом XV века<sup>25</sup>.

Обратившись к иконам чина, можно видеть, что при отсутствии каких-либо признаков, указывающих на сходство «школьных» художественных традиций с локальными приметами исполнительской манеры названных ранее памятников, черты стилистической общности между

<sup>25</sup> Вот обзор датировок, предложенных для икон Чернокуловского ансамбля: начало XVI века (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / Автор текста и сост. А.А. Салтыков. Л.: Художник РСФСР, 1981. С. 31–35); последняя четверть XV века (Иконы XII–XVI веков Музея имени Андрея Рублева / Древнерусская живопись в музеях России. М.: Северный паломник, 2007. Кат. № 25 (автор описания Т.Н. Нечаева)); вторая половина XV века (Иконы Владимира и Суздаля. Древнерусская живопись в музеях России. М.: Северный паломник, 2004. Кат. № 8–10 (авторы описания Л.В. Нерсисян и Е.В. Гладышева)); последняя четверть – конец XV века (*Преображенский А.С.* Ростовская иконопись второй половины XV века: предварительные размышления // *От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой.* М.: Северный паломник, 2007. С. 460). А.С. Преображенский, выделяет при этом икону «Богоявление», мастер которой «работал, скорее, в традициях третьей четверти столетия».

ними отчетливо выделяются. Самым важным и здесь остается отношение к цвету как к главной «действующей силе» в композиции. Правда, в разных иконах «Чина» это действие проявляется по-разному. Так, трактовка цвета как пластического объема, сохраняющего некоторую грузность (в изображениях Иоанна Предтечи и архангела Гавриила), явно говорит о задержавшихся приметах предшествующего, «пластического» периода развития искусства. Но в остальных иконах «Деисуса» и сохранившихся праздничных иконах художники сопоставляют цветовые силуэты, не используя (или почти не используя) приемы объемной лепки. Сама повышенная энергия цвета, его внутреннее свечение преобразует вещные свойства изображений, чему способствует и плотный золотой фон, под воздействием которого фигуры максимально приближаются к переднему плану, подобно тому решению, что демонстрируют фронтально расположенные изображения на иконе «Избранные святые (три святителя и св. Параскева)» (ГТГ). Различие подходов в пределах одного комплекса указывает не столько на разные манеры, «почерки» мастеров, сколько на культурную ситуацию того центра, в котором иконы создавались, и на время их создания, отмеченное тем, что процесс обретения нового художественного языка был далек от завершения. Это особенно хорошо видно при обращении к образу «Спас в силах» – центральной иконе «Деисуса» (илл. 6). Икона содержит в себе все приметы иконографического типа, сложившегося в раннем XV веке. Но композиция свидетельствует о возникновении на его основе нового художественного решения.

Так же, как это можно было наблюдать в композиции «Голубого Успения» (ГТГ), иконное изображение, представляющее божественное явление, утрачивает черты разворачивающейся на глазах зрителя драмы теофании. Прерывается тот общий пространственный композиционный ритм, который объединял мир изображенный и мир реальный в живописи раннего XV века и который был одним из главных открытий творчества Рублева.



Иконное изображение, вместе с фоном максимально приближенное к переднему плану, как будто с колоссальным усилием удерживается на границе двух миров, утверждая одновременно и свою близость к зрителю, и свою недостижимость для него, свидетельствуя о непостижимости мира запредельного. Образ Спасителя представлен как воплощение апокалиптического видения «Альфы и Омеги», «Первого и Последнего» (Откр. 1:11), абсолютно открыт каждому предстоящему и одновременно недоступен для прямого молитвенного общения, не содержит эмоционально окрашенного обращения к предстоящему – ни

Илл. 6. *Спас в силах*  
Икона из Покровской  
церкви села  
Чернокулово  
Середина XV века  
Центральный музей  
древнерусской  
культуры и искусства  
имени Андрея  
Рублева, Москва





Илл. 7. Лик Спаса  
 Деталь иконы  
 «Спас в силах» из  
 Покровской церкви  
 села Чернокулово  
 Середина XV века  
 Центральный музей  
 древнерусской  
 культуры и искусства  
 имени Андрея  
 Рублева, Москва

мягкого, ни даже самого сурового. Образ не допускает ответного движения навстречу ему. Действие, предполагающее длительный процесс его восприятия, оказывается завершенным, время останавливается. В сходстве напряженных ликов Спаса в иконе «Успение» (ГТГ, илл. 5) и в среднике «Чернокуловского чина» (илл. 7) можно видеть не случайное совпадение, а одно из наглядных проявлений этой тенденции. Однако самым главным ее выразителем становится намеренная дематериализация пластики, введение отвлеченных цветовых отношений.

В композиции центральной иконы «Чина» из Чернокулова пластическое движение не просто замирает, как в сцене «Успение» (ГТГ), а заменяется принципиально новым: движется не фигура, а смещаются относительно нее яркие цветовые поверхности, состоящие из овалов и ромбов, белые страницы кодекса, которые представляют самое плотное и весомое цветное пятно в композиции. Важно, что цвет в этой системе живописи замещает не только пластику, но и свет, который не изображается движущимся в виде высветлений, бликов. Он не выходит на поверхность, а присутствует внутри интенсивного цветового тона как разжигающая его скрытая энергия, что особенно хорошо видно в сопоставлении красных и лазурно-голубых частей славы вокруг центрального изображения деисусного чина. Единственное, что может противостоять этому незримому и мощному излучению вокруг изображения Спаса, это золото его одежд и золотой массивный лепной обруч нимба вместе с особым ярким («рыжим») цветом волос, передающим живописным приемом (чередованием оранжевых, красных, коричневых линий в изображении прядей волос) иллюзию сияния золота. Это изображение золота и золотой ассист, концентрируя свет, противостоят цветовому аккорду и совместно удерживают, казалось бы, готовое пошатнуться равновесие пространственной композиции.

Художник наносит золотой ассист геометрическими плоскостями, образующими вместе с линиями теней грани, углы, натянутые струны, стремясь выразить действие сверхреальной божественной энергии в образе Спаса. Эта энергия удерживает фигуру в поле, создаваемом овалами и ромбами славы. Золото в данном случае является образом того «неприступного света», который не сообщается зрителю, не передается ему, не переходит в общее пространство храма, а удерживается внутри иконы, остается ее принадлежностью. Золото утверждается как имманентное качество самой божественной природы Христа и можно говорить о полном художественном переосмыслении, казалось бы, хорошо известной иконографии, о ее новом содержании.

С этим связаны все остальные черты изображения Спаса, такие как характер обращения к предстоящему, напряженное выражение лика, характер взгляда, который, не утратив конкретности и активности, воспринимается далеко направленным, а также и его особая поза, которую





Илл. 8. *Спас в силах*  
Икона из собрания  
П.И. Севастьянова  
Середина XV века  
Третьяковская галерея, Москва

можно интерпретировать как готовность и вместе с тем невозможность преодолеть границу между двумя мирами<sup>26</sup>.

Несмотря на то, что указанные особенности стиля иконы очень индивидуально интерпретированы мастером, за ними можно увидеть общие черты того краткого периода в развитии русской живописи XV века, который можно идентифицировать с «серединой столетия», или даже более узко – с 1450-ми годами.

Чтобы утвердиться в этой мысли, следует вновь вернуться от примеров «местных» проявлений стиля середины столетия к рассмотрению варианта столичного, по всей вероятности, московского, аналогичного тем праздничным иконам, с которых мы начинали этот этюд.

Таким произведением является один из давно известных исследователям памятников в собрании Третьяковской галереи – небольшая икона-пядница «Спас в силах» (до этого находилась в Румянцевском музее, куда перешла из собрания П.И. Севастьянова)<sup>27</sup> (илл. 8). Икона до сих пор не стала предметом монографического исследования, опубликована

<sup>26</sup> По-видимому, такой характер движения является иконографической и стилистической особенностью иконы. Несколько похоже изображен Христос Пантократор на иконе, подписанной именем Андрея Рицоса, из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе, см.: The Hand Of Angelos. An Icon Painter In Venetian Crete / Ed.M. Vassilaki. Lund Humphries in association with the Benaki Museum. Athens, 2010. Cat. N52. P. 208–209.

<sup>27</sup> Антонова В.И., Мневa Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Т.1. Кат № 227. С. 278–279.

В.Н. Лазаревым в 1955 году как памятник раннего XV века (1410-е), близкий произведениям Андрея Рублева<sup>28</sup> (от этого мнения В.Н. Лазарев никогда не отказывался в дальнейшем, предлагая лишь небольшие изменения датировки). Датировка и атрибуция ученого были полностью приняты В.И. Антоновой, которая выдвинула гипотезу, основанную на состоянии доски иконы (изъеденной древоточцем) и на ее происхождении из собрания П.И. Севастьянова. Она не исключала, что «написанная Рублевым» икона могла быть вывезена собирателем из «одного из древних русских монастырей на Афоне», куда могла попасть в очень давно<sup>29</sup>. Атрибуция В.Н. Лазарева была принята в науке, и в дальнейшем памятник не привлекал внимания исследователей. Лишь М.В. Алпатов, также согласившийся с предложенной датировкой иконы, высказался против ее атрибуции Рублеву, отметив несвойственный мастеру характер рисунка и колорит, в котором цвета «очень плотны, резко и контрастно противопоставлены» и имеют «другое звучание», скорее присущее, по словам ученого, новгородской живописи XV века, чем московской<sup>30</sup>. Да и сам В.Н. Лазарев, указав на иконографическое сходство с рублевскими образцами, отмечал при этом такие особенности иконы, как «трагическое выражение» лица Христа, «внутренняя напряженность» лиц серафимов, что, по сути, противоречило его атрибуции<sup>31</sup> (илл. 9).



Илл. 9. Лик Спаса  
Деталь иконы  
«Спас в силах»  
из собрания  
П.И. Севастьянова  
Середина XV века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

Иконографическая схема иконы находит аналогии в иконах рублевских иконостасов на тот же сюжет и более поздних памятниках XV века, а в общих чертах сохраняется и позднее. Наиболее близко повторяются поза, распределение складок, рисунок концов одежд, часто – обращенный к самому себе жест Десницы Спасителя. Вариации касаются цвета одежд, рисунка славы, трактовки ассиста. Но обратившись от иконографической прориси к собственно художественной композиции этой иконы и икон круга Рублева можно видеть, что дистанция между ними оказывается значительной.

Действительно, маленькая икона из собрания П.И. Севастьянова (ГТГ) не только не следует рублевской традиции, но демонстрирует тот же не вступающий в диалог с молящимся и при этом зрительно убедительный образ Спасителя, каким он представлен на иконах «Успение» (ГТГ) и «Спас в силах» из Чернокулова (ЦМиАР).

Как и в каждом из этих памятников, в иконе-пяднице утверждается образ недоступный, не допускающий погружения в тот мир, который принадлежит только Ему. Перед нами явление Божества, подлинный смысл которого остается непознаваемым, в то время как внешние зрительные

<sup>28</sup> Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. Т. III. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 181–182. Илл. на с. 185.

<sup>29</sup> Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи Т. I. С. 279. Прим. 3.

<sup>30</sup> Алпатов М. Андрей Рублев. Около 1370–1430. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 155–156.

<sup>31</sup> Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. Том III. С. 181–182.

приметы его присутствия усилены до предела. В обеих одноименных иконах акцентирован почти индивидуальный (подчеркнуто ситуационный) характер выражения ликов, не только лишенных идеальности, но и передающих напряжение, не связанное с личностной характеристикой. В иконе «Спас в силах» из собрания П.И. Севостьянова (ГТГ) особенно хорошо видно, что композиция строится при равной удаленности всех ее частей от зрителя. Художник с большой тщательностью прорисовывает внешние и внутренние границы формы, но при этом не выявляет ее пластику. Цвета, взятые в полной световой насыщенности, равной по звучанию золоту, сами обладают той ирреальной материальностью и плотностью, которая заменяет лепку формы. Если к этому добавить особое, молитвенно сосредоточенное, равное по напряжению аскетическому подвигу отношение к мастерству, что по тщательности сопоставимо с работой ювелира, то можно убедиться в том, что этот памятник и в целом эпоха его создания далеко ушли от идеалов рублевского времени.

Иконы, изображающие божественное явление, – «Спас в силах» из собрания П.И. Севостьянова (ГТГ) и из села Чернокулово (ЦМиАР) – близки и по своему художественному содержанию. Обе они были созданы в тот момент в развитии русской и поствизантийской живописи в целом, когда теофания в исихастском понимании этого слова перестала быть актуальной темой для искусства<sup>32</sup>. С этим связаны все остальные внешние приметы изображения Спаса, такие как ирреальность и имматериальность, заставляющие видеть в лике и фигуре Спасителя не прообраз живой человеческой плоти – свидетельство Боговоплощения, а преображение этого прообраза, его новое рождение в условных категориях искусства, в новом, сверхприродном качестве, не носящем больше следов того «античного» иллюзионизма, которым жила палеологовская эпоха, и утрату которого в русском искусстве XV века принято связывать с сокращением связей Руси с византийским миром.

Очевидно, памятники, подобные этим иконам Спасителя, иконографически как будто традиционные, не восходят к каким-либо заимствованным образцам, но их черты нельзя объяснить и подражанием или упрощением искусства раннего XV века, старательным «сохранением» прошлого. Можно утверждать, что они включены в мощное самостоятельное направление в русском искусстве и указывают на возникновение нового художественного языка. Из этого языка почти совсем исчезают структурные элементы композиции, сохраняющие в иконном изображении черты зрительной иллюзии. Главная роль в композиции переходит к цвету. Цвет не окрашивает форму, не лежит на ее поверхности, не передает различие освещенности или присутствие «воздушной» среды. Цвет получает самодовлеющий характер, он сам является предметным, концентрирующим в себе свет, передающим объем, весомость самих фигур,

<sup>32</sup> В связи с этим следует отметить, что утверждение о «полной победе исихазма в XV веке», встречающееся в литературе, без основательного изучения проблемы нельзя считать справедливым.

их положение или движение в пространстве. Условность иконного пространства приобретает новый смысл, выражается более последовательно. В этом новом пространстве нет необходимости соблюдать восходящие к классическим нормам пропорции фигур, воспроизводить правильные физиогномические черты, узнаваемые очертания, ритмы складок, или даже просто помнить о существовании таких норм.

Можно с большой долей уверенности утверждать, что рассмотренные произведения, созданные в разных художественных центрах, не были исключениями в искусстве своего времени. Такие проникнутые общими устремлениями памятники возникали в разных культурных центрах около середины XV века и составляли особый, яркий период в искусстве столетия, который дал импульс дальнейшему развитию стиля русской иконописи.

#### **О древнерусской иконописи середины XV века**

Елена Яковлевна Остащенко – ведущий научный сотрудник. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Российская Федерация, 103132 Москва, Кремль  
E-mail: ostashenko@kremlin.museum.ru; ostashenkoelena@gmail.com

#### **Аннотация:**

В трудах, посвященных древнерусской живописи XV века – эпохи, нередко именуемой «поствизантийским периодом», основное внимание уделялось анализу особенностей крупных художественных центров Руси. При этом общие черты стиля, объединяющие памятники разных школ, созданные в одно время, изучены меньше. Критерии, позволяющие осуществить такую работу, разработаны в основном для искусства начала и конца XV века. Данная статья является первой попыткой выделения достаточно надежных критериев для описания произведений одного из важных периодов развития искусства XV века, который приходится на 1450-е годы.

Живопись этого десятилетия демонстрирует принципиальный отказ от художественных норм палеологовской эпохи, основанных на традициях античного иллюзионизма, – лепки объемов, изображения движущегося потока света, среды действия, имеющей признаки пространственной глубины. Рождается новый изобразительный язык, в котором определяющую роль в построении формы и композиции играет музыкальный ритм линий и пятен цвета. Как показывает анализ памятников разных центров Руси указанного времени, сокращение их связей с византийским миром после катастрофы 1453 года не привело древнерусское искусство к выходу из поствизантийского художественного круга. Скорее можно говорить о том, что накопленный в византийский период потенциал на русской почве создал, в силу исторических обстоятельств, возможности для открытия новых художественных средств и перспектив для дальнейшего развития искусства. Художественный язык, сложившийся в середине столетия, стал выразителем новых отношений между иконным изображением и предстоящим ему человеком. Образы икон активно противостоят зрителю, заставляя его внутренне собираться, соотносить себя с теми нормами поведения, духовного состояния, которые они демонстрируют.

**Ключевые слова:** русская иконопись, XV век, историография, стиль, периодизация, атрибуция

### Regarding the Russian Icon Painting in 1450s

Elena Ostashenko – leading researcher. The Moscow Kremlin State Historical and Cultural Museum and Heritage Site. Kremlin, 103132 Moscow, Russian Federation. E-mail: ostashenko@kremlin.museum.ru; ostashenkoelena@gmail.com

#### Abstract:

In studies of Russian painting in the 15<sup>th</sup> century – the period often termed “post-byzantine” – the research has been predominantly focused on the unique qualities of art produced in the major art centers of Medieval Russia. However the common stylistic patterns, connecting the works of various schools created at the same time, were not given as much attention. The criteria permitting to differentiate between the works of a given period and others, created earlier or later, were successfully developed mainly in regard to the art of the beginning and the end of the 15<sup>th</sup> century. This article is the first attempt to establish certain reliable criteria to help define the works of that important artistic period which falls on the 1450s.

The painting of that decade manifests deliberate rejection of artistic norms of the Palaeologue era based on the traditions of the Hellenistic illusionism: three-dimensional sculpting of figures, depictions of the fluid stream of light, and the background setting with certain attributes of spatial depth. Instead, the new artistic language is born, in which the definitive role in construction of form and composition belongs to rhythmically, almost musically, organized lines and colours. A close study of a number of artworks from various Russian art centers proves that the decline in communication with the Byzantine world following the catastrophe of 1453 did not cause Russian art to exit the orbit of the post-Byzantine artistic sphere. It would probably be more appropriate to assert that, due to historical circumstances, the experience accumulated by Russian culture during the Byzantine period created a potential for discovery of new artistic means and opened new perspectives for the further evolution of Russian art.

The artistic style that emerged in the middle of the 15<sup>th</sup> century reflected a new quality in the relationship between an icon and a believer standing in adoration in front of it. The new iconic images become more commanding and direct in their message towards the spectator, making one more alert and conscious of the ideal norms of behavior and spiritual state projected and dictated by those images.

**Keywords:** Russian painting, 15<sup>th</sup> century, artistic style, historiography, periodization; attribution

#### References:

- Allenova M.M., Lifshits L.I. *Istoriia russkogo iskusstva [History of Russian Art]. Vol. 1: Lifshits L.I. Russkoe iskusstvo X – XVII vekov [Russian Art of 10<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow: Belyi gorod, 2007 (in Russian).
- Alpatov M.V. “Ikona «Voznesenie» v Tretyakovskoi galeree” [The “Ascension” Icon in the Tretyakov Gallery]. In Alpatov M.V. *Etiudy po istorii russkogo iskusstva [Sketches on the History of Russian Art]*, vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1967, pp. 170–174 (in Russian).
- Alpatov M.V. *Andrei Rublev. Okolo 1370–1430 [Andrey Rublev. Around 1370–1430]*. Moscow: Izabrazitel’noe iskusstvo. 1972 (in Russian).
- Antonova V.I., Mneva N.E. *Gosudarstvennaia Tretyakovskaia galeria. Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI–XVIII vv. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii [State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Old Russian Painting of the 11<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> Centuries. Experience of Historical and Artistic Classification]*, vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1963 (in Russian).
- Ikony Vladimira i Suzdalia (Drevnerusskaia zhivopis’ v muzeiakh Rossii) [Icons of Vladimir and Suzdal (Old Russian Painting in the Museums of Russia)]*. Moscow: Severnyi Palomnik, 2004 (in Russian).



*Ikony XIII–XVI vekov Muzeia imeni Andreia Rubleva (Drevnerusskaia zhivopis' v muzeiakh Rossii) [Icons of the 13<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> Centuries in the Rublev Museum Collection (Old Russian Painting in the Museums of Russia)].* Moscow: Severnyi Palomnik, 2007 (in Russian).

Kochetkov I.A. “Dve ikony prazdnichnogo china rannego XV veka iz Zvenigoroda” [Two Early 15<sup>th</sup> Century Icons of the Feast Tier from Zvenigorod]. In *Tretyakovskie chteniia. 2014: materialy otchetnoi nauchnoi konferentsii [Tretyakov Readings 2014. The Reporting Scientific Conference Materials]*, ed. by L.I. Iovleva, T.V. Yudenkova. Moscow: Tretyakov Gallery, 2015, pp. 19–30 (in Russian).

Kochetkov I.A. “Pervonachal'nyi ikonostas sobora Uspeniia na Gorodke v Zvenigorode” [The Original Iconostasis from the Assumption Cathedral on Gorodok in Zvenigorod]. In *Savvinskie chteniia. Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraia [Savin Readings. Collection of Articles on the History of Zvenigorod Land]*, vol. 3. Zvenigorod: Leto, 2015, pp. 254–269 (in Russian).

Lazarev V.N. “Zhivopis' i skul'ptura velikkniazheskoi Moskvy” [Painting and Sculpture of the Grand-Ducal Moscow]. In *Istoriya russkogo iskusstva [History of Russian Art]*, vol. 3. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk, 1955, pp. 71–214 (in Russian).

Lazarev V.N. *Moskovskaia shkola ikonopisi [Moscow School of Icon-Painting]*. Moscow: Iskusstvo, 1971 (in Russian).

Lazarev V.N. *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka [Russian Icon Painting from the Origin to Early 16<sup>th</sup> Century]*. Moscow: Iskusstvo, 1983 (in Russian).

Lifshits L.I. “Pskovskaia khudozhestvennaia shkola” [The Pskov School of Painting]. In *Illustrirovannyi slovar' russkogo iskusstva [The Illustrated Dictionary of Russian Art]*, ed. by N.A. Borisovskaya. Moscow: Belyi gorod, 2001, pp. 371–373 (in Russian).

Popov G.V. “Ikonopis'” [Icon-Painting]. In Popov G.V., Ryndina A.V. *Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV – XVI veka [Painting and Applied Art of Tver. 14<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow: Nauka, 1979 (in Russian).

Popov G.V. *Zhivopis' i miniatiura Moskvy serediny XV– nachala XVI veka [Moscow Painting and Miniature of the Middle 15<sup>th</sup> – Early 16<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow: Iskusstvo, 1975 (in Russian).

Popova O. *Les miniatures russes du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Leningrad: Éditions d'art Aurore, 1975.

Popova O.S. “Nekotorye problemy pozdnego vizantiiskogo iskusstva. Obrazy sviatykh zhen, Mariny i Anastasii” [Some Problems of Late Byzantine Art. The Images of Sts. Marina and Anastasia]. In *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiia i Drevniia Rus'. K 100-letiiu Andreia Nikolaevicha Grabara (1896–1990) [Old Russian art. Byzantium and Old Rus. To the Centennial of Andrei Nikolaevich Grabar (1896–1990)]*. St. Petersburg: D. Bulanin, 1999, pp. 348–357 (in Russian).

Popova O.S. “Obrazy sviatykh zhen v vizantiiskom iskusstve kontsa XIV – nachala XV veka” [Images of Holy Wives in Byzantine Art of Late 14<sup>th</sup> – Early 15<sup>th</sup> Centuries]. In *Popova O.S. Problemy vizantiiskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony [Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons]*. Moscow: Severnyi Palomnik, 2006, pp. 753–784 (in Russian).

Popova O.S. “Russkie ikony epokhi sv. Sergiia Radonezhskogo i ego uchenikov. Pravoslavnaia dukhovnost' XIV v. i ee russkii variant” [Russian Icons of the Age of St. Sergius of Radonezh and His Followers. Orthodox Spirituality of the Fourteenth Century and Its Russian Variant]. In *Drevnerusskoe iskusstvo: Sergii Radonezhskii*

*i khudozhestvennaia kul'tura Moskvy XIV–XV vv. [Old Russian Art. St. Sergius of Radonezh and Moscow Art of 14–15<sup>th</sup> Centuries]*. St. Petersburg: D. Bulanin, 1998, pp. 27–39 (in Russian).

Preobrazhensky A.S. “Rostovskaia ikonopis' vtoroi poloviny XV veka: predvaritel'nye razmyshleniia” [Rostov Icon Painting of the Second Half of the 15<sup>th</sup> Century. Preliminary thoughts]. In *Ot Tsar'grada do Belogo moria. Sbornik statei po srednevekovomu iskusstvu v chest' E.S. Smirnovoi. tovskaiia ikonopis' vtoroi poloviny XV veka: predvaritel'nye razmyshleniia [From Tsargrad to the White Sea. Collection of Articles on Old Russian Art in Honour of E.S. Smirnova]*. Moscow: Severnyi Palomnik, 2007 (in Russian).

Saltykov A.A. *Muzei drevnerusskogo iskusstva imeni Andreia Rubleva [The Rublev Museum of Old Russian Art]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1981 (in Russian).

Sarabyanov V.D., Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi [History of Old Russian Painting]*. Moscow: St. Tikhon Orthodox University Press, 2007 (in Russian).

Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – nachalo XV veka [Painting of Veliky Novgorod. Middle 13<sup>th</sup> – Early 15<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow: Nauka, 1976 (in Russian).

Smirnova E.S., Laurina V.K., Gordienko E.A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda: XV vek [Painting of Veliky Novgorod: 15<sup>th</sup> Century]*. Moscow: Nauka, 1982 (in Russian).

Sukhoverkov D.N. “Ikona «Rozhdestvo Khristovo» iz Zvenigoroda. Rezul'taty tekhniko-tekhnologicheskikh issledovaniia” [The Icon of the “Nativity of Christ” from Zvenigorod. Results of the Technological Examination]. In *Tretyakovskie chteniia. 2014: materialy otchetnoi nauchnoi konferentsii [Tretyakov Readings 2014. The Reporting Scientific Conference Materials]*, ed. by L.I. Iovleva, T.V. Yudenkova. Moscow: Tretyakov Gallery, 2015, pp. 31–48 (in Russian).

Vassilaki M., ed. *The Hand of Angelos: An Icon Painter in Venetian Crete*. Farham: Lund Humphries; Athens: Benaki Museum, 2010.

Yukhimenko E.M., ed. *Drevnosti i dukhovnye sviatyni staroobriadchestva. Ikony, knigi, oblachenii, predmety tserkovnogo ubranstva Arkhiereiskoi riznitsy i Pokrovskogo sobora pri Rogozhskom kladbishche [Antiquities and Spiritual Relics of the Old Believers: Icons, Books, Vestments, Objects of Church Decoration of The Bishop's Sacristy and the Intercession Cathedral Affiliated with Rogozhsky Cemetery in Moscow]*. Moscow, Interbook-Business, 2009 (in Russian)

*Г.В. Попов*

**РИСУНКИ МАСТЕРА КРУГА ФЕОФАНА ГРЕКА  
в рукописи 1388 года  
(комментарий к забытой статье М.В. Алпатов  
1930 года)**

В 1930 году Михаилом Владимировичем Алпатовым была опубликована небольшая статья «Древнейшие русские рисунки» в пражском журнале «Slavia»<sup>1</sup>. Автор рассматривает здесь два перовых рисунка фигур праотцев Еноха и Ноя на последнем, нумерованном листе пергаментной рукописи «Слов постнических святителя Василия Великого» (ГИМ, Чуд. 10) 1388 года<sup>2</sup> (илл. 1). Рукопись происходит из Чудова монастыря и относится к числу древнейших московских кодексов, переживших пожар 1547 года<sup>3</sup>.

Л. 1об. рукописи украшен миниатюрой с полуфигурой святителя Василия Кесарийского. Занимая верх листа, его первого столбца, миниатюра с полукруглым завершением лишена обрамления и при всех достоинствах исполнения производит впечатление случайности и незавершенности – именно благодаря отсутствию рамки, а также некоторой

<sup>1</sup> Алпатов М.В. Древнейшие русские рисунки // Slavia. 1930. Praha. Roč. IX. Seš. 3. S. 566–572.

<sup>2</sup> См.: Щепкина М.В., Протасьева Т.Н., Костюхина Л.М., Голышенко В.С. Описание пергаментных рукописей Государственного исторического музея. Ч. 1. Русские рукописи // Археографический ежегодник за 1964 год. М.: Наука, 1965. С. 176; *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. М.: Искусство, 1980. Кат. 32 (с библиографией); см. также: *Смирнова Э.С.* Русская рукопись «Постнических слов Василия Великого» рубежа XIV–XV веков, РНБ, Ф.п.1.40, и ее миниатюра // Зограф. 2012. Т. 36. С. 173–175.

<sup>3</sup> На л. 216об. в послесловии писца киноварью указано: «В лет(о) 6896 [1388] написаны книги сия замощлением архимандрита Якима, а писанием черньца Антонья». Г.В. Вздорнов указывает вслед за М.Н. Тихомировым две грамоты, выданные на имя чудовского архимандрита Якима-Иоакима, одна из них при жизни великого князя Дмитрия Ивановича, то есть до 1389 года. См.: *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. С. 78–79. Еще ранее – под 1386 годом – архимандрит упоминается в Троицкой летописи: *Приселков М.Д.* Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 442.



сдвинутости полуфигуры от центра столбца. По всей вероятности, обрамление надлежало исполнить писцу «статейного» текста, приступившему после художника к написанию киноварного заглавия. Однако художник явно нарушил границы отведенного под изображение пространства. Отношение к подобным важнейшим «мелочам» книжного декора позволяет заключить, что полуфигура святителя принадлежит автору, который нечасто получал подобные заказы.

Полуциркульное завершение миниатюры вызвало к жизни гипотезу о том, что художник использовал «в качестве оригинала не живописный образ, а небольшую каменную иконку типа “воротной”, то есть носившейся на воротах, на шее»<sup>4</sup>. Однако более правдоподобна версия о воздействии на исполнителя современной ему иконописи или монументальной живописи, высказанная М.В. Алпатовым<sup>5</sup>. Правомерно предположение о влиянии на исполнителя именно образцов декорации ниш на фасадах и в интерьерах храмов XIV века<sup>6</sup>.

В литературе существует явная недооценка художественных достоинств указанной миниатюры-заставки. Поясное изображение Василия Великого написано профессионально, темпераментно и лаконично, с заметной обобщенностью форм. Лик святителя и его благословляющая рука, исполненные в манере почти скорописи, отличает точность рисунка. Выражению лика придана напряженность. Характерен прием подцветки нимба, с безусловностью выдающий провизантийские образцы, лежавшие в основе творческих ориентиров автора. Наиболее вероятно его принадлежность к московской греко-русской мастерской времени Феофана Грека и, вероятно, руководимой им, на что, в сущности, указывает автор публикации.

<sup>4</sup> Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. С. 79.

<sup>5</sup> По поводу миниатюры М.В. Алпатов пишет следующее: «Всей своей живописной фактурой [она] напоминает фигуры святителей в иконе Донской, которая, в свою очередь, обнаруживает столько родства с подлинными произведениями Феофана. Мы знаем слишком мало памятников русской миниатюры, в которых отразился бы живописный стиль новгородских феофановских фресок XIV века. Тем более интересно, что в нашей миниатюре теплый инкранат с оливковыми тенями, черная борода и волосы с сизыми бликами и, наконец, пурпурно-красные (а не графически черные) кресты на омофоре – напоминают ряд живописных приемов, с таким исключительным мастерством примененных в Донской» (Алпатов М.В. Древнейшие русские рисунки. С. 571).

<sup>6</sup> См. нишу с образом Одигитрии на западном фасаде церкви Спаса Преображения, например: Царевская Т.Ю. Феофан Грек. Фрески в Великом Новгороде. Великий Новгород: Новгородский музей-заповедник, 2018. С. 22, 98–99.

Илл. 1. Святитель Василий Великий  
Заставка рукописи  
Слов постнических  
святителя Василия  
Великого (ГИМ,  
Чуд. 10), л. 1об. 1388  
Чудов монастырь,  
Москва

Илл. 2. *Праотцы  
Енох и Ной*  
Рисунок  
на нумерованном  
листе после л. 216,  
вставленном  
в рукопись Слов  
постнических  
святого Василия  
Великого (ГИМ,  
Чуд. 10). 1388  
Чудов монастырь,  
Москва



Сходные – именно монументальные – источники лежат в основе двух перовых рисунков на нумерованном листе рукописи. Указанному листу предшествует л. 216, последний в завершающей тетради кодекса. Дополнительный нумерованный лист приклеен посредством фальца к первому л. 209 этой восьмилистной тетради. Таким образом, можно сделать вывод о появлении интересующего нас листа здесь к моменту переплетения рукописи<sup>7</sup>. Лист этот, вторичного использования, сохраняет остатки смытого или спемзованного текста XIV века<sup>8</sup>.

Названный лист, существенно больший по размеру, был обрезан при включении в блок кодекса и размещен поперек по отношению

<sup>7</sup> Благодарю сотрудника Отдела рукописей ГИМ Е.И. Серебрякову за консультацию по этому вопросу. В настоящее время переплет рукописи состоит из досок, обтянутых позднее кожей. Отметим также, что переплетение рукописей не всегда следовало за окончанием работы писца. Например, так называемое Морозовское Евангелие апракос – собственно, на престольное Евангелие кремлевского Успенского собора (ГММК. Кн. 34) – получило переплет только после создания миниатюр и золотого оклада по заказу прибывшего в 1410 году митрополита Фотия; см. статьи И.А. Стерлиговой и Г.В. Попова в сб.: Евангелие Успенского собора Московского Кремля. Исследование и реставрация одного памятника / Сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынина. М.: ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря, 2002.

<sup>8</sup> Тихомиров М.Н. Записи XIV–XVI веков на рукописях Чудова монастыря // Археографический ежегодник за 1958 год. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 13–14; Щепкина М.В., Протасьева Т.Н., Костохина Л.М., Гольщенко В.С. Описание пергаментных рукописей. С. 176.



к листам самой рукописи. Трудно сказать, когда на нем появились рисунки с двумя праотческими фигурами и третья неоконченная фигура молодого мужчины (не обязательно праотца) справа от Еноха (илл. 2). Обе фигуры стоят на прямоугольных, представленных в ракурсе участках позема. Помещенный ниже бюст отца церкви (скорее всего епископа Николая Мирликийского), также исполненный пером, производит впечатление более позднего. В пользу этого свидетельствуют застылость выражения лица святого, примитивность рисунка плеч и облегчающей их епитрахили. Однако такое заключение требует более подробной аргументации.

Между тем две фигуры верхнего яруса отличают точность и острота, виртуозное владение пером, особенно заметное в фигуре Ноя, в проработке складок его гиматия, в обобщенном, но очень выразительном рисунке головы праотца и его едва намеченных, но отчетливых в своей пластичности ступнях. По мнению М.В. Алпатова, «было бы очень соблазнительно <...> видеть в нашем наброске копию с одной из утраченных росписей Феофана и даже пытаться на основании наброска ее реконструировать. Однако справедливость требует отказаться от подобной утопии. Перед нами одно из отражений стиля Феофана, который произвел такое сильное движение в развитии русской живописи, что от его воздействия не удалось уберечься почти ни одному живописцу второй половины XIV века. Наш эскиз принадлежит к числу тех апокрифов (так. – Г.П.) Феофана, среди которых выделяются такие памятники, как роспись Волотова поля, Феодора Стратилата, Донская и многие другие. Во всех них с первого взгляда бросается значительное родство с новым стилем, привезенным на Русь Феофаном Греком»<sup>9</sup>.

Далее автор изменяет своим наблюдениям и высказывает по меньшей мере спорное утверждение: «Однако внимательному исследователю открывается также различие между произведениями мастера и русских подражателей. В частности, в нашем наброске к числу русских черт принадлежит вытянутость обеих фигур, впечатление бесплотности, неустойчивости, особенно в покорно сложившем руки Енохе; и это кладет резкую грань между этими двумя фигурами и величавыми, могучими старцами Феофана».

В данном случае имеет место несколько односторонняя интерпретация палеологовской стилистики. Живопись палеологовского времени отнюдь не сводилась к утрированной одухотворенности и мощным формам. Легкие, утонченные образы имели не меньшее распространение. Московским художникам, в частности, были известны «порхающие» фигуры миниатюр на полях Киевской псалтири (РНБ.ОЛД.Ф6)<sup>10</sup> 1397 года.

Заключает М.В. Алпатов статью указанием, что наука «обогадилась новым источником, освещающим процесс создания фресковых памятников

<sup>9</sup> Алпатов М.В. Древнейшие русские рисунки. S. 570–571.

<sup>10</sup> См.: Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП Ф 6). М.: Искусство, 1978.

Илл. 3. Феофан Грек  
*Праотцы Енох и Ной*  
Роспись барабана  
церкви Спаса  
Преображения  
на Ильине улице  
в Великом Новгороде  
1378



древней Руси». И далее: «Перед нами эмбрион древнерусского (иконописного. – *Г.П.*) подлинника». В начальной части статьи автор называет рисунки несколько иначе: «...эскизы стенной росписи, эскизы к протцам, которые, как и пророки, занимают обычно оконные простенки барабана»<sup>11</sup>.

В строгом смысле назначение рисунков остается неясным, хотя нельзя полностью исключить предложенного М.В. Алпатовым варианта. Очевидно лишь, что это своего рода рабочая зарисовка либо проба пера, но безусловно – высочайшего класса. Главное – прямая причастность рисунков к творчеству Феофана Грека. Для этого имеется дополнительная аргументация: фигуры именно этих праотцев фланкируют одно из окон в росписи барабана церкви Спаса Преображения на Ильине улице<sup>12</sup> (илл. 3). Как известно, храм был построен в 1374 году, его роспись исполнена Феофаном Греком в 1378-м. В рисунке обеих пар имеются некоторые отличия. Так, гиматий Ноя в барабане лишен сложных складок перового рисунка, несходны жесты рук у Еноха, спокойно сложенные в рукописи и представленные в динамичном движении на фреске. Особенно необычна правая рука праотца – искривленная, представленная в сложном ракурсе<sup>13</sup>.

Все сохранившиеся росписи в барабанах новгородских ансамблей – Успения на Волотовом поле (ок. 1363), феофановского Спаса Преображения (1378), Феодора Стратилата на Ручью (ок. 1380) и Рождества Христова

<sup>11</sup> Алпатов М.В. Древнейшие русские рисунки. С. 572, 567–568. Несмотря на убедительность толкования М.В. Алпатова, мнение о рукописном (миниатюрном) прототипе рисунков сохраняется в научной литературе, см.: *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. Кат. 32. В качестве параллели рассматривается сербский Патерик второй половины XIV века в Национальной библиотеке Австрии в Вене (Slav. 242), л. 10б.

<sup>12</sup> *Царевская Т.Ю.* Феофан Грек. Фрески в Великом Новгороде. Табл. 43, 47, 48, 61–63, 65–67.

<sup>13</sup> Там же. Табл. 65. Автор приписывает жесту руки Еноха особый символический смысл (Там же. С. 50, 52).

на кладбище (1390-е) – имеют различия в составе персонажей<sup>14</sup>. Не исключено поэтому, что фигуры на рисунке восходят именно к феофановскому ансамблю. К какому именно, определить невозможно. Нам неизвестно о других росписях Феофана в Великом Новгороде. Вряд ли, однако, интересующий нас вставной лист кодекса 1388 года мог иметь новгородское происхождение и появиться в Москве с кем-то из сопровождавших Феофана Грека учеников. Тем более, что московскому этапу деятельности греческого мастера предшествовали работы в Нижнем Новгороде<sup>15</sup>.

Как известно, в Москве греческим художником с учениками и помощниками было украшено не менее трех храмов (по сообщению Епифания Премудрого), все – в пределах Кремля: церковь Рождества Богородицы с приделом Воскрешения Лазаря, где работы велись по заказу вдовы великого князя Дмитрия Донского Евдокии в 1395 году; далее следуют работа в Архангельском соборе (1399) и третья роспись – 1405 года «на великого князя дворе» церкви Благовещения при участии старца Прохора и Андрея Рублева<sup>16</sup>. Как следует из этого перечня, перовой рисунок фигур праотцев на вставном листе в рукописи 1388 года мог появиться до осуществления переплетных работ. Вряд ли можно представить появление рисунков в уже переплетенном кодексе в монастырских стенах, в келье или книгохранилище. Однако одновременно следует допустить, что переплетные работы пришлось на время после 1395 года, когда в Москве была создана первая феофановская роспись. Можно пойти в своих предположениях еще дальше, поскольку нельзя исключать возможности пребывания художников мастерской Феофана Грека во время работ над росписями кремлевских соборов именно в Чудовом монастыре. В этом случае мы получаем вполне удовлетворительное объяснение факту появления листа так называемого вторичного использования в стенах названной обители. Остается, правда, необходимость дополнительной интерпретации в разнице между датировкой рукописи и появлением в Москве греческого мастера.

Нам неизвестны отечественные наборы образцов с программами храмовых росписей. Сборники словесных описаний иконографии отдельных сцен и святых, подборки собственно прорисей, так называемые

<sup>14</sup> См.: *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М.: Искусство, 1987. С. 496, 500, 512; *Вздорнов Г.И.* Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. М.: Искусство, 1989. [Приложения]. Документация. [Без пагинации]. Табл. 10–17; *Царевская Т.Ю.* Феофан Грек. Фрески в Великом Новгороде. С. 49–55. Илл. 23 (С. 51). Табл. 42–75; *Она же.* Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М.: Северный паломник, 2007. С. 54–69, 204–207. План, схемы росписи VI. Табл. 16–31. Нередко персонажи праотческих и пророческих ярусов объединяются.

<sup>15</sup> *Лазарев В.Н.* Феофан Грек и его школа. М.: Искусство, 1961. С. 113; *Вздорнов Г.И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М.: Искусство, 1983. С. 50–51.

<sup>16</sup> *Вздорнов Г.И.* Феофан Грек. Творческое наследие. Каталог произведений Феофана Грека и его мастерской. Табл. 1, 12–13.

иконописные подлинники, уцелели от конца XVI–XVII веков, эпохи, когда подготовительные рисунки икон и миниатюр создавались способом «припороха» и «на отлип», то есть автоматически. Тематический репертуар сохранившихся до нашего времени образцов ограничивается преимущественно камерными вариантами интерпретации сюжетов, включая миниатюры (подобно прорисям иллюстраций Киевской Псалтири 1397 года)<sup>17</sup>. Варианты монументальных ансамблей здесь отсутствуют, хотя справедливости ради следует признать, что включенные в наиболее полные по составу иконописные подлинники, сцены и персонажи в принципе позволяют на их основе составить программу храмовой росписи.

Увиденные и изданные М.В. Алпатовым, получившие безукоризненную атрибуцию и тонко проанализированные рисунки, несмотря на свои размеры, уводят нас в мир монументальных форм. И отчасти соглашаясь с выводом автора о принципиальном сходстве изображений праотцев Ноя и Еноха с вариантами рисунков в поздних иконописных подлинниках, следует все же воздержаться от их окончательного определения как «эскизов стенной росписи»<sup>18</sup>.

Остается неизвестным, появились первые рисунки на вставном листе в рукописи 1388 года под впечатлением увиденной росписи или созданы в качестве реального образца. Есть ли это акт личной инициативы или перед нами предварительный уточняющий рисунок росписи барабана? Окончательный вывод на этот счет кажется невозможным.

Не будет лишним указать, что статья М.В. Алпатова была написана и опубликована на начальной стадии изучения художественного наследия Феофана Грека<sup>19</sup>, когда большинство исследователей было увлечено осознанием и интерпретацией грандиозных форм монументальных росписей Новгорода конца XIV века и икон деисусного ряда кремлевского Благовещенского собора (согласно летописному известию 1405 года приписываемых Феофану Греку). Автор с присущей ему тонкостью восприятия разглядел в небольших очерковых изображениях отражение великой художественной традиции, фактически открыв дорогу для изучения декора отечественных рукописей палеологовской эпохи.

Короткая статья М.В. Алпатова явилась первой в череде исследований о миниатюре рукописей и орнаментике феофановской эпохи. Наиболее активно отечественные кодексы палеологовского времени позднее изучались В.Н. Лазаревым, Г.И. Вздорновым и О.С. Поповой. Последней принадлежат наиболее яркие и точные определения стиля и художественных черт декорации рукописей этого круга.

<sup>17</sup> Попов Г.В. О судьбе Киевской Псалтири 1397 г. в конце XV столетия // Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл / Под ред. А.Л. Баталова. М.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 20–35.

<sup>18</sup> Алпатов М.В. Древнейшие русские рисунки. С. 567.

<sup>19</sup> Первая обобщающая статья о константинопольском художнике, написанная И.Э. Грабарем, вышла в 1922 году. См.: Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М.: Наука, 1966. С. 75–111.

**Рисунки мастера круга Феофана Грека в рукописи 1388 года  
(комментарий к забытой статье М.В. Алпатова 1930 года)**

Попов Геннадий Викторович, доктор искусствоведения, профессор, заместитель директора по научной работе Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Российская Федерация, 107020 Москва, Андроньевская площадь, д. 10.  
E-mail g.popov@rublev-museum.ru

**Аннотация:**

В работе даются комментарии к статье М.В. Алпатова «Древнейшие русские рисунки», опубликованной в пражском журнале «Slavia» в 1930 году и посвященной миниатюре пергаменной рукописи Слов постнических святителя Василия Великого (ГИМ, Чуд.10) 1388 года с изображением святителя Василия Великого (на л. 1об.) и двум перовым рисункам с фигурами праотцев Еноха и Ноя на последнем нумерованном листе рукописи. В рисунках праотцев Алпатов увидел отражение художественной традиции Феофана Грека, счел их «эскизами стенной росписи», выполненными русским мастером, и отметил их сходство с поздними иконописными подлинниками. В настоящем исследовании выявляются противоречия в выводах Алпатова. Одним из доказательств причастности перовых рисунков к творчеству Феофана Грека служат изображения этих праотцев в росписи барабана церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378). Однако это не доказывает новгородское происхождение рисунков, так как в Москве Феофаном с учениками и помощниками было украшено не менее трех храмов в пределах Кремля. Миниатюру со святителем Василием и рисунки с двумя праотцами следует отнести к числу произведений московской греко-русской мастерской времени Феофана Грека. Лист с рисунками мог быть добавлен к рукописи до начала переплетных работ, которые могли быть осуществлены после первой росписи, выполненной в Москве Феофаном в 1395 году. Окончательный вывод, были ли фигуры праотцев нарисованы под впечатлением от увиденной готовой росписи или созданы в качестве предварительного рисунка для нее, сделать невозможно.

**Ключевые слова:** Феофан Грек, М.В. Алпатов, (ГИМ, Чуд. 10), рукопись 1388 года, Слова постнические, Василий Великий, праотец Енох, праотец Ной, церковь Спаса Преображения на Ильине улице, «Древнейшие русские рисунки».

**Drawings of the artist from the circle of Theophanes the Greek in the manuscript of 1388 (comment to the article by M.V. Alpatov of 1930)**

Gennady Popov – Full Doctor, Professor, Deputy Director for Scientific Work, the Central Andrey Rublev Museum, Andronevskaya Square, 10, 107020, Moscow, Russian Federation.  
E-mail g.popov@rublev-museum.ru

**Abstract:**

The paper provides comments on the M.V. Alpatov's article "The oldest Russian drawings" published in the Prague magazine "Slavia" in 1930. Alpatov's publication was dedicated to the image of St. Basil the Great (fol. 1v) and two pen drawings of the forefathers Enoch and Noah on the last unnumbered folio inserted into the parchment manuscript of the Words of the Fasting of St. Basil the Great (State Historical Museum, Chud. 10), written in 1388. The author considered the pen drawings to be a reflection of the artistic tradition of Theophanes the Greek, the "sketches of wall paintings" made by a Russian master and also noted their similarity to later painter's manuals. The present study reveals contradictions in these conclusions.

The images of the same forefathers were painted by Theophanes in the dome of the Church of the Transfiguration of the Savior on Ilyina Street in 1378. However, this does not prove the Novgorod origin of the drawings, since Theophanes painted



at least three cathedrals in Moscow, inside the Kremlin walls. Both the miniature and the drawings should be attributed to the Moscow Greek-Russian workshop of the time of Theophanes the Greek. The last folio could have been added to the manuscript before the beginning of the binding of the codex, after the first Theophanes' painting in Moscow was completed in 1395. It is impossible to make a final conclusion whether the figures of the forefathers were drawn under the impression of the finished painting or as a preliminary drawing for it.

**Keywords:** Theophanes the Greek, M.V. Alpatov, (State Historical Museum, Chud. 10), manuscript of 1388, St. Basil the Great, the Church of the Transfiguration of the Savior on Ilyina Street, "The oldest Russian drawings", Enoch, Noah.

### References:

Alpatov M.V. "Old Russian drawings." In *Slavia*. Roc. IX, ses. 3 (1930). Praha, S. 566–572 (in Russian).

*Gospel Lectionary in the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin. Collected articles (Research and Restoration of a Masterpiece. Vol. I)*, ed. by E.N. Dobrynina, Moscow: Grabar Art Conservation Centre, 2002 (In Russian).

Grabar' Igor'. *O drevnerusskom iskusstve [On the medieval Russian art]*. Moscow: Nauka, 1966 (in Russian).

*Kievskaiia Psaltir' 1397 goda iz Gosudarstvennoi Publichnoi biblioteki imeni M.E. Saltykova-Shchedrina v Leningrade [Kiev Psalter of 1397 in the State M.E. Saltykov-Shchedrin Public Library in Leningrad]* [OLDP F 6]. Moscow: Iskusstvo, 1978.

Lazarev V.N. *Feofan Grek i ego ikona [Theophanes the Greek and his icon]*. Moscow: Iskusstvo, 1961 (in Russian).

Lifshits L.I. *Monumental'naia zhivopis' Novgoroda XIV-XV vekov [The monumental painting of Novgorod of the 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries]*. Moscow: Iskusstvo, 1987 (in Russian).

Popov G.V. "About the fate of the Kyiv Psalter of 1397 at the end of the 15th century." In *Russian Art of the Late Middle Ages: Image and Meaning*, ed. by A.L. Batalov. Moscow: NII teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstva, 1993, pp. 20–35 (in Russian).

Priselkov M.D. *Troitskaia letopis'. Rekonstruktsiia teksta [Trinity chronicle. Text reconstruction]*. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1950.

Shchepkina M.V.; Protas'eva T.N.; Kostiukhina L.M.; Golyshenko V.S. "Description of parchment manuscripts in the State Historical Museum. Part 1. Russian manuscripts." In *Archaeographic Yearbook for 1964*. Moscow: Nauka, 1965, pp. 135–234 (in Russian).

Tikhomirov M.N. "Records of the 14<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> centuries on the manuscripts of the Chudov Monastery". In *Archaeographic Yearbook for 1958*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1960, pp. 11–36 (in Russian).

Tsarevskaiia T.Iu. *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na Ruch'iu i ee mesto v iskusstve Vizantii i Rusi vtoroi poloviny XIV veka [Frescoes of the church of St. Theodore Stratelates "On the spring" in Novgorod and their place in Byzantine and Russian art of the 2<sup>nd</sup> half of 14<sup>th</sup> century]*. Moscow: Severnyi palomnik, 2007 (in Russian).

Tsarevskaiia T.Iu. *Feofan Grek. Freski v Velikom Novgorode [Theophanes the Greek. Frescoes in Veliky Novgorod]*. Moscow: Avgust Borg, 2018 (in Russian).

Vzdornov G.I. *Feofan Grek. Tvorcheskoe nasledie [Theophanes the Greek. The artistic heritage]*. Moscow: Iskusstvo, 1983 (in Russian).

Vzdornov G.I. *Iskusstvo knigi v Drevnei Rusi. Rukopisnaia kniga Severo-Vostochnoi Rusi XII – nachala XV vekov [The Art of the Book in Old Rus'. Handwritten book of North-Eastern Rus' 12<sup>th</sup> – early 15<sup>th</sup> centuries]*. Moscow: Iskusstvo, 1980 (in Russian).

Vzdornov G.I. *Volotovo. Freski tserkvi Uspeniia na Volotovom pole bliz Novgoroda [Volotovo. Frescoes in the Church of the Assumption on the Volotovo field near Novgorod]*. Moscow: Iskusstvo, 1989 (in Russian).

*Е.М. Саенкова*

**«МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ НА ПРЕСТОЛЕ»  
ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ – ВИЗАНТИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ  
В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ  
XIII ВЕКА**

Образ Богоматери с Младенцем на троне из коллекции известной греческой певицы Марии Каллас был приобретен К.В. Ворониным на аукционе Сотбис в 2007 году<sup>1</sup> (илл. 1). В каталоге аукциона икона была опубликована как произведение тосканских мастеров с широкой датировкой XIII–XIV веками. В примечании давалась ссылка на краткое экспертное заключение Джузеппе Фьокко 1971 года, где было высказано мнение об авторстве художника, принадлежавшего мастерской Коппо ди Марковальдо<sup>2</sup>. Настоящая статья – предварительные заметки об иконографии образа и приемах письма, позволяющие уточнить атрибуцию этого уникального памятника. Для воссоздания истории его бытования необходимо дальнейшее тщательное изучение с применением новейших методов исследований.

Икона принадлежит к особой группе тронных изображений Девы Марии, получивших распространение в итальянском искусстве последней четверти XIII века и имеющих ряд характерных признаков. Во-первых, это торжественная поза Богоматери, держащей Младенца на левой руке, к которому она склоняет голову. Ее торс изображен фронтально, а колени

<sup>1</sup> Sotheby's. Milano 12 Dicembre 2007. Maria Callas e il suo Pigmaliote. Cat. 109.

<sup>2</sup> Размер иконы 98 × 64 см. Сведений о реставрации памятника нет. Иконный щит состоит из нескольких узких досок, места крепления на обороте проклеены холстом, вероятно, во время реставрации. Поля накладные. Живопись относительно хорошей сохранности. Имеются небольшие вставки грунта с тонировками на правой ручке Младенца, на правой руке и на красном платье Марии, на светлом плато, спускающемся с Ее левой руки. Сильно потерт красочный слой на лице Богоматери, на левой ручке Христа. Мелкие утраты красочного слоя по всей поверхности. Не сохранились авторский фон и золочение на лепных нимбах. Значительные утраты живописи и левкаса на полях.



Илл. 1. Мадонна  
с Младенцем  
на престоле  
Последняя четверть  
XIII века  
Собрание  
К.В. Воронина



Илл. 2. Лик Богородицы  
Фрагмент иконы  
«Мадонна  
с Младенцем  
на престоле»

слегка развернуты вправо. Во-вторых, одеяние Богородицы, где кроме традиционных платья, чепца, наброшенного на плечи плаща, присутствуют еще и два плата – один, покрывающий голову, и второй на ее руке, на котором сидит Младенец. В-третьих, изображение самого Христа – Его фигура слегка повернута влево, благословляющая рука высоко поднята, а правая ножка опирается на руку Богородицы.

На иконе из собрания К.В. Воронина Богородица изображена восседающей на золотом троне. Обе ее руки, согнутые в локтях, слегка разведены в стороны и находятся практически на одном уровне. Правая рука Девы Марии, слегка касающаяся ножки Младенца, изображена под благословляющей рукой Сына. Рисунок золотого ассиста на плаще Девы Марии, обозначающий складки ткани в области колен, создает ощущение строго фронтального изображения ее фигуры, что диссонирует с расположением вишневого тубельки на приподнятой и повернутой вправо ноге.

На красном платье Богородицы – оплечье с медальоном (возможно, изначально в него был вставлен небольшой камень), а его рукава обрамлены манжетами. На плечи накинут синий плащ с темной, практически черной подкладкой, отороченный золотой каймой. Его ткань тяжелыми изломанными складками драпирует нижнюю часть фигуры Богородицы, приоткрывая подол красного платья. В тон платью чепец, поверх которого наброшен золотистого цвета плат, спускающийся на плечи широкими складками. Красный цвет платья Богородицы нанесен практически одинаковым по степени интенсивности тоном с минимальными лессировками. Основная моделирующая роль принадлежит тонким изящным линиям золотого ассиста. Их форма разнообразна: круглящиеся на груди, на лоне они расходятся веером, превращаются в волнистые на оплечье и манжетах, имитируя драгоценное золотое шитье, и наконец хаотично покрывают низ платья, стремясь передать многочисленные изломы легкой ткани. «Заштрихованная» золотом фигура Богородицы воспринимается лишенной объема, словно растворившейся в лучах божественного света.

Тонкие линии ассиста также прорисовывают форму складок головного покроя, а короткие параллельные штрихи наполняют их светом. Линия золотой каймы плата на правом плече Богородицы как бы разглаживает и выравнивает все драпировки, усиливая ощущение плоскостности фигуры.

Ассист на плаще имеет иную природу – это широкие, осязаемые, местами жесткие полосы, передающие тяжеловесность и плотность драгоценной синей материи. Характер складок не совпадает с положением ног Богородицы, и возникает ощущение диссонанса в изображении нижней части фигуры. Даже круглящиеся линии, обычно отмечающие коленные



чашечки сидящих фигур, мастер заменяет на V-образные, от которых лучами расходятся короткие штрихи, подчиняющиеся ритму длинных вертикальных складок. Их прямолинейность несколько смягчена внизу, на ткани, покрывающей правую ногу Богоматери. В складках платья, лежащих на оранжевом подножии трона, мастер, вероятно, скрыл Ее левую туфельку.

Фигура Младенца на руке Богоматери изображена в легком развороте влево. Его правая ручка высоко поднята в благословляющем жесте, а левой Он держит свиток, поставленный на колено. Одежда Младенца – перехваченный желтым поясом лиловый хитон с золотой оторочкой, открывающий Его ножки выше колен. Хитон Христа написан мягче, чем одежды Марии. Структура ткани воспринимается более живописной за счет темных линий, намечающих складки, и плавных золотых «нитей» ассиста. Голубая ткань плаща Богоматери, которая видна по контуру фигуры Христа, образует сложные рефлексы на его одеждах, как и узкий, зеленоватого оттенка плат с золотой каймой, ниспадающий мягкими складками с левой руки Богоматери. На ножках Младенца сандалии, завязанные тонкими черными ремешками.

Манеры исполнения фигур Младенца и Богоматери заметно различаются. Изо-



бражение Богоматери находится практически в одной плоскости с Ее царским тронном, тогда как образ Христа словно парит в пространстве. Ракурс Его фигуры хорошо продуман, она пластично проработана, чему весьма способствуют вторящие движениям тела складки хитона. Создается контраст со строгой, иератичной фигурой Богоматери.

Золотой трон имеет четкие и лаконичные формы. Полукруглая спинка с ажурными украшениями завешена драгоценной тканью. На узком сиденье лежит зеленая подушка. Каждую из конструктивных частей трона украшает орнамент: на боковых сторонах геометрический, в виде ромбов с красными серединками, внизу – вариации на тему крупных кринов (илл. 6). Более сложный орнамент в виде плетенки с имитацией красных и зеленых камней покрывает завесу. Контур трона и его украшения, а также пуговицы на подушке выделены рельефным левкасом. В этой же

Илл. 3. Лик Младенца  
Фрагмент иконы  
«Мадонна  
с Младенцем  
на престоле»

Илл. 4. Рука Младенца  
Фрагмент иконы  
«Мадонна с Младенцем  
на престоле»



Илл. 5. Рука  
Богоматери  
Фрагмент иконы  
«Мадонна  
с Младенцем  
на престоле»

технике (лепнины и, очевидно, тиснения по левкасу) выполнены нимбы. Нимб Богоматери украшен сиянием, тогда как пространство между ветвями креста на нимбе Младенца заполнено крупными горошинами.

Лицнбе написано по интенсивному зеленому санкирю, который хорошо виден в местах утрат моделировок на лице и руках Пресвятой Девы, ручках и ножках Младенца. Несмотря на потертости лика Богоматери (илл. 2), можно отметить, что санкирь оставался открытым в затененных местах в области глаз и по контуру носа. Тонкие брови имели красную окраску с внутренней стороны, такая же линия очерчивала подбородок и линию шеи слева. На шее Богоматери хорошо сохранились теплые по тону мазки охры, положенные тонкими круглящимися линиями. Фрагменты киновари на щеке принадлежат практически утраченной подрумянке.

Света играют важную роль в рисунке лика. Они обводят брови и, сходясь на переносице, проходят по внутренней стороне носа. Белилами написаны уголки век, двойной белильной линией также намечена тень под глазами.

Живописная структура лика Младенца (илл. 3) сохранилась достаточно хорошо. Его лик написан иначе, чем лик Богоматери. Сильно разбеленные охры, а местами и чистые белила положены широкими мазками, оставляющими открытым санкирь в темных участках – на лбу, в области глаз,



Илл. 6. Трон  
Богоматери  
Фрагмент иконы  
«Мадонна  
с Младенцем  
на престоле»





на ноздрях и у носогубных складок. На левой щеке линия подглазных теней соединяется с линией брови, и эта необычная конструкция оттенена ярким, сочным белильным мазком. Широкой кистью положены света по гребню носа и на подбородке.

Брови Младенца, оба века, а также контур ноздрей обведены красной линией, которая также дублирует темный контур лица, шеи и его ручек. Контрасты санкиря и лессировок позволили мастеру добиться эффекта пластично вылепленного объемного лица. Яркие румяные щеки и алые губы привнесли живость и легкость, а красная окраска черт придала образу эмоциональную напряженность. Волосы Христа написаны крупными плотными завитками, которые распрямляются на висках, – такой прием достаточно часто встречается в итальянской живописи последней трети XIII века.

Моделировки на руках Богородицы и Младенца и его обнаженных ножках (илл. 4, 5) были выполнены острыми, близко расположенными, почти параллельными штрихами. Эти тонкие линии сочетаются с сочными мазками белил на кончиках пальцев, по их контуру и на самих ногтях. Особенно тщательно мастер прорабатывал изображения суставов кистей рук и стоп, которые отмечены изящными белильными «подковообразными» линиями с красным контуром. Ножки Младенца обведены черным контуром,



его дублирует белая линия слева и красная справа, обводящая икры и подошвы его сандалий. Штрихи светов, особенно хорошо сохранившиеся на стопах Младенца, сквозь которые просвечивает зеленый санкирь, создают сложную, многослойную живописную структуру.

Фон иконы в значительной степени утрачен, вероятно, он был золотым. Накладные поля синего цвета расчерчены белыми линиями на ровные части, куда помещены ромбы с красными квадратами в центре, а широкая лужга украшена стилизованными листьями аканфа.

Создателем варианта тронной иконографии Богородицы с Младенцем, к которому принадлежит публикуемый памятник, считается Коппо ди Марковальдо, поскольку самый ранний сохранившийся образ – «Мадонна дель Бордоне» – был

написан мастером в 1261 году для церкви Санта Мария деи Серви в Сиене<sup>3</sup> (илл. 7) во время его пребывания в плену. Как отмечали исследователи, в противостоянии с римским папой, отлучившим Сиену от церкви, жители

Илл. 7. Коппо ди Марковальдо  
Мадонна дель Бордоне. Сиена, 1261  
Церковь Санта Мария деи Серви, Сиена

<sup>3</sup> Boskovits M., Labriola A. (Ass.), Tartuferi A. The origins of Florentine painting: 1100–1270. Florence: Giunti, 1993. P. 510–523 (Serie: A critical and historical corpus of Florentine painting. Sect. 1. Vol. 1).

города стали считать своей владычицей Пресвятую Деву, и Коппо ди Марковальдо изобразил на светлом головном плато Мадонны орлов. В верхних углах «Мадонны дель Бордоне» изображены фигуры молящихся ангелов.

Новый извод представляет собой разновидность тронной иконографии Одигитрии, под влиянием византийского искусства пришедшей на смену традиционным строгим прямолинейным изображениям сидящей Богоматери с Младенцем на коленях и получившей широкое распространение в итальянской живописи Дученто<sup>4</sup>. Известно, что сиенские мастера ориентировались на некий греческий образ Богоматери Одигитрии, однако сложно сказать, было ли это поясное, ростовое или тронное изображение<sup>5</sup>. На иконе Коппо ди Марковальдо верхняя часть фигуры Богоматери представлена фронтально, а колени слегка повернуты вправо. Мастер избрал темные цвета для одежд Девы Марии – серебристо-серое платье и темно-зеленый плащ, его завязки – веревочки с узелками – спускаются на грудь Богоматери. На голове вместо чепца повязан легкий платок, закрывающий ворот платья, а поверх него наброшен короткий золотистый плат<sup>6</sup>. Темные цвета одежд служат фоном для золотого ассиста, который является основным «формообразующим» инструментом мастера. Младенец смотрит на Святую Деву, протягивая к ней благословляющую ручку, а в левой руке у него красный свиток. Младенец облачен в одежды, обычно использовавшиеся в иконографии взрослого Христа, – красный хитон, препоясанный белым с красными полосами поясом, и темно-синий гиматий, который скреплен на груди.

Широкий плат с орнаментальными полосами на левой руке Богоматери, на котором сидит Младенец, может быть трактован одновременно и как пелены новорожденного Христа, и как его погребальные пелены<sup>7</sup>. Подобные

<sup>4</sup> Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века. М.: Северный паломник, 2004 (Центры художественной культуры средневековой Руси). С. 338 с библиографией.

<sup>5</sup> Pace V. Between East and West // Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art / Ed. by M. Vassilaki. Milano: Skira, 2000. P. 426.

<sup>6</sup> Происхождение этого плата, встречающегося не только в иконографии Богоматери, но и святых жен, вызывало споры среди исследователей. См.: Carr A. Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art // *Dumbarton Oaks Papers*. 1995. Vol. 49. P. 355; Шалина И.А. Иконография «Богоматери Голубицкой». К символике голубя и убруса Богоматери // Мир Кондакова. Публикации, статьи. Каталог выставки / Сост. И.Л. Кыласова. М.: Русский путь, 2004. С. 271–288. Он широко известен в византийском и древнерусском искусстве XII века, хотя отдельные редкие примеры встречаются в памятниках XI столетия. См.: Саенкова Е.М. Богоматерь Знамение. Мученица Иулиания // Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». М.: ГТГ, 2020. С. 346. Прим. 25. В итальянской живописи такой плат получил широкое распространение в последней трети XIII века в разных изводах богородичной иконографии и изображении святой Анны.

<sup>7</sup> Широкий белый плат, украшенный полосами и каймами, мог восприниматься также и как аллюзия на покров святого престола, на котором приносится бескровная жертва.



платы неизвестны в византийской иконографии тронных изображений Богоматери с Младенцем; в европейской живописи они появляются примерно с середины XIII века<sup>8</sup>.

Творение Коппо ди Марковальдо, ставшее символом Сиены, через несколько лет послужило образцом для «Мадонны с Младенцем», написанной около 1265 года для церкви Сан Мартино деи Серви в Орвьето (Палацо Папале, Орвьето)<sup>9</sup>, являющейся своеобразным «зеркальным» вариантом «Мадонны дель Бордоне»: голова Богоматери склонена влево, к сидящему на правой руке Младенцу, тогда как нижняя часть фигуры Богоматери повернута вправо. Младенец облачен в голубой хитон и красный гиматий. Представляет интерес еще один образ

тронной Одигитрии с Младенцем на правой руке, датируемый третьей четвертью XIII века, – белый плат на голове Богоматери напоминает иконы Богоматери Киккской<sup>10</sup>.

По мнению исследователей, копией «Мадонны дель Бордоне»<sup>11</sup>, является образ «Мадонны с Младенцем на троне» из собора в Помаранче. Его мастер в точности воспроизвел не только позы Богоматери и Младенца, но и особенности их одеяний. Однако следует отметить и небольшие различия: отсутствуют фигуры молящихся ангелов, а широкий плат, на котором сидит Младенец, собран и свисает с ладони Девы Марии.

Несколько работ сиенских мастеров представляют вариации иконографического типа «Мадонны дель Бордоне». К их числу принадлежат частично сохранившаяся «Мадонна святого Бернардино» (ок. 1262), которую некоторые исследователи приписывали кисти Гвидо да Сиена (Пинакотекка, Сиена)<sup>12</sup> (илл. 9), «Мадонна с Младенцем на троне» (ок. 1262), атрибутированная Лучано Белози кисти Диетисальве ди Спеме (Пинакотекка,

Илл. 8. Диетисальве ди Спеме (?)

Мадонна с Младенцем на троне. Около 1262  
Пинакотекка, Сиена

<sup>8</sup> В византийских памятниках иногда изображается узкий плат-лентион, свисающий с руки Богоматери. Такие же узкие платы встречаются и в итальянском искусстве, например на иконе «Мадонна с Младенцем на троне», приписываемой мастеру Святой Агаты, где он изображен в опущенной левой руке Богоматери (Сан-Паулу, Бразилия, Музей искусств. MASP). См.: *Boskovits M. The origins of Florentine painting*. P. 696–697.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 762–777.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 718–719.

<sup>11</sup> *Tartuferi A. La pittura a Firenze nel Duecento*. Firenze: Alberto Bruschi, 1990. P. 93.

<sup>12</sup> *Byzantium: Faith and power (1261–1557)* / Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven Conn.: Yale University Press, 2004. Cat. 287. P. 478.

Илл. 9. Гвидо  
ди Сиена (?)  
*Мадонна святого  
Бернардино*  
Около 1262  
Пинакотека, Сиена

Сиена)<sup>15</sup> (илл. 8), «Мадонна с Младенцем на троне» (Галерея Академии, Венеция) и «Маэста» (ок. 1270, Палаццо Пубблико, Сиена)<sup>14</sup> Гвидо да Сиена (?). В отличие от «Мадонны дель Бордоне», точные даты создания всех этих произведений неизвестны.

Общими для перечисленных памятников являются поза Богоматери, которая теперь держит правую руку в указующем жесте, а также колористическое решение ее одежд – красное платье, красный чепец и синий плащ. В некоторых случаях платье, украшенное внизу орнаментальной каймой, надето поверх длинной туники, цвет которой немного светлее. Положение фигуры Младенца, одетого только в хитон, варьируется: он то восседает на левой руке Богоматери, то полулежит с благословляющей рукой. Именно к этой группе произведений по своим иконографическим признакам принадлежит публикуемая икона.

Как уже было отмечено, среди образцов, на которые ориентировались итальянские мастера, создавшие новый тронный вариант иконографии Богоматери, явно просматриваются византийские образы Одигитрии, о чем свидетельствует фигура сидящего Младенца и положение поставленного на Его колено вертикального свитка.

В экспертном заключении Джузеппе Фьокко об иконе из собрания К.В. Воронина было высказано мнение о принадлежности памятника мастерской Коппо ди Марковальдо. Однако типология ликов Богоматери и Младенца, а также манера письма, при которой зеленый санкирь сильно просвечивает сквозь верхние слои моделировок, существенно отличаются от произведений, составляющих круг работ, атрибутируемых Коппо ди Марковальдо.

Наибольшая близость обнаруживается к манере письма художников, ориентировавшихся на работы византийских иконописцев или мастеров, работавших в крестоносных мастерских. Некоторые приемы письма и способы наложения светов, встречающиеся в творчестве итальянских мастеров, работавших в разных художественных центрах, восходят к искусству византийского мира. Лепные украшения нимба Младенца также имеют многочисленные аналогии в искусстве художников из крестоносных мастерских, например орнамент лепного фона иконы «Богоматерь Дексиократуса» (монастырь Святой Екатерины на



<sup>15</sup> Dini Chelazzi G, Angelini A., Sani B. Pittura senese. Milano: Federico Motta Editore, 2002. P. 12.

<sup>14</sup> Возможно, образ был центральной частью триптиха. См.: Bellosi L. "I vivi parean vivi".

Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento. Firenze: Centro Di, 2006.



Синае)<sup>15</sup> (илл. 11). На этой иконе с руки Богоматери, на которой сидит Младенец, свисает небольшой плат. Рельефные контуры и украшения трона Богоматери напоминают византийский рельеф с образом тронной Одигитрии из капеллы Дзен в соборе Сан Марко в Венеции<sup>16</sup>.

Приемы личного письма публикуемого памятника близки византийским произведениям последней четверти XIII века, таким как две иконы «Богоматери Дексиократусы» из монастыря Святой Екатерины на Синае<sup>17</sup> и монастыря Хиландар на Афоне<sup>18</sup>. Лик Младенца

на публикуемой иконе во многом напоминает произведения искусства этого типа. Но в работе итальянского мастера довлеют графические приемы, что хорошо видно в прорисовке теней под глазами, превратившихся в некие геометрические фигуры. Близки приемы изображения носогубной складки на лице Младенца, написанной двумя линиями – темной санкирной и светлой, положенной белилами. Во всех трех памятниках суставы на пальцах рук Богоматери и Младенца и на его ножках проработаны одинаковыми по форме белильными подковообразными линиями, только на публикуемой иконе это четкие линии, напоминающие лепестки цветка, а на византийских иконах эти же «лепестки» вплетены в сложную структуру светов. Такие же света использовали и европейские мастера, например мастер Мадонны Сан Бернардино.

Близкие приемы письма присутствуют в работах тосканских и сиенских художников последней трети XIII века, прежде всего, в произведениях Диетисальве ди Спеме и мастера Святой Агаты, в чьем творчестве византийское влияние сочеталось с воздействием творчества Коппо ди Марковальдо. И Диетисальве, и мастер Святой Агаты писали лики по яркому зеленому санкирию. Но способ наложения светов на лице Богоматери и пальцах рук у мастера публикуемого произведения и на тронном образе работы Диетисальве различны. Диетисальве ди Спеме пишет света на пальцах Богоматери длинными линиями, начинающимися фактически у основания кисти.

Илл. 10. Мелиоре ди Якопо (?)  
Богоматерь с Младенцем на троне  
Фрагмент  
Музей Сакрального искусства,  
Таварнелле-Валь-ди-Пеза

<sup>15</sup> Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai: [catalogue of the exhibition. Los Angeles, J. Paul Getty Museum] / Ed. by R.S. Nelson, K.M. Collins. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007. Cat. 9. P. 144–145.

<sup>16</sup> Loverdou-Tsigarida K. The Mother of God in sculpture // Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art. P. 242–243. Il. 194.

<sup>17</sup> Sinai: Treasures of the monastery of Saint Catherine. Athens: Ekdokite Athenon, 1990. P. 116–117, ill. 62.

<sup>18</sup> Petcovic S. The Icons of Monastery Chilandar. Mount Athos: Chilandari Monastery. 1997. P. 69.





Илл. 11. *Богоматерь  
Дексиократуса.*  
Последняя четверть  
XIII века  
Монастырь Святой  
Екатерины на Синае

Похожие приемы письма и рисунка – способ соединения внешнего края верхнего века и брови, а также двойные линии светов под глазами Богоматери, и форма светов на руке – присутствуют на иконе «Богоматерь с Младенцем на троне», атрибутируемой тосканскому мастеру Мелиоре ди Якопо, (Музей Сакрального искусства, Таварнелле-Валь-ди-Пеза)<sup>19</sup> (илл. 10), однако художник уделяет большее внимание использованию красного цвета в личном.

Достаточно близок по многим аспектам публикуемому произведению фрагмент тронного образа из собрания Эрмитажа третьей четверти XIII века, авторство которого приписывается Мастеру Святой Агаты. На этих произведениях типологически близки не только лики Богоматери и Младенца<sup>20</sup>, но и гамма одежд, где важная роль отводится красному цвету – им написаны чепец и платье Богоматери, а также хитон Младенца. Но по сравнению с публикуемым произведением лик Младенца ис-

полнен более графично, пробела написаны острыми линиями, что придает некую резкость и угловатость образу и в итоге приводит к плоскостной трактовке Его лика. Среди перечисленных памятников образ Младенца на публикуемой иконе воспринимается едва ли не как произведение византийского художника.

Предварительно можно сделать вывод о том, что «Мадонна с Младенцем на престоле» из частного собрания была написана в последней трети XIII века тосканским мастером, активно пользовавшимся византийскими образцами.

#### **Мадонна с Младенцем на престоле» из частного собрания – византийские традиции в итальянской живописи последней четверти XIII века**

Елена Михайловна Саенкова – кандидат искусствоведения, заведующая отделом древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея. Российская Федерация, 119017 Москва, Лаврушинский пер., д. 10.  
E-mail: elsaen@mail.ru

#### **Аннотация:**

Статья является первой публикацией иконы «Богоматерь с Младенцем на троне» из коллекции известной греческой певицы Марии Каллас, которая была приобретена К.В. Ворониным на аукционе Сотбис в 2007 году. В каталоге аукциона икона была опубликована как произведение тосканских мастеров с широкой датировкой XIII–XIV веками. В 1971 году Джузеппе Фьокко высказал мнение об авторстве художника, работавшего в мастерской Коппо ди Марковальдо. Икона принадлежит к особой группе тронных изображений Девы Марии,

<sup>19</sup> Boskovits M. The origins of Florentine painting. P. 648–651.

<sup>20</sup> Кустодиева Т.К. Итальянская живопись XIII–XVI веков. Государственный Эрмитаж.

Каталог коллекции. СПб.: ГЭ, 2011. Кат. 151. С. 218–220.

получивших распространение в итальянском искусстве последней четверти XIII века. Богоматерь изображена с Младенцем на левой руке. В одеждах Богоматери присутствует характерная деталь – короткий плат, покрывающий голову и плечи. Первый известный образ с такой иконографией – «Мадонна дель Бордоне» – был написан Коппо ди Марковальдо в 1261 году для церкви Санта Мария деи Серви в Сиене. Он послужил образцом для произведения, представляющего собой его «зеркальный» вариант – «Мадонны с Младенцем», созданной около 1265 года для церкви Сан Мартино деи Серви в Орвьето (Орвьето, Палацо Папале). Копией «Мадонны дель Бордоне» является «Мадонна с Младенцем на троне» из собора в Помаранче, где повторены не только позы Богоматери и Младенца, но и особенности их одеяний.

Иконографические вариации этого типа представляет группа из нескольких работ сиенских мастеров. К ней принадлежат частично сохранившаяся «Мадонна святого Бернардино» (ок. 1262, Пинакотекка, Сиена), «Мадонна с Младенцем на троне» (ок. 1262), атрибутированная Диетисальве ди Спеме (Пинакотекка, Сиена), «Мадонна с Младенцем на троне» (Галерея Академии, Венеция) и «Маэста» Гвидо да Сиена (ок. 1270, Палаццо Публико, Сиена).

Итальянские мастера, создавшие новый вариант тронной иконографии Богоматери, ориентировались на византийские образы Одигитрии, о чем свидетельствует фигура сидящего Младенца и положение поставленного на колено свитка.

Приемы личного письма публикуемого памятника также находят аналогии в византийской живописи последней четверти XIII века, например на двух иконах «Богоматери Дексиократусы» из монастыря Святой Екатерины на Синае и монастыря Хиландар на Афоне. Но работа итальянского мастера – это скорее вариация на тему византийского искусства, встроенная в контекст европейской культуры того времени. Аналогичные художественные процессы наблюдаются в работах тосканских и сиенских мастеров и прежде всего в произведениях Диетисальве ди Спеме и мастера Святой Агаты. Итак, соглашаясь с атрибуцией публикуемого образа тосканскому художнику, представляется возможным высказать предположение о времени его создания в последней четверти XIII века.

**Ключевые слова:** Богоматерь Одигитрия, изображения Богоматери на троне, Дученто, византийская живопись, средневековое искусство, коллекция Марии Каллас, Коппо ди Марковальдо

### **The Madonna Enthroned with Christ Child from a private collection – Byzantine traditions in Italian painting of the last quarter of the 13<sup>th</sup> century**

Elena Saenkova – PhD, Head of Russian Icons' Department of State Tretyakov Gallery. Lavrushinsky pereulok, 10. 119017 Moscow, Russian Federation.

E-mail: elsae@mail.ru

#### **Abstract**

The image of the Mother of God Enthroned with Christ Child from the collection of the famous Greek singer Maria Callas was acquired by K.V. Voronin at the Sotheby's auction in 2007. In the auction catalogue, the icon was published as a work of Tuscan masters with a wide dating of the 13<sup>th</sup> – 14<sup>th</sup> centuries. In 1971, Giuseppe Fiocco suggested that it could have been painted by an artist from the workshop of Coppo di Marcovaldo.

The icon belongs to a special category of images of the enthroned Virgin, which became widespread in Italian art of the last quarter of the 13<sup>th</sup> century. The Mother of God is depicted with Child in her left arm. In the clothing of the Mother of God, there is a characteristic detail, namely a short veil covering her head and shoulders. The first known image with such iconography, the Madonna del Bordone, was painted by Coppo di Marcovaldo in 1261 for the Church of Santa Maria dei Servi in Siena. The work by Coppo di Marcovaldo was used as a model for another icon representing its 'mirror' image, the Madonna and Child created ca 1265 for the church of San Martino dei Servi in Orvieto (Orvieto, Palazzo Papale). A copy of the Madonna del Bordone is the Madonna with Child on the throne from the cathedral in Pomarance, where not only the poses

of the Mother of God and Christ Child are repeated, but also the details of their attire. Iconographic variations of this type of iconography are represented by a group of several works by Sienese masters. It includes the Madonna of St. Bernardino (partially preserved), ca 1262 (Siena, Pinacoteca), the Madonna Enthroned with Child ca 1262, attributed to Dietisalve di Speme (Pinacoteca, Siena), the Madonna Enthroned with Child (Venice, Galleria dell'Accademia,) and Maestà by Guido da Siena, ca 1270 (Siena, Palazzo Pubblico).

Italian masters, who created a new version of the iconography of the enthroned Mother of God, took as their models Byzantine images of Hodegetria, which is apparent from the figure of the sitting Christ Child and the position of a scroll reposing on his thigh. The technique of the painting of the face of the icon also has analogies in Byzantine painting of the last quarter of the 13<sup>th</sup> century, for example, in two icons of the Virgin Dexiocratusa (one of them is in the monastery of St. Catherine on Mount Sinai and the other - in the monastery of Hilandar on Mount Athos). However, the work of the Italian master is rather a variation on the theme of Byzantine art, embedded in the context of European culture of that time. Similar artistic processes are observed in the works of Tuscan and Sienese masters and, above all, in the works of Dietisalve di Speme and the Master of Saint Agatha. Thus, accepting the attribution of the image to the Tuscan artist, it seems possible to hypothesize that the time of its creation was the last quarter of the 13<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Mother of God Enthroned, Coppo di Marcovaldo, Virgin Hodegetria, collection of Maria Callas, Byzantine art of the 13<sup>th</sup> century, Duecento

#### References:

- Boskovits M., Labriola A. (Ass.), Tartuferi A. *The origins of Florentine painting: 1100–1270. Florence: Giunti, 1993. P. 510–523 (Serie: A critical and historical corpus of Florentine painting. Sect. 1. Vol. 1).*
- Dini Chelazzi G, Angelini A., Sani B. *Pittura senese. Milano: Federico Motta Editore, 2002.*
- Drevnerusskaya zhivopis' XII–XIII vekov: Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. Katalog sobrania (Early Russian painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> centuries: State Tretyakov gallery, catalogue of the collection), vol. 3, Moscow: State Tretyakov Gallery, 2020 (in Russian)*
- Evans H.C., ed. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557): Exhibition Catalogue. New York: Metropolitan Museum of Art, with Yale University Press, 2004.*
- Carr A. "Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art". *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), pp. 339–357.
- Kustodieva T. *Italianskaya zhivopis' XIII–XVI vekov. Gosudarstvennij Ermitaz. Katalog koleksii. Saint Petersburg: Gosudarstvennij Ermitaz, 2011, (in Russian).*
- Loverdou-Tsigarida K. "The Mother of God in sculpture". In *Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art*, ed. M. Vassilaki. Milano, 2000, pp. 237–249.
- Nelson R.S., Collins K.M., ed. *Holy image, hallowed ground: Icons from Sinai: Exhibition Catalogue. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007*
- Pace V. "Between East and West". In *Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art* / ed. M. Vassilaki. Milano: Skira, 2000, pp. 425–452.
- Petcovic S. *The Icons of the Monastery Chilandar. Mount Athos: Chilandari Monastery, 1997.*
- Sinai: Treasures of the monastery of Saint Catherine. Ekdokite Athenon, 1990.
- Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento. Firenze: Centro Di, 2006.
- Smirnova E. *Icons of Northeastern Rus'. Rostov, Vladimir, Kostroma, Murom, Ryazan, Moscow, Vologda Region, Dvina. Mid-Thirteenth to Mid-Fourteenth Century. Moscow: Severnii Palomnik, 2004 (in Russian).*
- Sotheby's. Milano 12 Dicembre 2007. Maria Callas e il suo Pigmaliione.
- Tartuferi A. *La pittura a Firenze nel Duecento. Firenze: Alberto Bruschi, 1990.*

С.В. Свердлова

## **Икона «УСПЕНИЕ БОГОМАТЕРИ» НАЧАЛА XIII ВЕКА ИЗ ДЕСЯТИННОГО МОНАСТЫРЯ: ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОЙ ТЕХНИКИ**

Икона «Успение Богоматери» начала XIII века<sup>1</sup> из постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи (илл. 1) происходит из Десятинного монастыря в Новгороде, где, согласно описи XIX века, находилась в соборе Рождества Богоматери «за правым [южным] столпом на стене»<sup>2</sup>, а после 1826 года была перенесена в придел великомученицы Варвары. Ввиду отсутствия точных сведений о существовании Десятинного монастыря до XIV века, нельзя исключить, что изначально икона предназначалась для другого храма – Варваринской женской обители, которая после упразднения в 1764 году была приписана к Десятинному монастырю, находившемуся рядом<sup>3</sup>. После закрытия собора в 1930 году образ был передан в Новгородский музей, а затем на реставрацию в ЦГРМ, но основная работа по раскрытию живописи проводилась И.И. Суловым под наблюдением Ю.А. Олсуфьева уже в Третьяковской галерее, куда икона поступила в 1934 году. Однако и тогда живопись была расчищена не полностью, и завершена реставрация была лишь в 1974 году В.О. Кириковым<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог художественных произведений, находящихся в экспозиции / Отв. ред. Г.В. Жидков. ; Государственная Третьяковская галерея. М.: Изд-во ГТГ, 1947. С. 17; Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века: опыт историко-художественной классификации. М.: Искусство, 1963. Т. 1. № 11. Ил. 28–30; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания / Под общ. ред. Я.В. Брука и Л.И. Иофлеовой. М.: Красная площадь, 1995. Т. 1: Древнерусское искусство XI – начала XV века. № 10. С. 57–59; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». Т. 3: Древнерусская живопись XII–XIII веков / Отв. ред. Т.Л. Карпова, науч. ред. Л.В. Нерсисян. М.: ГТГ, 2020. № 10 (авторы каталожного раздела С.Н. Татарченко, С.В. Свердлова, Д.С. Першин). С. 285–331.

<sup>2</sup> Государственный Архив Новгородской области. Ф. 480. Оп. 1. Ед. хр. 2815. Л. 2об.

<sup>3</sup> Подробнее о происхождении памятника см.: ГТГ. Каталог собрания, 2020. С. 285–294.

<sup>4</sup> Там же. С. 290–294.

Илл. 1. Успение  
Богоматери. Икона  
Начало XIII века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва  
Фото Д.С. Першина



Первые шаги в изучении техники живописи памятника относятся к 1970-м годам, когда М.П. Виктуриной было выполнено его рентгенографирование и фотосъемка в инфракрасном и ультрафиолетовом излучениях<sup>5</sup>. Попытка научного рассмотрения системы личного письма иконы впервые предпринята А.И. Яковлевой в 1980-х годах<sup>6</sup>, однако работа была значительно ограничена техническими возможностями того времени. Вновь исследователи обратились к этой теме лишь в 2017–2020 годах в рамках проводившегося в Третьяковской галерее комплексного

<sup>5</sup> Работы проводились в 1974 году. См.: *Виктурина М.П.* Опыт истолкования рентгенограмм некоторых древнейших русских икон // *Русское искусство XI–XIII веков*. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 156. Илл. 68.

<sup>6</sup> *Яковлева А.И.* Приемы личного письма в русской живописи конца XII – начала XIII века // *Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII веков*. М.: Наука, 1980. С. 34–44; *Она же.* Приемы письма древнерусской живописи (домонгольский период): дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1987. Прил. С. 62; 151–154. Табл. 1 (№ 30). Вопросы техники и технологии создания памятника отчасти затрагивались также в работах других ученых: *Перцев Н.В.* О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII–XIII вв. // *Сообщения Государственного Русского музея*. Вып. 8. Л.: Искусство, 1964. С. 91–92; *Зонина О.В.* «Богоматерь Умиление» XII века из Успенского собора Московского Кремля // *Древнерусское искусство*. М.: Наука, 1972. С. 278–279.





изучения техники и технологии произведений домонгольского периода<sup>7</sup>. Результаты исследований были изложены в новом томе академического каталога собрания<sup>8</sup>, однако стоит выделить наиболее существенные аспекты, дающие представление о первоначальном замысле художественного решения памятника.

Особенностью деревянной основы иконы, выполненной из четырех липовых досок, является слабо заметная глазу геометрическая неправильность ее формы, напоми-

Илл. 2. *Успение Богоматери*. Икона  
Начало XIII века  
Схема  
первоначальной  
конструкции основы  
(выполнена  
Д.С. Першиным)

нающей параллелограмм (илл. 2). Вероятно, причиной такого сбоя пропорций являлась небольшая неточность подбора ширины досок при сборке иконного щита. Все доски имеют одинаковый тангенциальный разрез и расположены сердцевинной зоной к лицевой стороне. Первоначально основа скреплялась тремя не сохранившимися до нашего времени накладными шпонками, прибитыми крупными коваными гвоздями, острые концы которых были загнуты с лицевой стороны<sup>9</sup>. Икона имеет ковчег относительно равномерной глубины (около 6 мм), слегка понижающийся к краям. Лузга неровная, с типичным для того времени наклоном около 30°. В процессе бытования памятника основа была опилена по периметру. Первоначальные размеры полей не позволяет определить специальная деревянная рама, в которую на одном из ранних этапов реставрации икона была помещена для обеспечения прочного крепления основы<sup>10</sup>. Предположительно, частично сохранившиеся верхнее и нижнее поля были шире примерно на 2 см, а почти полностью опиленные боковые имели аналогичную или чуть меньшую ширину.

<sup>7</sup> Основной объем технико-технологических исследований живописи проведен С.В. Свердловой; изучение деревянной основы, а также фотосъемка в видимом свете, в инфракрасной области спектра, макро- и микрофотосъемка выполнены Д.С. Першиным; рентгенограмма – И.А. Касаткиной и Н.И. Митраковым; химический анализ микропроб материалов живописи – И.Ф. Кадиковой на базе лаборатории физико-химических исследований ГосНИИР.

<sup>8</sup> Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 294–314.

<sup>9</sup> Имеющиеся шпонки были монтированы при поновлении иконы в XIX веке.

<sup>10</sup> Деревянная рама была монтирована на икону до ее поступления в ЦГРМ в 1933 году (ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 382. Л. 17). Возможно, рама была изготовлена во время реставрационных работ, проводившихся Н.Е. Давыдовым в 1930–1932 годах в Новгородском музее – см.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 308, прим. 39.

Илл. 3. Ангел,  
указывающий путь  
апостолам  
Деталь иконы  
«Успение  
Богоматери»  
Начало XIII века  
Фото Д.С. Першина

Вся поверхность основы иконы, включая поля, была перекрыта паволокой из ткани прямого крупнозернистого плетения. В настоящее время левкас и паволока на полях отсутствуют, а древесина грубо остругана скобелем<sup>11</sup> и покрашена темно-коричневой масляной краской<sup>12</sup>. Гипсовый левкас в ковчеге нанесен равномерно и аккуратно залощен, причем под золочение поверхность выровнена более тщательно, а на нимбах выполнена специфическая шлифовка по окружности, дававшая светоотражающий эффект при последующей позолоте (илл. 3) – прием, встречающийся на некоторых иконах второй половины X – рубежа XIII–XIV веков<sup>13</sup>.



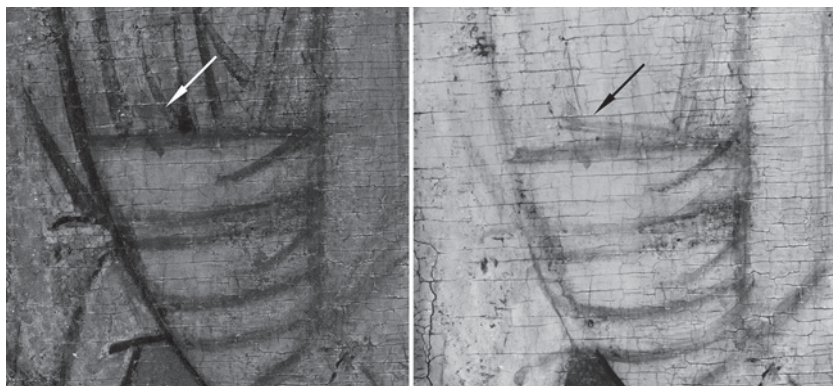
Басма на фоне первоначально отсутствовала и не набивалась также при последующих поновлениях, на этапе одного из которых, предположительно датирующемся уже XIX веком, изображение одра, включая фигуру Богоматери, было перекрыто цельной металлической пластиной, имеющей прорези на месте лика и, возможно, рук<sup>14</sup>. В более раннее время были монтированы венцы на нимбы Христа, Богоматери, Ее души, а также апостолов у ложа, за исключением Иоанна Богослова. Вероятно, причиной отсутствия накладного нимба у Иоанна послужило изображение кацеи в руке апостола, которое венец мог перекрыть.

<sup>11</sup> Вероятно, не позднее XVIII века, на что указывает равномерность толщины соструганного слоя древесины (коробление основы в этот период было еще незначительным).

<sup>12</sup> Краска на полях, согласно описанию реставрационных работ 1935 года, находилась под двумя слоями поновительского золота и, таким образом, может быть датирована довольно ранним временем (ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 382. Л. 17 об.). Подробнее см.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 308, прим. 43.

<sup>13</sup> Такой тип обработки поверхности нимбов встречается преимущественно на иконах, хранящихся в монастырях Святой Екатерины на Синае и Ватопед на Афоне, а также на некоторых кипрских иконах (см.: Sinai: Treasures of the monastery of Saint Catherine / Ed. by K.A. Manafis. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. P. 176–164, fig. 14–34; p. 166–167, fig. 36–37; p. 169, fig. 38, 40; p. 173, fig. 46; p. 176–182, fig. 49–56; Цигаридас Е.Н., Ловерду-Циграида К. Священная обитель Ватопед: византийские иконы и оклады / Пер. с греч. А.В. Захаровой. М.: ИП Верхов С.И., 2016. С. 68, 84–85. С. 387, примеч. 42; Papageorghiou A. Icônes de Chypre. Nicosie: Edition de l'archêveché de Chypre, 1997. P. 17–18, fig. 10–11).

<sup>14</sup> Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М.: печ. А.И. Снегиревой, 1916. Т. 4. С. 259. Предположительно, эта риза была монтирована на икону лишь в XIX веке. Подробнее см.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 284, прим. 5; с. 308, прим. 48.



Илл. 4  
Подготовительный  
рисунок одежды  
апостола Марка  
Деталь иконы  
«Успение  
Богоматери»  
Начало XIII века  
а – съемка в видимом  
свете;  
б – съемка  
в инфракрасной  
области спектра  
(1100 нм)  
Фото Д.С. Першина

Подготовительный рисунок на иконе имеет коричневатый оттенок. Как показали химические исследования, колер включает органический коричневый пигмент с неравномерной добавкой угля, которой, вероятно, и обусловлено различие цветовых градаций смеси, варьирующейся от почти черного до темно-коричневого цвета. Неравномерностью содержания угля в смеси объясняется также и слабая видимость линий в инфракрасной области спектра – рисунок заметен лишь на отдельных участках, где нажим и наполненность кисти сильнее или присутствует расхождение подготовки с окончательным изображением (илл. 4). Линии в целом выполнены уверенной рукой, и уточнения рисунка в процессе работы носят локальный характер. Контуры нимбов под золочение были дополнительно размечены графьей. Тональная подложка под золото на иконе отсутствует. Судя по остаткам левкаса на границах ковчега, позолотой, кроме фона, были покрыты и поля иконы. Лузга по всему периметру украшена черным геометрическим орнаментом, нанесенным по позолоте (илл. 5).



Илл. 5. Деталь  
иконы «Успение  
Богоматери»  
Начало XIII века  
Фото Д.С. Першина

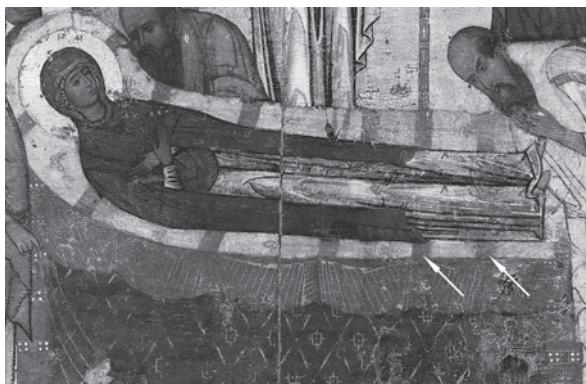
На следующем после золочения этапе выполнялось доличное письмо. Позем написан темно-зеленой краской сложного многокомпонентного состава с преобладанием глауконита. Вдоль нижнего края ковчега находились довольно крупные изображения растений, для основного рисунка которых использованы белила, затем лесированные ультрамарином и яркой красной охрой, а на завершающем этапе украшенные золотым ассистом. К сожалению, из-за пло-

хой сохранности живописи эти декоративные элементы практически не видны невооруженным глазом (илл. 6).

Особый интерес представляет изображение ложа Богоматери. Пелена на нем первоначально была написана светлым зеленоватым колером,



Илл. 6. *Растение на подушке в правой части иконы*  
 Деталь иконы «Успение Богоматери»  
 Начало XIII века  
 Компьютерная обработка цифрового RGB-изображения с выборочным усилением зеленого и синего каналов (выполнена Д.С. Першиным)



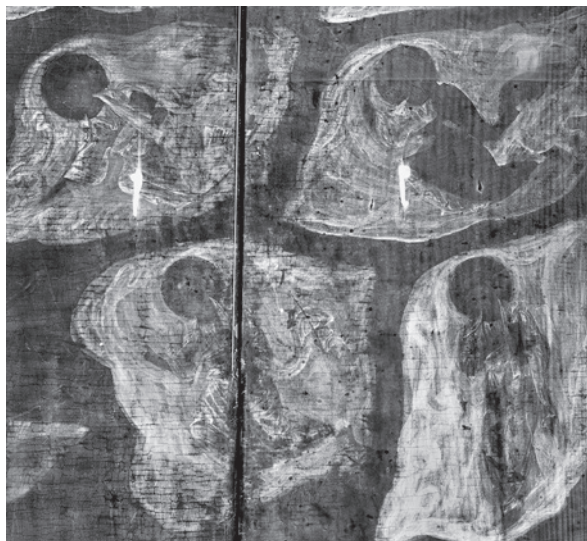
Илл. 7  
*Ложь Богоматери*  
 Деталь иконы «Успение Богоматери»  
 Начало XIII века  
 Следы авторских исправлений на изображении пелены  
 Фото Д.С. Першина

нанесенным по всей поверхности, включая свисающий край ткани, и украшена широкими коричневыми полосами, которые просматриваются в настоящее время в потертостях живописи (илл. 7). В процессе работы художника над иконой вся пелена была полностью перекрыта практически идентичной по составу красочной смесью, и поверх нового слоя были заново нарисованы немного отличающиеся по цвету полосы, расположение которых уже существенно расходится с первоначальным. Свисающий край пелены был тогда же записан темной охристой краской, имитирующей декоративную кайму ткани. На светлой части были выполнены плохо просматривающиеся сейчас полупрозрачные синие складки, а также золотой цветочный орнамент с черным контуром. Передняя часть ложа коричневого цвета и все охристые детали, в том числе полосы на пелене и подножие, были украшены золотым ассистом, а вертикальные боковые части – изображениями крупных драгоценных камней.

Ассист присутствует также и на других деталях изображения – подсвечниках, Евангелии, кайме мафория Богоматери, крыльях ангелов, звездах облачных сегментов, клавишах, нарукавнике и кащее в руке апостола Иерофея, а также воротах святительских хитонов и хитоне апостола Филиппа у ложа.

Для небесного сегмента насыщенного темно-синего цвета, а также для внутренних частей облаков был использован густой слой чистого ультрамарина. Как показала рентгенограмма (илл. 8) и исследование живописи с использованием микроскопа, колер нанесен поверх плотного подготовительного слоя бледного голубоватого оттенка (сегмент неба написан белилами с добавками ультрамарина, индиго и угля; облака – белилами и ультрамарином). Возможно, это было сделано для придания цвету большей интенсивности или же с целью экономии синего пигмента, положенного, впрочем, довольно плотно. На облаках ультрамарином покрыта только внутренняя часть, а края лишь подчеркнуты отдельными мазками, по которым нанесены многослойные белильные высветления. Сейчас яркий слой ультрамарина на этих изображениях находится преимущественно под слоями не до конца удаленного потемневшего покрытия и поновительской записи, что значительно меняет колорит в верхней части иконы.





Одной из важных технико-технологических особенностей доличного письма этой иконы является разнообразие составов красочных смесей и способов их применения, что особенно заметно при исследовании техники написания одежд (илл. 9). Работа художника была начата с роскрыши гиматия Христа, хитона и чепца Богоматери, хитонов стоящих у ложа апостолов Петра, Матфея и Филиппа, а также Петра на облаке. На всех этих изображениях использован вариант письма, где основная тональная проработка формы, включая пробела, выполнена смесью серого оттенка («рефтью»), поверх которой на завершающем этапе, как и в случае небесного сегмента, был положен сплошной слой ультрамарина. В настоящее время на перечисленных участках живописи слой ультрамарина значительно потерт. Возможно, он был удален во время одной из давних реставраций иконы, поскольку был принят за поновительский. Чтобы в некоторой степени представить себе первоначальный авторский замысел, по остаткам просматривающихся в микроскоп фрагментов красочного слоя в процессе исследования была сделана условная цифровая реконструкция колористического решения памятника (илл. 10). Как показало изучение составов красочных смесей, благодаря вариативности соотношения компонентов рефтовых слоев, а также неодинаковой плотности верхнего синего слоя, все детали, написанные в этой технике, имели немного различные оттенки.

Другой метод работы применен для изображения синих одежд апостолов Марка у ложа и Луки на облаке, а также ангелов в верхней части композиции. Ультрамарин здесь входит в состав основного колера, содержащего также белила и уголь. Как и в предыдущей группе, красочные смеси варьируются по соотношению этих пигментов, за счет чего выглядят по-разному. Так, для хитона апостола Марка было использовано большее количество ультрамарина, благодаря чему цвет получил особую

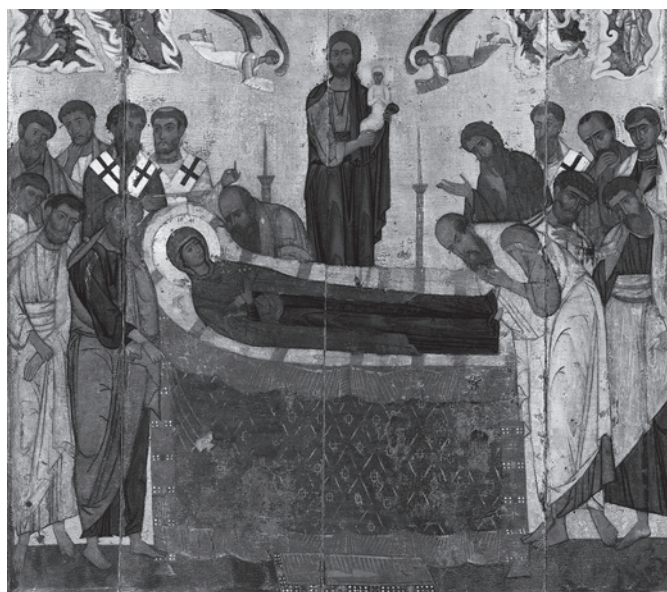
Илл. 8. Апостолы на облаках в правой части композиции  
 Деталь иконы «Успение Богоматери»  
 Начало XIII века  
 Рентгенограмма (выполнена Н.А. Касаткиной и Н.И. Митраковым)



Илл. 9. Деталь иконы «Успение Богоматери» Начало XIII века  
Фотосъемка в инфракрасной области спектра (1100 нм)  
Фото Д.С. Першина  
Снимок отчасти показывает тональную разницу деталей изображения, написанных с использованием различных смесей синих пигментов.



Илл. 10. Деталь иконы «Успение Богоматери» Начало XIII века  
Цифровая реконструкция первоначального колористического решения (выполнена С.В. Свердловой).



звучность, а в красках, использованных для одежд ангелов, преобладают белила, что придает колеру светлый оттенок.

Для хитона апостола Павла, стоящего у ложа, был применен третий вариант техники, где сплошной слой лессировки ультрамарином положен поверх гризайли очень тонким, полупрозрачным слоем, поверх которого была выполнена полноценная проработка объема, включающая притенения и пробела. Из-за значительной потертости живописи

в настоящее время этот авторский прием, к сожалению, практически не заметен.

Разнообразием отличаются также зеленые оттенки красочных смесей, для которых художник варьировал пропорции компонентов, добиваясь тонких нюансов палитры. Здесь также можно выделить некоторые группы изображений, отличающиеся общностью приемов письма. Основную представляют одежды светлого холодного оттенка, в состав колера которых входит глауконит с добавкой красной карбонатной охры, а также значительное количество белил. Так написаны ложе Богоматери, пелены ее души, гиматий апостола Луки и одежды некоторых апостолов в облаках в левой части композиции. К тому же типу близок и оттенок гиматия стоящего апостола Варфоломея, однако красочный слой здесь нанесен плотнее, а смесь немного отличается по соотношению компонентов (больше глауконита и охры), за счет чего ее цвет выглядит более интенсивным. Для зеленых одежд летящих апостолов в правой части иконы использованы чуть иные пропорции тех же пигментов (больше охры и меньше глауконита), придающие колеру теплый, сдержанный оттенок. Отдельный вариант представляют красочные смеси, примененные для изображения гиматиев летящих ангелов, где за счет различий пропорциональных соотношений того же состава и плотности его нанесения, цвет кажется более темным и приглушенным. Насыщенным зеленым колером (глауконит без дополнительных включений) выполнены притенения на гиматии апостола Луки у ложа. Так же по-разному мастер подошел здесь и к проработке объема – на некоторых фигурах пробела отсутствуют, и объем формируется за счет притенений и активного завершающего рисунка, а на некоторых высветления даны полноценно, причем использованы близкие, но не одинаковые пигментные составы.

Тонкие градации оттенков, полученные лишь благодаря различию пропорций компонентов красочных смесей, можно увидеть и на остальных изображениях одежд, колорит которых относится к теплой зеленоватой гамме. Так, для гиматия апостола Матфея у ложа был использован бледный горчичный колер, в составе которого содержится значительно меньшее количество глауконита, чем в описанных выше смесях выраженного зеленого оттенка. Гиматии изображенных у ложа и в облаках апостолов Иакова Зеведеева (илл. 11) и Иоанна Богослова написаны схожими по составу кра-

сками более темного тона. На гиматии последнего поверх основного слоя нанесена дополнительная лессировка, включающая белила, что придает цвету холодноватый оттенок и делает красочный слой менее прозрачным. Пробела здесь даны в три слоя густыми, почти фактурными мазками.



Илл. 11. Апостол

Иаков на облаке

Деталь иконы

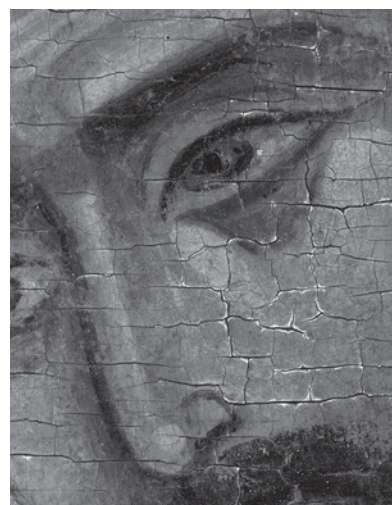
«Успение

Богоматери»

Начало XIII века

Фото Д.С. Першина

Илл. 12. Лик  
апостола Симона  
у ложа  
Деталь иконы  
«Успение  
Богоматери»  
Начало XIII века  
Фотосъемка  
в инфракрасной  
области спектра  
(1100 нм)  
Фото Д.С. Першина



Илл. 13. Лик  
апостола Симона  
у ложа  
Деталь иконы  
«Успение  
Богоматери»  
Начало XIII века  
Фото Д.С. Першина

Различны по компонентам смесей и проработке объема также одежды охристого, коричневого и розового оттенков. Особо выделяется гиматий стоящего у ложа апостола Марка, для которого был выбран кирпичный цвет (киноварь, белила, красная охра, примеси ультрамарина, глауконита и угля), а также значительно потертый бледно-розовый гиматий Павла у ложа (белила, киноварь, небольшая добавка ультрамарина и угля). На некоторых изображениях дополнительно были применены лессировки с добавлением красных и коричневых органических пигментов.

Личное письмо также отличается вариативностью живописной техники. Весьма условно можно выделить две основные группы, к одной из которых относятся изображения апостолов у ложа. Наиболее показателен неплохо сохранившийся лик апостола Симона. Нижний красочный слой, соответствующий этапу санкирной подготовки, имеет очень светлый охристый оттенок и покрывает лишь площадь открытого личного письма, не заходя под колер волос. Краска положена полупрозрачно, а составляющие ее пигменты (желтая охра, глауконит, сажа, небольшая добавка ультрамарина) имеют мелкий помол. Тени лессированы зеленоватой смесью<sup>15</sup>, создающей эффект присутствия холодной санкирной подготовки. Тем же составом выполнена линейная проработка лба, причем брови и переносица объединены в общую полосу широким мазком, что хорошо заметно на снимке в инфракрасной области спектра (илл. 12). Охрение, включающее дисперсную охру желтого и красного цвета, комки красной охры, белила и глауконит, нанесено двумя-тремя слоями слабо наполненной кистью, после чего на некоторых участках теней сделана дополнительная холодная лессировка, причем в смесь добавлены белила. Есть и притенения более теплого оттенка. Черты лика слегка подчеркнуты киноварью, а также нанесена очень легкая подрумянка на щеках, в настоящее

<sup>15</sup> Состав смеси сходен с предыдущим слоем, однако содержит больше угля и глауконита.



время практически полностью утраченная. Белки глаз написаны смесью холодного зеленого цвета (в ее состав входит большое количество глауконита), а сверху положен неяркий белильный движок. Примечательно, что движки на охрении в этом варианте личного письма отсутствовали (илл. 13). Аккуратный завершающий рисунок лика нанесен в два этапа, для основного из которых использована коричневая краска, а для завершающих штрихов – более темная, почти черного цвета.

К той же группе относятся и лики апостолов в облаках, написанные, однако, значительно проще. Несмотря на некоторую вариативность составов красочных смесей и плотности их нанесения, можно сказать, что на этих изображениях использованы преимущественно более теплые краски с преобладанием охр, а также яркая заметная подрумянка. Очень условно к тому же варианту стратиграфии и общей техники живописи можно отнести и личное письмо ангелов (илл. 14), однако в смесях здесь содержится больше глауконита, из-за чего колорит этих ликов выглядит более холодным.



Илл. 14. Лик ангела, указывающего путь апостолам  
Деталь иконы «Успение Богоматери»  
Начало XIII века  
Фото Д.С. Першина

Илл. 15. Лик Богоматери  
Деталь иконы «Успение Богоматери»  
Начало XIII века  
Фотосъемка в инфракрасной области спектра (1100 нм)  
Фото Д.С. Першина

Второй, радикально отличающийся от первого, вариант техники личного письма использован для изображений Христа и Богоматери (илл. 15). Санкирь здесь имеет холодный зеленоватый оттенок за счет преобладания в смеси глауконита и угля (желтая охра, сажа, глауконит, белила, малая добавка ультрамарина). Темный колер нанесен плотным, почти непрозрачным слоем, значительно отличающимся по тону от дальнейшей моделировки высветлений. К сожалению, проработка объема на обоих ликах практически не сохранилась, однако на снимках, сделанных в инфракрасной области спектра, просматриваются остатки притенений в виде широкого мазка кисти между бровями, как и в первой группе ликов. Охрение, сохранившееся лишь на изображении руки Христа, имеет специфический розоватый оттенок и выполнено смесью из крупнотертых свинцовых белил, желтой охры и киновари с небольшой добавкой глауконита. На некоторых участках поверх охрения был нанесен тонкий слой подрумянки. Отдельные движки, как и в личном письме первой группы, вероятно, отсутствовали, а завершающие описи были выполнены лишь простой угольной краской.



Илл. 16. Лик апостола  
Иоанна Богослова  
у ложа  
Деталь иконы  
«Успение  
Богоматери»  
Начало XIII века  
Фото съемка  
в инфракрасной  
области спектра  
(1100 нм)  
Фото Д.С. Першина

И, наконец, особая техника применена для образа апостола Иоанна Богослова (илл. 16), склонившегося к ложу Богоматери. Санкирь здесь, в отличие от предыдущих вариантов личного письма, нанесен сплошным слоем под все изображение головы, включая волосы и бороду. Плотный и темный колер значительно отличается по составу от всех предыдущих вариантов подготовительного этапа. В качестве основного пигмента использована крупнотертая оранжевая охра, отсутствующая в личном письме других персонажей (в состав смеси входят также крупный глауконит, уголь и немного свинцовых белил)<sup>16</sup>. В тенях положены густые зеленоватые приплески (сходная по составу смесь с преобладанием глауконита и угля) и той же краской выполнена графическая проработка морщин, включающая своеобразную тонкую линию, отходящую от нижнего века и огибающую скулу. Вместо характерного для других ликов горизонтального теневого мазка, соединяющего брови, притенение над переносицей здесь имеет U-образную форму. Охрение выраженного теплого оттенка имеет схожий с саникрем состав, отличающийся лишь по пропорциям входящих в него компонентов, и нанесено очень плотными слоями, что со временем вызвало возникновение специфического «плывущего» кракелюра красочного слоя. Поверх охрения выполнены подрумянка и линейный киноварный рисунок, подчеркивающий контур носа, светлую дугу на щеке и складки лба. Белильные движки, скорее всего, здесь отсутствовали.

Таким образом, лик Иоанна Богослова существенно отличается от рассмотренных ранее вариантов личного письма иконы почти на всех этапах работы. Использованный набор приемов здесь значительно проще, чем на обоих типах ликов. Не имеет аналогий также пропорциональное соотношение и специфический грубоватый помол компонентов красочных смесей. Учитывая разнообразие художественных приемов этого памятника, дать точное объяснение таких различий техники и технологии весьма затруднительно, однако можно предположить, что они являются признаками участия в работе второго мастера. В качестве схожего варианта соавторства художников можно привести икону «Эммануильский чин» последней четверти XII века из ГТГ, исследование которой показало, что изображение одного из ангелов преимущественно выполнял другой художник<sup>17</sup>. В то же время использование нескольких типов живописных техник для образов, несущих различную смысловую нагрузку, порой встречается в памятниках домонгольского периода. Наиболее показательным вариантом такого приема является икона «Деисус» начала XIII века из ГТГ<sup>18</sup>, где все три лика написаны по-разному, однако эти различия, как

<sup>16</sup> Аналогичная охра на этой иконе присутствует лишь в составе красочной смеси, использованной для гиматия апостола Петра.

<sup>17</sup> Государственная Третьяковская галерея, 2020. № 12. С. 363–368.

<sup>18</sup> Государственная Третьяковская галерея, 2020. № 13. С. 379–388.



и в рассматриваемой иконе, укладываются в рамки общего авторского подхода и нацелены лишь на подчеркивание смысловых характеристик образов.

Стоит отметить, что основной мастер «Успения» намеренно избегал однообразия, тонко нюансируя составы красочных смесей и методы построения объема как в доличном, так и в личном письме иконы. Все это, безусловно, свидетельствует о высокой профессиональной подготовке и богатом опыте художника, а также о значительной творческой свободе как специфической черте его индивидуальной манеры.

### **Икона «Успение Богоматери» начала XIII века из Десятинного монастыря: особенности авторской техники**

Софья Владимировна Свердлова – старший научный сотрудник.  
Государственная Третьяковская галерея. Российская Федерация, 119017 Москва,  
Лавришинский пер. д. 10.  
E-mail: s\_sverdlova@mail.ru

#### **Аннотация:**

В статье приведены обобщенные результаты технико-технологического исследования иконы «Успение Богоматери» начала XIII века из собрания Государственной Третьяковской галереи. Рассмотрены материалы и все этапы создания памятника, особое внимание уделено разнообразию авторских приемов и последовательности написания ликов, условно разделяемых на несколько групп. Выявленная специфическая техника, примененная для написания лика апостола Иоанна Богослова у ложа, позволяет сделать осторожное предположение об участии в работе над иконой второго мастера.

**Ключевые слова:** техника, технология, деревянная основа, рисунок, красочные слои, составы смесей, пигменты, особенности, приемы живописи.

### **The icon of the *Dormition of the Virgin* of the early 13<sup>th</sup> century from Desyatynny Monastery: On the features of the painter's technique**

Sophia Sverdlova, senior researcher, State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky lane, 10,  
119017 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: s\_sverdlova@mail.ru

#### **Abstract:**

The paper presents some general results of the technical and technological research of the icon of *the Dormition of the Virgin Mary* – a work of the early 13<sup>th</sup> century housed in the State Tretyakov Gallery. The materials and every stage of this artwork creation process are analysed, with special attention paid to the variety of the artist's techniques and the sequence of the painting of faces, which may be divided into several groups. The specific technique used for the face of St. John the Theologian standing near the deathbed, make us assume that another painter was also engaged in the creation of the icon.

**Keywords:** icon-painting techniques, icon-painting technology, wooden panel, drawing, paint layers, paint formulation, pigments, painting features and techniques

**References:**

- Antonova V.I., Mneva N.E., eds. *Gosudarstvennaia Tretyakovskaia galereia. Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI–XVIII vv. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii [State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Old Russian Painting of the 11<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> Centuries. Experience of Historical and Artistic Classification]*, vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1963 (in Russian).
- Bruk J.V., Iovleva L.I., eds. *Gosudarstvennaia Tretyakovskaia galereia. Katalog sobraniia, seriia 1: Drevnerusskoe iskusstvo X–XVII vekov. Ikonopis' XVIII–XX vekov, vol. 1: Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka [State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection, series 1: Old Russian Art of the 10<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries. Icon Painting of the 18<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> Centuries, vol. 1: Old Russian Art of the 10<sup>th</sup> – Early 15<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow: Krasnaya ploshchad', 1995 (in Russian).
- Karpova T.L., Nersesyana L.V., eds. *Gosudarstvennaia Tretyakovskaia galereia. Katalog sobraniia, seriia 1: Drevnerusskoe iskusstvo X–XVII vekov. Ikonopis' XVIII–XX vekov, vol. 3: Drevnerusskaia zhivopis' XII–XIII vekov [State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection, series 1: Old Russian Art of the 10<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries. Icon Painting of the 18<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> Centuries, vol. 3: Old Russian Painting of the 12<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow: State Tretyakov Gallery, 2020 (in Russian).
- Manafis K.A., ed. *Sinai: Treasures of the monastery of Saint Catherine*. Athens: Ekdotike Athenon, 1990.
- Papageorgiou A. *Ícônes de Chypre*. Nicosie: Edition de l'archêveché de Chypre, 1997.
- Pertsev N.V. "O nekotorykh priemakh izobrazheniia litsa v drevnerusskoi stankovoi zhivopisi XII–XIII vv. [On Some Techniques of Face Representation in Old Russian Panel Painting of the 12<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> Centuries]." In *Soobshcheniia Gosudarstvennogo Russkogo muzeia*, vol. 8. Leningrad: Iskusstvo, 1964, pp. 89–92 (in Russian).
- Tsigaridas E.N., Loverdu-Tsigarida K. *Sviashchennaia velikaia obitel' Vatoped. Vizantiiskie ikony i oklady [The Sacred Great Monastery of Vatoped. Byzantine Icons and Metal Covers]*, transl. by A.V. Zakharova. Moscow: Verkhov S.I., 2016 (in Russian).
- Vikturina M.P. "Opyt istolkovaniia rentgenogramm nekotorykh drevneishikh russkikh ikon [Experience of Interpretation on X-ray Images of Some of the Oldest Russian Icons]." In *Russkoe iskusstvo XI–XIII vekov*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986, pp. 148–165 (in Russian).
- Yakovleva A.I. "Priemy lichnogo pis'ma v russkoi zhivopisi kontsa XII – nachala XIII veka [The Technique of Facial Painting in Russian Painting of the 12<sup>th</sup> – Early 13<sup>th</sup> Centuries]." In *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vv.*, ed. by O.I. Podobedova. Moscow: Nauka, 1980, pp. 34–44 (in Russian).
- Yakovleva A.I. *Priemy pis'ma drevnerusskoi zhivopisi (domongol'skii period) [The Technique of Old Russian Painting (pre-Mongolian period)]*: Ph D. diss., Institute for Art Studies. Moscow, 1987 (in Russian).
- Zhidkov G.V., ed. *Gosudarstvennaia Tretyakovskaia galereia. Katalog khudozhestvennykh proizvedenii, nakhodiashchikhsia v ekspozitsii [State Tretyakov Gallery. Exposition Catalogue]*. Moscow: State Tretyakov Gallery, 1947 (in Russian).
- Zonova O.V. "‘Bogomater' Umilenie' XII veka iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremliia [‘The Virgin Eleusa’ of the 12<sup>th</sup> Century from the Cathedral of the Assumption in the Moscow Kremlin]." In *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura domongol'skoi Rusi*, vol. 6. Moscow: Nauka, 1972, pp. 270–282 (in Russian).

*Э.С. Смирнова*

**Новооткрытая русская икона «Архангел Гавриил»  
из частного собрания в Москве  
и традиция поясных деисусных чинов  
в иконостасах XV–XVI столетий**

История алтарных преград и развитых иконостасов в храмах православного мира, как и история собственно русских иконостасов, а также их отдельных ярусов, включая их иконографический состав и художественную интонацию, – это тема, освещенная далеко не полностью. Произведение, о котором пойдет речь, важно для исследования названной широкой проблематики, которая касается и культуры Византии, стоявшей в центре внимания О.С. Поповой, а также для характеристики некоторых течений в иконописи русской провинции XV – раннего XVI века.

Импульс обратиться к этим проблемам дала икона с поясным изображением архангела Гавриила (илл. 1), которая была недавно приобретена для формирующейся в Москве иконной коллекции собирателя Н.В. Шутова. Размеры произведения относительно крупные: 106,5 × 66,7 см. Такие габариты поясного образа, высотой свыше метра, наряду с трехчетвертным ракурсом фигуры, обращенной влево, к центру несохранившегося ансамбля, говорят о происхождении иконы из крупноформатного деисусного чина и, соответственно, из иконостаса немалого по размеру, но неизвестного нам храма.

Отметим некоторые особенности нашей иконы. На ней несмотря на сохранность основного изображения имеются огромные утраты красочного слоя и грунта (преимущественно на фоне и на второстепенных участках композиции), причем обнаруживается, что икона написана без паволоки, так что на месте утраченного левкаса видны обширные участки обнаженного дерева. Самые большие утраты находятся внизу. Судя по структуре древесины с ее широкими волокнами и со следами крупных сучьев, можно утверждать, что доски, составляющие основу иконы, – не липовые, характерные для продукции иконописных мастерских высокого класса, а хвойные, от сосны или ели. Грубоватый характер обработки доски

Илл. 1. Архангел  
Гавриил. Икона  
из деисусного  
чина. Конец XV –  
начало XVI века  
Собрание  
Н.В. Шутова, Москва



Илл. 2. Архангел  
Гавриил. Икона  
из деисусного чина  
Оборот доски



указывает на провинциальное происхождение иконы, что подтверждается, как мы увидим, и ее художественными особенностями, не умаляя значимости памятника для истории русской иконописи. Изображение не было полнофигурным, доска не обрезана снизу поновителями (илл. 2). Об этом говорят и пропорции самого изображения, и расположение двух первоначальных встречных шпонок на обороте иконной доски.

Пропорции фигуры, а также уровень расположения кистей рук архангела, приподнятых немного выше пояса, показывают несмотря на утраты в нижней части композиции, что изображение было, строго говоря, не поясным, а захватывало фигуру чуть ниже. Эта композиционная особенность, как и пропорции самой фигуры с относительно некрупной головой, равно как и небольшие крылья архангела, не срезанные лужгой и полностью уместившиеся в композиции, а отчасти и такой признак, как обобщение плавных силуэтных линий, – все свидетельствует об исполнении иконы уже за пределами собственно византийского периода, а именно во второй половине – конце XV века или даже, что менее вероятно, в начале XVI века. Важно подчеркнуть, что икона отмечена особой просветленностью интонации, которая была свойственна русскому искусству XV столетия (илл. 3).

Как определить регион, где была создана икона? В ней присутствуют, с одной стороны, тонкая поэтичность, мягкость красочной лепки, изысканная удлиненность пропорций и плавность линий, то есть качества, не позволяющие отнести произведение к искусству Новгорода или Пскова. С другой стороны, ритмика композиции, несколько упрощенная, указывает на создание иконы вне столичного, московского художественного мира. Наиболее вероятно исполнение «Архангела Гавриила» где-то в так



Илл. 3. Архангел  
Гавриил  
Фрагмент

называемой Средней Руси, скорее всего на территории Ростовской епархии, куда входили и земли, сравнительно близкие к Ростову, и отдаленные от него края к северу и северо-востоку. Примечательна полная непринужденность композиционного строя нашей иконы, не крупность глаз и значительность взгляда. Отметим и выразительность контуров, даже несмотря на их упрощение, что видно, например, в очертаниях кисти левой руки архангела.

Вероятно, время создания иконы, которое мы выше определили очень обобщенно, совпадает с периодом творчества Дионисия и мастеров его круга, но, не исключено, – со време-

нем деятельности их ближайших последователей. Однако в новооткрытой иконе совсем нет того показательного ритма широких дуг, который играет столь важную роль в произведениях самого Дионисия и мастеров из его окружения, например в ростовых фигурах из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре (ок. 1502–1503)<sup>1</sup>. Обсуждаемый нами памятник создан в иной, не в столичной, а в провинциальной художественной среде; он дает представление о поэтике и значительности именно этого пласта древнерусской культуры.

Коснемся особенностей иконографии, изобразительной схемы произведения. Новооткрытая икона требует поставить вопрос о времени распространения и об эволюции той разновидности деисусного чина в составе иконостаса, к которой принадлежит этот памятник, а именно с поясными, а не с полнофигурными изображениями. Как известно, в русских иконостасах поздневизантийского и поствизантийского периодов такая иконография хотя и встречается относительно часто, но ее уже нельзя считать доминирующей. В русских иконостасах распространение получают деисусные чины с полнофигурными изображениями, что, по всей видимости, зависит от больших размеров наиболее важных по своему культурному значению русских каменных храмов. Таковы, например, знаменитые ростовские деисусные чины в Благовещенском соборе Московского Кремля, видимо, конца XIV века (первоначальное происхождение чина неясно)<sup>2</sup>, а так-

<sup>1</sup> Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М.: Северный паломник, 2002. Кат. 16. Илл. 16 (с. 127).

<sup>2</sup> Щенникова Л.А. Иконы Благовещенского собора Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М.: Красная площадь, 2004. С. 19–50; 119–180.



же в огромном иконостасе из Успенского собора во Владимире (ок. 1408, ныне в ГТГ и ГРМ), где высота икон достигает 3,14 м<sup>3</sup>. Та же тенденция к использованию ростовых фигур продолжается в структуре деисусного яруса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре (1425–1427)<sup>4</sup> и обнаруживается в целом ряде менее значительных ансамблей.

Однако поначалу, на первых этапах развития русской алтарной преграды (как, надо полагать, и византийской), иконы, размещавшиеся в ее центральной части, обладали относительно небольшими размерами и, насколько мы знаем по немногим сохранившимся произведениям, имели совсем другую, а именно оплечную композицию, о чем свидетельствуют, например, русские иконы «Спас Эммануил с двумя архангелами» (ГТГ)<sup>5</sup>, «Спас, Богоматерь и Иоанн Предтеча» раннего XIII века (ГТГ)<sup>6</sup>, а также «Ангел Златые власы» (ок. 1200, ГРМ), принадлежавший, возможно, к пятичастному чину<sup>7</sup>.

Но впоследствии ситуация в широком византийском мире меняется, в изображениях на алтарной преграде появляется деисусный чин относительно крупных размеров, причем на разных хронологических этапах в его образах намечаются композиционно-иконографические разновидности. В XIII веке в структуре алтарной преграды ведущую роль начинают играть деисусные чины не с высоко обрезанными (по плечи или по грудь), как прежде, а с поясными изображениями, то есть с несколько иными, чем интересующий нас тип – более укороченными. Среди дошедших до нас памятников самыми значительными являются икона «Архангел Михаил» в монастыре Св. Екатерины на Синае, которую относят к первой половине или даже к первой трети XIII века<sup>8</sup>; а также две иконы, напоминающиеся необычными, близкими к фронтальным ракурсами своих фигур – «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» конца XIII века, в том же монастыре<sup>9</sup> (илл. 4).

<sup>3</sup> Андрей Рублев. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника / Сост. Г.В. Попов, Б.Н. Дудочкин, Н.Н. Шередега. Под общ. ред. Г.В. Попова и Б.Н. Дудочкина. М.: Красная площадь, 2010. С. 247–281.

<sup>4</sup> Балдин В.И., Манушина Т.Н. Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М.: Наука, 1996. Илл. 20, 22–36.

<sup>5</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. М.; Красная площадь, 1995. Кат. 12 (с. 63–64); т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков. М.: ГТГ, 2020. Кат. 12. С. 360–377; Лифшиц Л.И. Живопись второй половины – конца XII века // История русского искусства. Т. 2/2: Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.; Государственный институт искусствознания, 2015. С. 242–247. Илл. 334 (с. 243).

<sup>6</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Кат. 13 (с. 65–66); т. 3: Древнерусская живопись XII–XIII веков. Кат. 13. С. 378–401.

<sup>7</sup> Лифшиц Л.И. Живопись второй половины – конца XII века. С. 299–303. Илл. 123 (с. 300).

<sup>8</sup> Sinai. Treasures of the monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens; Ekdotike Athenon, 1990. P. 170, fig. 41.

<sup>9</sup> Byzantium. 330–1453 / Ed. R. Kormack, M. Vassilaki. London: Royal Academy of Arts, 2009. P. 372, 373, ill. 319–320.



Между тем на протяжении другого, более позднего этапа палеологовского периода фигуры деисусного чина нередко изображаются обреченными иначе, чуть ниже пояса, то есть более удлиненными, примером чего являются иконы второй половины XIV века в монастырях на Афоне: в одном случае в Ватопеде, а в другом – знаменитые произведения в Хиландаре<sup>10</sup> (илл. 5).

Вслед за византийскими памятниками комниновского и палеологовского периодов следует вспомнить произведения соответствующего

Илл. 4. Архангел Гавриил. Икона из деисусного чина. Конец XIII века. Монастырь Св. Екатерины, Синай

времени с такой же иконографией, выполненные, вероятно, на Руси, но приезжими византийскими мастерами. Таковы изображения архангелов среди считавшихся привезенными семи икон крупного по размеру Высоцкого чина (в ГТГ, а «Иоанн Предтеча» – в ГРМ), однако исполненных, по-видимому, в конце XIV века (ок. 1387–1395) непосредственно на Руси греками, но с участием русских мастеров (которыми, надо полагать, сделаны и сохранившиеся, как установлено реставраторами, от первоначального живописного слоя славянские надписи на раскрытой книге у Христа и на свитке у апостола Петра)<sup>11</sup>.

Укажем на широко известные собственно русские иконы позднепалеологовского периода с интересующими нас изображениями. Это «Архангел Михаил» из собрания С.П. Рябушинского (ГТГ) конца XIV или, более вероятно, самого начала XV века<sup>12</sup>; «Архангел Михаил» из Звенигородского чина (ГТГ) раннего XV века<sup>13</sup>; «Архангел Гавриил» приблизительно первой четверти XV века из деисусного чина псковской школы (ГРМ)<sup>14</sup>. Именно такие

<sup>10</sup> Treasures of Mount Athos. Thessaloniki: Ministry of Culture; Museum of Byzantine Culture, 1997. P. 85, 87. Cat. 2. 25, 2.25 (E.N. Tsigaridas).

<sup>11</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Кат. 72–77; Смирнова Э.С. Произведения русских иконописцев последней четверти XV века в монастыре Путна (Румыния) // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире. Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. / Ред.- сост. Э.С. Смирнова. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 174. Примеч. 31 на с. 175.

<sup>12</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Кат. 22.

<sup>13</sup> Андрей Рублев. Подвиг иконописания. С. 216.

<sup>14</sup> Псковская икона XIII–XVI веков / Сост. и автор каталога И.С. Родникова. Л.: Аврора, 1991. Илл. 25.

Илл. 5. Архангел  
Гавриил. Икона  
из деисусного чина  
Вторая половина  
XIV века  
Монастырь  
Хиландар, Афон

изображения, составляющие семифигурный Деисус, помещены в начальной заставке Киевской Псалтири 1397 года<sup>15</sup>, где из-за малого формата композиции в изображениях не выявлено, даны ли они по поясу или чуть ниже.

Мы выдвигаем предположение, что интересующая нас икона из частного собрания с образом архангела Гавриила, будучи созданной уже за пределами собственно византийского периода, а именно в конце XV века или даже чуть позже, отражает, тем не менее, именно этот этап в истории художественной культуры большого православного мира: поздневизантийский, а отчасти и поствизантийский период, памятники которого – по интонации образа, по его одухотворенности и внутренней сосредоточенности – были еще тесно связаны с византийскими традициями.

Обзор сохранившихся памятников позволяет заметить, что на следующем этапе поствизантийского периода в искусстве православного мира, а именно в развитом XVI столетии, в некоторых произведениях обнаруживается совсем иной подход к трактовке поясных фигур архангелов из чиновного ансамбля. Их иконография как бы обращается к древности, к компактным изображениям XIII – раннего XIV века с относительно высоко (по поясу) обрезанными фигурами и с некоторыми древними мотивами в деталях облачений и атрибутов архангелов. Таковы две иконы из деисусного чина, около середины XVI века, в монастыре Протат на Афоне<sup>16</sup> (илл. 6), отчасти и две русские иконы из села Гуменец (Поникарово) в Ростовском музее<sup>17</sup>. Встречаются произведения, где обрез фигур архангелов остается по-прежнему низким, чуть ниже пояса, но силуэты возвращаются к преобладанию вертикальных линий (ср. иконы из семифигурного деисусного чина в Музее русской иконы в Москве)<sup>18</sup>. В отдельных



<sup>15</sup> Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде [ОЛДП F 6]. М.: Искусство, 1978. Л. 2а.

<sup>16</sup> Treasures of Mount Athos. Cat. 2. 50, 2. 51. P. 118, 119.

<sup>17</sup> Вахрина В.Н. Иконы Ростова Великого. М.: Северный паломник, 2006. С. 100–102. Кат. 19, 20.

<sup>18</sup> Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний / Науч. ред. И.А. Шалина. М.: Благотворительный фонд «Частный музей русской иконы», 2009. Кат. 108. С. 166–169.



иконах наблюдается возрождение византийского классицизма, а именно античные реминисценции, идеальная красота. Прежняя поэтическая сосредоточенность архангелов сменяется подчеркнутым величием образов.

Исследуемая нами икона из собрания Н.В. Шутова создана раньше, чем только что упомянутые поствизантийские и русские памятники XVI века с их тенденцией к новой классике. Особенно важно, что русская икона из собрания Н.В. Шутова принадлежит к совсем другой, более ранней композиционно-иконографической традиции, связанной с XV столетием.

Пропорции фигуры удлинённые, голова сравнительно некрупная, изысканные очертания кисти руки, как и контуры одеяний, получают большое значение в композиционном ритме. Примечательна и характеристика лика. В его выражении прочитывается душевная открытость, сосредоточенная задумчивость и просветленность. Перед нами произведение русской иконописи, очевидно, совпадающее по времени создания с периодом творчества Дионисия и мастеров его школы, но исполненное не в кругу столичного, московского искусства, а в провинциальной среде, памятники которой довольно далеко отстояли и от традиций византийского классицизма, и от русской художественной концепции времени Дионисия. Ее мастера шли своим творческим путем.

Художественные и иконографические вариации в русской живописи начала поствизантийского периода, в том числе отражающие развитие иконостаса, а также особая поэтика искусства русской провинции названного времени, безусловно, заслуживают внимания исследователей.

Илл. 6. *Архангел Гавриил*. Икона из деисусного чина XVI век  
Монастырь Протат, Афон

#### **Новооткрытая русская икона «Архангел Гавриил» из частного собрания в Москве и традиция поясных деисусных чинов в иконостасах XV–XVI столетий**

Энгелина Сергеевна Смирнова – доктор искусствоведения, профессор МГУ имени М.В. Ломоносова (Российская Федерация, 119192 Москва, Ломоносовский проспект, д. 27/4, Г-420, e-mail: art@hist.msu.ru), главный научный сотрудник ГИИ (Российская Федерация, 125009 Москва, Козицкий переулок, д. 5).  
E-mail: institut@sias.ru

**Аннотация:**

Статья посвящена иконе «Архангел Гавриил», конца XV века (или, не исключено, самого начала XVI столетия), хранящейся в частном собрании в Москве и принадлежавшей к несохранившемуся крупноформатному деисусному чину с поясными изображениями. Судя по художественным особенностям, икона относится к искусству Северо-Восточной Руси и несмотря на некоторую провинциальность стиля обнаруживает глубокую содержательность одухотворенного и величественного образа, расширяя наше представление об искусстве этих земель. Анализ иконографии поясных деисусных чинов в византийском и русском искусстве позволяет заметить, что такие изображения, придя на смену оглавным и оплечным образам, известным в искусстве зрелого XII и раннего XIII века, играли большую роль в убранстве деисусного ряда иконостасов как византийских, так и русских, в искусстве палеологовского времени и на начальном этапе поствизантийского периода. При этом большинство деисусных чинов с неполнофигурными изображениями содержат образы не поясные, а представленные несколько ниже пояса, чем подчеркивается их монументальность и значительность.

**Ключевые слова:** икона, архангел Гавриил, коллекция Н.В. Шутова, русское искусство конца XV – начала XVI века, поясное изображение, крупноформатный Деисусный чин

**The newly discovered icon of the archangel Gabriel in the private collection in Moscow and a tradition of half-length Deesis tiers in Russian iconostases of 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries**

Engelina Smirnova – Full Doctor, Professor, Lomonosov Moscow State University (History Department of Lomonosov Moscow State University (Lomonosov avenue 27, Building 4, G-420, 119192 Moscow, the Russian Federation, e-mail: art@hist.msu.ru); Chief Researcher, The State Institute for Art Studies (Kozitsky pereulok 5, 125000 Moscow, the Russian Federation).  
E-mail: institut@sias.ru

**Abstract:**

The article is dedicated to the icon of the archangel Gabriel of the late 15<sup>th</sup> century (the early 16<sup>th</sup>-century date cannot be excluded) in the private collection in Moscow, which was a part of a nonextant large-format Deesis tier with half-length images. According to its artistic features the icon originates from the North Eastern Rus', and despite its somewhat provincial style, it reveals spirituality and grandeur of the image; it deepens our knowledge of the art of this territory. Analysis of the iconography of half-length Deesis tiers in Byzantine and Russian art allows us to note that such images replaced those neck-length and shoulder-length ones, known in the 2<sup>nd</sup> half of the 12<sup>th</sup> – early 13<sup>th</sup> century. They played an important part in the Deesis tiers of Byzantine and Russian iconostases in the Palaiologan and early post-Byzantine periods. At the same time in most of the Deesis tiers, in which figures are not represented as full-length, images are not half-length but rather a little longer in a way to emphasize their grandeur and significance.

**Keywords:** icon, archangel Gabriel, collection of N.V. Shutov, Russian art of the late 15<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> century, half-length image, large-format Deesis tier

**References:**

Baldin V.I., Manushina T.N. *Troice-Sergieva lavra. Arhitekturnyj ansambl' i hudozhestvennye kollekcii drevnerusskogo iskusstva XIV–XVII vv.* [The Holy Trinity – St. Sergius Laura. Architectural Ensemble and Collections of Russian Medieval Art of the 14<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Nauka, 1996 (in Russian).



Cormack R., Vassilaki M., eds. *Byzantium. 330–1453*. London: Royal Academy of Arts, 2009.

Dionisij «zhivopisec preslovushhij». K 500-letiju rospisi Dionisija v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monastyrja. Vystavka proizvedenij drevnerusskogo iskusstva XV–XVI vekov iz sobranij muzeev i bibliotek Rossii. [Dionisij “the famous painter”. To the 500<sup>th</sup> Anniversary of the Painting by Dionisij in the Cathedral of the Nativity of the Virgin in the Ferapontov Monastery. Exhibition of the Works of the Russian Medieval Art of the 15<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> Centuries in the Collections of Russian Museums and Libraries]. Moscow: Northern Pilgrim, 2002 (in Russian).

Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja galereja. Katalog sobranija [State Russian Gallery. Catalogue of the Collection]. Vol. 1. Moscow: Krasnaja ploshhad’, 1995 (in Russian).

Kievskaja Psaltir’ 1397 goda iz Gosudarstvennoj Publichnoj biblioteki imeni M.E. Saltykova-Schedrina v Leningrade [OLDP F 6] [Kiev Psalter of 1397 from the M. Ye. Saltykov-Schedrin State Public Library in Leningrad [OLDP F 6]]. Moscow: Iskusstvo, 1978 (in Russian).

Lifshits L.I. “Painting of the second half – end of the 12<sup>th</sup> century”. In *History of the Russian Art*, ed. L.I. Lifshits. Vol. 2/2: Art of the second half of the 12<sup>th</sup> century. Moscow: State Institute for Art Studies, 2015, pp. 242–247 (in Russian).

Manafis K.A., ed. *Sinai. Treasures of the monastery of Saint Catherine*. Athens: Ekdotike Athenon, 1990.

Popov G.V., Dudochkin B.N., eds. *Andrej Rublev. Podvig ikonopisanija. K 650-letiju velikogo hudozhnika* [Andrey Rublev. Deed of the Icon-Painting. To the 650<sup>th</sup> Anniversary of the Great Painter]. Moscow: Krasnaja ploshhad’, 2010 (in Russian).

Rodnikova I.S., ed. *Pskov icon of the 13<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> centuries*. Leningrad: Avrora, 1991 (in Russian).

Schennikova L.A. *Ikony Blagoveshenskogo sobora Moskovskogo Kremlja. Deisusnyj i prazdnichnyj rjady ikonostasa. Katalog [Icons of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Deesis and Feast Tiers of the Iconostasis. Catalogue]*. Moscow: Krasnaja ploshhad’, 2004 (in Russian).

Shalina I.A., ed. *Shedevry russkoj ikonopisi XIV–XVI vekov iz chastnyh sobranij* [Masterpieces of the Russian Icon-Painting of the 14<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> Centuries from the Private Collections]. Moscow: Charitable Foundation “Private Museum of Russian Icon”, 2009 (in Russian).

Smirnova E.S. “Works of the Russian Icon-painters of the Last Quarter of the 15<sup>th</sup> Century in the Putna Monastery (Romania)”. In *Old Russian Art. Art of the Medieval Rus’ and Byzantium in the time of Andrey Rublev. To the 600<sup>th</sup> Anniversary of the Painting of the Assumption Cathedral in Vladimir. Proceedings of the International Scientific Conference (October, 1–2, 2008)*, ed. E.S. Smirnova. Moscow: Art-Volkhonka, 2012, pp. 161–175 (in Russian).

State Russian Gallery. Catalogue of the Collection. Vol. 3. Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries. Moscow: State Russian Gallery, 2020 (in Russian).

*Treasures of Mount Athos*. Thessaloniki: Ministry of Culture; Museum of Byzantine Culture, 1997.

Vahrina V.N. *Ikony Rostova Velikogo [Icons of Rostov the Great]*. Moscow: Northern Pilgrim, 2006 (in Russian).

*В.Е. Сусленков*

## **МОЗАИКИ V–VI ВЕКОВ: ГЕРОИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ И НОВАЯ ЖИЗНЬ ЯЗЫЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ<sup>1</sup>**

Существование сцен на языческие сюжеты в V–VI веках, эпоху преобладающего господства христианского мировоззрения, в кругу исследователей объясняется обычно несколькими причинами: их рассматривают как свидетельство сохранившейся высокой книжной культуры и личных литературных вкусов заказчика, как отражение современной театральной сценографии, связанной с сохранившим свои традиции школьным образованием на грекоговорящем Востоке, как остатки язычества, которые еще сохранялись в высокостатусной среде (и перед нами языческая апологетика, иногда даже насыщенная антихристианскими идеями), как традиционную декорацию дома, которая по инерции сохранила свою апотропейную функцию, уже не связанную с самим содержанием картин. Несомненно, каждая из этих причин, сама по себе или сразу несколько, является «рабочей», но так же несомненно, что с IV и до конца VI века, когда поток мозаик с языческими сюжетами полностью иссякает, из всего репертуара античного искусства выбираются только определенные герои и сцены, что говорит об иконографии, формировавшейся по каким-то своим причинам<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Хронологическое поле, из которого выбраны памятники для настоящей статьи, достаточно широкое, и границы его условны: если рубежная – вторая половина VI века – очевидна, т.к. с этого времени произведения монументальной живописи на языческие сюжеты нам не известны, то момент отсчета периода размыт. Мы за него принимаем ту условную границу, когда число таких памятников резко сокращается, возможно, после указов Феодосия Великого 390-х годов; в любом случае языческая тема в искусстве кардинально уходит на периферию, но включаться в него для осмысленных связей будет и материал IV века.

<sup>2</sup> Общие вопросы, касающиеся тем, сюжетов и программных замыслов напольной декорации, см.: *Levi D. Antioch Mosaic Pavements*. Princeton: Princeton University Press, 1947; *Dunbabin K.M.D. Mosaics of the Greek and Roman World*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 1999; *Eadem. Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East // Using Images in Late Antiquity* / Ed. by S. Birk, T. Myrup Kristensen, B. Poulsen. Oxford;

Как кажется, сложение этой иконографии начинается с середины II до конца III века, в последний период «обновления» религиозного античного искусства. Судя по наиболее массовому искусству этого времени – погребальной пластике саркофагов, – главной (хотя всегда значительной и в предыдущие эпохи) потребностью религиозной жизни стало переживание момента перехода порога жизни и смерти, связанного с испытаниями, которые должны были привести к вечному блаженству. Культовый акцент радикально меняется – это время религии воскресших героев, с которыми ассоциирует себя человек, – никакой другой период в античности не дает такой активной, последовательно развивавшейся и так программно выразившейся картины личного обожения через ассоциацию с героем. Почитание героев, культы которых ранее за редкими исключениями были локально ограничены, а ко II веку многие и забыты, становится самым широким (видимо, не без воздействия императорского культа, предложившего схему личной героизации персоны через прямую ассоциацию со второстепенными божествами и героями), носит стихийный характер с чертами личной, негосударственной, не всегда подкрепленной реальным культом (святилищами, праздниками) религиозности.

Главное пространство разработки этой новой религиозности – пластика саркофагов, производство которых расцвело в самых разных регионах Империи, прежде всего в Греции, Малой Азии, Риме, Южной Галлии. Сюжеты их рельефов почти целиком посвящены испытаниям и гибели героев, после смерти преобразенных и / или обожествленных, и могут быть сгруппированы (с известным обобщением) в несколько больших тем: *получение бессмертия через соединение с божеством* (в супружестве, в любви), трактованное как вечный сон (Эндимион, к которому каждую ночь нисходит влюбленная в него Селена-Артемида) или смертный сон, за которым последует явление бога и пробуждение уже в новом божественном состоянии (спящая Ариадна и являющийся ей Дионис), *восхищение божеством* (похищение Гиласа наядами, похищение Персефоны Аидом, похищение Левкиппид Диоскурами), *подвиги-атлон* (история Геракла, страдавшего и затем вознесенного к богам, и других героев), *агон* (Состязание Пелопса и Эномая), *сражение* (Амазономахия, Гигантомахия, Кентавромахия, битвы Троянской войны), *охота*, во время которой (Адонис) или вскоре после нее (Мелеагр) героя настигнет смерть, *жертвенный уход*

Philadelphia: Oxbow Books, 2014. P. 227–255; Bowersock G.W. Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam. Cambridge, Massachusetts; London: The Belknap Press of Harvard University, 2006; Olszewski M.T. Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IV<sup>e</sup>–V<sup>e</sup> s.) // La Mosaïque Gréco-Romaine VIII. Actes du VIII<sup>e</sup> Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Lausanne, 1997) / Éd. D. Paunier, Ch. Schmidt. Vol. II (Cahiers d'Archéologie Romande, 86). Lausanne: Cahiers d'archéologie romande, 2001. P. 276–301; *Idem*. The iconographic program of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic // Et in Arcadia Ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata / Ed. by W. Dobrowolski, T. Płóciennik. Warsaw: Institute of Archaeology; University of Warsaw, 2013. P. 207–239.

Илл. 1. Саркофаг  
со сценой  
Разоблачения  
Ахиллеса на Скиросе.  
Около 240  
Мрамор  
Лувр, Париж  
Фото автора



в *айд* (смерть Алекстиды, Лаодамии, согласившихся умереть вместо своих мужей), *страдание* (смерть от отравленных одежд Главки / Креусы и Кронта, убийство Агамемнона, гибель Ниобид) или *гибель, за которой следует метаморфоза* (Фаэтон, ставший звездой, и превращения оплакивавших его Гелиад и Кикна, смерть Актеона) или *преодоление смерти* (Одиссей, слушающий пение Сирен), *герофания* (то есть проявления в герое его героических черт, например «Разоблачение» Ахиллеса на острове Скиросе), *оплакивание героя* (Патрокла, Ахиллеса, Гектора, Мемнона), предвещающее его посмертное блаженство (илл. 1).

К концу III века (редко – к началу IV века) мифологические сюжеты с саркофагов полностью исчезают, но сохраняются в напольной мозаичной живописи, оперирующей в основном теми же вокабулами, но еще более сократившей круг персон и сцен до избранных «героев» и определенных сценических формул. Этот отбор показателен, и выяснение его логики и является нашей целью.

Так, со второй половины IV века, в V и VI столетиях доминирующими (в разной степени частотности) являются образы «героического круга» – Диониса, Ипполита, Адониса, Ахиллеса, Мелеагра, Одиссея, Геракла, Орфея, Беллерофонта, Энея, – по крайней мере, только они сохранились (собственно в IV веке, с которого мы начинаем отсчет, число героев еще сильно больше: среди них, например, встречается Пелопс<sup>3</sup>). Композиции, где им принадлежит главная роль, построены по схемам, отработанным в пластике саркофагов II – начала IV века, в любом случае вся их иконография базируется на формулах, выработанных в погребальном рельефе, в контексте которого этапы их «биографии» с акцентами на подвигах – преодолении искушений, великодушии, агонах – охоте или войне, гибели,

<sup>3</sup> Пелопс изображен на мозаиках римских вилл в Боксфорде (Великобритания) и в Нохеде, Куэнка (Испания), около 400 года. См.: *Beeson A., Nichol M., Appleton J. The Boxford mosaic: a unique survivor from the roman age. Newbury: Countryside Books, 2019; Valero Tévar M.A. The late-antique villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics // Journal of Roman Archeology. 2013. Vol. 26. P. 315–316. Figs. 13–14; Idem. New representations of the myth of Pelops and Hippodamia in Roman mosaic art // Journal of Mosaic Research. 2018. Vol. 11. P. 297–313.*



Илл. 2. Ипполит с кормилицей Феды, передающей ему письмо  
Фрагмент мозаики из Шейх  
Зувейда в Исмаилии (Египет)  
Вторая половина V–VI век  
Региональный музей Исмаилии  
Фото автора

описывали путь человека как странствие по жизни через испытания; последним из них будет смерть, а за ней последует воскресение. Атлоны и агон, страдальческая кончина героев, посмертный апофеоз, трансформированные в риторическом ключе, единственные оказались уместны, возможны в христианском контексте, выражая и основную христианскую тему языком старой культовой традиции.

Показательным примером являются мозаики Ипполитовой комнаты<sup>4</sup> в Мадабе, видимо, первой половины VI века с томящейся любовью Федрой, старухой-нянькой, передающей Ипполиту любовную записку от мачехи, наставником героя, отправлением Ипполита на охоту – его фигура и последняя сцена разрушены<sup>5</sup> (илл. 2, 11), и Адонисом и Афродитой, восседающими на ложе, с Харитами, ловящими эротов. На первой мозаике герой представлен в момент нравственного испытания и перед началом охоты, в которой он погибнет (и впоследствии будет воскрешен), на второй – Адонис, ежегодно возвращающийся из мира мертвых и царящий с Афродитой (илл. 3). Композиционное соответствие мозаик Ипполитовой комнаты и сцен на саркофагах с Ипполитом и Федрой<sup>6</sup> и Адонисом

<sup>4</sup> Buschhausen H. Die Marienkirche von Madaba und der Saal des Hippylytos // Byzantinische Mosaiken aus Jordanien: Katalog des NÖ Landesmuseums / Hrsg. von M. Piccirillo. Wien: Amt der NÖ Landesregierung, 1986. S. 139–157; Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. Amman: American Center of Oriental Research, 2008. P. 23–26, 64–67. Pl. 1–31; Сусленков В.Е. Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе (VI в.): анализ и интерпретация // Византийский временник. 2021. Т. 105. С. 204–222.

<sup>5</sup> Каталог изображений Ипполита в античном искусстве: *Linant de Bellefonds P. Hippylytos 1 // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Bd. V, 1. Zürich; München: Artemis, 1990. S. 445–464. Илл. – LIMC. Bd. V, 2. S. 315–327.

<sup>6</sup> Например, саркофаги: с некрополя Арелата (ок. 250–260), Музей античного Арля, Арль – см.: *Ward-Perkins J.B. The Hippylytos Sarcophagus from Trinquetaille // The Journal of Roman Studies*. 1956. Vol. 46. P. 10–16; из собора, ныне в церкви Сан Никола в Вали деи Темпли в Агридженто (вторая четверть III века) – см.: *Ewald B.Ch. Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic // Life, Death and Representation. Some New work on Roman sarcophagi /*



Илл. 3. *Афродита и Адонис, восседающие на ложе, с Харитами и эронтами*  
Фрагмент мозаичного пола Ипполитовой комнаты. Первая половина VI века  
Археологическая зона церкви Марии в Мадабе, Иордания  
Фото автора



и Афродитой<sup>7</sup> – они в своих главных изобразительных формулах идентичны – позволяет вписать их в общий контекст тем погребальной пластики II–III веков (выведа их из чисто литературного сюжета, как они обычно толкуются). О достаточной распространенности сюжета с Ипполитом и Адонисом и о включенности его в программу, основной идеей которой является логика «страдание / смерть – воскрешение», свидетельствуют и другие ансамбли с этими героями: Ипполит изображен среди охотящихся героев на мозаике 450–469 годов с персонификацией Мегалопсюхии–Великодушия в центре с виллы из Якто близ Дафны в окрестностях Антиохии (Археологический музей Хатая в Антакье<sup>8</sup>) и на мозаике первой половины VI века из Шейх Зувейда (Музей Исмаилии<sup>9</sup>), Адонис – в сцене охоты на мозаике конца IV–начала V века в Триклинии Виллы Матерна в Карранке<sup>10</sup> близ Толедо и также на мозаике с Мегалопсюхией из Якто.

Ed. by J. Elsner, J. Huskinson. (Millenium Studien, 29). Berlin; New York: De Gruyter, 2011. P. 261–307. Fig. 8.1 a–d. Каталог памятников погребальной пластики с историей Федры и Ипполита: Robert C. Die antiken Sarkophagreliefs. Bd. III, Abt. 2: Einzelmythen. Hippolytos bis Meleagros. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1904; Koch G., Sichtermann H. Römische Sarkophage (Handbuch der Archäologie, 4) / Hrsg. von W. Otto, R. Herbig. München: Beck, 1982. S. 150–153.

<sup>7</sup> Например, саркофаг III века в Грегорианском музее в Ватикане: Zanker P., Ewald B.Ch. Vivere con I miti. L'Iconographia dei sarcophagi romani. Torino: Bollati Boringhieri, 2008. P. 290–292. Figs. 189–190. Каталог памятников, библиография истории Афродиты и Адониса на саркофагах, в живописи, на предметах прикладного искусства: Servais-Soyez B. Adonis // LIMC. Bd. I, 1. Zürich; München, Artemis, 1981. S. 222–229; Илл. – LIMC. Bd. I, 2. S. 160–170; Koch G., Sichtermann H. Römische Sarkophage. S. 131–134; Zanker P., Ewald B.Ch. Vivere con I miti. P. 207–213.

<sup>8</sup> A Corpus of Antioch Mosaics / Ed. by F. Cimok. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000. P. 252.

<sup>9</sup> Olszewski M.T. Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï. P. 276–301. Figs. 1–21.

<sup>10</sup> Fernández-Galiano D. The Villa of Maternus at Carranque // Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 9, 1) / Ed. by P. Johnson, R. Ling, D.J. Smith. Ann Arbor: University of Michigan, 1994. P. 199–210.



Илл. 4. Сцена рождения Фетидой младенца Ахиллеса  
Здесь же: Пелей, Амбросия-Бессмертие, Анатрофэ-Кормление, Мойры  
Мозаика на Вилле Тесея  
Начало V века  
Неа Пафос, Кипр

Если в образах Ипполита и Адониса главным является аспект воскресения и преображения<sup>11</sup>, то совершенно по-иному, в житийном ракурсе строится история Ахиллеса<sup>12</sup>. Его изображение встречается на нескольких дошедших до нас мозаичных картинах (их число могло быть много больше, принимая во внимание утраченные и еще не найденные мозаики). Если восстановить всю его историю и круг жизни родственных ему героев, например Геракла, Тесея (истории которых в античном искусстве были представлены во множестве сцен, развернуто и «биографично»), она единственная сохраняет в позднеантичной традиции черты героического «жития», то есть излагает его историю последовательно, в ключевых эпизодах. Иконография Ахиллеса, изначально очень разнообразная, на напольных мозаиках сокращается с IV века до сцен его божественного рождения Фетидой<sup>13</sup> (илл. 4), предсказания

<sup>11</sup> Об этом подробно см. в статье: Сусленков В.Е. Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе.

<sup>12</sup> О культуре Ахиллеса см.: Hiller von Gaertringen F. Achilleus // Kleine Pauly. Lexikon der Antike / Hrsg. von K. Ziegler, W. Sontheimer. Bd. I. Stuttgart: A. Druckemüller, 1964. S. 50; Русаева А.С. Вопросы развития культа Ахилла в Северном Причерноморье // Скифский мир. Киев: Наукова думка, 1975. С. 174–185; Sahin D. The Amisos Mosaic of Achilles. Achilles Cult in the Black Sea Region // La mosaïque gréco-romaine IX (Collection de l'École Française de Rome 352) / Éd. H. Morlier. Vol. 1. Rome: École française de Rome, 2005. P. 413–426; разделы о культуре Ахиллеса (с краткой библиографией) в книге: Белоусов А.В. Флавий Филострат в религиозном контексте своего времени. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. С. 102–138. Каталог изображений Ахиллеса в античном искусстве, в том числе и позднеантичные памятники: Kossatz-Deissmann A. Achilleus // LIMC. Bd. I, 1. S. 37–200; Илл. – LIMC. Bd. I, 2. S. 56–145. Об иконографии Ахиллеса: Dunbabin K.M.D. The Transformations of Achilles on Late Roman Mosaics in the East // Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Ed. by L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. P. 357–395.

<sup>13</sup> Мозаика начала V века на Вилле Тесея в Неа Пафосе на Кипре, где Фетиду и младенца сопровождают Амбросия-Бессмертие, Анатрофэ-Кормление и Мойры – см.: Daszewski W.A. Polish excavations at Kato (Nea) Paphos in 1970 and 1971 // Report of Department of the Antiquities, Cyprus (RDAC). Nicosia: Department of Antiquities, 1972. P. 210–217. Abb. 2. Taf. 37, 2; Dunbabin K.M.D. The Transformation of Achilles. Fig. 14.

ему судьбы Мойрами<sup>14</sup>, погружения ребенка-Ахиллеса в Стикс, чтобы наделить его неуязвимостью<sup>15</sup> (илл. 5), воспитания кентавром Хироном<sup>16</sup> и Фениксом<sup>17</sup>, пребывания на Скиросе, когда он изображается музицирующим рядом с Деидамией<sup>18</sup>, обнаружения переодетого девою Ахиллеса среди дочерей Ликомеда на Скиросе (илл. 6), то есть его герофании<sup>19</sup>;

<sup>14</sup> В той же сцене на Вилле Тесея – см. предыдущее прим.; на мозаике второй половины VI века на Вилле амазонок в Халеплибахче, Шанлыурфа – см.: *Karabulut H., Önal M., Dervişoğlu N.* Haleplibağçe Mozaikleri. Şanlıurfa / Edessa. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2011. Pl. 25.

<sup>15</sup> Мозаика V века из Дома Мелеагра с акрополя Ксанфа, ныне в Археологическом музее в Анталье – см.: *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 15; на Вилле Амазонок в Haleplibağçe. – *Ibid.* Fig. 22.

<sup>16</sup> Мозаика начала IV века из Типазы в Национальном музее древностей и исламского искусства, Алжир: *Leschi L.* Une mosaïque achilléenne de Tipasa de Maurétanie // *Mélanges de l'École Française de Rome.* 1937. Vol. 54. P. 25–41; LIMC. Bd. I, 1. Cat. 93; мозаика конца V – начала VI века из Беи в Национальном музее Бардо, Тунис: LIMC. Bd. I, 1. Cat. 71; *Yacoub M.* The Splendours of Tunisian Mosaics. Tunis: Agency for the Development of Heritage and Cultural Promotion, 2007. Fig. 130; мозаика второй половины VI века на Вилле Амазонок в Халеплибахче – см.: *Karabulut H., Önal M., Dervişoğlu N.* Haleplibağçe Mozaikleri. Pls. 30–31.

<sup>17</sup> Мозаика второй половины IV века из библиотеки Неона в Сагалассосе – см.: *Waelkens M., Ersoy H.K.* The Sagalassos Neon Library. Mosaic and its Conservation // *Sagalassos V. Report on the Survey and Excavation Campaigns of 1996 and 1997 (Acta Archaeologica Lovanensia Monographiae, 11/A)* / Ed. by M. Waelkens, L. Loots. Leuven: Leuven University, 2000. P. 419–447.

<sup>18</sup> Мозаика, датированная III веком, но, видимо, более поздняя, из Неаполиса (Наблус / Шхем, Палестина) – см.: *Talgam R.* Mosaics of Faith. Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land. Jerusalem: Yad Ben-Zvi Press; University Park: The Pennsylvania State University Press, 2014. P. 56–59. Fig. 84; мозаика начала III века из Дома Портиков в Селевкии Пиерии, порта Антиохии – см.: *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles... Fig. 4; рельеф на пиксиде слоновой кости V века из Ксантена (Римский музей и археологический парк Ксантена): *Ibid.* Fig. 5a, 5b.

<sup>19</sup> В позднеантичном искусстве – мозаичный пол фонтана первой половины III века при входе в триклиний Дома Посейдона в Зевгме – см.: [A Corpus of] *Zeugma Mosaics* / Ed. by M. Onal. Istanbul: A Turizm Yayınları, 2009. P. 34–39; мозаика первой половины III века при входе в триклиний Дома Квинта в Зевгме: *Ibid.* Ill. 90, обе: *Zeugma Mozaik Müzesi, Gaziantep*; мозаика первой половины III века в портике перистилля Дома Ахиллеса в Пальмире (Археологический музей в Пальмире) – см.: *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles... Fig. 2; мозаика III века из Тисдруса / Эль Джем, Тунис; мозаика IV века (?) на частном участке семьи Фустанос в Спарте; мозаика из Галло-римского музея в Сен-Ромен-ан-Галь; мозаика IV века (?) из Орб-Босеа, Швейцария – см.: *Ling R.* Ancient Mosaics. Princeton: Princeton University Press, 1998. Pl. 51; мозаика V–VI веков из Сантистебан-дель-Пуерто (Провинциальный музей изящных искусств в Хаене) – см.: *Blásquez Martínez J.M.* Mosaicos hispánicos de tema homérico. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Fig. 8; мозаика на вилле Ла Ольмеда в Педроса-де-ла-Вега в Паленсии конца IV–начала V века – см.: *De Palol Saellas P.* La villa romana de La Olmeda de Pedrosa de la Vega (Palencia): Guía de las excavaciones. Palencia: Diputación Provincial, 1982; *Cortes J.* Mosaicos en la villa romana La Olmeda. Palencia: Diputación de Palencia, 2008; *Abásolo J.A.* Los Mosaicos de La Olmeda. Lujó





Илл. 5. Погружение Фетидой младенца Ахиллеса в воды Стикса для надления его неуязвимостью  
Мозаика на Вилле амазонок. Вторая половина VI века  
Халеплибахче, Шанлыурфа, Турция  
Фото автора



Илл. 6. Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (справа – Одиссей)  
Мозаика в Доме Ахиллеса. Начало V века (?)  
Курион, Кипр  
Фото автора

y ostentación en una villa romana. Palencia: Diputación de Palencia, 2013; мозаика III–IV веков из Кесарии / Шершеля – см.: Bruhl A. Mosaique de la légende d'Achille à Cherchel // Mélanges de l'École Française de Rome. 1951. Vol. 48. P. 109–123; из Дома Левкактия в Птолемаиде, Киренаика / Ливия – см.: Mickocki T. The Achilles Mosaic from the Villa with a View in Ptolemais (Libya) // Archeologia. 2005. Vol. 56. P. 57–68. Pl. I–IV; мозаика IV века из Типазы над сценой Разоблачения на Скиросе – см.: Raeck W. Modernisierte Mythen zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen. Stuttgart: Franz Steiner, 1992. S. 124–126; мозаика V века из «Дома Ахиллеса» в Курионе на Кипре – см.: Dunbabin K.M.D. The Transformations of Achilles... Fig. 3; судя по сохранившейся от большой сцены надписи с именем Одиссея – на Вилле амазонок в Халеплибахче второй половины VI века.

возвращения к нему Брисейды<sup>20</sup>, оплакивания убитой им амазонки Пентесилеи<sup>21</sup>, милосердия к Приаму<sup>22</sup>. В целом такая программа соответствует и содержанию сцен с Ахиллесом на саркофагах (главные сюжеты этого круга пластики – Воспитание Хироном, Обнаружение на Скиросе, Ссора с Агамемноном и потеря Брисейды, Битва с амазонками, убийство и Оплакивание Пентесилеи, Влачение тела Гектора, Милосердие к Приаму)<sup>23</sup>: помимо идеи апофеоза после смерти, предполагавшейся самим помещением сцен на саркофаг, для этого «жития» определенно выбраны моменты проявления героического в биографии его души. Потому показательно, что из этого условного цикла исчезают картины Троянской войны и убийение Гектора, как отсутствует и последний акт истории – гибель Ахиллеса, важная для других героев. Такая сюжетно ограниченная разработка истории Ахиллеса как истории его воспитания акцентирует определенную идею – это этапы пайдеи, приближения души к совершенству<sup>24</sup>. Предметы прикладного искусства IV–V веков (и позднее) развивают ту же тему, еще более увеличивая число дополнительных сюжетов детства и юности героя до Троянской войны (как на серебряном Блуде Ахиллеса второй четверти IV века из Римского музея Августа Раурика в Кайзераугсте, Швейцария<sup>25</sup>; на рельефах Капитолийского

<sup>20</sup> Более ранние и характерные примеры – мозаика начала III в. из Антиохии (?), Музей Пола Гетти, Малибу; мозаика начала III века из Дома Айона в Антиохии – см.: *Dunbabin K.M.D. The Transformations of Achilles... Fig. 7*; мозаика конца IV – начала V века из Триклиния Виллы Матерна в Карранке близ Толедо – см.: *Fernández-Galiano D. The Villa of Maternus at Carranque... P. 199–208*; мозаика VI века из Мадабы, где Ахиллес представлен вместе с Патроком – см.: *Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. P. 80. Ill. 56.*

<sup>21</sup> В сцене битвы с амазонками – на мозаике из Аполлонии Илирийской – см.: *Mosaïques de l'Albanie (Mozaikë të Shqipërisë) / Éd. S. Anamali, S. Adhami. Tirana: Shtëpia Botuese, 1974. P. 22–26*; на мозаике в Комплутуме / Алькала-де-Энареце – см.: *Fernández-Galiano D. Complutum (Excavaciones arqueológicas en España). Vol. II: Mosaicos. Madrid: Ministry of Culture, 1984. P. 16–19, 48–53*; *Ghedini F. Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica // Antiquité tardive. 1997. Vol. 5. P. 259*; на мозаике начала V века в портике перистилия Виллы Герода Аттика в Луку в Аркадии – см.: *Spyropoulos G., Spyropoulos T. Prächtige Villa, Refugium und Museenstätte. Die Villa des Herodes Atticus im arkadischen Eua // Antike Welt. 2003. Bd. 34.5. S. 463–470*; на мозаике IV века в Кесарии / Шершеле, Алжир, вместе с обучением у Хирона и Разоблачением на Скиросе (разрушены) – см.: *Bruhl A. Mosaïque de la légende d'Achille à Cherchel... P. 109–123.*

<sup>22</sup> Милосердие к Приаму, видимо, изображено на мозаике V века, найденной на виа Догана, 1, в Фавентии / Фаэнце (ныне – в Музее ТАМО в Равенне).

<sup>23</sup> Сцены Троянской войны со сражением с амазонками и Ахиллесом с Пентесилеей: на саркофаге 230–250-х годов с лицом Ахиллеса, переработанным под портрет заказчика в Музее Пию-Клементино в Ватикане. Каталог саркофагов с Ахиллесом: *Robert C. Die antiken Sarkophagreliefs. Bd. II, Abt. I: Mythologische Cyklen. Berlin: Gebr. Mann, 1890. S. 108–127. Taff. XXXVII–XLIV.*

<sup>24</sup> *Manacorda M.A. La paideia di Achille. Roma: Editori riuniti, 1971*; *Cameron A. Young Achilles in the Roman World // The Journal of Roman Studies. 2009. Vol. 99. P. 1–22.*

<sup>25</sup> *Dunbabin K.M.D. The Transformations of Achilles... Fig. 11.*





Илл. 7. Охотящийся Мелеагр  
Фрагмент композиции с охотой  
Мелеагра и Аталанты  
Мозаика из Дома Харидема  
в Галикарнасе. Первая половина  
V века (?)  
Британский музей, Лондон  
Фото автора

путеала IV–V веков из Капитолийских музеев в Риме; на рельефах Тенса Капитолина второй четверти IV века из Капитолийских музеев<sup>26</sup>; блюде *terra sigillata* V века из Северной Африки<sup>27</sup>).

Внутреннюю логику «героического цикла» позволяет «достроить» история героя Мелеагра. Ключевой среди его подвигов – участие вместе с Аталантой (но также и без нее) в охоте на Калидонского вепря, которое представлено на большом числе саркофагов II – начала IV века<sup>28</sup>, а также встречается на ряде мозаик<sup>29</sup> (илл. 7). В истории Мелеагра выделяется и момент нравственного выбора – влюбленный в Аталанту герой отдаст ей трофей, и трагический итог – после начавшейся из-за этого ссоры

<sup>26</sup> *Dunbabin K.M.D. The Transformations of Achilles... Fig. 13b.*

<sup>27</sup> *Ibid. Fig. 12.*

<sup>28</sup> Например, саркофаг начала IV века с некрополя Изола Сакра (гробница 34) в Археологическом музее в Остии; с Аталантой – саркофаг 290–295 годов с некрополя Кампосанто в Пизе; саркофаг III века в атриуме кафедрального собора в Салерно; саркофаг IV века в баптистерии собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. О сценах с Мелеагром на саркофагах – см.: *Robert C. Die antiken Sarkophagreliefs. Bd. III, Abt. 2. S. 268–332. Taff. LXX–LXXXVIII.*

<sup>29</sup> Мозаика из Дома Харидема в Галикарнасе, ныне в Британском музее в Лондоне с охотничьими сценами, сценой охоты Дидоны и Энея [утрачена], Временами года, Амфитритой или Венерой в раковине, несомой тритонами; на ней также представлены Дионис, Пан, эроты, Европа на быке, персонификации Галикарнаса, Бейрута, Александрии – см.: *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum: Paintings / Ed. by R.P. Hinks. London: The British Museum Press, 1933. P. 127–129. No. 51 a-b; Poulsen B. Pagans in the Late Roman Halikarnassos I // Proceedings of the Danish Institute at Athens / Ed. by S. Dietz. Vol. 1. Oxford: Aarhus University Press, 1995. P. 204. Figs. 16, 18; мозаика V века (?) из Дома Нильского праздника в Сепфорисе / Циппори; мозаика последней четверти V века из Апамеи на Оронте – см.: *Dunbabin K.M.D. Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East. P. 227–253. Fig. 12.8; мозаика из Дома Мелеагра с Акрополя Ксанфа, ныне в Археологическом музее в Анталии; мозаика около 500 года из Саррина близ Алеппо, Сирия, с сидящими Мелеагром и Аталантой [фигуры не надписаны], с Европой на быке, Афродитой, Дионисом и его фiasом, Артемидой среди охотников, Гераклом с Авгой.**

с дядьями и их убийства он погибнет от руки своей матери, исполнившей пророчество Мойр о том, что его смерть наступит, когда сгорит полено в очаге, и посмертное бытие – герой пребывает в Аиде, где с ним общаются Геракл и Тесей<sup>30</sup>. Кроме того, истории Мелеагра и Аталанты, Ахиллеса и Пентесилеи, Ахиллеса и Брисеиды явно параллельны и могут быть сходно истолкованы как испытание души, столкнувшейся с любовью (Ахиллес, отрекшийся ради участия в войне от Деидамии на Скиросе, он же соединившийся с Брисеидой или влюбленный во время смертельного для нее поединка в Пентесилею, смертью которой была предсказана и его гибель, Мелеагр, убивший за Аталанту своих дядьев, что стало причиной и его гибели от рук матери). Герои также соединяются на мозаике из Дома с акрополя Ксанфа, где центральная сцена мозаичного поля с Погружением младенца Ахиллеса в Стикс совмещена с Калидонской охотой на бордюре – как кажется, объединяющим здесь стало предсказание Мойр о судьбе героев.

Сохранялась, хотя была менее популярной (или стала редкой на грекоговорящем Востоке и исчезала в варваризовывающейся с V века Западной Европе) сходная в «любовном аспекте» история Энея и Дидоны (в которой выделен тот же мотив – охота, которая привела к любви, – связь с Мелеагром и Аталантой, Ахиллесом и Пентесилеей здесь очевидна), известная в нескольких образцах<sup>31</sup>. Редок, но имеет определенную близость к Мелеагру как герою, функция которого в контексте «героической программы», прежде всего, подвиг, Одиссею, из чьей истории важнейшей оказалась линия преодоления искушений, Гераклу, подвиги которого есть метафора испытаний души, Беллерофонт<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Ботвинник М.Н. Калидонская охота // Мифы народов мира / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. I. С. 615–616.

<sup>31</sup> Мозаика около середины IV века из терм Виллы в Лоу Хэме, графство Сомерсет, в Музее Тонтон, Великобритания, с изображением прибытия или отплытия флота Энея, охоты Дидоны, Энея и Аскания, Энеем и Дидоной в гроте, с Венерой, «соединяющей влюбленных» Дидону и Энея (с Асканием рядом), и в центре поля с Венерой с двумя купидонами – тушащим и возжигающим факелы как символами рождающейся и угасающей любви. К V веку популярный сюжет Туалета Венеры будет «исчерпан» в античном искусстве, но охота героев продолжит свое существование – см.: *Thompson K., Newby Z. Dido and Aeneas in Roman Britain* // *Omnibus*. 2015. Vol. 69, march. P. 1–3; *Toynbee J.M.S. Art in Britain under Romans*. Oxford: Clarendon Press, 1964. P. 241–266. Pl. 58; на мозаике V или VI века с охотой Дидоны и Энея [утрачена] из Комнаты «В» в Доме Харидема в Галикарнасе: *Poulsen B. Pagans in the Late Roman Halikarnassos I...* P. 204. Свод изображений Энея в позднеантичном искусстве – см.: *Canciani F. Aineias* // *LIMC*. Bd. I, 1 S. 381–396; *Balty J. La mosaïque de Sarrin (Osrhoene)*. Paris: P. Geuthner, 1990. P. 55–56.

<sup>32</sup> Изображения Беллерофонта: мозаика III века (или позже) из Нима, Археологический музей в Ниме – см.: *Aymard J. La mosaïque de Bellérophon à Nîmes* // *Gallia*. 1953. Vol. 11. P. 249–271; мозаика середины IV века из Римской виллы в Боксфорде – см.: *Beeson A., Nichol M., Appleton J. The Boxford mosaic...*; *Dunbabin K.M.D. The myths of Boxford: questions about the patron and the designer of the mosaic* // *Journal of Roman Archeology*. 2020. Vol. 33. P. 763–768.

Среди других героев-охотников – Ипполита, Тиресия, Нарцисса, Адониса (даже если это имена конкретных персон, что кажется фантастичным, сам их выбор показателен) – Мелеагр изображен на мозаике около середины V века из Якто (ныне – в Археологическом музее Хатая в Антакье)<sup>33</sup>. Эта главная тема Мелеагра – охота – соответствует агону (соревнованию, охоте, войне), являющемуся атрибутом погребального предназначения памятника уже с архаической эпохи и в таком качестве имеющему еще более древние корни. Вероятнее всего, все безымянные, с ненадписанными участниками охоты позднеантичного и, очевидно, раннехристианского искусства являются развитием этой темы: так, помещенная в центре мозаики из Якто персонификация Мегалопсухии-Великодушия указывает на принцип героического – на подвиг-атлон, или агон, ведущие к страдальческой смерти, за которой последует воскресение (все изображенные герои пройдут этот путь). Можно пойти далее: все охоты (охота, сама по себе являющаяся признаком героического жития, еще более акцентировалась, видимо, не без влияния культа благого Фракийского всадника<sup>34</sup>) – это версии героического цикла, превратившиеся в самостоятельный сюжет, без конкретного героя, как на мозаике первой половины VI века из Дома Вустерской охоты, вывезенной из Антиохии в Художественный музей в Ворчестере<sup>35</sup> (илл. 8). Подтверждает это и тот факт, что в таком безымянном виде охоты сопровождают сцены с другими героями (например охоты на бордюре мозаики с Ипполитом и Адонисом в Ипполитовой комнате в Мадабе), став способом центрировки поля. Именно отсюда они переходят на полы в церквах; таких ансамблей особенно много на Ближнем Востоке в VI веке<sup>36</sup>, хотя ареал их распространения много шире.

Fig. 1. Еще несколько мозаик IV века из Римской Британии: из Лаллингстона, Хинтон-Сент-Мэри, Фрэмптона, Краутона – см.: *Witts P. Mosaics in Roman Britain. Stories in stone. Stroud: Tempus, 2005. P. 50–51.* Сцену с Беллерофонтом можно реконструировать также на мозаике первой половины VI века из перистилля Большого императорского дворца в Константинополе / Стамбуле.

<sup>33</sup> *Corpus of Antioch Mosaics. P. 252.*

<sup>34</sup> *Goceva Z. Les traits caractéristiques de l'iconographie du cavalier thrace // Iconographie classique et identités régionales: [colloque international], Paris, 26 et 27 mai 1983. Paris; Athens: École Française d'Athènes, 1986. P. 237–243.*

<sup>35</sup> *Corpus of Antioch Mosaics. P. 297.*

<sup>36</sup> Тема охот актуализируется, видимо, в контексте тем погребальной пластики (мифологические махии и охоты) II–III веков и императорского культа. См. мозаики Виллы в Пяцца Армерина первой половины IV века; в VI веке: мозаики старого диаконника базилики пророка Моисея на горе Нево, Иордания, 530 года – см.: *Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. Pls. 166–172*; в аканфе бордюра в капелле мученика Феодора при соборе Мадабы – см.: *Ibid. Pls. 97, 101*; в церкви Аль-Кадир в Мадабе – см.: *Ibid. Pls. 142, 143*, и др. См.: *Åkerström-Hougen G. The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. Stockholm: Svenska Institutet i Athen, 1974*; *Hachlili R. Ancient Mosaic pavements: themes, issues, and trends. Selected Studies. Leiden: Brill, 2009. P. 155–169*; *Nassar M. The Art of decorative mosaics (Hunting scenes) from Madaba area during Byzantine period (5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> c. AD) // Mediterranean Archaeology and Archaeometry. 2013. Vol. 13, no 1. P. 67–76.*

Илл. 8. *Сцена охоты*  
Фрагмент так  
называемой  
«Большой охоты  
из Апамеи». Первая  
половина VI века  
Королевские музеи  
искусства и истории,  
Брюссель  
Фото автора



Сюжет с охотой Мелеагра и Аталанты и других героев дополняет охота амазонок<sup>37</sup>. На вилле Амазонок в Халеплибахче (илл. 9) эта сцена находится в одном пространстве с развернутой историей детства и юности Ахиллеса. В большой степени именно связь с последним позволяет поместить амазонок в круг героической тематики. Амазонки, служащие деве Артемиде и издревле воплощающие собою хтоническое начало (амазономахия также частый сюжет на саркофагах<sup>38</sup>), традиционно связаны с культом Ахиллеса: они нападают на остров, где он царствует в посмертном блаженстве, но погибают, бросившись на конях в море, гладь которого приняли за равнину<sup>39</sup>. Кроме того, амазонки сражаются на стороне Трои против ахейцев; на мозаике в Халеплибахче изображена Пентесилея, которую поражает в поединке, но и влюбляется в тот же момент Ахиллес. Он оплакивает смерть воительницы, а за издевательства над умершей убивает Ферсита; вторая амазонка на мозаике – Фермодосса – была спутницей Пентесилеи в войне под Троей. Помещение Пентесилеи в одном пространстве с циклом Ахиллеса не может не быть задумано, учитывая

<sup>37</sup> Охота амазонок на позднеантичных мозаиках: мозаика начала IV века из Лептис Магна в Археологическом музее в Триполи – см.: LIMC. Bd. VI. Cat. 106a; мозаика IV века в Национальном музее Бардо, Тунис – см.: Ibid. Cat. 572; мозаика 450–469 годов из комплекса в Якто, выставленная в Археологическом музее Хатая в Антакье, – см.: *Corpus of Antioch Mosaics*. P. 247; мозаика V века из Апамеи – см.: Ibid. Cat. 573; мозаика V века в Доме Нильского праздника в Сепфорисе / Циппори – см.: *McKenzie J. The Architecture of Alexandria and Egypt 300 B.C.–A.D. 700*. New Haven; London: Yale University Press, 2007. P. 252. Pl. 423; мозаика на Вилле Амазонок в Халеплибахче – см.: *Eraslan Ş. Amazon queens mosaic of Haleplibahçe: iconographic relations with mosaics of Antioch, Sepphoris, Ouled Agla and Apamea // The Journal of International Social Research*. 2014. Vol. 7, 34. P. 456–465.

<sup>38</sup> *Robert C. Die antiken Sarkophagreliefs*. Bd. II, Abt. 1. S. 76–144. Taff. XXVIII–XLIV.

<sup>39</sup> *Белосов А.В. Флавий Филострат...* С. 131–133.





Илл. 9. Амазонка Меланиппа  
Фрагмент композиции с охотой амазонок. Вторая половина VI века  
Мозаика на Вилле амазонок в Халеплибахче, Шанлыурфа, Турция  
Фото автора

широкую известность сюжета. Амазонку Меланиппу, также представленную на этой мозаике, возможно, как это бывало и ранее, путали с Меланиппой, дочерью Гиппы, внучкой кентавра Хирона. Кроме того, изображение Меланиппы, Фермодоссы и Ипполиты на этой мозаике может восходить к некому утраченному тексту. В любом случае, как нам кажется, сцена с амазонками оказывается частью цикла жизни Ахиллеса, но, развернутая до большой самостоятельной картины, она входит в число «охот героев».

Зависимость этой иконографии от «героической» может подтвердить и то, что в античном искусстве изображения амазонок неизменно связаны с амазономахиями Геракла и Тесея и амазономахией ахейцев под Троей. Только с IV века сюжет кардинально меняется – теперь, если выразиться осторожно, доминирующим, но по известным памятникам единственным, становится их охота. Постепенное преобладание сюжета охот может быть связано с переводением этой иконографии амазономахии в иконографию героических охот, которые являются «принципом биографии» фактически всех героев, кроме Ахиллеса и Одиссея, сохранившихся в искусстве IV–VI веков – Адониса, Ипполита, Мелеагра, а также Энея и др. Подтверждает эту гипотезу о близости охот амазонок с героическим циклом и их положение в комплексе в Халеплибахче, на первый взгляд, не связанное с историей Ахиллеса. Занимающее отдельное поле и являющееся как бы зрительным «комментарием» изображение занимает то же место, что охоты на мозаике Большой охоты из Апаimei первой половины VI века, где также представлены и Мелеагр с Аталантой, в Королевских музеях искусства и истории в Брюсселе<sup>40</sup> (илл. 8). Определенную аналогию можно увидеть и в структуре декорации саркофагов II–III веков с героями, на которых сцены с охотами помещаются фризом-«комментарием»

<sup>40</sup> Balty J. La Grande mosaïque de la Chasse du triclinos (Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea, 2). Brussels: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie, 1969.





Илл. 10. Геракл,  
борющийся  
с Немейским львом  
V или VI век  
Мозаика  
Археологический  
музей, Мадаба,  
Иордания

(по верхней кромке, по торцовой стене, или как дополнительная сцена на фасадной стороне) к основной сцене «подвига» героя на фронтальной стене<sup>41</sup>.

Если история Ахиллеса раскрывается как житие и образец пайдеи, Мелеагра – как агон, Ипполита и Адониса как апофеоз / метаморфоза, то история Геракла, культ которого в греко-римском мире был исключительно важен и переживал свой расцвет в I–III веках (прямая адаптация культа в императорский культ; связь двенадцати подвигов Геракла с кругом жизни на саркофагах II–III веков; известное ранее, но теперь более масштабное включение Геракла в сферу Дионисова культа), добавляет новый аспект. На мозаике из Мадабы изображен Геракл, борющийся с Немейским львом<sup>42</sup> или фрагмент цикла его двенадцати подвигов (или сюжет, замещающий весь цикл, что неизвестно, так как контекст утрачен) (илл. 10), и в античности, и в христианской риторике толковавшихся как астрологический круг года и как атлон души, то есть подвиги Геракла – это испытания человеческой жизни. Этот атлон, как и посмертное блаженство Геракла стали причиной широкого распространения изображений подвигов на саркофагах, причем на целом ряде из них лицо героя переработано или оставлено заготовкой под портрет заказчика<sup>43</sup>, соотносившего себя с ним (это широко встречающийся прием и на саркофагах с другими героями). Возможно, и в случае данной мозаики мы видим следование этой теме, по крайней мере таковой была основа, из которой она возникла.

Еще один вариант иконографии Геракла – в составе Дионисова шествия, где он представлен в состоянии опьянения<sup>44</sup>, как на мозаике первой половины VI века из Шейх Зувейда в музее Исмаилии<sup>45</sup>, где изображены Федра

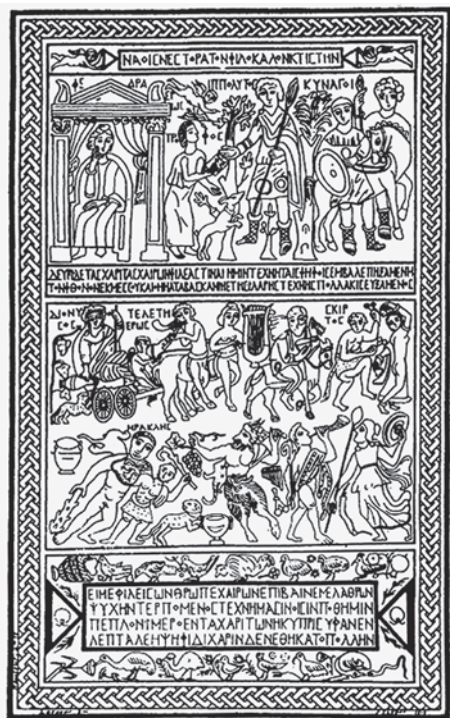
<sup>41</sup> Ср. саркофаги с Ипполитом, где основную сцену сопровождают изображения охоты на крышке или торце, и саркофаги с охотой Ипполита: *Linant de Bellefonds P. Hippolytos I...* S. 447.

<sup>42</sup> *Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. P. 80. Ill. 55.*

<sup>43</sup> *Newby Z. In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi // Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi / Ed. by J. Elsner, J. Huskinson. Berlin; New York: de Gruyter, 2011. P. 189–227.*

<sup>44</sup> Истоки этой иконографии в позднеантичном искусстве, она встречается в пластике саркофагов II–III веков, например на Уваровском саркофаге в ГМИИ им. А.С. Пушкина начала III века – см.: *Акимова Л.И. Саркофаг с дионисийскими сценами из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина // Музей. 1987. Т. 7. С. 112–123*; на мозаике второй четверти IV века со сценой свадьбы Диониса и Ариадны из Филиппополиса Аравийского в Музее Шахбы, Сирия – см.: *Cecconi N. Dioniso e la corona di luce. Iconografia e immaginario della figura di Dioniso nimbato // OTIUM. Archeologia e Cultura del Mondo Antico. 2016. Vol. 1. Fig. 10.*

<sup>45</sup> *Ovadia A., Gomez De Silva C., Mucznik S. The Mosaic Pavements of Sheikh Zouede in North Sinai // Tesserae. Festschrift für Josef Engemann (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 18) / Hrsg. von F. Dessman. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991. S. 181–191. Pls. 22–27; *Olzowski M.T. La mosaïque de style naïf de Cheikh Zouède au Sinai // Archeologia. 2002. Vol. 53. P. 45–61. Pl. III–VI.**



с Ипполитом на верхней панели и триумфальное шествие Диониса с эротом, ведущим его колесницу, с кентаврами, пляшущими сатирами и менадами, и Паном на основном поле. Надпись ТЕΛΕΤΗ (Посвящение) над колесницей Диониса сообщает нам о сути изображенного – это инициация в его культ (Илл. 11). Фиас Диониса<sup>46</sup> встречается также на мозаике IV или V века на вилле де-Санта-Крус в Баньос-де-Вальдеарадос, регион Бургос, Испания<sup>47</sup>, на фрагментах напольных мозаик V века (?) из Иордании со спящей Ариадной<sup>48</sup> (утрачены), пробуждение которой является метафорой воскресения в супружестве с божеством; с менадой и сатиром в Археологическом музее Мадабы<sup>49</sup> (Илл. 12), с танцующими менадой, сатиром и Паном (на картине с Ахиллесом и Патроклом – ныне в церкви Свв. Апостолов, VI века)<sup>50</sup> на мозаике в Димре / Эрезе<sup>51</sup>, Израиль, около 450–500 годов, на мозаике дома Диониса в Стамбуле последней четверти V века<sup>52</sup>, на мозаике первой половины VI века в перистиле Большого императорского дворца в Константинополе / Стамбуле (сохранилась фигура Пана с сатириком на плечах, несколько других сцен могут быть также

Илл. 11. Мозаика из Шейх Зувейда с триумфальным шествием Диониса, кентаврами, впряженными в его колесницу, пляшущими Паном, сатирами, менадами, с опьяневшим Гераклом (внизу) и с Федрой и Ипполитом (вверху). Вторая половина V–VI век Региональный музей Исмаилии, Египет. Прорисовка из книги: Cledat J. Fouilles à Cheikh Zouède (Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, 15). 1915.

<sup>46</sup> Обзор темы и круга памятников: Rosenthal-Heginbottom R. Dionysos and His Retinue in the Art of Late Roman and Byzantine Palestine // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 5 / Ed. by S.V. Maltseva, E.Yu. Stanyukovich-Denisova, A.V. Zakharova. St. Petersburg: NP-Print Publ., 2015. P. 188–194.

<sup>47</sup> Известна по рисунку Дж.Л. Ардженте: Cecconi, N. Dioniso e la corona di luce... Fig. 26.

<sup>48</sup> Мозаика найдена на участке, близком к месту, где была открыта мозаика с Ахиллесом, Патроклом и Брисеидой, то есть вполне возможно, они часть общей композиции; известна по рисунку, ныне утрачена: Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. P. 80. Ill. 56.

<sup>49</sup> Ibid. P. 76. Ill. 33, 40.

<sup>50</sup> Ibid. P. 76. Ill. 32, 43, 48.

<sup>51</sup> Rahmani L.Y. The Erez Mosaic Pavement // Israel Exploration Journal. 1975. Vol. 25. P. 21–24. Pls. 3–4.

<sup>52</sup> Dalgiç Ö. The Triumph of Dionysos in Constantinople: A Late Fifth-Century Mosaic in Context // Dumbarton Oaks Papers. 2015. Vol. 29. P. 15–48.

Илл. 12. Танцующие менада и сатир  
Фрагмент разрушенной композиции «Шествием Диониса»  
Мозаика из дома в окрестностях акрополя Мадаба V или VI век  
Археологический музей, Мадаба, Иордания

частью этой композиции)<sup>53</sup>, плохо сохранившаяся мозаика конца VI века (?) из Герасы / Джараша, Иордания, с процессией пяти фигур (Пан, Дионис, менада и, видимо, сатир).

Как и в описанных выше случаях, сцена с шествием Диониса в ее мозаичной версии близка иконографии погребальной пластики<sup>54</sup>, в свою очередь, основанной на композициях знаменитых картин, для которой этот сюжет – основной в развитии темы смерти как порога перед возрождением «в Дионисе» (изображение опьяневшего Геракла в контексте дионисийского культа есть метафора смерти и преобразования через опьянение-безумие<sup>55</sup>). Это истолкование подтверждает и сопоставление с дионисийской темой сцен с другими героями: с фиасом совмещена сцена с Ахиллесом, Патроклом и Брисеидой в Мадабе, История Федры и Ипполита в Шейх Зувейде.

Более редкой, но не случайной, линией среди героических сюжетов в контексте искусства поздней античности является история Одиссея<sup>56</sup>, которая моделировалась по уже описанной схеме: на саркофагах изображаются события, интерпретировавшиеся как метафоры преодоления душой, стремящейся к вечности, испытаний материальной жизни. Важным подтекстом являлась и история нисхождения Одиссея в Аид и возвращения его оттуда после получения предсказаний Тиресия. Уже в рельефах саркофагов среди деяний Одиссея преобладает его испытание пением сирен<sup>57</sup>; с прекращением производства саркофагов этот сюжет Одиссея цикла особенно будет востребован в живописи конца III–V века. Таковы



<sup>53</sup> Trilling J. The Soul of the Empire: Style and meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople // *Dumbarton Oaks Papers*. 1989. Vol. 43. P. 27–72.

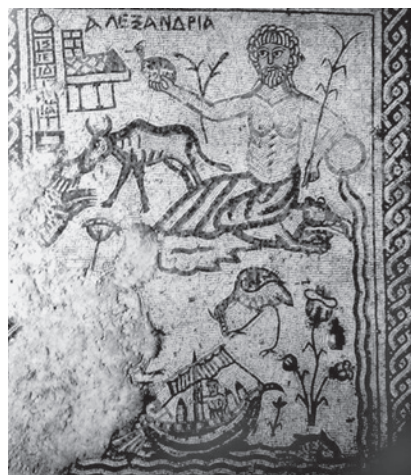
<sup>54</sup> См. саркофаги из палатцо Дория-Памфили в Риме и из галереи Уолтерс в Балтиморе: Buccino L. *Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2013. Fig. 50 (P. 99). S23 (P. 231).

<sup>55</sup> Ср. Уваровский саркофаг из ГМИИ им. А.С. Пушкина начала III века.

<sup>56</sup> Обзор и анализ иконографии Одиссея: Andreae B. *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. Mainz: von Zabern; Munchen: Haus der Kunst, 1999; каталог изображений: *Touchefeu-Meynier O., Camporeale G. Odysseus / Uthuze* // LIMC. Bd. VI, 1. S. 943–983.

<sup>57</sup> Например, саркофаг II века из музея Гварначчи в Вольтерре – см.: Andreae B. *Odysseus...* Pl. 121, 123; саркофаг II века из Археологического музея во Флоренции – см.: *Ibid.* Pl. 122, и др.; фрагменты стенок трех саркофагов конца III–начала IV века в катакомбах Сан Каллисто в Риме – см.: Robert C. *Die antiken Sarkophagreliefs*. Bd. II. Abt. 1. S. 152–157. Taff. LII.





найденные в доме близ церкви в Аммедаре / Хайдре<sup>58</sup> в Тунисе мозаика второй половины III – начала IV века (?) со Скиллой и сиренами, мозаики V века в доме Леонтия в Скифополисе / Бейсане / Бет Шеане<sup>59</sup> в Палестине, где на одном поле с нильским пейзажем и персонификацией Нила дважды изображен Одиссей, сражающийся со Скиллой и слушающий сирен (илл. 13, 14). Единственная в позднеантичном искусстве сцена герофании Одиссея, аналогичная по структуре его биографического цикла герофании Ахиллеса на Скиросе, – на мозаике третьей четверти IV века с его возвращением из Апаimei, в Королевских музеях искусства и истории в Брюсселе.

Несмотря на то, что изображения Одиссея редки, встречающиеся толкования узловых событий его странствий дают представление о том, как могли пониматься сцены «героического жития» в позднеантичную эпоху. Позднеантичные риторы, философы-неоплатоники, христианские писатели толковали сюжеты Одиссеевой истории как пример, пользуясь словами св. Павлина Ноланского, «*navigatio vitae*»<sup>60</sup>: странствующая по жизни душа, борясь с искушениями и земными удовольствиями, преодолевает смерть и достигает гавани – истинной «родины». Св. Амвросий Медиоланский сравнивает Скиллу и сирен с искушением ересью, преодоление которого ведет к бессмертию души («на скалистом берегу этой жизни дочери сирен поют сладостную, но смертоносную песнь, уловляя юные души, и только мудрец, как повествуется у греческого поэта, благополучно

Илл. 13. Сцены с Одиссеем, слушающим пение Сирен и сражающимся со Скиллой. V век  
Фрагмент мозаики в Доме Леонтия в Скифополисе / Бейсане / Бет Шеане, Израиль

Илл. 14. Персонификация Нила с ниломером и нильским пейзажем V век  
Фрагмент мозаики в Доме Леонтия в Скифополисе / Бейсане / Бет Шеане, Израиль

<sup>58</sup> Baratte F. Recherches archéologiques à Haïdra. Miscellanea 1: Les mosaïques trouvées sous la basilique I. Mosaïque d'Ulysse – Mosaïque fleurie (Publications de l'École française de Rome, 17). Rome: École Française de Rome, 1974. P. 3–63. Fig. 8, 9, 12, 15.

<sup>59</sup> Hachlili R. Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel. Leiden: Brill, 1988. P. 301. Pl. 37.

<sup>60</sup> Paulinus Nolanus, Epistula XXIII. Paulinus Nolanus: Epistulae (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 29) / Hrsg. von W. Hartel. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999. S. 187: 23–25.

миновал их, связанный, как оковами, своим благоразумием. До пришествия Христова даже сильным было почти невозможно удержаться от обольщения наслаждениями»<sup>61</sup>). Встречающиеся у Отцов Церкви сравнения положения Одиссея, привязанного к мачте корабля, с положением Христа, пригвожденного ко кресту, придает эпизоду дополнительный символический смысл<sup>62</sup>.

Все герои, которые были названы ранее, представлены в сценических картинах; единственный персонаж, всегда помещавшийся в центре мозаичного поля, «подчиняющий» его себе, – Орфей, мозаики с которым встречаются во II–IV веках по всему античному миру<sup>63</sup>. Они стандартны в своей схеме: герой изображается играющим на лире среди животных, видимо, воплощающих собою замороженную им природу. В этой сцене несомненны отзвуки орфического культа (Орфей посетил аид и покинул его, принес новую религию Диониса в мир) и представления о нем как герое, подтвердившем и воспевшем бессмертие души. Если рассматривать его вместе с другими героями сходной судьбы, учитывая связь с погребальной темой (например Орфей с лирой среди животных на торцовой стенке саркофага из Археологического музея в Фессалониках 230–240-х годов; фреска III века в катакомбах Санти Марчеллино э Пьетро в Риме; мозаика середины VI века из погребальной капеллы из Иерусалима в Археологическом музее в Стамбуле<sup>64</sup>) (илл. 15), можно выделить еще одну грань в его образе – он символ победы над смертью. Участвующий в «героической» теме образ Орфея, может, не случайно уходит из искусства, и его изображение из иерусалимской погребальной капеллы единично; он более всех остальных адаптируется в иудейской<sup>65</sup> – как прообраз царя

<sup>61</sup> *Святитель Амвросий Медиоланский. О вере // Амвросий Медиоланский. Собрание творений на латинском и русском языках. Т. V. М.: Издательство ПСТГУ, 2015. С. 172–173.*

<sup>62</sup> Тексты собраны в книге: *Biamonte G. Il mito di Ulisse e le Sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica cristiana // Bessarione. 1994. Vol. 11. P. 59–62; Максим Туринский. Гомилия XLIX, I – Sancti Maximi episcopi Taurinensis homiliae. // Patrologia Latina / Ed. by J.-P. Migne. Vol. 57. Paris: Garnier, 1862. P. 339; Paulinus Nolanus. Epistula XVI, 7 – Sancti Paulini Nolani episcopi // Patrologia Latina. Vol. 61. Paris: Garnier, 1847. Col. 232.*

<sup>63</sup> Об иконографии Орфея см.: *Balty J. Orpheus // LIMC. Bd. VII, 1. Zürich; München: Artemis, 1994. P. 107; Jesnick I.J. The Image of Orpheus in Roman Mosaic. An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to its Expression in the Medium of Mosaic in Late Antiquity (BAR International Series, 671). Oxford: Archaeopress, 1997; Tülek F. Orpheus, The Magician. The Transition of Orpheus Theme from Paganism to Christianity in late Roman – Early Byzantine Mosaics. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 1998; Hönle A. Orpheus in Arae Flaviae. Rottweil: Stadtarchiv Rottweil, 2005; Gogräfte R. Die Wiedergeburt des Mainzer Orpheus. Mainz am Rhein: von Zabern, 2007.*

<sup>64</sup> *Tülek F. Orpheus, the Magician. P. 42–44. Pl. 3.*

<sup>65</sup> О сходстве иконографии Давида и Орфея: мозаика из синагоги в Газе 508–509 годов – см.: *Hachlili P. Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel. P. 297–298; Barash M. The David Mosaic of Gaza // Assaph: Studies in Art History / Ed. by N. Kanaan. Vol. 1. Tel-Aviv: Tel-Aviv University, 1980. I. P. 17–20.*



Давида – и раннехристианской – как Добрый пастырь – аллегорической образности.

Сцены с героями, странствующими и преодолевающими испытания, совершающими подвиги, ведущие к страданию и смерти и затем посмертному блаженству вечной жизни, за редкими случаями, когда они вынуты из общего поля, и их контекст потерян, объединяются в общие картины бордюрыными полями с персонификациями времен года по углам<sup>66</sup>, организуемыми их как целое. Этот принцип организации – условно его можно назвать «иконографией универсума» – еще один программный языческий сюжет: его сердцевиной, то есть стержнем становятся образы Ктисис (Божественного основания)<sup>67</sup>, а также Талассы-Моря, Геи-Земли<sup>68</sup>,



Илл. 15. Орфей, играющий на лире  
Мозаика из погребальной капеллы в комплексе дома у Дамасских ворот Иерусалима  
Середина VI века  
Археологический музей, Стамбул  
Фото автора

- <sup>66</sup> Об иконографии Времен года – см.: *Levi D. Allegories of the Months in Classical Art // The Art Bulletin. 1941. Vol. 23, no. 4. P. 251–291; Dunbabin K.M.D. Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage. Oxford: Clarendon Press, 1978. P. 158–161, 186; Ling R. The Seasons in Romano-British Pavements // Britannia. 1983. Vol. 14. P. 13–22; Parrish D. Seasons Mosaics of Roman North Africa. Rome: G. Bretschneider, 1984; Abad Casal L. Horai – Horae // LIMC. Bd. V, 1. S. 503–538. Илл. – LIMC. Bd. V, 2. S. 344–368; Abad Casal L. Kairoi / Tempora anni // LIMC. Bd. V, 1. S. 891–920; Slim H. Eternal Time and Cyclical Time // Mosaics of Roman Africa: Floor Mosaics from Tunisia / Ed. by M. Blanchard-Lemée. New York: George Braziller, 1996. P. 37–64.*
- <sup>67</sup> Среди изображений Ктисис: мозаика V века во дворце Бейт-эд-Дин, Ливан; мозаика V века из дома Евстолия в Курионе на Кипре – см.: *Nikolaou K. Ancient Monuments of Cyprus. Nicosia: Department of Antiquities, 1968. Pl. 47; мозаика последней четверти V века из дома Геи и Времен года в Художественном музее в Ворчестере; мозаика первой четверти VI века из дома Ктисис в Археологическом музее Хатая в Антакье – см.: Corpus of Antioch Mosaics... Pl. (P. 295); мозаика последней четверти V века с Ананеосис, Дюнамис, Евандрией, из так называемого дома «De la Divinité marine» в Селевкии-Пиерии в Музее Саклера в Кембридже (Массачусетс); мозаика VI века из Аполлонии в Киренаике, Ливия, в музее церкви рас эль-Хилал; мозаика 539 года с Ананеосис и Космесис из базилики Каср эль-Либия в Киренаике, Ливия. Об иконографии Ктисис – см.: *Becatti G. Ktisis // Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale. Supplemento 1970. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973; Balty J. Ktisis // LIMC. Bd. VI, 1. S. 148–150. Илл. LIMC. Bd. VI, 2... S. 67–68.**
- <sup>68</sup> Изображения Геи-Земли: мозаики из дома Геи и Времен года последней четверти V века в Принстоне, Нью Йорк – см.: *Corpus of Antioch Mosaics... Pl. (P. 277); из дома Геи в Антиохии рубежа V–VI веков в Мемориальном художественном музее Аллена в Оберлине, Огайо – см.: Corpus of Antioch Mosaics... Pl. (P. 287); мозаика начала VI века (?) из церкви в Маарат аль-Нумане, Сирия; мозаика 535/536 года из церкви Св. Георгия в Хирбет аль-Мухайят, ныне в комплексе Моисея на горе Нево – см.: *Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. Pl. 244, 251; мозаика 565 года в верхней капелле священника Иоанна при церкви Амоса и Касисея в Вади-Африт у Горы Нево – см.: Ibid. Pls. 226–228; и др. Таласса-Море: мозаика в церкви Свв. Апостолов в Мадабе (576) – см.: Ibid. Pl. 332; мозаика первой половины VI века из «дома Вустерской охоты» в Археологическом музее Хатая в Антакье – см.: *Corpus of Antioch Mosaics... Pl. (P. 300); и др. Гея, Океан, Времена года, София-Мудрость в «византийской церкви» в Петре второй четверти VI века – см.: Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. Pl. 110.***

Илл. 16. Персонализация  
Мегалопсюхии-Великодушия  
Центральное поле мозаики Виллы  
из комплекса Якто близ Дафны  
(окрестности Антиохии). 450–469  
Археологический музей Хатая,  
Антакья



Солнца и Луны<sup>69</sup>, которые иногда заменяются только фрагментом календарного цикла или развернутой композицией с месяцами<sup>70</sup>. Эта структура широко распространена и в раннехристианских церквях, допускающих языческие персонализации в свою декорацию, например упомянутые выше Таласса в церкви Свв. Апостолов в Мадабе и Гея в церкви Св. Георгия на Горе Нево.

В «иконографию универсума» вписываются и персонализации принципов мироздания вроде Мегалопсюхии-Великодушия, Ананеосис-Обновления<sup>71</sup>, Софии-Мудрости, Космесис-Благоустройства / Гармонии, Евандрии-Мужества, Сотерии-Спасения<sup>72</sup> (илл. 16), которые в ряде случаев (вроде Великодушия, Мужества, Спасения) связаны с героической темой в декорации.

<sup>69</sup> Мозаика VI века из монастыря Девы Марии, с солнцем и луной в центре в Бет Шеане / Бейсане, Палестина – см.: *Levi D. Allegories of the Months in Classical Art. Fig. 11, 12.*

Иконография Солнца имеет самостоятельное происхождение

<sup>70</sup> Таких ансамблей III–VI веков с персонализациями месяцев или сезонов много как в домах, так и в синагогах и церквях, и они встречаются фактически во всех регионах Империи, одни из самых поздних – мозаики VI века из «Эль-Хамама» и из монастыря Девы Марии (с солнцем и луной в центре) в Бет Шеане / Бейсане, Палестина – см.: *Levi D. The Allegories...* Fig. 11, 12; мозаика конца V века или более поздняя из дома Времен года из церкви Архангела Михаила в Археологическом музее в Аргосе.

<sup>71</sup> Мозаика третьей четверти V века с Ананеосис в Археологическом музее Хатая в Антакье; мозаика последней четверти V века из так называемого дома «De la Divinité marine» в Селевкии-Пиерии в Художественном музее Фогга в Гарварде; мозаика 539 года с Ананеосис и Космесис из базилики Каср эль-Либия в Киренаике, Ливия; иконографический очерк и каталог памятников – см.: *Balty J. Ananeosis // LIMC. Bd. I, 1. S. 756–757.*

<sup>72</sup> Мозаика с Мегалопсюхией из комплекса Якто в Антиохии в Археологическом музее Хатая в Антакье – см.: *Corpus of Antioch Mosaics. Pl. (P. 252);* и мозаика второй половины V века с Сотерией из терм Аполавсис в Антиохии – см.: *Corpus of Antioch Mosaics... Pl. (P. 235).*

Вариантом «иконографии универсума» без центральной фигуры являются нильские пейзажи<sup>73</sup> с персонификацией Нила или Александрии: на полу дома Нильского праздника в Сепфорисе / Циппори V века (?)<sup>74</sup>, где изображена также и охота, в доме Леонтия в Скифополисе / Бейсане / Бет Шеане (Палестина) с упоминавшимися сценами с Одиссеем<sup>75</sup> (Илл. 14), в комнате рядом с охотой амазонок на вилле Амазонок в Халеплибахче, в Ипполитовой комнате в Мадабе. Фигура Нила встречается и в мозаиках христианских храмов, как в церкви в Умм-эль-Манабийе на вершине Аджлунского холма<sup>76</sup>, где сохранились надпись у фигуры Нила и вид города с надписью «ЕГҮПТОС», ниломер и лодка на воде, полной рыб (то есть нильский пейзаж). Эти примеры связывают персонификацию Нила и нильские пейзажи, символизирующие блаженство; в христианской традиции это уже сцены на берегах реки Нил, текущей из Рая, и героические сцены, предполагающие испытание и посмертное блаженство.

По сути дела мозаики на языческие сюжеты рубежа IV/V и VI века следуют основной линии с акцентом на пайдейе души, преодолении искушений материальной жизни, блаженстве / преображении / воскресении по смерти, понятых как универсальный принцип мироздания. Подтверждаются эти размышления и регулярными случаями соседства сцен в одном мозаичном поле: например Погружение Ахиллеса в Стикс и охота Мелеагра и Аталанты на мозаике из дома с акрополя Ксанфа, Охота Мелеагра и Аталанты и Дионисов фиас из дома Мелеагра в Галикарнасе, Апофеоз Адониса и Искушение Ипполита в Ипполитовой комнате в Мадабе, Возвращение Брисеиды Ахиллесу и Дионисов фиас в церкви Свв. Апостолов в Мадабе, Охота Адониса, ведущая к его гибели, и Возвращение Брисеиды к Ахиллесу на вилле Матерна в Карранке, Разоблачение Ахиллеса на Скиросе с охотами в отдельном поле на вилле в Педроса-де-ла-Вега, Дионисов фиас и Искушение Ипполита в Шейх Зувейде, Мегалопсوخия-Великодушие в центре охот героев в комплексе Якто в Антиохии, История юности Ахиллеса и Охота Амазонок с Ктисис и Дионисийской сценой на вилле Амазонок в Халеплибахче в Шанлыурфа и др.

### **Мозаики V–VI веков: героические сцены и новая жизнь языческих сюжетов**

Виталий Егорович Сусленков – старший преподаватель. Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный университет. Российская Федерация, 127051 Москва, Лихов переулок, д. 6, стр. 1.  
E-mail: lafcadio@yandex.ru

<sup>73</sup> Сусленков В.Е. Египетские мотивы и образ земного Рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквях Ближнего Востока // Византийский временник. 2011. Т. 70 (95). С. 232–235.

<sup>74</sup> McKenzie J. The Architecture of Alexandria and Egypt... Pl. 423.

<sup>75</sup> Hachlili R. Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel... P. 301. Pl. 37.

<sup>76</sup> Разрушена во время переноса мозаики. См.: Glueck N. Explorations in Eastern Palestine, IV. New Haven: American Schools of Oriental Research, 1951. P. 229–230; Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. P. 341. Pl. 752.

**Аннотация:**

В позднеантичном искусстве IV–VI веков был представлен круг языческих сюжетов, или сохранивших свое культовое содержание, или вписанных в контекст христианских смыслов. Этот круг постепенно все более сокращался до избранных персон и сцен; доминирующими (или даже единственными) остались Дионис, Ипполит, Адонис, Ахиллес, Мелеагр, Одиссей, Геракл, Орфей, Беллерофонт, Эней. Композиции, где эти герои занимают главное место, построены по схемам, отработанным в пластике саркофагов II – начала IV века. Их рельефы были «картинами» личного обожения через ассоциацию с героем, с которым ассоциирует себя человек. В таком контексте этапы их «биографии» с акцентами на подвигах – преодоления искушений (Одиссей), великодушии (Ахиллес), агонях – охоте или войне (Мелеагр, Эней, безымянные охоты), страдальческой кончине (фактически все герои), преодолении смерти (Орфей) и посмертном блаженстве / воскресении (Адонис, Ипполит), обожении через соединение с Дионисом (Ариадна, Геракл) – описывали путь человека как странствие по жизни через испытания, последним из которых будет смерть, а за ней последует воскресение. Сцены с героями обычно объединяются в общие картины бордюрами полями с персонификациями времен года по углам, с нильским пейзажем, охотами, с центральной или ключевой аллегорической фигурой, воплощающей принцип универсума (Мегалопсихия, Ктисис, Сотерия и др.).

Выбор столь ограниченного круга персон в конце Античности был не случаен: атлоны и агон, страдальческая кончина, посмертный апофеоз, трансформированные в риторическом ключе, оказались уместны в христианском контексте, выражая основную христианскую тему языком старой культовой традиции.

**Ключевые слова:** позднеантичное искусство, Ахиллес, Мелеагр, амазонки Одиссей, Орфей, Геракл, иконография мифологических героев, античные темы в Раннехристианском искусстве

**Mosaics of the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries: heroic scenes and a new life of pagan plots**

Vitaly Suslenkov, Lecturer, Orthodox St. Tikhon University of Humanities, Likhov pereulok, 6, bld. 1., 127051 Moscow, Russian Federation.

E-mail: lafcadio@yandex.ru

**Abstract:**

In the Late Antique art of the 4<sup>th</sup> – 6<sup>th</sup> centuries we come across the circle of pagan subjects that either preserved their cult content or were put in the context of Christian meanings. The circle gradually shrank to selected persons and scenes; Dionysus, Hippolytus, Adonis, Achilles, Meleager, Odysseus, Hercules, Orpheus, Bellerophon and Aeneas remained dominant (or even the only ones). The compositions, in which these heroes play the main part are constructed according to the schemes worked out in the reliefs of sarcophagi of the 2<sup>nd</sup> – early 4<sup>th</sup> centuries (they were “paintings” of personal deification through association with the hero with whom a person associated himself). In this context the stages of their “biography” with emphasis on feats – overcoming temptations (Odysseus), generosity (Achilles), agones – hunting or war (Meleager, Aeneas, nameless hunts), suffering death (virtually all the heroes), overcoming death (Orpheus) and posthumous bliss / resurrection (Adonis, Hippolytus), deification through union with Dionysus (Ariadne, Hercules) described the path of man as a journey through trials, the last of which there will be death, followed by resurrection.

Scenes with heroes are usually combined together in border fields with personifications of the Seasons in the corners, with the Nile landscape, hunts and a central allegorical figure embodying the principle of the Universe (Megalopsychia, Ktisis, Soteria, etc.).

The choice of such a limited circle of subjects at the end of Antiquity was not accidental: atloines and agon, the suffering death, the posthumous apotheosis, transformed in a rhetorical way, were the only ones appropriate in the Christian context, expressing the main Christian theme in the language of the old cult tradition.

**Keywords:** Late Antique art, Achilleus, Meleager, Amazones, Odysseus, Orpheus, Hercules, iconography of mythological heroes, ancient heritage in Early Christian art

**References:**

- Abad Casal L. "Horai – Horae". In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 5, 1. Zürich; München: Artemis, 1990, pp. 503–538.
- Abad Casal L. "Kairoi / Tempora anni". In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 5, 1. Zürich; München: Artemis, 1990, pp. 891–920.
- Abásolo J.A. *Los Mosaicos de La Olmeda. Lujo y ostentación en una villa romana*. Palencia: Diputación de Palencia, 2013.
- Åkerström-Hougen G. *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos*. Stockholm: Svenska Institutet i Athen, 1974.
- Akimova L.I. "Sarkofag s dionisijskimi szenami iz sobranija GMII imeni A.S. Pushkina" [The Sarcophagus with Dionysian scenes from the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]. *Muzej* 7 (1987), pp. 112–123 (in Russian).
- Ambrose of Milan. *Sobranie tvorenii na latinskom i ruskom iazykakh [Collection of writings in Latin and Russian]*, vol. 5. Moscow: Izdatel'stvo Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, 2015 (in Russian).
- Anamali S., Adhami S., eds. *Mosaïques de l'Albanie (Mozaikë të Shqipërisë)*. Tirana: Shtëpia Botuese, 1974.
- Andreae B. *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. Mainz: von Zabern; Munich: Haus der Kunst, 1999.
- Aymard J. "La mosaïque de Bellérophon à Nîmes". *Gallia* 11 (1953), pp. 249–271.
- Balty J. "Ananeosis". In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 1, 1. Zürich; München, Artemis, 1981, pp. 756–757.
- Balty J. "Orpheus". In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 7, 1. Zürich; München: Artemis, 1994, pp. 81–105.
- Balty J. *La Grande mosaïque de la Chasse du triclinos* (Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea, 2). Brussels: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie, 1969.
- Balty J. *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoene)*. Paris: P. Geuthner, 1990.
- Barash M. "The David Mosaic of Gaza". In *Assaph: Studies in Art History*, ed. by N. Kanaan, vol. 1. Tel-Aviv: Tel-Aviv University, 1980, pp. 1–42.
- Baratte F. *Recherches archéologiques à Haïdra. Miscellanea 1: Les mosaïques trouvées sous la basilique I. Mosaïque d'Ulysse – Mosaïque fleurie* (Publications de l'École française de Rome, 17). Rome: École Française de Rome, 1974.
- Becatti G. "Ktisis". In *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale. Supplemento 1970*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973.
- Beeson A., Nichol M., Appleton J. *The Boxford Mosaic: a Unique Survivor from the Roman Age*. Newbury: Countryside Books, 2019.
- Belousov A.V. *Flavij Filostrat v religioznom kontekste svoego vremeni [Flavius Philostratus in the religious context of his time]*. Moscow: Izdatel'stvo Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, 2012 (in Russian).
- Biamonte G. "Il mito di Ulisse e le Sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica Cristiana". *Bessarione* 11 (1994), pp. 59–62.
- Blásquez Martínez J.M. *Mosaicos hispánicos de tema homérico*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.



- Botvinnik M.N. "Kalidonskaya ohta [Kalidonian Hunting]". In *Mify narodov mira [Myths of the peoples of the World]*, ed. by S.A. Tokarev, vol. 1. Moscow: Sovetskaya Enciclopedija, 1980, pp. 615–616 (in Russian).
- Bowersock G.W. *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam*. Cambridge, Massachusetts; London: The Belknap Press of Harvard University, 2006.
- Bruhl A. "Mosaïque de la légende d'Achille à Cherchel". *Mélanges de l'École Française de Rome* 48 (1931), pp. 109–123.
- Buccino L. *Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2013.
- Buschhausen H. "Die Marienkirche von Madaba und der Saal des Hippolytos". In *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien: Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums*, ed. by M. Piccirillo. Wien: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1986, pp. 139–157.
- Cameron A. "Young Achilles in the Roman World". *The Journal of Roman Studies* 99 (2009), pp. 1–22.
- Canciani F. "Aineias". In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 1, 1. Zürich; München, Artemis, 1981, pp. 381–396.
- Cecconi N. "Dioniso e la corona di luce. Iconografia e immaginario della figura di Dioniso nimbato". *OTIUM. Archeologia e Cultura del Mondo Antico* 1(2016), pp. 1–72.
- Cimok F., ed. *A Corpus of Antioch Mosaics*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000.
- Cortes J. *Mosaicos en la villa romana La Olmeda*. Palencia: Diputación de Palencia, 2008.
- Dalgıç Ö. "The Triumph of Dionysos in Constantinople: A Late Fifth-Century Mosaic in Context". *Dumbarton Oaks Papers* 29 (2015), pp. 15–48.
- Daszewski W.A. "Polish excavations at Kato (Nea) Paphos in 1970 and 1971". In *Report of Department of the Antiquities, Cyprus*. Nicosia: Department of Antiquities, 1972, pp. 210–217.
- De Palol Salellas P. *La villa romana de La Olmeda de Pedrosa de la Vega (Palencia): Guía de las excavaciones*. Palencia: Diputación Provincial, 1982.
- Dunbabin K.M.D. "Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East". In *Using Images in Late Antiquity*, ed. by S. Birk, T. Myrup Kristensen, B. Poulsen. Oxford; Philadelphia: Oxbow Books, 2014, pp. 227–253.
- Dunbabin K.M.D. "The myths of Boxford: questions about the patron and the designer of the mosaic". *Journal of Roman Archeology* 33 (2020), pp. 763–768.
- Dunbabin K.M.D. "The Transformations of Achilles on Late Roman Mosaics in the East". In *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*, ed. by L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018, pp. 357–395.
- Dunbabin K.M.D. *Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- Dunbabin K.M.D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Eraslan Ş. "Amazon queens mosaic of Haleplibahçe: iconographic relations with mosaics of Antioch, Sepphoris, Ouled Agla and Apamea". *The Journal of International Social Research* 7, 34 (2014), pp. 456–465.
- Ewald B.Ch. "Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic". In *Life, Death and Representation. Some New work on Roman sarcophagi*, ed. by J. Elsner, J. Huskinson. (Millenium Studien, 29). Berlin; New York: De Gruyter, 2011, pp. 261–307.

Fernández-Galiano D. "The Villa of Maternus at Carranque". In *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 9, 1)*, ed. by P. Johnson, R. Ling, D.J. Smith. Ann Arbor: University of Michigan, 1994, pp. 199–210.

Fernández-Galiano D. *Complutum* (Excavaciones arqueológicas en España). Vol. II: Mosaicos. Madrid: Ministry of Culture, 1984.

Ghedini F. "Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica". *Antiquité tardive* 5 (1997), pp. 239–264.

Glueck N. *Explorations in Eastern Palestine, IV*. New Haven: American Schools of Oriental Research, 1951.

Goceva Z. "Les traits caractéristiques de l'iconographie du cavalier thrace". In *Iconographie classique et identités régionales: [colloque international], Paris, 26 et 27 mai 1983*. Paris; Athens: École Française d'Athènes, 1986, pp. 237–243.

Gogräfe R. *Die Wiedergeburt des Mainzer Orpheus*. Mainz am Rhein: von Zabern, 2007.

Hachlili R. *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*. Leiden: Brill, 1988.

Hachlili R. *Ancient Mosaic pavements: themes, issues, and trends. Selected Studies*. Leiden: Brill, 2009.

Hiller von Gaertringen F. "Achilleus". In *Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, vol. 1, ed. by K. Ziegler, W. Sontheimer. Stuttgart: A. Druckermüller, 1964, pp. 46–50.

Hinks R.P., ed. *Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings and Mosaics in the British Museum: Paintings*. London: The British Museum Press, 1933.

Hönle A. *Orpheus in Arae Flaviae*. Rottweil: Stadtarchiv Rottweil, 2005.

Jesnick I.J. *The Image of Orpheus in Roman Mosaic. An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to its Expression in the Medium of Mosaic in Late Antiquity* (British Archaeological Reports International Series, 671). Oxford: Archaeopress, 1997.

Karabulut H., Önal M., Dervişoğlu N. *Haleplibahçe Mozaikleri. Şanlıurfa / Edessa*. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2011.

Koch G., Sichtermann H. *Römische Sarkophage* (Handbuch der Archäologie, 4), ed. by W. Otto, R. Herbig. München: Beck, 1982.

Leschi L. "Une mosaïque achilléenne de Tipasa de Maurétanie". *Mélanges de l'École Française de Rome* 54 (1937), pp. 25–41.

Levi D. "Allegories of the Months in Classical Art". *The Art Bulletin* 23, no. 4 (1941), pp. 251–291.

Levi D. *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

Linant de Bellefonds P. "Hippolytos I". In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 5, 1. Zürich; München: Artemis, 1990, pp. 445–464.

Ling R. "The Seasons in Romano-British Pavements". *Britannia* 14 (1983), pp. 13–22.

Ling R. *Ancient Mosaics*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

Manacorda M.A. *La paideia di Achille*. Roma: Editori riuniti, 1971.

McKenzie J. *The Architecture of Alexandria and Egypt 300 B.C.–A.D. 700*. New Haven; London, Yale University Press, 2007.

Mickocki T. "The Achilles Mosaic from the Villa with a View in Ptolemais (Libya)". *Archeologia* 56 (2005), pp. 57–68.

- Nassar M. "The Art of decorative mosaics (Hunting scenes) from Madaba area during Byzantine period (5th–6th c. AD)". *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 13, no. 1 (2013), pp. 67–76.
- Newby Z. "In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi". In *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, ed. by J. Elsner, J. Huskinson. Berlin; New York: de Gruyter, 2011, pp. 189–227.
- Nikolaou K. *Ancient Monuments of Cyprus*. Nicosia: Department of Antiquities, 1968.
- Olszewski M.T. "La mosaïque de style naïf de Cheikh Zouède au Sinaï". *Archeologia* 53 (2002), pp. 45–61.
- Olszewski M.T. "Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IVe–Ve s.)". In *La Mosaïque Gréco-Romaine VIII. Actes du VIIIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Lausanne, 1997)*, ed. by D. Paunier, Ch. Schmidt, vol. 2 (Cahiers d'Archéologie Romande, 86). Lausanne: Cahiers d'archéologie romande, 2001, pp. 276–301.
- Olszewski M.T. "The iconographic program of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic". In *Et in Arcadia Ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata*, ed. by W. Dobrowolski, T. Płóciennik. Warsaw: Institute of Archaeology, University of Warsaw, 2013, pp. 207–239.
- Onal M., ed. *[A Corpus of] Zeugma Mosaics*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2009.
- Ovadia A., Gomez De Silva C., Mucznik S. "The Mosaic Pavements of Sheikh Zouede in North Sinai". In *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 18)*, ed. by F. Dessman. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991, pp. 181–191.
- Parrish D. *Seasons Mosaics of Roman North Africa*. Rome: G. Bretschneider, 1984.
- Piccirillo M. *The Mosaics of Jordan*. Amman: American Center of Oriental Research, 2008.
- Poulsen B. "Pagans in the Late Roman Halikarnassos I". In *Proceedings of the Danish Institute at Athens*, ed. by S. Dietz, vol. 1. Oxford: Aarhus University Press, 1995, pp. 193–208.
- Raack W. *Modernisierte Mythen zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*. Stuttgart: Franz Steiner, 1992.
- Rahmani L.Y. "The Erez Mosaic Pavement". *Israel Exploration Journal* 25 (1975), pp. 21–24.
- Robert C. *Die antiken Sarkophagreliefs, vol. 2, 1: Mythologische Cyklen*. Berlin: Gebr. Mann, 1890.
- Robert C. *Die antiken Sarkophagreliefs, vol. 3, 2: Einzelmythen. Hippolytos bis Meleagros*. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1904.
- Rosenthal-Heginbottom R. "Dionysos and His Retinue in the Art of Late Roman and Byzantine Palestine". In *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, vol. 5, ed. by S.V. Maltseva, E.Yu. Stanyukovich-Denisova, A.V. Zakharova. St. Petersburg: NP-Print Publ., 2015, pp. 188–194.
- Rusyaeva A.S. "Voprosy razvitiya kul'ta Ahilla v Severnom Prichernomor'e [Questions of the Development of the Cult of Achilleus in the Northern Black Sea region]". In *Skifskij mir [Scythian World]*. Kiev: Naukova dumka, 1975, pp. 174–185 (in Russian).
- Şahin D. "The Amisos Mosaic of Achilles. Achilles Cult in the Black Sea Region". In *La mosaïque gréco-romaine IX (Collection de l'École Française à Rome 352)*, ed. by H. Morlier, vol. 1. Rome: École française de Rome, 2005, pp. 413–426.

- Servais-Soyez B. "Adonis". In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 1, 1. Zürich; München, Artemis, 1981, pp. 222–229.
- Slim H. "Eternal Time and Cyclical Time". In *Mosaics of Roman Africa: Floor Mosaics from Tunisia*, ed. by M. Blanchard-Lemée. New York: George Braziller, 1996.
- Spyropoulos G., Spyropoulos T. "Prächtige Villa, Refugium und Musenstätte. Die Villa des Herodes Atticus im arkadischen Eua". *Antike Welt* 34.5 (2003), pp. 463–470.
- Suslenkov V.E. "Egipetskiye motivy i obraz zemnogo Raya na napolnyh mosaikah v rannechristianskih tserkvah Blizhnego Vostoka" [The Egyptian motifs and the Image of an Earthly Paradise on floor mosaics in Early Christian Churches of the Middle East]. *Vizantijskij Vremennik* 70 (95) (2011), pp. 219–235 (in Russian).
- Suslenkov V.E. "Mozaiki Ippolitovoj komnaty v Madabe (VI v.): analiz i interpretaziya" [Mosaics of the Hippolytus Hall in Madaba (6th century), Jordan: analysis and interpretation]. *Vizantijskij Vremennik* 105 (2021), pp. 204–222 (in Russian).
- Talgam R. *Mosaics of Faith. Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land*. Jerusalem: Yad Ben-Zvi Press; University Park: The Pennsylvania State University Press, 2014.
- Thompson K., Newby Z. "Dido and Aeneas in Roman Britain". *Omnibus* 69 march (2015), pp. 1–3.
- Touchefeu-Meynier O., Camporeale G. "Odysseus / Uthuze". In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 6, 1. Zürich; München: Artemis, 1992, pp. 943–983.
- Toynbee J.M.S. *Art in Britain under Romans*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- Trilling J. "The Soul of the Empire: Style and meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople". *Dumbarton Oaks Papers* 43 (1989), pp. 27–72.
- Tülek F. *Orpheus, The Magician. The Transition of Orpheus Theme from Paganism to Christianity in late Roman – Early Byzantine Mosaics*. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 1998.
- Valero Tévar M.A. "New representations of the myth of Pelops and Hippodamia in Roman mosaic art". *Journal of Mosaic Research* 11 (2018), pp. 297–313.
- Valero Tévar M.A. "The late-antique villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics". *Journal of Roman Archeology* 26 (2013), pp. 315–316.
- Von Hartel W., ed. *Paulinus Nolanus: Epistulae* (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 29). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999.
- Waelkens, M., Ersoy, H. K. "The Sagalassos Neon Library. Mosaic and Conservation". In *Sagalassos V. Report on the Survey and Excavation Campaigns of 1996 and 1997* (Acta Archaeologica Lovanensia Monographiae 11/A), ed. by M. Waelkens, L. Loots. Leuven: Leuven University, 2000, pp. 419–450.
- Ward-Perkins J.B. "The Hippolytus Sarcophagus from Trinquetaille". *The Journal of Roman Studies* 46 (1956), pp. 10–16.
- Witts P. *Mosaics in Roman Britain. Stories in stone*. Stroud: Tempus, 2005.
- Yacoub M. *The Splendours of Tunisian Mosaics*. Tunis: Agency for the Development of Heritage and Cultural Promotion, 2007.
- Zanker P., Ewald B.Ch. *Vivere con I miti. L'Iconografia dei sarcophagi romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

*С.Н. Татарченко*

## **ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» ИЗ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ НА АПУХТИНКЕ В МОСКВЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И АТРИБУЦИЯ**

Успенская церковь, «что на Апухтинке» – как называли место рядом с Покровской заставой, – была заложена 29 октября 1906 года и спустя два года, 9 ноября 1908-го, освящена (илл. 1)<sup>1</sup>. Это был один из первых и самых крупных храмов, построенных старообрядцами после указа «Об укреплении начал веротерпимости» (1905). Спроектированная архитектором Н.Д. Поликарповым по образцу Успенского собора Московского Кремля, церковь должна была напоминать главный собор Российского государства не только внешними формами<sup>2</sup>, но и внутренним убранством. Примечательно, что ктиторы, братья И.И. и А.И. Новиковы<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> С.К. К освящению храма в честь Успения Пресвятой Богородицы, что на Апухтинке // Церковь. 1908. № 45. С. 1526.

<sup>2</sup> Хотя образцом для Успенской церкви служил кремлевский собор, ее архитектура имела и существенные отличия: храм у Покровской заставы был двухэтажным, что сказалось на высоте главной – верхней – церкви, имевшей восемь опорных столпов, два из которых находились в алтарном пространстве. Над западной частью церкви возвышалась колокольня-звонница. Подробнее о храме, имевшихся в нем престолах, в частности о нижней церкви преподобного Сергия Радонежского см.: С.К. К освящению храма... С. 1526; Козлов В.Ф. Московский старообрядческий Успенский собор на Апухтинке // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.): сб. науч. тр. / Отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 370–380. Представление о внешнем облике храма и его интерьере дают фотоснимки первой четверти XX века, негативы которых сохранились в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В. Шушова.

<sup>3</sup> Храм Успения был заложен на средства отца Ивана и Аркадия Новиковых – Ивана Ивановича Новикова и московских купцов-предпринимателей В.В. и П.В. Шibaевых. О братьях Новиковых см.: Анисимова В.Н. Новиковы в Москве. Апухтинка // Старообрядчество: история, культура, современность. Т. 1: материалы. М.: Музей истории и культуры старообрядчества, 2007. С. 313–319.





Илл. 1. Церковь Успения на Апухтинке, Москва. 1906–1908

Фотография с негатива. 1900–1920-е  
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, Москва

во всем стремились следовать древней традиции: так, в протоколе осмотра храма, составленном в 1922 году со слов Ивана Ивановича, отмечено, что столпы «не круглые, а четырехугольные псковского (то есть, по мысли ктитора, древнего. – С.Т.) типа»; образцом для росписи служили фрески собора Ферапонтова монастыря<sup>4</sup>; стены храма по периметру, так же как и в кремлевском соборе, были обставлены киотами-витринами с «образцами древней иконописи начиная с XIV века», в то время как под иконами были подвешены шитые пелены – последнее храмоздатель объяснял следованием древней традиции, почти повсеместно пресеченной указом 1722 года<sup>5</sup> (илл. 2). Серебряные басменные оклады для икон были заказаны Ф.Я. Мишукову – мастеру, который не только следовал стилю древнерусских памятников XV–XVII веков, но также изучал и восстанавливал утраченные к началу XX столетия техники серебряного дела<sup>6</sup>.

П.П. Муратов со свойственным ему тонким пониманием гармонии средневекового искусства писал об интерьере церкви Успения: «Создание этого храма является положительно каким-то чудом <...> Здесь, собственно говоря, в первый раз начинаешь понимать, чем должна быть русская церковь и чем она во всяком случае могла быть в XV–XVII веках <...> мы видим здесь повсюду лишь тонкую серебряную басму, превосходно

<sup>4</sup> Согласно протоколу (см. следующее прим.), в 1922 году роспись храма еще не была завершена.

<sup>5</sup> Протокол осмотра старообрядческого Успенского храма на Апухтинке (у Покровской заставы) членами Комиссии по изучению старой Москвы Московского Археологического общества, 11 июня 1922 г. Рукопись / М.И. Александровский // ГПИБ. Собрание протоколов осмотров московских храмов (1920–1923) членами Комиссии по изучению старой Москвы. М., 1920–1923) (далее: Протокол 1922). Л. 2–4.

<sup>6</sup> О Ф.Я. Мишукове и его работах для церкви Успения на Апухтинке см.: *Игошев В.В.* Ювелирная мастерская Мишуковых и ее связи со старообрядческой традицией // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). Вып. 4 / Отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 637–651.

Илл. 2. Интерьер  
церкви Успения  
на Апухтинке  
Фотография  
с негатива  
1900–1920-е (?)  
Государственный  
научно-  
исследовательский  
музей архитектуры  
имени А.В. Шусева,  
Москва



подобранную по старинным образцам <...> На мягком жемчужном тоне басмы выделялись глубокие, сияющие, светлые краски древних икон, освобожденных от темной олифы и от прописей. В деле собирания икон устроители храма не знали усталости и были щедро вознаграждены за это рядом удач. Им удалось украсить иконостас грандиозным «чином» XV века и несколькими замечательными «праздниками». Драгоценнейшим приобретением для этого храма-музея явился образ Смоленской Божией Матери, написанный, по всей вероятности, византийским мастером XIV столетия»<sup>7</sup>. После закрытия Успенской церкви и переустройства здания под заводское общежитие в 1930-х годах «драгоценнейшее приобретение» братьев Новиковых оказалось в Третьяковской галерее (илл. 3).

По воспоминаниям А.И. Анисимова, к Новиковым «Одигитрия» попала от старообрядческого священника Исаака Носова, который, в свою очередь, приобрел ее у Г.О. Чирикова (1882–1936)<sup>8</sup>. Реконструировать

<sup>7</sup> Обзор печати. Старообрядческое искусство // Слово церкви. 1915. № 38. С. 881 (перепечатка статьи П.П. Муратова, опубликованной в газете «Русские ведомости»).

<sup>8</sup> Анисимов А.И. Григорий Осипович Чириков (к 25-летию деятельности) // Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М.: Индрик, 2006. С. 169–170.



историю перемещений иконы до того, как она оказалась у Чирикова, сегодня не представляется возможным, если только не обнаружатся какие-то пока неизвестные источники. Однако уже сам факт того, что икона была в руках Чирикова, весьма примечателен. Григорий Осипович рано начал заниматься собиранием древних памятников. В Мстёре, откуда происходил его род, с незапамятных времен существовала традиция «иконных полюдий». Приобретенные в молодом возрасте навыки позднее, в экспедициях 1910–1920-х годов помогли Чирикову разглядеть в цер-

Илл. 3. Богоматерь  
Одигитрия  
Конец XIV века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва  
Фото Д.С. Першина

ковных сараях, на колокольнях среди разного хлама и дров выдающиеся произведения средневекового искусства. С 1903 года, после смерти отца, Григорий Осипович вместе с братом Михаилом управлял московской мастерской братьев Чириковых, занимавшейся иконописью и реставрацией древних образов и сыгравшей значительную роль в развитии коллекционирования икон в России. По рекомендации этой мастерской иконы покупали С.П. Рябушинский, братья Е.И. и Д.И. Силины, И.С. Остроухов, Н.П. Лихачев и др. С 1904 года Г.О. Чириков стал поставщиком Русского музея в Петербурге, а в 1910-м был привлечен Императорской археологической комиссией в качестве эксперта по древней живописи.

Выдающийся реставратор и знаток древнерусской живописи имел очень широкий круг профессионального общения. Он состоял в переписке с Н.П. Кондаковым, а в 1911 году даже путешествовал вместе с ученым по Италии. Нельзя не упомянуть и о столь противоположных по складу и мировоззрению людям, как А.И. Анисимов и И.Э. Грабарь. Последний привлек Чирикова в 1918 году к работе в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи, позднее преобразованной в ЦГРМ. Здесь Григорий Осипович раскрывал иконы, составившие золотой фонд памятников древнерусского искусства – чудотворную Богоматерь Владимирскую первой трети XII века, образ Спаса Нерукотворного с Поклонением Кресту на обороте конца XII века, Толгскую Богоматерь XIII века и др. Еще до работы в Комиссии и уже будучи в ней Чириков ездил в Киев, Владимир, Звенигород, Ярославль, Свяжск, Псков, Великий Новгород, где расчищал вместе с другими реставраторами фрески: в частности в Новгороде он работал в церкви Феодора Стратилата на Ручью и Спаса Преображения

на Ильине улице<sup>9</sup>. Как заметила И.Л. Кызласова<sup>10</sup>, он был в курсе всех дел; полагаем, что и интересующий нас византийский образ Богоматери Чириков мог сам найти в одном из храмов или ризничных помещений в монастырях древних русских городов или же приобрести у какого-нибудь собирателя-старообрядца или коллекционера.

Трудно точно назвать год сделки Новиковых и священника Исаака Носова, вероятно, это произошло до ноября 1908 года, поскольку в журнале, анонсировавшем освящение церкви Успения у Покровской заставы, достаточно подробно описан интерьер и в нем уже упомянута икона «Богоматерь Смоленская»<sup>11</sup> греческого письма XV века», располагавшаяся напротив алтаря на столпе у левого клироса в басменом киоте<sup>12</sup>. Вероятно, к моменту освящения церкви икона была в какой-то степени расчищена. Точных сведений о времени снятия поздних записей нет, но, по видимому, это случилось до профессиональной реставрации 1910 года в мастерской братьев Чириковых, где над памятником работали В.И. Шведов и В.К. Тарьгин<sup>13</sup>.

Икона привлекла внимание любителей древностей и историков искусства еще до поступления в музейное собрание. Судя по упоминаниям в очерке А.И. Анисимова<sup>14</sup>, статье, анонсировавшей освящение церкви<sup>15</sup>,

<sup>9</sup> Сведения о Г.О. Чирикове почерпнуты из его автобиографии 1926 года (РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 2754. Л. 1–2; публ. см.: *Чириков Г.О.* Автобиография. 1926 / Публ. и комм. В.В. Баранова // *Художественное наследие*. Вып. 18. М.: ГосНИИР, 2000. С. 122–124) и статей: *Анисимов А.И.* Григорий Осипович Чириков... С. 164–171; *Вздорнов Г.И.* Григорий Осипович Чириков в оценке А.И. Анисимова // *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. С. 161–162; *Кызласова И.Л.* К вопросу о внутреннем единстве русской художественной медиевистики 1910–1920 годов (Из переписки Н.П. Кондакова, Г.О. Чирикова, А.И. Анисимова и Н.М. Беляева) // *Кызласова И.Л.* Очерки истории изучения византийского и древнерусского искусства (по материалам архивов). М.: Изд-во МГУ, 1985. С. 67–68, *Она же.* «Труд велик, значит, и покой душе безмерный». Письма Григория Чирикова к Игорю Грабарю // *Русское искусство*. 2010. № 3. С. 138–149.

<sup>10</sup> Благодарю И.Л. Кызласову, в устной беседе любезно поделившуюся со мной своими знаниями о Г.О. Чирикове.

<sup>11</sup> Именование рассматриваемой иконы «Богоматерью Смоленской», то есть отнесение ее к изводу, который отличается фронтальным разворотом обеих фигур и вертикальным положением свитка в руке Спасителя, представляется неверным с исторической точки зрения: название «Смоленская» применимо только к русским спискам с утраченной чудотворной иконы, которые начали появляться в XV веке, после переноса смоленской святыни в московский Благовещенский собор, где она находилась до 1456 года.

<sup>12</sup> С.К. К освящению храма... С. 1526.

<sup>13</sup> *Антонова В.И., Мнёва Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. М.: Искусство, 1963. Т. 1. С. 89; *Отечественная реставрация в именах. 1918–1991 гг.: библиографический справочник*. Вып. 1 / Авт.-сост. О.Л. Фирсова, Л.В. Шестопалова; Государственный научно-исследовательский институт реставрации. М.: Индрик, 2010. С. 363.

<sup>14</sup> *Анисимов.* Григорий Осипович Чириков... С. 170.

<sup>15</sup> С.К. К освящению храма... С. 1526.

и протоколе осмотра храма у Покровской заставы (1922)<sup>16</sup>, написанном, вероятнее всего, под диктовку И.И. Новикова, уже в 1910–1920-е годы она была известна как «греческая Одигитрия» XIV, XV и даже XVI века. Между тем лишь в работах П.П. Муратова приводятся аргументы в пользу атрибуции иконы как византийского произведения XIV века – энергичные живописные моделировки, призванные передать объем, и высокое качество исполнения<sup>17</sup>. Контекст, в котором историк искусства упоминает «Одигитрию», – иконы новгородских мастеров, «подражавших греческим образцам». Трудно сказать, повлияла ли позиция Муратова с присущей ей некоторой неопределенностью на Н.Е. Мнёву или, что более вероятно, благодаря рассказам отца, Е.И. Силина<sup>18</sup>, и знакомству со многими реставраторами и коллекционерами исследовательница просто знала, откуда икона была вывезена. Так или иначе, в каталоге собрания древнерусской живописи (1963) она поместила «Богоматерь Одигитрию» в раздел новгородского искусства<sup>19</sup>; при этом широкая датировка XIV веком была сохранена, как и замечание о том, что «характер образа близок византийскому»<sup>20</sup>. Византинизирующие черты отмечал в иконе

<sup>16</sup> Протокол 1922. Л. 7.

<sup>17</sup> Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII века // История русского искусства / Под ред. И. Грабаря. М.: изд. И. Кнебель, б/г [1910–1913]. Т. VI. Вып. 18: Живопись. До-Петровская эпоха. С. 202, 204.

<sup>18</sup> Евгений Иванович Силин, антиквар, собиратель икон, позднее – эксперт по отбору церковных ценностей для музейных собраний, в 1923 году организовал музей Покровского собора на рву (собор Василия Блаженного), которым заведовал до 1928 года (*Кызласова И.Л.* Из истории формирования золотого фонда русской иконы. Евгений Иванович Силин (1877–1928) // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства: сб. ст. по материалам научной конференции (25–28 мая 2010 года) / Государственная Третьяковская галерея. М.: ИНИКО, 2012. С. 186–187). В эти же годы Аркадий Иванович Новиков, вынужденный, как и его брат, прекратить семейное дело, работал в Покровском соборе в качестве реставратора-блокаменщика (*Анисимова В.Н.* Новиковы в Москве. Апухтинка. С. 317). И.Л. Кызласова указала нам на любопытное свидетельство П.Б. Юргенсона о том, что в 1920-е годы в «низких маленьких палатах» внутри собора Василия Блаженного, где находилась «канцелярия музея», «по вечерам собирались кое-кто из архитекторов-реставраторов и антикваров. Чаевничали, по-московски, обсуждали последние новости в нашей работе и т.д. Было очень уютно и приятно. Приходили и старики-староверы братья Новиковы – блокаменщики и знатоки реставрационных работ. Народ очень любопытный» (*Кызласова И.Л.* О П.Б. Юргенсоне (1903–1971) византистике и зоологе // Искусство христианского мира. Сб. статей / Гл. ред. прот. А. Салтыков, отв. ред. А.А. Воронова. Т. 10. М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. С. 559).

<sup>19</sup> «Новгородская атрибуция» памятника, предложенная, как сообщает В.И. Антонова, Н.Е. Мнёвой (см.: *Антонова В.* Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке // Из истории русского и западноевропейского искусства. М.: Изд. АН СССР, 1960. Прим. 16 на с. 116), в каталожной статье не была сколько-нибудь убедительно обоснована.

<sup>20</sup> *Антонова В.И., Мнёва Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. С. 89–90. С этой атрибуцией (Новгород, XIV век) икона была представлена на выставках в Риме (1974) и Биоте (1976–1977): *Pittura russa e sovietica dal secolo XIV ad oggi.* Roma: De Luca, 1974. Cat. 1; *Trésors de l'art russe. Icônes du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle / Texte V.I. Antonova.* Cannes: Offset Devaye, 1976. Cat. 1.



и В.Н. Лазарев, рассматривавший ее, однако, как московский памятник конца XIV столетия<sup>21</sup>.

В 1970–1990-е годы исследователи возвращаются к мнению о написании образа византийским мастером. Так, Э.С. Смирнова, усомнившись в принадлежности «Одигитрии» кисти русского художника, не стала включать ее в два тома, посвященные искусству Новгорода; сам образ исследовательница уверенно датировала XV веком<sup>22</sup>. О.С. Попова отнесла икону ко второй половине XIV столетия, отметив при этом, что ее внешний вид сильно искажен реставрационными вмешательствами начала XX века<sup>23</sup>. Ее мнение в целом поддержали Э.К. Гусева и Г.И. Вздорнов<sup>24</sup>. Л.И. Лифшиц в каталоге 1995 года отнес памятник к концу XIV века<sup>25</sup>.

Отдавая должное справедливости отдельных замечаний, приходится признать, что цельного взгляда на стиль иконы из собрания Третьяковской галереи еще не было предложено. Не претендуя на полное восполнение этой лакуны, попытаемся обрисовать некоторые стилистические особенности памятника и наметить художественный контекст, в котором, на наш взгляд, икона Богоматери Одигитрии могла бы быть рассмотрена.

Прежде чем перейти к стилистическому анализу, необходимо кратко коснуться некоторых технико-технологических особенностей иконы и вопроса ее сохранности<sup>26</sup>. Иконный щит состоит из трех аккуратно

<sup>21</sup> Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства: В 13 т. / Под ред. И.Э. Грабаря. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 3. С. 97.

<sup>22</sup> Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII века – начало XV века. Центры художественной культуры средневековой Руси. М.: Наука, 1976. С. 146; Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982. С. 176.

<sup>23</sup> Попова О.С. Византийские иконы XIV – начала XV века в собраниях России // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века: к XVIII Международному конгрессу византинистов: каталог выставки. М.: Изд-во Государственных музеев Московского Кремля, 1991. С. 37.

<sup>24</sup> Гусева Э.К. Московские и смоленские иконы «Богоматери Одигитрии» и сложение общерусской иконографии «Одигитрии Смоленской» в XV – начале XVI века // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. XI. Русская художественная культура XV–XVI веков. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. С. 96; Вздорнов Г.И. Григорий Осипович Чириков в оценке А.И. Анисимова. С. 174, прим. 34.

<sup>25</sup> Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века / Отв. ред. Я.В. Брук; ред. колл. Н.В. Розанова и др. М.: Красная площадь, 1995. Кат. 82. С. 176–177.

<sup>26</sup> Техничко-технологическое исследование иконы, проведенное в 2016 году С.В. Свердловой и Д.С. Першиным, позволило скорректировать бытовавшее в литературе и устной традиции мнение о сильном искажении авторской живописи при поновлениях XIX–XX веков. Это подтвердила и недавно выполненная Д.Н. Суховерковым расчистка иконы от загрязненного слоя олифы и поздних тонировок, в процессе которой удалось существенно уточнить степень сохранности авторской живописи. Приношу глубокую благодарность коллегам за ценнейшие консультации.



обработанных досок лиственной породы (липа?). При достаточно больших высоте и ширине (112 × 85 см) толщина основы составляет чуть больше двух сантиметров. Авторские крепления не сохранились (нынешние набивные шпонки – более поздние, вероятно, XIX или начала XX века); судя по следам в нижней части оборота, первоначально была только одна накладная шпонка, крепившаяся с помощью широких в диаметре шкантов. Икона опилена по верхнему и нижнему краям (первоначально они были шире, вероятно, на 1–2 см). Ковчег неглубокий, имеет

Илл. 4. *Процветший Крест*  
Оборот иконы  
«Богоматерь Одигитрия»  
Конец XIV века  
Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Фото И.С. Хлюстова

форму «подушки». Из-за недостатка сравнительного материала на данном этапе исследования трудно сказать, где была изготовлена основа иконы; учитывая породу дерева, тонкость и большой размер иконного щита, а также отсутствие каких-либо характерных признаков обработки досок, нельзя исключать, что произошло это на Руси.

Изображение процветшего креста на обороте (илл. 4) покрыто довольно значительным слоем загрязнений и выполнено до того, как первоначальная шпонка была утрачена – скорее всего, одновременно с живописью на лицевой стороне. Композиция оборота находит аналогии среди византийских памятников<sup>27</sup>, однако изображение сделано проще: крест написан, по-видимому, одним колером (без градиентной растяжки или колористического варьирования, создающего объем), извивы лозы напоминают рисунок на оборотах византийских икон, но прорастающие из основания креста ветви не имеют ни листочков, ни почек; можно отметить также некоторую неаккуратность написания букв (что, впрочем,

<sup>27</sup> В качестве примеров назовем иконы: «Христос Пантократор» второй половины XIV века и «Богоматерь с Младенцем» конца XIV века (обе – Византийский музей, Афины), «Преподобный Иоанн Рильский» XIV века (Рильский монастырь, Болгария), «Богоматерь Влахернитисса» последней четверти XIV века (Монастырь Ватопед, Афон) – см.: Conversation with God: Catalogue of the exhibition [Hellenic Centre, London] / Text: Ch. Baltoyanni. Athens: Archaeological Receipts Fund, 1998. Cat. 5. Fig. on p. 59; Шедевры Византии: каталог выставки. М.: ГТГ, 2017. Кат. 6. Ил. на с. 52; Byzantium: Faith and power (1261–1557) / Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven Conn.: Yale University Press, 2004. Cat. 114. P. 194–195, Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед: византийские иконы и оклады / Пер. с греч. А.В. Захаровой. М.: Верхов С.И., 2016. Кат. 37. Ил. 128.

нередко и в византийских памятниках); здесь только «минимальный» набор «-грамм» – инициалы «IC XC» и надпись «ННКА»; отсутствуют тетраграммы, нередко встречающиеся в византийских памятниках.

Живопись на лицевой стороне хорошей сохранности. Безусловно, есть утраты (наиболее серьезные – фон и верхние слои моделировок на мафории Богоматери), позднейшие фрагментарные записи и деликатные реставрационные тонировки, но они сильно не искажают представление об авторской живописи. Лучшее всего сохранилось личное письмо. При суждении о нем следует учесть лишь незначительные потертости живописи в местах перехода от светлых частей к темным, маленькие участки, на которых оставлен слой записи, и небольшие тонировки – усиливающие цвет (линии, очерчивающие левое верхнее веко Богоматери) или зрительно «собирающие» рассыпающихся из-за мелких утрат участки (например зрачки). Рисунок складок мафория Богоматери сохранился, но сильно потерты верхние слои моделировок, имеются небольшие поновления и реставрационные восполнения, в частности золотых деталей<sup>28</sup>.

Наиболее серьезные изменения коснулись фона и полей. По всей видимости, в XIX веке, скорее всего, до поступления в реставрационную мастерскую братьев Чириковых, икона прошла так называемую старообрядческую реставрацию, во время которой имевшийся на ней сплошной слой поновительской записи, вероятно XVI–XVII веков, был счищен. Запись на фоне иконы, судя по оставшимся фрагментам, была болотно-зеленого цвета, а сам фон закрывал басменный оклад (гвоздики с остатками позднего слоя под ними и отверстия от них видны на контурах фигур, фоне и полях). Неизвестно, было ли первоначальное золото утрачено к XVI–XVII векам или же фон «расчистили под косточку» при старообрядческой реставрации, когда выполнили киноварную опушку по краям и надписи на фоне. Вероятно, сохранившиеся к XIX веку фрагменты оригинальных надписей были столь незначительны, что мастеру пришлось по своему разумению нарисовать буквы, возможно, имитируя греческий эпитет Богоматери «ἡ Περὶβλεπτος», написание которого ему вряд ли было понятно.

Некоторые осторожные суждения можно высказать о первоначальном украшении иконы: к нему относятся треугольной формы насечки-выемки, отмечающие контуры нимбов. Подобный способ выделения нимбов, упоминавшийся в литературе как характерная особенность новгородских икон, известен и в византийских памятниках<sup>29</sup>. Судя по вставкам поновительского левкаса характерной округлой формы, на нимбах могли быть накладные

<sup>28</sup> Звезды на голове и правом плече Богоматери поновлены твореным золотом в пределах первоначального рисунка этих деталей. Золото на хитоне Христа в значительной мере авторское, за небольшими исключениями, когда для сохранения авторского рисунка ассиста в некоторых местах были сделаны поновления твореным золотом.

<sup>29</sup> Его можно видеть в ряде икон последней четверти XIII – начала XV века, хранящихся в монастыре Ватопед на Афоне – см.: Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед... Ил. 51, 52, 53, 74–76, 168, 169.



Илл. 5. Лик  
Богоматери  
Деталь иконы  
«Богоматерь  
Одигитрия»  
Конец XIV века  
Фото Д.С. Першина

Илл. 6. Лик  
Богоматери  
Деталь иконы  
«Богоматерь  
Одигитрия»  
Конец XIV века  
Съемка в  
инфракрасной  
области спектра  
(1100 нм)  
Фото Д.С. Першина

Илл. 7. Лик Младенца  
Деталь иконы  
«Богоматерь  
Одигитрия»  
Конец XIV века  
Фото Д.С. Першина

Илл. 8. Правая рука  
Богоматери  
Деталь иконы  
«Богоматерь  
Одигитрия»  
Конец XIV века  
Фото Д.С. Першина



украшения – серебряные или позолоченные пластины, или камни в оправе. Подобным образом, как отметила С.В. Свєрдлова, скорее всего на рубеже XIII–XIV веков был украшен нимб Спаса Нерукотворного на двусторонней иконе конца XII века<sup>30</sup>. Закрепляться такие украшения могли по-разному, например, врезаться в деревянную основу<sup>31</sup>.

Фигуры Богоматери и Младенца крупные, изображены строго фронтально и как бы выдвинуты на передний план; силуэты имеют простые плавные очертания, – все это наряду с устремленными прямо на зрителя взглядами, наделяет образы такими характеристиками как спокойствие,

<sup>30</sup> Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». Т. 3: Древнерусская живопись XII–XIII веков / Отв. ред. Т.Л. Карпова; ред. колл. Л.В. Нерсесян и др. М., 2020. С. 228.

<sup>31</sup> Какой способ крепления был выбран в нашем случае возможно уточнить после проведения рентгенографирования.





Илл. 9. *Левая рука Богоматери*  
Деталь иконы  
«Богоматерь Одигитрия»  
Конец XIV века  
Фото Д.С. Першина



Илл. 10  
*Благословляющая рука Младенца*  
Деталь иконы  
«Богоматерь Одигитрия»  
Конец XIV века  
Фото Д.С. Першина

уверенность, торжественность. Рисунок длинных параллельных складок мафория Богоматери и тяжело ниспадающих тканей хитона Христа, благородная форма кистей рук Марии (илл. 8, 9) и рисунок маленькой пухлой ладошки Младенца (илл. 10), так же как и типы ликов – с немного вытянутым и чуть-чуть утяжеленным овалом, и правильными слегка увеличенными чертами – в целом характерны для византийской живописи всего XIV столетия.

Съемка в инфракрасной области спектра (илл. 6) позволяет высказать некоторые замечания, касающиеся авторского рисунка – подробного, сделанного, в целом, крепкой рукой; однако толщина линий не всегда равномерна и, если одежды написаны уверенно, практически без исправлений, то в письме личного можно видеть, как мастер ищет форму (например, рисунок благословляющей руки Младенца). Характерной особенностью авторской манеры, как отметила С.В. Свердлова, является дрожание линии (например, в очертаниях бровей и подбородка Богоматери).

Объем ликов (илл. 5, 7) строится с помощью постепенного наложения поверх оливкового санкиря слоев охры, подрумянки малинового цвета холодного оттенка и мощных белильных движков-светов. Света нанесены параллельными линиями в несколько слоев с постепенным усилением плотности белил, так что верхние пастозные мазки оказываются контрастно противопоставленными теневым частям ликов (первоначально граница освещенной и затененной частей лица Богоматери была менее жесткой). Контур нос, век описаны оранжевым колером. Подобным образом моделированы и руки (илл. 8–11).

На одеждах Младенца обильно использован ассист, рисунок которого представляет собой широкие трех- и четырехугольники с отходящими от них тонкими «лучиками», положенными в соответствии с формой драпировок<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Сульфурное золото положено на слой свинцовых белил – техническая особенность, встречающаяся, по замечанию С.В. Свердловой, на обороте «Богоматери Владимирской» (ГТГ).





Одежды Богоматери сильно потерты, имеют поздние вставки и небольшие реставрационные тонировки и только в отдельных местах сохранили первоначальную моделировку. Складки, о форме которых можно судить лишь по длинным темным линиям, первоначально были сложнее проработаны; пробела выполнялись тонко положенным разбеленным колером того же цвета, что и основной цвет одежд – темно-бордовым на мафории (сохранился на ткани, покрывающей правую руку Богоматери) и светло-синим на чепце и нарукавнике Богоматери. Таким образом, первоначально рельеф формы становился более выраженным. Однако маловероятно, что это сильно меняло общий «силуэтный» характер изображения одежд, которые воспринимаются скорее как колористическое пятно, в то время как пластический акцент перенесен на лики, с озаряющими их интенсивными белильными движками.

Подобные движки-света, нанесенные на лики в виде длинных лучиков, веерообразно расходящихся от глаз или лежащих параллельно друг другу, – один из наиболее ярких и характерных приемов в живописи второй половины XIV века. Безусловно, он был известен и раньше, в период Палеологовского ренессанса, но тогда использовался лишь спорадически и несколько иначе. Свет в византийской живописи, как писала О.С. Попова, всегда имел ключевое значение, а соотношение формы и света не было индивидуальным в произведениях каждого художника, но являлось отражением стилистических изменений, связанных с новым пониманием образа и развитием богословской мысли<sup>33</sup>. Отправной точкой стилистических «сдвигов» в классическом по своей сути искусстве XIV столетия<sup>34</sup> принято считать период диспутов между святителем Григорием

Илл. 11. Рука Младенца со свитком  
 Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия»  
 Конец XIV века  
 Фото Д.С. Першина

Илл. 12. Ножки Младенца  
 Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия»  
 Конец XIV века  
 Фото Д.С. Першина

<sup>33</sup> Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 83–84.

<sup>34</sup> Хотя существовало и так называемое «экспрессивное» направление, и параллельно (порой в одном фресковом ансамбле) создавались образы, в которых драматическое начало доминировало над классической основой.

Паламой и Варлаамом Калабрийским, а восторжествовавшее по их завершении учение о божественных энергиях, преображающих человека подобно свету, озарившему Христа на Фаворе, – главной темой искусства 1360–1390-х годов.

Среди наиболее известных примеров использования описанного приема нанесения светов – икона Христа Пантократора с изображениями на полях великого старопедарха Алексия и великого примикирия Иоанна, основателей афонского монастыря Пантократора, освященного в 1363 году<sup>35</sup>, и образ Архангела Михаила из Византийского музея в Афинах<sup>36</sup>. Во фресках 1378 года в церкви Спаса на Ильине улице выразительные возможности приемов передачи света достигают кульминации, совершенно преображая классическую по рисунку и строению форму. В 1370–1380-е годы этот прием встречается во многих памятниках, не только в «портретных» изображениях, но и в сценах<sup>37</sup>.

Постепенно, к концу XIV – началу XV века, прежде всего в ансамблях так называемой моравской школы и некоторых иконах, подход к трактовке формы и роль света в очередной раз меняются – в одеяниях свет перестает быть резко контрастным и доминирующим, а в ликах ложится миниатюрными, тонкими и неяркими движками<sup>38</sup> или же становится более мягким, порой почти тающим. При этом в позднем XIV веке такие изменения можно наблюдать как в тех памятниках, в которых проявилась тенденция к «монументализации» образов, так и в тех, что отличаются более утонченным стилем и хрупкостью и камерностью образов<sup>39</sup> – впрочем, последнее, как кажется, в большей мере свойственно искусству уже первого десятилетия XV века.

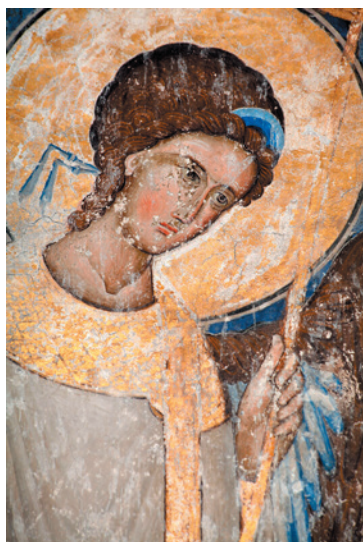
<sup>35</sup> Византия. Балканы. Русь... Кат. 35. Те же приемы можно видеть на очень близкой по иконографии иконе Спасителя из церкви св. Георгия в Верии, которая могла быть написана, по мнению авторов каталога недавней выставки в монастыре Влатадон, фессалоникским мастером (То ημέτερόν κάλλος. Βυζαντινές εικόνες από τη Θεσσαλονίκη: [κατάλογος έκθεσης] / Елци. Ф. Καραγιάννη. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 2018. Кат. 12). Впрочем, уточнить происхождение художников в большинстве случаев трудно, поскольку собственно константинопольских памятников практически не сохранилось, а мастера могли путешествовать, распространяя столичный стиль по остальным территориям империи и сопредельных государств.

<sup>36</sup> Βαρειάδης Κ. Υστερή Βυζαντινή ζωγραφική. Χώρος και μορφή στην τέχνη Κωνσταντινουπόλεως 1150–1450. Αθήνα: Μπαρμπούνάκης Χ., 2015. Ек. 261.

<sup>37</sup> Например на иконе «Снятие со Креста» из монастыря Ватопед на Афоне (Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед... Кат. 28).

<sup>38</sup> В качестве примеров приведем образы Богоматери с Младенцем и апостола Фомы из церкви Лаодигитрии в Фессалониках (То ημέτερόν κάλλος... Кат. 4, 19), иконы «Богоматерь Одигитрия» из монастыря Ватопед (Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед... Кат. 39), «Святая Анастасия» из Эрмитажа (Попова О.С. Пути византийского искусства. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2013. Ил. 392), «Одигитрия» из собрания Севастьянова в ГТГ (Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания...1995. Кат. 83), и др.

<sup>39</sup> Попова О.С. Проблемы византийского искусства. С. 587.



Илл. 13. Ангел  
Фреска церкви  
Святой Троицы  
в Ресаве (Манассия)  
1406/1407–1416  
Фото В.А. Заварицкой

Илл. 14. Богородица  
Панахрантос.  
Последняя четверть  
XIV века (?)  
Монастырь Влатадон,  
Фессалоники

Живописная фактурность движений-светов на иконе из Третьяковской галереи сближает ее с памятниками третьей четверти XIV века, однако стиль ее в целом иной. По сравнению с образами Спасителя из Эрмитажа и Архангела Михаила из Византийского музея в Афинах и другими произведениями этого периода икона из церкви у Покровской заставы обладает большей статичностью, имеет иной пропорциональный строй; фигуры Богоматери и Младенца плотно вписаны в отведенные рамки, а пространство, в котором можно было бы представить их в живом повороте, отсутствует; головы и черты лиц укрупнены, а их исполнение – немного «сухатовое» и «академическое». Эти особенности, вероятно, указывают на создание образа в более позднее время, ближе к рубежу XIV – XV столетий. Так, суховатый характер рисунка сближает рассматриваемую икону с маленькой «Одигитрией» из собрания П.И. Севастьянова, относимой исследователями к первой четверти XV века<sup>40</sup>. Некоторое сходство обнаруживается между иконой из Третьяковской галереи и отдельными фресками церкви Святой Троицы в Ресаве (1406/07–1416)<sup>41</sup>, оно выражается в использовании похожих приемов моделировки и в общей тенденции к обобщению и укрупнению формы (илл. 13). Однако нюансы образной трактовки, интонационный строй – хотя это достаточно субъективные параметры – отличают «Одигитрию» от памятников «моравской школы».

Место иконы из церкви на Апухтинке, на наш взгляд, среди таких произведений, как некоторые фресковые образы в церкви Святого Андрея на Треске (1888/89)<sup>42</sup>, икона Христа из иконостаса храма в монастыре

<sup>40</sup> Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания...1995. Кат. 83.

<sup>41</sup> *Ђурић В.* Ресаве. Белград: Jugoslavija, 1963. Ил. 20, 21, 30.

<sup>42</sup> Например, образ Богоматери Параклесис (*Prolović J.* Die Kirche der Heiligen Andreas an der Treska. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften Publ., 1997. Taf. 1b).

Илл. 15. Святитель  
Григорий Палама  
Фреска капеллы  
Святых  
Бессребреников  
в монастыре Ватопед,  
Афон. Конец  
XIV века (?)

Зрзе (1393/94; ныне – Художественный музей, Скопье)<sup>43</sup>, «Богоматерь Перивлепта» из музея-ризницы Троице-Сергиевой лавры<sup>44</sup>, «Святитель Григорий Палама» из ГМИИ<sup>45</sup>, икона Богородицы Панахрантос из монастыря Влатадон (илл. 14)<sup>46</sup>. В этом ряду точно датированы лишь работы митрополита Йована Зографа, близкие нашей иконе, скорее, стадиально, остальные памятники, которые могли бы, как кажется, служить стилистическими аналогиями, датируются исследователями на основании художественных особенностей: «Богоматерь Перивлепта» – последней четвертью или концом XIV века<sup>47</sup>, «Григорий Палама» – последней четвертью XIV века или рубежом XIV–XV веков<sup>48</sup>. «Богородицу Панахрантос» из Влатадона А. Турта относит к третьей четверти XIV века, а Н. Сьомкос к последней четверти столетия<sup>49</sup>, что представляется более вероятным, если памятник не создан еще позднее. Икону святителя Григория Паламы В. Джурич и Г.В. Попов связывали с Фессалониками, откуда, по мнению Е. Цигаридаса, происходили мастера, работавшие в конце XIV – начале XV века над фресками капеллы Святых Бессребреников в Ватопеде<sup>50</sup>. Примечательно, что некоторые образы этих фресок (Богоматерь Одигитрия, св. Григорий Палама (илл. 15), архангелы) имеют типологическое сходство с ликами Богородицы и Младенца на иконе из ГТГ.



<sup>43</sup> Die Kirche der Heiligen Andreas an der Treska. Abb. 126.

<sup>44</sup> Византия. Балканы. Русь... Кат. 56.

<sup>45</sup> Там же. Кат. 48.

<sup>46</sup> Το ημέτερόν κάλλος... Кат. 2.

<sup>47</sup> Византия. Балканы. Русь... С. 232, *Пименова М.М.* Византийская икона «Богородица Перивлепта» конца XIV века // Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского музея-заповедника / Отв. ред. Э.С. Смирнова. М.: Наука, 1990. С. 17–27.

<sup>48</sup> По вопросу атрибуции иконы святителя Григория Паламы из ГМИИ им. А.С. Пушкина существуют разные мнения: Константинополь, 1370–1380-е годы (В.Н. Лазарев); Фессалоники, последняя четверть XIV века (В. Джурич, Г.В. Попов); рубеж XIV–XV веков (А.В. Банк); Северная Греция, начало XV века (О.Е. Этингф); вторая половина XIV века, после 1368 года (О.С. Попова). См.: Византия. Балканы. Русь... С. 20, 229 (со ссылками на литературу), *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. С. 526.

<sup>49</sup> Το ημέτερόν κάλλος... Кат. 2, *Σιώμκος Ν.Δ.* Βυζαντινές εικόνες της Θεσσαλονίκης (12<sup>ος</sup>-15<sup>ος</sup> αιώνας) // Το ημέτερόν κάλλος... Σ. 121.

<sup>50</sup> *Τσιγαρίδας Ε.Ν.* Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο // Το ημέτερόν κάλλος... Σ. 94.



Итак, с памятниками, относимыми к последней четверти – концу XIV столетия, икону Третьяковской галереи сближают укрупненность фигур и их статичность, уверенность, спокойствие и торжественная репрезентативность как характеристики образов, а также особенности моделировки личного – в частности света на ликах и руках Богоматери и Младенца, которые, несмотря на пастозность мазков, накладываются немного схематично. Живопись – многослойная, плотная, грамотная, однако создается впечатление, что хотя все технические приемы хорошо усвоены мастером, его «Одигитрия» предстает как произведение скорее типовое, несколько «упрощенное» по образной трактовке.

Как упоминалось, основа иконы сделана из лиственной породы и достаточно тонкая для щита такого размера, что наводит на мысль о написании образа на Руси. Между тем художественные особенности свидетельствуют в пользу работы греческого или южнославянского мастера, возможно, выходца с территорий современных Северной Греции, Македонии, Сербии или Афона. Принимая во внимание мнение Н.Е. Мнёвой, можно допустить, что работал этот мастер в Новгороде, откуда икону могли привезти как в древности, например в XVI веке, так и уже в XIX столетии (сам Г.О. Чириков мог обнаружить ее – записанную и закопченную – в служебных помещениях какого-нибудь монастыря). Не могут ли и особенности образной трактовки «Одигитрии» из церкви Успения на Апухтинке объясняться трансформацией, которую манера византийского художника претерпела в иной для него среде?

#### **Икона «Богоматерь Одигитрия» из церкви Успения на Апухтинке в Москве: происхождение и атрибуция**

Татарченко Светлана Николаевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи. Российская Федерация, 119017 Москва, Лаврушинский пер., д. 10.  
E-mail: svetlanatat@yandex.ru

#### **Аннотация:**

В статье затрагиваются вопросы происхождения и атрибуции иконы «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ, инв. 20001). Икона поступила в Третьяковскую галерею из церкви Успения на Апухтинке, построенной в 1906–1908 годах стараниями двух старообрядческих семей – Шибяевых и Новиковых. Этот несохранившийся храм (перестроен под заводское общежитие в 1930-е годы) современники описывали как чудо, настолько гармонично и цельно с художественной точки зрения было его внутреннее убранство, для которого братья И.И. и А.И. Новиковы специально приобретали древние иконы – главным образом новгородские и псковские памятники, как тогда считалось, XV–XVI веков, образцы строгиновских писем. Однако попала в их коллекцию и византийская икона, купленная Новиковыми через посредство священника Исаака Носова, который, в свою очередь, получил ее от выдающегося реставратора Г.О. Чирикова.

Вопреки бытовавшему среди специалистов мнению о серьезных «антикварных» вмешательствах начала XX века, исказивших представление об авторской живописи, реставрация, проводившаяся Д.Н. Суховерковым в 2016–2017 и 2021 годах, и технико-технологическое исследование С.В. Свердловой и Д.С. Першина показали, что живопись XIV века имеет хорошую сохранность.



Образ Одигитрии, располагавшийся в Успенской церкви напротив алтаря, на столпе у левого клироса, уже в конце 1900 – начале 1920-х был известен исследователям и любителям средневекового искусства как произведение греческого мастера XIV или XV века. Позднее, в 1950–1960-е годы икона упоминается как новгородский (Н.Е. Мнёва) или московский (В.Н. Лазарев) памятник. В 1970–1990-е годы историки искусства возвращаются к мнению о написании образа византийским мастером (О.С. Попова, Э.С. Смирнова, Г.И. Вздорнов, Л.И. Лифшиц). Высказанные в искусствоведческой литературе замечания о «Богоматери Одигитрии», хотя в большей своей части представляются справедливыми, тем не менее носят характер кратких упоминаний и дают лишь фрагментарное представление о памятнике, заслуживающем более тщательного изучения и рассмотрения в контексте византийского искусства второй половины XIV века, что и является одной из задач настоящей статьи.

**Ключевые слова:** византийское искусство, византийская живопись, икона, XIV–XV века, Третьяковская галерея, церковь Успения на Апухтинке, культура старообрядчества, Григорий Осипович Чириков, Иван Иванович Новиков, Аркадий Иванович Новиков.

### **On the Provenance and Attribution of the *Virgin Hodegetria* Icon from the Dormition Church at Apukhtinka in Moscow**

Tatarchenko, Svetlana N. – Ph. D., senior research fellow, State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky lane 10, 119017 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: svetlanatat@yandex.ru

#### **Abstract:**

The paper deals with the provenance and attribution of the icon *Virgin Hodegetria* (State Tretyakov Gallery, Inv. 20001), which was acquired by the museum from the Dormition church at Apukhtinka in Moscow after its transformation into a living place for factory workers in 1936. The church was built by two Old-believer families, the Shibaev and the Novikov, in 1906–1908. Due to its finely designed interior, contemporaries described the church as a miracle. The brothers Ivan and Arcady Novikov intentionally purchased ancient pieces of art, which used to be attributed to Novgorod and Pskov workshops of the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries, as well as the so-called Stroganov icons. According to some articles of the 1900s, there was also a Byzantine icon, placed on the left pillar in front of the altar of the Dormition church. The brothers purchased it from the priest Isaak Nosov, who, in his turn, had received it from Grigory Osipovich Chirikov, a great art conservator. In Chirikov's workshop, the icon was restored and the overpainting was removed.

For a long time, the piece has been supposed to have a lot of substantial early-20<sup>th</sup>-century restoration insertions, which affected the perception of the original painting. However, the last restoration works by Dmitry N. Sukhovkov (2016–2017, 2021) and the technique and technology research by Sophia V. Sverdlova and Dmitry S. Pershin have shown the painting layers of the 14<sup>th</sup> century being in good condition. This fact encouraged the author to revise the state of the icon preservation and contextualize the painting style.

In the 1900s – early 1920s, the experts and amateurs of Medieval Russian art believed the *Virgin Hodegetria* was an oeuvre created by a Greek artist in the 14<sup>th</sup> or 15<sup>th</sup> century. Later, in the 1950s – 1960s, the icon was mentioned as the painting of Novgorod (Nadezhda E. Mneva) or Moscow (Victor N. Lazarev). In the 1970s – 1990s art historians returned to the Byzantine attribution (Olga S. Popova, Engelina S. Smirnova, Gerold I. Vzdornov, Lev I. Lifshits). Notwithstanding the correctness of some isolated and briefly expressed opinions, the painting style and the icon history haven't been thoroughly studied yet. The paper is supposed to fill this gap.

**Keywords:** Byzantine Art, Byzantine Painting, icon, *Virgin Hodegetria* icon, 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries, State Tretyakov Gallery, the Dormition Church at Apukhtinka, Old-Believers, Ivan and Arcady Novikov, Gregory Osipovich Chirikov

**References:**

Anisimov A.I. “Grigorij Osipovich Chirikov (k 25-letiyu dejatel’nosti)” [Grigory Osipovich Chirikov (to the 25<sup>th</sup> anniversary of his work)]. In Vzdornov G.I. *Restavratsiya i nauka. Ocherki po istorii otkrytiya i izucheniya drevnerusskoi zhivopisi* [Conservation and Science. Essays on the Revelation and Studying History of the Old Russian Painting]. Moscow: Indrik, 2006, pp. 164-171 (in Russian).

Anisimova V.N. “Novikovy v Moskve. Apukhtinka” [The Novikovs in Moscow. Apukhtinka]. *Staroobriadchestvo: istoriia, kul’tura, sovremennost’* 1 (2007), pp. 313-319 (in Russian).

Antonova V. “Ikonograficheskij tip Perivlepty i russkie ikony Bogomateri v XIV veke” [The Iconographic Type of the Virgin Peribleptos and Russian Icons of the Mother of God in the 14<sup>th</sup> Century]. *Iz istorii russkogo i zapadnoevropeiskogo iskusstva*, Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1960, pp. 104-116 (in Russian).

Antonova V.I., ed. *Trésors de l’art russe. Icônes du XVe au XVIIe siècle. Collection de la Galerie d’État Tretyakov*: [catalogue de l’exposition au Musée national Fernand Léger]. Cannes: OFFSET DEVAYE, 1976.

Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoi zhivopisi 11 – nachala 18 vv.* [Catalogue of the Ancient Russian Painting of the 11<sup>th</sup> to the early 18<sup>th</sup> Centuries], Moscow, 1963, vol. 1 (in Russian).

Baltoyanni Ch. *Conversation with God: catalogue of the exhibition* [Hellenic Centre in London]. Athens: Archaeological Receipts Fund, 1998

Baranov V.V. “G.O. Chirikov. Avtobiografiia. 1926” [G.O. Chirikov. Curriculum Vitae, 1926]. *Khudozhestvennoe nasledie* 18 (2000), pp. 121-124 (in Russian).

Bruk J.V., Rozanova N.V., eds. *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: katalog sobrania*. Vol. 1: *Drevnerusskoe iskusstvo 10 – nachala 15 veka* [State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection. Vol. 1: Old Russian Art of the 10<sup>th</sup> to the early 15<sup>th</sup> Century], Moscow: Krasnaya ploshchad’, 1995 (in Russian).

De Luca A., ed. *Pittura russa e sovietica dal secolo XIV ad oggi*. Roma, Palazzo Venezia, 21 febbraio – 15 aprile 1974. Roma, 1974.

Djurić V. *Resava*, Belgrad: Jugoslavija, 1963 (in Serbian).

Evans H.C., ed. *Byzantium: Faith and power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum, 2004.

Firsova O.L., Shestopalova L.V., eds. *Otechestvennaya restavratsia v imenakh. 1918–1991: biobibliograficheskii spravochnik* [National Restoration Science by Its Names, 1918–1991: Bibliographical Guide], Moscow: Indrik, 2010, Issue 1 (in Russian).

Guseva E.K. “Moskovskie i smolenskie ikony «Bogomateri Odigitrii» i slozhenie obshcherusskoi ikonografii «Odigitrii Smolenskoi» v XV – nachale XVI veka” [Moscow and Smolensk Icons of the Mother of God Hodegetria and the Creation of Russian Iconography of the Hodegetria Smolenskaya in 15<sup>th</sup> and Early 16<sup>th</sup> Centuries]. *Russkaia khudozhestvennaia kul’tura 15–16 vekov: Materialy i issledovaniia. Gosudarstvennyi istoriko-kul’turnyi muzei-zapovednik “Moskovskii Kreml’”* 11 (1998), pp. 92–117 (in Russian).

Igoshev V.V. “Iuvelirnaia masterskaia Mishukovykh i ee sviazi so staroobriadcheskoi traditsiei” [Michukov’s Jewellery Workshop and Its Connection to the Old-Belief Tradition]. *Staroobriadchestvo v Rossii (17–20 vv.): sbornik nauchnykh trudov* 4, ed. by E.M. Yukhimenko, Moscow: Yazyki slavianskikh kul’tur, 2010, pp. 637–651 (in Russian).

Karagianni F., ed. *Our Sacred Beauty. Byzantine Icons from Thessaloniki*. Thessaloniki: Patriarchal Foundation for Patristic Studies, 2018.

- Karpova T.L., Nersesian L.V., eds. *Gosudarstvennaya Tret'iakovskaya galereya: katalog sobraniia*. Vol. 3: *Drevnerusskaya zhivopis' 12–13 vekov* [State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection. Vol. 3: *Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries*], Moscow: State Tretyakov Gallery, 2020 (in Russian).
- Kozlov V.F. “Moskovskii staroobriadcheskii Uspenskii sobor na Apukhtinke” [Moscow Old-Believers' Dormition Church at Apoukhtinka], *Staroobriadchestvo v Rossii (17–20 vv.): sbornik nauchnykh trudov*, ed. by E.M. Yukhimenko, Moscow: Iazyki russkoi kul'tury, 1999, pp. 370–380 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. “About Pyotr B. Yurgenson (1903–1971), Byzantinist and Zoologist”, *Iskusstvo khristianskogo mira* 10, Moscow: Izdatel'stvo Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, 2007, pp. 544–575 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. “Iz istorii formirovaniia zolotogo fonda russkoi ikony. Evgenii Ivanovich Silin (1877–1928)” [On the History of Russian Icons “Golden Fund” Formation: Evgenii Ivanovich Silin (1877–1928)], *Istoria sobiraniia, khraneniia i restavratsii pamiatnikov drevnerusskogo iskusstva: sbornik statey po materialam nauchnoi konferentsii, 15–28 maya 2010*. Moscow: State Tretyakov Gallery, 2012, pp. 151–202 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. “K voprosu o vnutrennem edinstve russkoi khudozhestvennoi medievistiki 1910–1920 godov (Iz perepiski N.P. Kondakova, G.O. Chirikova, A.I. Anisimova i N.M. Beliaeva)” [Revisiting the immanent unity of Russian Art Medieval Studies in the 1910s–1920s (Extracts from the correspondence of N.P. Kondakov, G.O. Chirikov, A.I. Anisimov, N.M. Beliaev)]. In Kyzlasova I.L. *Ocherki istorii izucheniia vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva (po materialam arkhivov)* [Essays on the History of Byzantine and Russian Art Science (After the Archival Records)]. Moscow: Izdatel'stvo MGU, 1985, pp. 66–127 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. “Trud velik, znachit, i pokoi dushe bezmernyi. Pis'ma Grigoriia Chirikova k Igoriu Grabariu” [Great Pains at Work, Hence an Immense Peace for the Soul. The Letters of Grigory Chirikov to Igor Grabar'], *Russkoe iskusstvo* 3 (2010), pp. 138–149 (in Russian).
- Lazarev V.N. “Zhivopis' i skulptura velikokniazheskoi Moskvy” [Painting and Sculpture of Moscow Grand Principality]. In *Istoria Russkogo iskusstva*, ed. I.E. Grabar', Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1955, vol. 3, pp. 71–214 (in Russian).
- Muratov P. “Obzor pečati. Staroobriadcheskoe iskusstvo” [Press Review. Old-Believers' Art], *Slovo tserkvi* 38 (1915), pp. 880–881 (in Russian). [Pavel Muratov's essay from the *Russkie Vedomosti* newspaper, republished without title and author's name]
- Muratov P.P. “Russkaia zhivopis' do serediny XVII veka” [Russian Paintings up to the Mid-17<sup>th</sup> Century], *Istoria Russkogo iskusstva*, ed. I. Grabar', Moscow, [1913], vol. 6, pp. 5–408 (in Russian).
- Ostaschenko E. et al., ed. *Vizantiia. Balkany. Rus'. Ikony kontsa 13 – pervoi poloviny 15 veka: k 18 Mezhdunarodnomu kongressu vizantinistov: katalog vystavki* [Byzantium, Balkan, Rus'. The Icons of the Late 13<sup>th</sup> – First Half of the 15<sup>th</sup> Century. On the occasion of the 18<sup>th</sup> International Byzantine Congress: Exhibition Catalogue], Moscow: Izdatel'stvo Gossudarstvennykh muzeev Moskovskogo Kremliia, 1991 (in Russian).
- Pimenova M.M. “Vizantiiskaia ikona «Bogoroditsa Perivlepta» kontsa XIV veka” [Byzantine Icon of the Theotokos Peribleptos of the Late 14<sup>th</sup> Century]. *Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo. Soobshcheniia Zagorskogo muzeia-zapovednika*, ed. E.S. Smirnova. Moscow: Nauka, 1990, pp. 17–27 (in Russian).
- Popova O.S. “Vizantiiskie ikony XIV– nachala XV veka v sobraniiax Rossii” [Byzantine Icons of the 14<sup>th</sup>– early 15<sup>th</sup> Centuries in Russian Collections]. *Vizantiia. Balkany. Rus'. Ikony kontsa 13 – pervoi poloviny 15 veka: k 18 Mezhdunarodnomu kongressu vizantinistov: katalog vystavki*, ed. E. Ostaschenko et al. Moscow: Izdatel'stvo Gossudarstvennykh muzeev Moskovskogo Kremliia, 1991. pp. 11–40 (in Russian).

Popova O.S. *Paths of Byzantine Art*. Moscow: Gamma-Press, 2013 (in Russian).

Popova O.S. *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*. Moscow: Severny Palomnik, 2006, pp. 493-606 (in Russian).

Prolović J. *Die Kirche der Heiligen Andreas an der Treska*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften Publ., 1997.

S. K. “K osviascheniiu khrama v chest’ Uspenii Presviatoi Bogoroditsy, chto na Apukhtinke” [On the Occasion of the Consecration of the Dormition Church at Apukhtinka], *Tserkov’* 45 (1908), pp., 1526–1527 (in Russian).

Saenkova E.M., ed. *Šedevry Vizantii: katalog vystavki [Byzantine Masterpieces: Exhibition Catalogue]*, Moscow: Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja galereja, 2017 (in Russian).

Siómkos N.D. “Byzantine Icons of Thessaloniki (12<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> Centuries)”. *Our Sacred Beauty. Byzantine Icons from Thessaloniki*, ed. by F. Karagianni. Thessaloniki: Patriarchal Foundation for Patristic Studies, 2018, pp. 104–131.

Smirnova E.S. *Zhivopis’ Velikogo Novgoroda. Seredina XIII veka – nachalo XV veka [The Painting of Veliky Novgorod. Mid-13<sup>th</sup> – early 15<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow: Nauka, 1976 (in Russian).

Smirnova E.S., Laurina V.K., Gordienko E.A. *Zhivopis’ Velikogo Novgoroda. XV vek [The Painting of Veliky Novgorod. 15<sup>th</sup> Century]*. Moscow: Nauka, 1982 (in Russian).

Tsigaridas E.N. “Monumental Painting in Thessaloniki in the Middle and Late Byzantine Period” *Our Sacred Beauty. Byzantine Icons from Thessaloniki*, ed. by F. Karagianni. Thessaloniki: Patriarchal Foundation for Patristic Studies, 2018, pp. 77–103.

Tsigaridas E.N., Loverdu-Tsigarida K. *Sviashchennaia velikaia obitel’ Vatoped: vizantiiskie ikony i oklady [Holy Great Monastery of Vatopaidi. Byzantine Icons and Revetments]*, transl. from Greek by A.V. Zakharova. Moscow, 2016 (in Russian).

Vafeiades C. *Late Medieval Painting. Form and Pictorial Space in the Art of Constantinople, 1150–1450*. Athens: Barbounakēs Ch., 2015 (in Greek)

Vzdornov G.I. “Grigorij Osipovich Chirikov v ocenke A.A. Anisimova” [Grigory Osipovich Chirikov viewed by Alexandre I. Anisimov]. In Vzdornov G.I. *Restavratsiya i nauka. Ocherki po istorii otkrytiya i izucheniya drevnerusskoi zhivopisi [Conservation and Science. Essays on the Revelation and Studying History of the Ancient Russian Painting]*. Moscow: Indrik, 2006, pp. 161–162 (in Russian).

Н. Хелу

## **ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ДАТИРОВКИ ФРЕСОК ЦЕРКВИ СВЯТЫХ СЕРГИЯ И ВАКХА В КАФТУНЕ (ЛИВАН) В СВЕТЕ РАСШИФРОВКИ АРАБСКОЙ НАДПИСИ\***

Монастырь Святых Сергия и Вакха в Кафтуне находился в заброшенном состоянии до тех пор, пока в 2003 году там не были обнаружены исключительные по своему художественному качеству фрески. Работы по их раскрытию и реставрации завершились в 2009 году<sup>1</sup>. Росписи выполнены в византийской традиции, что свидетельствует о присутствии мастеров из Византии в графстве Триполи в Средние века.

Церковь имеет базиликальную структуру и сводчатое перекрытие; изначально все ее стены были покрыты фресками<sup>2</sup>. Однако от

\* Расшифровка надписи была предложена отцом Габи Абусамра.

<sup>1</sup> Реставрация была осуществлена польской бригадой под руководством Томаша Валишевского и Кшиштофа Хмелевского из Польского центра средиземноморской археологии Варшавского университета и Академии изящных искусств совместно с Генеральной дирекцией древних памятников в Ливане (D.G.A.) в 2005–2009 годах.

<sup>2</sup> *Hélou N. and Immerzeel M. Kaftun 2004. The Wall Paintings // Polish Archaeology in the Mediterranean. 2005. Vol. 16. P. 453–458; Hélou N. Les peintures murales de Kaftoun // Bulletin d'Architecture et d'Archéologie au Liban. 2007. Vol. 11. P. 315–317; Hélou N. avec la collaboration de Immerzeel M. A propos d'une école syro-libanaise d'icônes au XIII<sup>e</sup> siècle // Eastern Christian Art. 2006. Vol. 3. P. 53–72 ; Eadem. Les fresques de Kaftoun (le Liban): la cohabitation des deux traditions byzantine et orientale // Chronos. 2009. Vol. 10. P. 7–32; Helou N., Slim S. et al. Monasteries of the Antiochian Orthodox Patriarchate. Balamand: Balamand University Press, 2007. P. 292–309; Immerzeel M. with the co-operation of N. Hélou. Icon Painting in the County of Tripoli of the Thirteenth Century // Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period / Ed. by C. Hourihane. Princeton: The Index of Christian Art Occasional Papers IX, 2007. P. 79–80, Fig. 10; Immerzeel M. Identity Puzzle. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon. Leiden: Peeters, 2009. P. 94–99; Waliszewski T., Chmielewski K., Immerzeel M. and Helou N. The Church of Saints Sergius and Bacchus in Kaftun (Northern Lebanon) and Its Wall Paintings. Preliminary Report 2009–2010 // *Dumbarton Oaks Papers*. 2013. Vol. 67. P. 291–327. Zibawi M. Images chrétiennes du Levant. Paris: CNRS Editions, 2009. P. 68–76.*





Илл. 1. Деисус  
Фреска в апсиде  
церкви Святых  
Сергия и Вакха  
в Кафтуне

первоначальной росписи до нас дошли лишь Деисус в апсиде (илл. 1), Благовещение на арке перед апсидой, образ святого Лаврентия и лик ангела в медальоне на северной стене, Причастие апостолов на северной и южной стенах и, наконец, изображение преподобных и воинов на столбах<sup>3</sup>. Здесь можно выделить две манеры письма: одна местная, но с явным византийским влиянием, другая отличается подчеркнуто византийским характером. Речь идет, конечно, о двух художниках: одном, по всей вероятности, местном, другом – скорее греческом, которые работали примерно в середине – второй половине XIII века.

В классическом стиле написаны все сцены на северной стене и часть Причастия на южной (илл. 2). Лица, особенно у апостолов из Причастия, имеют деликатные моделировки коричневыми и зелеными тенями, а также тонкими белильными линиями, нанесенными на выступающие части лица и рук; они подчеркивают рельеф личного (илл. 3). Лики дифференцированы и индивидуализированы. Фигуры апостолов, объемные и весомые, изображены в разнообразных, всегда естественных позах. Несмотря на то, что пространство кажется немного затесненным, они обладают большой пластической свободой. Формы энергично моделированы с помощью плотных бликов, придающих изображениям монументальность. Одежды с широкими обильными складками отличаются богатством колорита, в котором сочетаются желтая охра, красный цвет вина, лиловый и синий. Цветовая гамма очень гармонична. Драпировки прописаны прозрачным слоем беловатой краски, подчеркивающей их объем. Хотя взгляды большинства апостолов в сцене Причастия обращены к Господу, некоторые, особенно те, кто сзади, кажутся тихо беседующими в ожидании своей очереди. Это подчеркивает живой характер сцены. Персонажи выглядят несколько суетливыми, но их фигуры сохраняют ощущение

<sup>3</sup> По свидетельству В. Григоровича-Барского, который посетил монастырь в 1728 году, церковь Святых Сергия и Вакха была вся украшена росписями (*Григорович-Барский В.Г. Странствования по святым местам Востока. Ч. 2: 1728–1744. М.: Ихтиос, 2005. С. 60–61*).

Илл. 2. *Причастие апостолов*  
Фреска северной стены в церкви Святых Сергия и Вахха в Кафтуне



Илл. 3. *Причастие апостолов*  
Деталь фрески северной стены в церкви Святых Сергия и Вахха в Кафтуне



пространственной свободы; художнику хорошо удалось передать их пластику. Им совсем не присущи жесткость поз или статичность, столь типичные для искусства Востока. Это динамичный и мощный стиль; свет придает образам выразительность и одухотворенность. Живопись Кафтуня представляет собой работу очень талантливого художника, который был, по всей вероятности, греческим мастером, выходцем из какого-то крупного художественного центра.

Фрески Кафтуня вписываются в контекст великолепных монументальных ансамблей византийской живописи XIII века. В ту эпоху, когда в искусстве происходило возвращение к классическим формам, многие знаменитые циклы были созданы на периферии Византийской империи: на территории Балкан и в византийских областях, избежавших латинской оккупации, таких как Никея и Трапезунд.

В Кафтуне лица написаны с большим мастерством и изяществом; мазки деликатно моделируют форму (например те, что лежат под глазами, вокруг ноздрей или на носу). Эта живопись напоминает классические



модели, нашедшие воплощение во фресках церкви Святых Апостолов в Печской Патриархии (около 1260 года)<sup>4</sup>. Здесь лица отличаются портретностью, их одухотворенность сочетается с физической красотой тел (илл. 4). В обоих ансамблях лица принадлежат к довольно простым, но отличающимся друг от друга типам, они почти портретны. Сходство между фресками Печа и Кафтун состоит в попытке одухотворения классических форм. Некоторые фигуры в росписи Кафтун обнаруживают также близость к фрескам церкви Святой Софии в Трапезунде примерно 1250–1260 годов<sup>5</sup>. Это сходство заключается в изображении больших и тяжелых тел апостолов

Илл. 4. Иоанн Креститель  
Фреска в апсиде церкви Святых Апостолов в Печской Патриархии, Косово

в Кафтуне и фигур в сценах Чудес в Святой Софии (илл. 5): там можно видеть ту же свободу движений и поз, тот же монументальный характер образов при очень оживленном ритме, ту же пространственную иллюзию и пластическую трактовку форм.



Илл. 5. Умножение хлебов  
Фреска в нартексе церкви Святой Софии в Трапезунде  
Около 1250–1260  
Фото  
Е.А. Виноградовой

<sup>4</sup> Subotić G. *Terre sacrée du Kosovo*. Paris: Thalia, 2006. P. 28–36.

<sup>5</sup> Виноградова Е.А. О стиле росписей Софии Трапезундской // *Образ Византии: сборник статей в честь О.С. Поповой* / Под ред. А.В. Захаровой. М.: Северный паломник, 2008. С. 73–102; Caillet J.P. et Joubert F. *Le programme pictural de Sainte-Sophie de Trébizonde: un jalon essentiel de l'art byzantin et ses assonances italiennes?* // *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle. Les programmes picturaux* / Dir. J.-P. Caillet et F. Joubert. Paris: Picard, 2012. P. 103–122.



Илл. 6. Богородица  
Деталь композиции  
Благовещение  
в церкви Святых  
Сергия и Вахха  
в Кафтуне



В образах, написанных в другой манере, в византизирующем стиле присутствуют местные черты. Это искусство близко живописи Ближнего Востока второй половины XIII века. Так, у Богородицы из Благовещения (илл. 6) тщательно очерченное широким контуром овалное лицо с легкой зеленоватой тенью сбоку; у больших миндалевидных глаз круглые, слегка увеличенные зрачки; тонкие дугообразные линии отмечают границы век; достаточно густые брови образуют дуги над глазами и соединяются на уровне носа, образуя латинскую букву V. Лик Божией матери из Кафтун очень светлого, почти белого цвета с розоватым оттенком, придающим ему особую четкость и сияние; это сближает его с некоторыми кипрскими и синайскими иконами, поверхность которых, кажущаяся глянцевой, напоминает фарфор, согласно термину, использованному Д. Мурики при описании таких образов<sup>6</sup>. Сохранилось довольно много икон, написанных подобным образом, например икона Божией Матери из церкви Архангела Михаила в Аногире, хранящаяся в Византийском музее в Пафосе<sup>7</sup>: у нее яркий розово-белый лик, напоминающий фарфоровые изделия. Эти черты, присущие многим кипрским иконам, придают им особый облик, широко распространенный в живописи второй половины XIII века. Кроме того, «очищенная» трактовка лика Богородицы из Кафтун напоминает некоторые изображения в церкви Панагии в Мутулле на Кипре (1280), а именно – представленных в рост мучениц (илл. 7), а также – в церкви Святого Ираклидия монастыря Иоанна Лампадиста в Калопанайотисе (1265–1280). И изображение Богоматери из Кафтун, и фрески Мутуллы не очень близки искусству, существовавшему в то время в византийском мире.

<sup>6</sup> Mouriki D. Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus // *Studies in Late Byzantine Painting* / Ed. by D. Mouriki. London: Pindar Press, 1995. P. 341–409, esp. 402 (reprint from «The Griffon». Genadius Library, American School of Classical Studies, Athens, 1985–1986. N.S. 1–2. P. 9–112).

<sup>7</sup> Weyl Carr A. Thirteenth-Century Cyprus. Question of Style // *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle. Les programmes picturaux*. P. 70, fig. 5.



Илл. 7. Святые мученицы Варвара, Марина и Анастасия. Фреска церкви Панагии в Мутулле, Кипр. Фото И.А. Орецкой



Хорошо сохранившийся лик Вакха, изображенного на северо-западном столбе в Кафтуне, очень похож на лица святых Сергия и Вакха на двусторонней синайской иконе с изображением Богородицы Одигитрии на обороте (илл. 8). Эта икона, как и образ Богородицы Влахернитиссы из того же монастыря<sup>8</sup>, связана с памятниками долины Маратаса на Кипре последней четверти XIII века, такими как упомянутые выше фрески в Мутулле и в церкви Святого Ираклидия в Калопанайотисе. Тогда росписи Кафтунa, выполненные в таком стиле, можно датировать так же, как эти кипрские памятники – 1280-ми годами.

Илл. 8. Богоматерь Одигитрия. Икона Вторая половина XIII века. Монастырь Святой Екатерины на Синае

По свидетельству реставраторов, фрески Кафтунa, написанные и в том, и в другом стиле, принадлежат к одному и тому же живописному слою, а значит, оба художника должны были работать одновременно. Возникает противоречие: ведь если фрески были написаны в одно и то же время, то как одни из них могут обнаруживать сходство с памятниками 1250–1260-х годов, а другие – с произведениями

<sup>8</sup> Weyl Carr A. Thirteenth-Century Cyprus. Question of Style. P. 65–86; Snelders B. and Immerzeel M. From Cyprus to Syria and Back Again: Artistic Interaction in the Medieval Levant // Eastern Christian Art. 2012–2013. Vol. 9. P. 79–106; Immerzeel M. Sotera and the Christian Art of the Middle East (in print). Более полная библиография приведена в: Immerzeel M. Identity Puzzle. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon. Chapter 4, note 4.



Илл. 9. Арабская надпись на карнизе в церкви Святых Сергия и Вахха в Кафтуне



1280-х? Расшифровка надписи должна помочь с уточнением даты создания росписей Кафтунa.

Сохранившаяся арабская надпись находится на выделенном двумя красными полосами карнизе и проходит по всему периметру стены центрального нефа (илл. 9). От нее мало что осталось, и можно лишь прочесть на северной стене: «...Антиохии и всего Востока и это было в день...». Речь явно идет о титуле антиохийского патриарха, а упоминание о дате, которое шло дальше, не сохранилось. Мы имеем дело с ктиторской надписью, позволяющей связать создание убранства церкви с одним из антиохийских патриархов. Еще в надписи прочитывается слово «мулк», означающее «в правление» или «во время правления». Таким образом, имя правящего владыки также было упомянуто в надписи. Эта надпись следует формуле, распространенной в византийском мире и его окрестностях. Надпись, похожая на ту, что мы видим в Кафтуне, есть в церкви Киркдам-Альти в Каппадокии, она датируется 1283–1295 годами<sup>9</sup> и находится рядом с изображением заказчицы и читается так: «Эта очень почитаемая церковь великого и прославленного мученика святого Георгия была великолепно украшена благодаря великому желанию и скорби госпожи Тамары, изображенной здесь, и ее эмира Василя Гиагупеса, в [правление] высочайшего и очень благородного султана Масута, в то время, когда господин Андроник правил римлянами...»<sup>10</sup>.

Такую форму посвящения можно встретить и в церкви Рождества Христова в Вифлееме, где греческая надпись гласит: «Эта работа была завершена рукой Ефрема, художника и мозаичиста, в правление великого императора Мануила Порфирородного Комнина, и великого короля Иерусалима Лорда Амори и пресвятого епископа Вифлеемского господина Ральфа в 6677 году второго индикта». Дата соответствует 1169 году<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et ses abords. Paris: CNRS, 1991. P. 318–320.

<sup>10</sup> Bernardini L. Les donateurs des églises de Cappadoce // Byzantion. 1992. Vol. 62. P. 118–140, esp. 128.

<sup>11</sup> Folda J., The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 347–354; Bacci M. The Mystic Cave. A History of the Nativity Church in Bethlehem. Brno: Masaryk University; Rome: Viella, 2017. P. 136–144.

Очевидно, обе эти надписи – в Каппадокии и в Вифлееме – не являются обычными посвящениями; они сделаны от имени людей, занимавших самые высокие посты в социальной иерархии, таких как император или архиепископ. Подобного рода посвящения основываются обычно на одной и той же модели: «Эта церковь ... (имя святого, которому она посвящена) была украшена / расписана ... (имя художника) с помощью слуги Божьего ... (имя дарителя, а иногда и его социальный статус) в правление ... (имя императора и / или церковного деятеля, занимавшего в то время престол), и, наконец, дата. Если сравнить упомянутые выше посвящения с надписью в Кафтуне, кажется вполне вероятным, что в похожей фразе мог быть упомянут патриарх и, возможно, светский правитель – граф Триполи или василевс.

Таким образом, надпись свидетельствует о том, что фреска была выполнена во времена патриарха, имя которого нам неизвестно. Поскольку роспись была датирована серединой – второй половиной XIII века, и 1289 год – *terminus post quem*, то патриарх, о котором идет речь, должен был жить примерно в это время. Кроме того, посвящение росписи или даже здания патриарху означает, что патриарху, упомянутому в надписи, принадлежала особая роль в истории местного христианства и самого монастыря. Наша задача – узнать имя этого патриарха, чтобы уточнить дату создания фресок. Именно поэтому стоит привести здесь хронологию правления мелькитских патриархов на антиохийском престоле.

Известно, что после прихода латинян в XII и XIII веках патриарший престол в Антиохии занимали латинские патриархи, в то время как православные были изгнаны из своего города и вынуждены оставаться в Константинополе. Однако отношение латинской церкви к православным в Антиохии несколько изменилось к середине XIII века. Давид I (ок. 1242 – после 1257) был первым православным патриархом, переселившимся в Антиохию, но он был сторонником унии обеих церквей<sup>12</sup>. Его преемник, Евфимий I (1258–1273) был изгнан из Антиохии из-за конфликта с латинским патриархом, проживавшим в Антиохии, и из-за того, что он был противником примирения обеих церквей. Он вернулся в Антиохию только после взятия города Гулаку монгольским вождем в 1254 году<sup>13</sup>. Это не исключает возможности присутствия латинского патриарха, но говорит о прекращении его правления над мелькитской общиной. Однако это второе пребывание Евфимия в Антиохии также было довольно коротким, поскольку патриарх снова был изгнан, на этот раз Боэмундом VI<sup>14</sup>, который искал примирения с католической церковью после того, как был отлучен за то, что присягнул на верность монголам.

<sup>12</sup> Асад Рустом опускает имя Давида в своем списке, потому что он считал его католиком. См. список Патриархов в: *Rustom A. Kanissat madinat Allah Antakiah al-ouzmah*. Vol. II. Beyrouth: Hindawi, 1928. P. 210–211.

<sup>13</sup> *Cahen C. La Syrie du nord à l'époque des Croisades et la principauté franque d'Antioche*. Damas: Geuthner, 1940. P. 693–721.

<sup>14</sup> *Nasrallah J. Chronologie des patriarches melchites d'Antioche de 1250 à 1500*. Jérusalem, 1968. P. 4.

Тогда Евфимий укрылся в Киликии, а затем в Константинополе, где закончил свои дни в 1274 году<sup>15</sup>.

Очевидно, во второй половине XIII века наблюдается если не реальное сближение, то по крайней мере стремление к нему двух церквей, латинской и византийской. В 1274 году на Лионском соборе под эгидой папы Григория X и с согласия василевса была заключена уния с восточными церквями. Император Михаил VIII Палеолог, выступавший в пользу унии, обратился затем с просьбой к православным церквям Антиохии, Кипра и Иерусалима, находившимся под властью франков, и предложил предоставить каждой церкви право заботиться о собственных интересах. Однако латиняне воспротивились этому, поскольку по-прежнему считали себя хозяевами на этих территориях<sup>16</sup>.

Несмотря на эту неудачу, Михаил VIII, по всей вероятности, готовый идти на уступки, предложил занять свободный в тот момент антиохийский престол Феодосию де Виллардуэну, и его предложение было принято собором. Феодосий был избран патриархом в 1278 году<sup>17</sup>. Как следует из его имени, новый мелькитский патриарх Антиохии происходил из франкской семьи<sup>18</sup>. До победы над мамлюками в 1268 году он был монахом в одной из обителей на Черной Горе в Антиохии. Феодосий выступал за унию с Римом и пытался убедить православных, живших под властью франков в Сирии, примириться с латинской церковью. Полномочия Феодосия были прерваны в 1282 году после вступления на константинопольский престол Андроника II, сына Михаила VIII, который был противником унии. Андроник, придя к власти, сразу же отменил все соглашения, заключенные его отцом с папой римским. В 1283 году на антиохийский патриарший престол вступил Арсений, сменивший Феодосия. Будучи епископом Триполи, Арсений был избран епископами своего патриархата. Он был свергнут в 1286 году из-за обвинения в общении с армянами. Неизвестно, где находился патриарший престол после захвата Антиохии мамлюками и особенно после отречения Феодосия IV де Виллардуэна в 1282 году, но считается, что после переговоров с Байбарсом престол мелькитских патриархов был перенесен в Дамаск<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Насралла пишет: «Несмотря на точное утверждение Бархбрея, Рустом считает, что Евфимий умер в 1268 году, и между 1268 и 1276 годом был поставлен новый патриарх Феодосий IV, но это был не Феодосий де Виллардуэн. В его правление якобы состоялись переговоры между императором Михаилом IV и султаном Байбарсом. Последний, как сообщается, признал юрисдикцию антиохийских патриархов и разрешил их переезд в Дамаск. Феодосий IV якобы не согласился с Лионской унией» (*Nasrallah J. Chronologie des patriarches melchites...* P. 6).

<sup>16</sup> *Hamilton B. The Latin Church in the Crusader States. The Secular Church. London: Routledge, 1980. P. 325.*

<sup>17</sup> *Nasrallah J. Chronologie des patriarches melchites...* P. 6–7.

<sup>18</sup> Феодосий де Виллардуэн происходил из знатной семьи, завоевавшей Морею во время Четвертого крестового похода и правившей Ахейским княжеством.

<sup>19</sup> Окончательный перенос был осуществлен в 1366 году при патриархе Михаиле I ибн Бишаре (*Nasrallah J. Histoire du mouvement littéraire dans l'Église Melchite du V<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Louvain: Peeters, 1979. P. 49–50*).

В конце века, когда мамлюки одерживали победу за победой, а города на сирийском побережье переходили один за другим под их власть, политика латинян по отношению к мелькитам, вероятно, смягчилась. По мере того как латинское присутствие на востоке подходило к концу, отношение правителей латинских государств к своим православным подданным, по видимому, становилось более терпимым<sup>20</sup>. В июле 1286 года мелькитские иерархи собрались в Триполи, чтобы избрать нового патриарха Антиохии; им стал Кирилл III, архиепископ Тирский. Это событие произошло после того, как сирийские и киликийские иерархи договорились избирать патриарха только по взаимному согласию. Затем в том же году, нарушив соглашение, священнослужители Киликии избрали на то же место епископа Помпейополя Диониса. После своего избрания Кирилл, вероятно, провел год в Тире, прежде чем был свергнут 29 июня 1287 года<sup>21</sup>. Лишь через девять лет, в 1296 году, когда все франкские государства перешли в руки мамлюков (Антиохия в 1268 году, Триполи в 1289-м и Акка в 1291-м), он получил официальное признание Константинополя<sup>22</sup>.

Что касается Кафтунa, то, согласно записям, сохранившимся на полях рукописей, в XII веке и некоторое время в XIII веке монастырь принадлежал маронитам<sup>23</sup>. В мелькитской рукописи (Paris, BN, сур. 134) есть мнемона за ноябрь, написанная, согласно сирийской надписи, в «монастыре Божьей Матери в Нахр-Кафтуне одним из его монахов в 1256 году нашей эры во времена Симеона, епископа Батруна, и священника Симеона, настоятеля монастыря»<sup>24</sup>. В колофоне сирийской мелькитской рукописи XIII века из Британской библиотеки (BL, сур. 408) на л. 242 упоминается, что она была завершена «во времена отца Симеона, первого настоятеля монастыря», и это произошло в 1595 году по греческому календарю, что соответствует 1282/1283 году<sup>25</sup>.

Эти две записи в рукописях из Национальной библиотеки Франции и Британской библиотеки позволяют заключить, что монастырь в Кафтуне был с середины XIII века мелькитским. Но если Симеон, упомянутый в 1256 году, был православным настоятелем, почему второе упоминание – 1282/1283 года – относится к тому же, первому настоятелю монастыря в Кафтуне? Возможно, первый Симеон, хотя он и упомянут в мелькитской рукописи, был маронитом. Но вопрос о том, кому принадлежал монастырь между 1256 и 1279 годом, остается открытым.

<sup>20</sup> Hamilton B. The Latin Church in the Crusader States. The Secular Church. P. 329.

<sup>21</sup> Nasrallah J. Chronologie des patriarches melchites... P. 8.

<sup>22</sup> Nasrallah J. Histoire du mouvement littéraire... P. 136.

<sup>23</sup> Immerzeel M. Identity Puzzle. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon. P. 98–99; Hérou N.

Les Chrétiens du Comté de Tripoli: Un modèle de tolérance? // Eastern Christian Art. 2017–2019.

Vol. 11. P. 1–15; Mouawad R.J. Les mystérieux monastères de Keftûn au Liban à l'époque médiévale (XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles): maronite et/puis melkite? // Tempora. 2001–2002. Vol. 12–13. P. 95–113.

<sup>24</sup> Karalevsky C. Histoire des patriarchats melkites (Alexandrie, Antioche, Jérusalem) depuis le schisme monophysite du VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Rome: Imprimerie du Sénat, 1909. Vol. III. P. 33.

<sup>25</sup> Salibi K.S. Maronite Historians of Mediaeval Lebanon. Beirut: American University of Beirut, 1959. P. 57.

Кроме того, запись от 9 февраля 1279 года, обнаруженная Тубией Аль-Анайси в знаменитом сирийском Евангелии Рабулы (*Bibliotheca Medicea Laurenziana*, Plut. I. 56), f. 6v<sup>26</sup>, хранившемся в Средние века в маронитском патриархате, свидетельствует о принадлежности монастыря в то время маронитам<sup>27</sup>. Эта запись принадлежит Арамии ад-Дмалсави; в ней говорится о его посвящении в сан архиепископа в монастыре в Кафтуне, где он пробыл четыре года, прежде чем в 1282/1283 году (и до 1287 года) стал маронитским патриархом<sup>28</sup>. Таким образом, с 1279 по 1282/1283 год во главе монастыря стоял маронитский владыка, и это последнее упоминание о маронитах в монастыре<sup>29</sup>. При этом неизвестны причины, заставившие маронитов покинуть его. Итак, согласно приведенным свидетельствам, монастырь изначально принадлежал маронитам, а затем начиная с середины XIII века в нем как будто сосуществовали две общины – маронитская и мелькитская<sup>30</sup>.

Представленный здесь краткий исторический обзор дает возможность высказать мнение об атрибуции программы Кафтунa. Если судить по стилю, фрески относятся к периоду с середины – третьей четверти XIII века до 1289 года, даты падения графства Триполи, поскольку известно, что роспись была выполнена во времена некоего «... патриарха Антиохии и всего Востока...», а традиция украшать церкви росписями прекратилась после вторжения мамлюков. Этот патриарх должен быть одним из пяти мелькитских иерархов, занимавших патриарший престол между 1246 и 1287 годом – датой отречения Кирилла. Конечно, нельзя исключить возможность создания росписей с 1279 по 1282/1283 год, когда патриарший престол занимал маронит Арамия ад-Дмалсави<sup>31</sup>. Во всяком случае, можно утверждать, что это

<sup>26</sup> Речь идет о рукописи Четвероевангелия, написанной на сирийском языке рукой монаха по имени Рабула в 586 году для монастыря Мар Юханон (Святого Иоанна) в Бейт-Загбе в Сирии. В Средние века оно оказалось у маронитских патриархов, которые оставили на его полях записи, подтверждающие важные исторические сведения. В 1652 году рукопись была перевезена из Каннубина в библиотеку Лауренциана во Флоренции, где она находится и по сей день. Фундаментальная работа о рукописи, записях на ее полях и миниатюрах была опубликована отцом Юсефом Маттой – см.: *Matta Y. Le manuscrit (Plut. I. 56) soi-disant l'évangélique de Rabboula, entre «scriptorium» et atelier, étude iconographico-iconologique*. Kaslik: Presses de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, 2016.

<sup>27</sup> *Al-Anaysi T. Silsilah Tarikhiyya li al Batarikah al Intakyyin al Mawarinah*. Rome: Maktabat al Sinato, 1927. P. 24–27.

<sup>28</sup> *Salibi K.S. Maronite Historians of Mediaeval Lebanon...* P. 60.

<sup>29</sup> Арамия ад-Дмалсави был избран главой маронитской церкви в Халате по инициативе графа Триполи, что, несомненно, свидетельствует о подчинении его франкской воле – см.: *Salibi K.S. Maronite Historians of Medieval Lebanon...* P. 63–64; *Matta Y. Le manuscrit (Plut. I. 56)...* P. 109.

<sup>30</sup> *Hélou N. Les Chrétien du Comté de Tripoli...* P. 5.

<sup>31</sup> О смене игуменов – маронитов и мелькитов – в монастыре в Кафтуне см.: *Hélou N. Les Chrétien du Comté de Tripoli...* P. 4–6.





был патриарх, имя которого связано с историей монастыря. Однако такие патриархи, как Давид, Евфимий, Феодосий де Виллардуэн, были выходцами с удаленных территорий, и их епископства почти не поддерживали отношений с Триполи и еще меньше – с деревней Кафтун. Поэтому их связи с монастырем вряд ли были близкими. Если не считать Арамии ад-Дмалсави, остаются два иерарха из этого региона, занимавших патриарший престол в XIII веке: Арсений, епископ Триполи, и Кирилл III, епископ Тира. Маловероятно, чтобы ктиторм мог быть Кирилл из-за слишком короткого срока его пребывания на престоле (меньше одного года)<sup>32</sup>.

Илл. 10. Преподобный Евфимий (?) и святой Арсений  
Фреска северо-восточного столба в церкви Святых Сергия и Вакха в Кафтуне

Святой Арсений изображен на северо-восточном столбе церкви Святых Сергия и Вакха рядом с неизвестным святым, которого можно идентифицировать как святого Евфимия (илл. 10). Если вернуться к иерархам, занимавшим антиохийский патриарший престол в XIII веке, можно вспомнить Евфимия (1258–1273). Эту гипотезу подтверждает присутствие фигуры святого покровителя патриарха, и тогда датировка фресок серединой – 60-ми годами XIII века становится вполне вероятной. Непонятно, однако, чем вызвано такое почтение в Кафтуне к Евфимию, вынужденному большую часть своего патриархата провести в изгнании, учитывая, что жизнь его была довольно беспокойной и тревожной. Кроме того, он был мало связан с епископствами Ливана, поэтому невозможно приписать ему заказ росписи Кафтуну, даже если по стилю она соответствует 1250–1260-м годам.

Таким образом, наиболее вероятным временем написания фресок представляется патриархат Арсения; можно предположить, что убранство церкви было создано после его назначения антиохийским патриархом в 1282/83 году. Это исключает возможность заказа фресок архиепископом маронитов Арамией ад-Дмалсави – роспись была выполнена после его отъезда из Кафтуну<sup>33</sup>. Предложенная дата совпадает с восшествием на императорский престол Византии Андроника II, имя которого как светского владыки могло также фигурировать в надписи. Итак, в 1282/83 году произошло несколько важных исторических событий: 1) избрание на

<sup>32</sup> Nasrallah J. Chronologie des patriarches melchites... P. 8.

<sup>33</sup> Жан-Батист Шабо, пересмотревший историю маронитских патриархов, поставил под сомнение саму историческую фигуру Арамии ад-Дмалсави – см.: Chabot J.B. Les listes patriarcales de l'Eglise maronite. Etude critique et historique // Mémoires de l'Institut national de France. 1951. Vol. 43, 2<sup>e</sup> partie. P. 21–43, esp. 39–40).

патриарший престол епископа Триполи; 2) отказ от унии с восшествием на императорский трон Андроника II<sup>34</sup> и, наконец, 3) возложение обязанностей по управлению монастырем в Кафтуне на Симеона, который стал его первым православным настоятелем<sup>35</sup>, что знаменует окончательную передачу обители мелькитской общине.

Если надпись в Кафтуне относится к 1280-м годам, то фрески, написанные в обеих манерах, находящиеся на одном с ней уровне, должны датироваться тем же временем. Однако, как было отмечено выше, некоторые из этих образов ближе искусству середины века, чем живописи 1280-х годов. В произведениях того времени можно видеть монументальные фигуры, облаченные порой в слишком широкие, словно развевающиеся одежды; они показаны в торжественных позах; у них словно вычеканенные лица. Эти особенности отсутствуют во фресках Кафтунa, их образы спокойнее и гармоничнее. Манера исполнения сцены «Причастие апостолов» в Кафтуне не похожа на живопись 1280-х годов. Такое искусство относится к классической традиции и соответствует образам византийской живописи 1250–1260-х годов, однако искусство Ближнего Востока того времени имело свою собственную эволюцию, которая не обязательно точно соотносится с искусством центра<sup>36</sup>. Речь идет о произведениях, сохранившихся на Кипре и на Синае; многие находящиеся там иконы были отнесены исследователями к последней четверти XIII века. Они, как оказалось, не похожи на современные им произведения византийского искусства так называемого палеологовского ренессанса, и именно это побудило Д. Мурики охарактеризовать стиль живописи Кипра того времени с присущей ему плоскостностью трактовки образов и подчеркнутой округлостью лиц термином *maniera cupria*<sup>37</sup>. Истоки этого стиля автор усматривает во фресках церкви Панагии в Мутулле 1280 года и ее иконах. Такой стиль можно видеть также во фресках церкви Святого Георгия из Анконы в Ормедии в районе Святой Марины, одноименной церкви в Педуле, в иконе Богородицы с Младенцем в монастыре Святого Иоанна Лампадиаста в Калопанайотисе<sup>38</sup>, а также в иконе Богородицы Одигитрии,

<sup>34</sup> София Калописси-Верти подчеркивает, что в последние десятилетия XIII века правление Андроника II было отмечено активной деятельностью по строительству и украшению небольших церквей и монастырей повсюду, особенно в отдаленных провинциях, и что в то время было много донаторов даже среди представителей самых скромных слоев общества – см.: *Kalopissi-Verti S. Aspect of Byzantine Art after the Capture of Constantinople (1261 – c.1300): Reflection of imperial Policy, Reactions, Confrontations with the Latins // Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle. Les programmes picturaux. P. 41–64, esp. 55.*

<sup>35</sup> *Mouawad R. J. Le mystérieux monastère de Keftun au Liban à l'époque médiévale: maronite et/ou melkite? P. 102–103.*

<sup>36</sup> *Mouriki D. Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus... P. 30–35.*

<sup>37</sup> *Ibid. P. 35.*

<sup>38</sup> *Kalopissi-Verti S. The Murals of the Narthex. The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries // Asinou Across the Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus / Ed. by A.W. Carr and A. Nicolaidés. (Dumbarton Oaks Studies, 43) Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. P. 120–121.*

которая находится в монастыре Св. Екатерины на Синае и была атрибуирована кипрскому мастеру<sup>39</sup>. Заметное сходство с искусством такого типа обнаруживает икона Борома матери Киккотиссы из церкви Панагии в Асину, хранящаяся в музее архиепископа Макария III в Никосии<sup>40</sup>. Стилистической параллелью является также композиция со святой Анастасией и заказчицей в Асину<sup>41</sup>. Все только что названные произведения были датированы последней четвертью XIII века. Такое искусство имеет мало общего с современной ему живописью империи, с произведениями палеологовского ренессанса. Изображения из Кафтуна, обнаруживающие сходство с этими кипрскими памятниками, относятся к той же эпохе и не связаны с искусством, которое получило распространение в то время в империи. На самом деле в разных землях Ближнего Востока благодаря взаимовлияниям и взаимосвязям существовал один тип искусства<sup>42</sup>.

Но вернемся к фрескам Кафтуна: если мы исключим возможность создания фресок при Евфимии и будем считать, что они были написаны во время патриархата Арсения, то по крайней мере двадцать лет должны отделять стиль живописи первого мастера от манеры работы второго и надписи. Можно предположить, что фрески Кафтуна, появившиеся в 1280-е годы, представляют собой возвращение к идеалам более ранней эпохи. Как мы уже видели, искусство на Кипре второй половины XIII века почти не испытало влияния палеологовского ренессанса. Кроме того, исследователи в своих недавних работах указали на существование тесных взаимосвязей между искусством Кипра и сиро-ливанского региона. Тогда легко объяснить отсутствие влияния палеологовского ренессанса во фреске Кафтуна. Ее автор словно демонстрирует некоторое неприятие искусства своего времени, энергичного и мощного, с преувеличенно объемными формами. Объяснить этот «анахронизм» можно только тем, что работавший в Кафтуне художник, очевидно, очень талантливый

<sup>39</sup> *Papageorgiou A.* Icons of Cyprus. Nicosia, 1992. P. 46, 55, fig. 28, 34; *Vocotopoulos P.L.* Thirteenth Century Icons at Moutoullas // *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in the Memory of D. Mouriki* / Ed. by N.P. ševčenko and C. Moss. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 161–177; *Mouriki D.* Thirteenth Century Icon Painting in Cyprus... P. 63–64, fig. 26; *Carr A.W.* Thirteenth-Century Cyprus... P. 74–75, fig. 10.

<sup>40</sup> *Papageorgiou.* Icons of Cyprus... P. 55, fig. 35; *Kalopissi-Verti S.* The Murals of the Narthex... P. 121, fig. 5.58.

<sup>41</sup> *Kalopissi-Verti S.* The Murals of the Narthex... P. 115–122.

<sup>42</sup> О художественных взаимовлияниях и обмене между Кипром, Ливаном и Сирией см.: *Snelders B. and Immerzeel M.* From Cyprus to Syria and Back Again: Artistic Interaction in the Medieval Levant // *Eastern Christian Art, 2012–2013. Vol. 9.* P. 79–106; *Immerzeel M.* Sotira and the Christian Art of the Middle East (In Press); *Saminsky A.* Georgian and Greek Illuminated Manuscripts from Antioch // *East and West in the Medieval Eastern Mediterranean, I: Antioch from the Byzantine Reconquest until the End of the Crusader Principality* / Ed. K. Ciggaar and M. Metcalf. Leuven: Peeters Publishers, 2006. P. 17–19; *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land. From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York: Cambridge University Press, 2005. P. 531–559.

греческий мастер, оставался приверженцем более традиционного способа художественного выражения. Такое же отношение к основному направлению в искусстве Византии того времени обнаруживается и в кипрских произведениях, особенно в иконах, стиль которых не испытал влияния палеологовского ренессанса.

**Переосмысление датировки фресок церкви Святых Сергия и Вакха в Кафтуне (Ливан) в свете расшифровки арабской надписи**

Нада Хелу. Профессор. Ливанский университет, Факультет филологии и гуманитарных наук (Фанар II), Отделение искусства и археологии.  
E-mail: nadaheloo@yahoo.com

**Аннотация:**

Стены церкви Святых Сергия и Вакха в Кафтуне расписаны фресками в византийском стиле. На основании художественных особенностей их можно датировать серединой – второй половиной XIII века. Расшифровка арабской надписи, которая идет по карнизу, отделяющему стены нефа от свода, позволила, несмотря на ее очень поврежденное состояние, установить имя патриарха, вероятного заказчика росписи храма. Тот факт, что росписи посвящены патриарху или что он сам был заказчиком этих фресок, означает, что прелат играл особую роль в монастырской жизни или что его восшествие на патриарший престол имело для Кафтуну важное значение. В конце исследования мы смогли более обоснованно сформулировать предположение о дате создания росписей церкви Святых Сергия и Вакха.

**Ключевые слова:** Кафтун, фрески, надпись, византийский, патриарх, Арсений, XIII век, Причащение апостолов

**Rethinking the date of the frescoes of the Church of Saints Sergius and Bacchus in Kaftun in the light of the decipherment of the Arabic inscription**

Nada Helou. Professor. Department of Art and Archaeology, Faculty of Letters and Human Sciences (Fonar II), Lebanese University.  
E-mail: nadaheloo@yahoo.com

**Abstract:**

The walls of the Church of Saints Sergius and Bacchus in Kaftun are decorated with frescoes, which are characterized by their distinctively Byzantine style. Their stylistic features are typical of the Byzantine art of the middle – second half of the 13<sup>th</sup> century. Deciphering the Arabic inscription that runs along the cornice dividing the walls of the nave from the vault, allowed us, despite its very damaged condition, to establish the name of the patriarch, to whom the paintings of the church were dedicated. The fact that the decoration was devoted to a patriarch, or that a patriarch himself was the donor of the frescoes, means that the prelate played a special role in the monastery life or that his accession to the patriarchal throne was of great importance for Kaftun. At the end of this study, we were able to formulate a more accurate hypothesis about the date of creation of the murals in the Church of Saints Sergius and Bacchus in Kaftun.

**Keywords:** Kaftun, frescoes, inscription, Byzantine, patriarch, Arsenios, 13<sup>th</sup> century, the Communion of the apostles

**References:**

Al-Anaysi T. *Silsilah Tarikhiyya li al Batarikah al Intakyyin al Mawarinah*. Rome: Maktabat al Sinato, 1927. P. 24–27 (in Arabian).

Bacci M. *The Mystic Cave. A History of the Nativity Church in Bethlehem*. Brno: Masaryk University; Rome: Viella, 2017.

- Bernardini L. "Les donateurs des églises de Cappadoce". *Byzantion* 62 (1992), pp. 118–140.
- Cahen C. *La Syrie du nord à l'époque des Croisades et la principauté franque d'Antioche*. Damas: Geuthner, 1940.
- Caillet J.-P. et Joubert F. "Le programme pictural de Sainte-Sophie de Trébizonde: un jalon essentiel de l'art byzantin et ses assonances italiennes?". In *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle. Les programmes picturaux*, ed. par J.-P. Caillet et F. Joubert. Paris: Picard, 2012, pp. 103–122.
- Carr A.W. "Thirteenth-Century Cyprus. Question of Style". In *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle. Les programmes picturaux*, ed. par J.-P. Caillet et F. Joubert. Paris: Picard, 2012. P. 65–86.
- Chabot J.B. "Les listes patriarcales de l'Église maronite. Étude critique et historique". *Mémoires de l'Institut national de France* 43 (1951), 2<sup>e</sup> partie, pp. 21–43.
- Folda J. *Crusader Art in the Holy Land. From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Folda J. *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Grigorovich-Barskij V.G. *Stranstvovanija po svjatym mestam Vostoka [Wandering in the saint places of the East]*. Part 2: 1728–1744. Moscow: Ihtios, 2005 (in Russian)
- Hamilton B. *The Latin Church in the Crusader States. The Secular Church*. London: Routledge, 1980.
- Hélou N., avec la collaboration de M. Immerzeel. "A propos d'une école syro-libanaise d'icônes au XIII<sup>e</sup> siècle". *Eastern Christian Art* 3 (2006), pp. 53–72.
- Hélou N. "Les fresques de Kaftoun (le Liban): la cohabitation des deux traditions byzantine et orientale". *Chronos* 10 (2009), pp. 7–32.
- Hélou N. "Les Chrétiens du Comté de Tripoli : Un modèle de tolérance?". *Eastern Christian Art* 11 (2017–2019), pp. 1–15.
- Hélou N., Immerzeel M. "Kaftun 2004. The Wall Paintings". *Polish Archaeology in the Mediterranean* 16 (2005), pp. 453–458.
- Hélou N., Immerzeel M. "Les peintures murales de Kaftoun". *Bulletin d'Architecture et d'Archéologie au Liban* 11 (2007), pp. 315–317.
- Hélou N., Slim S. et al. *Monasteries of the Antiochian Orthodox Patriarchate*. Balamand: Balamand University Press, 2007.
- Immerzeel M. *Identity Puzzle. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon*. Leiden: Peeters, 2009.
- Immerzeel M. *Sotira and the Christian Art of the Middle East* (in print).
- Immerzeel M., with the co-operation of Nada Hélou. "Icon Painting in the County of Tripoli of the Thirteenth Century". In *Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, ed. by C. Hourihane (The Index of Christian Art: Occasional Papers, IX). Princeton University: University Park, Pa, in association with Penn State University Press, 2007, pp. 67–85.
- Jolivet-Lévy C. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et ses abords*. Paris: CNRS, 1991.
- Kalopissi-Verti S. "Aspect of Byzantine Art after the Capture of Constantinople (1261 – c. 1300): Reflection of imperial Policy, Reactions, Confrontations with the Latins". In *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle. Les programmes picturaux*, éd. par J.-P. Caillet et F. Joubert. Paris: Picard, 2012, pp. 41–64.



- Kalopissi-Verti S. "The Murals of the Narthex. The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries". In *Asinou Across the Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, ed. by A. W. Carr and A. Nicolaïdès (Dumbarton Oaks Studies, 43). Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012, pp. 115–208.
- Karalevsky C. *Histoire des patriarchats melkites (Alexandrie, Antioche, Jérusalem) depuis le schisme monophysite du VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*. Rome: Imprimerie du Sénat, 1909. Vol. III.
- Matta Y. *Le manuscrit (Plut. I. 56) soi-disant l'évangéliste de Rabboula, entre «scriptorium» et atelier, étude iconographico-iconologique*. Kaslik: Presses de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, 2016.
- Mouawad R.J. "Les mystérieux monastères de Keftūn au Liban à l'époque médiévale (XIIe-XIIIe siècles): maronite et/puis melkite?". In *Tempora 12–13* (2001–2002), pp. 95–113.
- Mouriki D. "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus". In eadem. *Studies in Late Byzantine Painting*. London: Pindar Press, 1995, pp. 341–409 (repr. from: *The Griffon* (Genadius Library, American School of Classical Studies, Athens), 1–2 (1985–1986), pp. 9–112).
- Nasrallah J. *Chronologie des patriarches melchites d'Antioche de 1250 à 1500*. Jérusalem, 1968, p. 4.
- Nasrallah J. *Histoire du mouvement littéraire dans l'Église Melchite du V<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Louvain: Peeters, 1979.
- Papageorgiou A. *Icons of Cyprus*. Nicosia: Cowles Book Co., 1992.
- Rustom A. *Kanissat madinat Allah Antakiah al-ouzmah*. Vol. II. Beyrouth: Hindawi, 1928.
- Salibi K.S. *Maronite Historians of Mediaeval Lebanon*. Beirut: American University of Beirut, 1959.
- Saminsky A. "Georgian and Greek Illuminated Manuscripts from Antioch". In *East and West in the Medieval Eastern Mediterranean, I: Antioch from the Byzantine Reconquest until the End of the Crusader Principality*, ed. by K. Ciggaar and M. Metcalf. Leuven: Peeters Publishers, 2006, pp. 17–78.
- Snelders B., Immerzeel M. "From Cyprus to Syria and Back Again: Artistic Interaction in the Medieval Levant". In *Eastern Christian Art* 9 (2012–2013), pp. 79–106.
- Subotić G. *Terre sacrée du Kosovo*. Paris: Thalia, 2006.
- Vocotopoulos P.L. "Three Thirteenth Century Icons at Moutoullas". In *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in the Memory of Doula Mouriki*, ed. by N.P. ševčenko and C. Moss. Princeton: Princeton University Press, 1999, pp. 161–177.
- Waliszewski T., Chmielewski K., Immerzeel M., and Helou N. "The Church of Saints Sergius and Bacchus in Kaftun (Northern Lebanon) and Its Wall Paintings. Preliminary Report 2009-2010" In *Dumbarton Oaks Papers* 67 (2013), pp. 291–327.
- Zibawi M. *Images chrétiennes du Levant*. Paris: CNRS Editions, 2009.
- Vinogradova E.A. "O stile rospisej Sofii Trapezundkoj" [On the Style of the Murals of St. Sophia in Trebizond]. In *Obraz Vizantii: sb. statej v chest' O.S. Popovoj [Image of Byzantium: Collection of essays in honour of O.S. Popova]*, ed. by A.V. Zakharova. Moscow: Severnyj palomnik, 2008, pp. 73–102 (in Russian).

Л.С. Чаковская

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОЗАИК СИНАГОГИ В БЕТ-АЛЬФЕ VI ВЕКА И ПРОБЛЕМА ПРОВИНЦИАЛЬНОГО СТИЛЯ В ВИЗАНТИЙСКОЙ ПАЛЕСТИНЕ**

Ольга Сигизмундовна Попова, великий поклонник рафинированной стилистической чистоты византийских мозаик, в общем курсе по искусству Византии показывала образ Авраама из синагоги в Бет-Альфе как ярчайший пример изменения стилевых форм в искусстве поздней античности и возникновения новых, более грубых и упрощенных образов. Мозаичное панно этой синагоги действительно выделяется среди многочисленных синагогальных и церковных мозаик византийской Палестины VI века, с одной стороны, сложностью своей иконографической программы<sup>1</sup>, а с другой – необычным, смелым стилевым решением<sup>2</sup>.

Обнаруженная в Галилее в 1928 году синагога была опубликована Э. Сукеником в 1932-м<sup>3</sup>, и с тех пор ее мозаика благодаря прекрасной сохранности стала излюбленным образом для обложек книг по иудаике (илл. 1). В историографии же с самого начала сложилось представление о неумелости художников – Марианоса и Ханины. Говоря об открытии для газеты «Нью Йорк Таймс» в апреле 1929 года, Сукеник охарактеризовал их стиль как «примитивный», но «безусловно оригинальный», – «нет сомнений, что художники никак не были связаны с поздним греческим искусством»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Чаковская Л.С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н.э. М.: Индрик, 2011; Wilkinson J. The Beit Alpha Synagogue Mosaic: Towards an Interpretation // Journal of Jewish Art. 1978. Vol. 5.

<sup>2</sup> К проблеме стиля мозаики Бет-Альфы я обращалась также в работе: Chakovskaya L. The Style of the Synagogue of Beth Alpha Mosaics // The Synagogue in Ancient Palestine: Current Issues and Emerging Trends / Ed. by R. Bonnie, R. Hakola, U. Tervahauta. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. P. 367–393.

<sup>3</sup> Sukenik E.L. The Ancient Synagogue of Beth Alpha. Jerusalem: Hebrew University Press, 1932.

<sup>4</sup> Williams W. Old Mosaics Trace Origins of the Jews // New York Times, 29 April 1929. № 3.

Илл. 1. Схема  
мозаичного панно  
синагоги в Бет-Альфе  
Галилея, VI век



Он предположил, что в мозаике надо видеть «выражение символизации» художественного языка. В итоговой публикации, однако, эта идея не получила развития, и в научной среде из раза в раз повторялось мнение о неумелости мастеров или их неспособности скопировать образец. Например, Э. Китцингер, обратившийся к мозаикам Святой Земли, охарактеризовал их как «трогательно наивные картины»<sup>5</sup>, а художников – как необученную команду, при этом отмечая, что «написанная наивным почерком, система и программа украшения еврейских полов появляется тут *в самой полной, гармоничной и сбалансированной форме*»<sup>6</sup>. Китцингеру вторит К. Данбабин, утверждающая, что «мозаичисты Бет Альфы имели модель, которую не могли скопировать», а «рисунок тут обладает таким наивным примитивизмом, что выдает отсутствие знакомства с какой бы то ни было традицией рисования фигуры. Формы людей и животных распадаются

<sup>5</sup> Kitzinger E. Israeli Mosaics of the Byzantine Period. New York: The New American Library, by arrangement with UNESCO, 1965. P. 15.

<sup>6</sup> Ibid. P. 13.



Илл. 2. Синагога  
в Бет-Альфе. VI век  
Реконструкция

на ассамбляж несоединенных друг с другом частей»<sup>7</sup>. О примитивизме и неумелости говорят и Л. Ливайн<sup>8</sup>, и Хахлили<sup>9</sup>. С момента открытия синагоги количество обнаруженных археологами мозаик VI века возросло, однако, несмотря на общую для всего искусства того времени тенденцию к двухмерности и пренебрежению анатомией, синагога в Бет-Альфе продолжает стоять особняком<sup>10</sup>.

Особое место в изучении стиля мозаик Бет-Альфы занимает статья Питера Стюарта 2016 года, с которым мы независимо друг от друга пришли к схожим выводам<sup>11</sup>. Стюарт предложил видеть в них не неумелость, но симптом состояния художественной культуры, частью которой синагога

<sup>7</sup> *Dunbabin K.M.D.* *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 192

<sup>8</sup> *Levine L.I.* *Visual Judaism in Late Antiquity: Historical Contexts of Jewish Art*. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 282–283.

<sup>9</sup> *Hachlili R.* *Ancient Synagogues – Archaeology and Art: New Discoveries and Current Research*. Leiden: Brill, 2013. P. 498.

<sup>10</sup> *Talgam R.* *Mosaics of Faith: Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land*. Jerusalem: Yad Izhak Ben-Zvi; University Park, PA: Penn State University Press, 2014. P. 132, 134.

<sup>11</sup> Первое представление этого материала состоялось на конференции, прошедшей в университете Хельсинки в 2016 году.

является<sup>12</sup>, «присвоение традицией монументального мозаичного искусства популярной образности»<sup>15</sup>, происходящее в провинциях. Вслед за Сукеником он предположил, что источником такой образности служил византийский Египет. В настоящем исследовании я хочу остановиться на том, как сочетаются композиционные приемы мозаичного панно с колористическими и стилевыми.

Ориентированная на Иерусалим синагога в Бет-Альфе – это большая трехнефная базилика с апсидой и атриумом (илл. 2). Здание V века было украшено новыми мозаиками в правление императора Юстина. В надписи на греческом говорится о мастерах-мозаичистах Марианосе и Ханине, которые выполнили работу, а надпись на арамейском содержит указание на дату и подчеркивает, что члены общины принесли пожертвования, чтобы заказать мозаику художникам. Подробностью надпись выделяется среди других подобных ей в византийской Палестине. При этом селение Бет-Альфа не упоминается в источниках, и у нас нет никаких сведений о жизни евреев вокруг синагоги. Однако местность, где располагается синагога, – регион Бет-Шеана, хорошо известна исследователям: на 2013 год здесь насчитывалось сорок девять позднеантичных зданий, украшенных мозаичными панно<sup>14</sup>, в тринадцати из которых упоминается город Бет-Шеан. В византийский период в регионе действовало несколько мозаичных школ: в самом Бет-Шеане и в Сепфорисе<sup>15</sup>, возможно, были и другие.

Мозаичное панно центрального нефа в Бет-Альфе представляет собой трехчастную композицию, окруженную с трех сторон орнаментом из переплетающихся виноградных лоз, образующих подобие медальонов или ромбов, заполненных разными изображениями, – мотив, чрезвычайно популярный на Святой Земле. Нижней частью орнаментальной рамы служат надписи, фланкируемые двумя животными, – львом и быком (илл. 3). Ближе всего к апсиде на панно изображен Арон Кодеш – портал на двух колоннах, образ одновременно и фасада Храма, и синагогального шкафа для свитков Торы (илл. 4). По обе стороны – семисвечники, лулавы, этроги и лавы. Центральное панно – это зодиакальный круг с колесницей Солнца в центре и персонификациями четырех времен года по углам. На нижнем панно изображено «Жертвоприношение Авраама».

<sup>12</sup> Stewart P. The Bet Alpha Synagogue Mosaic and Late-Antique Provincialism // *Jewish Art in Its Late Antique Context* / Ed. by U. Leibner and C. Hezser. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016. P. 80, 83.

<sup>13</sup> Ibid. P. 90.

<sup>14</sup> Merrony M. Socio-Economic Aspects of Late Roman Mosaic Pavements in Phoenicia and Northern Palestine. Oxford: Archaeopress, 2013. P. 39–44. Pl. 7.

<sup>15</sup> Ovadia A. Artisans and Workshops in Ancient Mosaic Pavements in Israel // *On Interpretation in the Arts: Interdisciplinary Studies in Honor of M. Lazar* / Ed. by N. Yaari. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2000. P. 85–98; Zohar D. Mosaic Artists in the Byzantine East Towards a New Definition of Workshop Construction // *Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts*. 2006. Vol. 3. P. 143–152; Madden A.M. The identification of mosaic workshops in Palestine and Arabia, 4<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> Centuries CE. Unpublished PhD thesis The University of Melbourne, 2011.





Илл. 3. Мозаичный пол синагоги  
в Бет-Альфе

VI век



Илл. 4. Композиция  
с Арон Кодешем  
в синагоге в Бет-Альфе

VI век

Члены синагогальной общины побуждаются художниками к активному, динамическому восприятию панно – черта, отличающая синагогу в Бет-Альфе. Из каждой точки помещения мозаика предстает по-иному, поскольку включает в себя *разнонаправленные элементы*. Фигуры на бордюрах ориентированы на зрителей, стоящих внутри синагоги; для людей, находящихся в левом нефе, фигуры, расположенные на правом

бордюре, направлены к ним; к зрителям в правом нефе обращены фигуры, помещенные внутри левого бордюра. Так же, как изображения на левом бордюре, ориентирован и овен в центре «Жертвоприношения Авраама»: для зрителя, стоящего *перед* панно, он словно парит в пространстве, балансируя на хвосте. Вместе с овном и фигурами на бордюрах зритель двигается к апсиде. Разворачиваясь же для того, чтобы покинуть синагогу, когда все изображения оказываются вверх ногами, зритель снова выделяет взглядом овна «Жертвоприношения» и бордюры, и перед ним предстают лев с тельцом, фланкирующие входную надпись и обращенные прямо к выходящему<sup>16</sup>. Такой же композиционный прием можно найти в церкви Свв. Апостолов в Мадабе, где один из тельцов на бордюре обращен к выходящему из церкви<sup>17</sup>. При подобном «кинетическом восприятии»<sup>18</sup>, редко учитываемом при анализе панно, образы льва и жертвенного животного (и овен, и бык относятся именно к ним) выделяются в отдельную тему внутри мозаики. Изображения льва и быка, царственного и жертвенного животных, повторяются в мозаиках Бет-Альфы не раз: пять львов и пять жертвенных копытных животных. Все животные, которые могут быть жертвенными, представлены с раздвоенными копытами и подчеркнутым изображением тука. Итак, треугольник из животных с овном в его вершине – первый из композиционных приемов Бет-Альфы. Подобный «треугольник» из животных мы находим в Церкви дьякона Фомы в долине Айун Муса: на прямоугольном панно с четырьмя фруктовыми деревьями в центре мы видим агнца, а внизу льва и быка, обращенных друг к другу. Образы животных напоминают выходящему о надежде: храмовая жертва, прообразом которой стал овен «Жертвоприношения», будет возобновлена с пришествием Мессии (царственный лев), а пока о ней вспоминают при чтении Священного Писания в апсиде, к которой устремлен овен.

Овен «Жертвоприношения» не просто «парит в пространстве», но задает направление центральной оси от панно с «Жертвоприношением» к Деснице Бога, затем к фигуре Козерога и колеснице Солнца, отсчитывающей время праздников, и далее к Арон Кодешу – portalу Храма на панно с ритуальными предметами. После того как зритель прошел по изображениям на полу, он оказывался перед реальным Арон Кодешем, видимо, представлявшим собой нишу, обрамленную двумя колоннами, подобную той, что сохранилась в синагоге в Дура-Европос. Так связывались воедино Авраам и Храм, где в память о жертве Авраама были установлены жертвоприношения и читалось Священное Писание, хранившееся в Арон-Кодеше и рассказывающее об этих событиях.

Дидактическая направленность панно выражена в многообразии и сложности связей между разными частями мозаики: мозаичисты нашли

<sup>16</sup> Отметим, что надписи ориентированы на входящего, а фланкирующие ее животные на выходящего!

<sup>17</sup> *Talgam R. Mosaics of Faith. P. 127.*

<sup>18</sup> *Merrony M. Socio-Economic Aspects of Late Roman Mosaic. P. 27.*

множество способов объединить эти части в единое поле богословских смыслов, которое может быть объяснено участниками богослужения.

Динамическое восприятие мозаики, обусловленное разнонаправленностью фигур, усиливается их разномасштабностью. Панно с «Жертвоприношением Авраама» сделано большим, чем панно с ритуальными предметами, и фигуры на панно также существенно крупнее, чем изображения знаков зодиака или семисвечников. Для пришедшего в синагогу это означает, что при входе сцена «Жертвоприношения» кажется самой большой, а при движении из синагоги панно предстает равным по размеру первому панно с ритуальными предметами.

Панно с «Жертвоприношением» разделено на три части: слева – ослик со слугами Авраама, справа – Авраам, поднимающий Исаака над горящим на алтаре огнем, а центром композиции становится овен с деревом и рукой Бога. Овен, привязанный веревочкой к дереву, не запутался в кустах, как предполагал Сукеник (куст гораздо меньше, чем животное), и не изображен под деревом, а предстает развернутым в пространстве, как бы стоящим на хвосте. Такой способ изображения не может быть объяснен недостатком места (двум слугам с осликом слева совсем не обязательно было оставлять столько же места, сколько Аврааму с Исааком и жертвенником), но необходимостью сделать так, чтобы овен с деревом оказался в самом центре композиции. Неожиданный ракурс, в котором представлен овен, разрушает гомогенность пространства и требует, чтобы зритель вместо этого видел отдельные образы, составляющие узор, подчиненный богословскому замыслу. Составляющие этого узора – жертвенное животное, куст, Десница Божия, появляющаяся из облачка с семью лучами как аллегорическое изображение невидимого Бога, и надписи – цитаты библейского текста (у облачка написано «не поднимай руки», у фигур – имена Авраама и Исаака, у куста – «и вот овен»). Так центр панно с жертвенным овном выделяется в отдельный живописный фрагмент, в котором образы реальные соседствуют с аллегорическими и с надписями, подчеркивающими его плоскостный и декоративный характер. Это единственный известный случай, когда библейский текст включен в изобразительное поле без дополнительного оформления рамкой!

Мы не найдем овна в центре сцены «Жертвоприношение Авраама» ни в синагоге в Дура-Европос (III век), ни в синагоге в Сепфорисе (V век)<sup>19</sup>, а вот в христианских мозаиках Палестины и Арабии с их богословской заостренностью уже в V веке появился отдельный образ овна с кустом (в нижней церкви в Массухе<sup>20</sup>). Овен в медальоне в центре геометрической мозаики находится в ипогее под церковью святого Этьена в Иерусалиме, а овен с деревом изображен у вимы в церкви святого Георгия в Кхирбат

<sup>19</sup> *Speyart van Woerden I.* The Iconography of the Sacrifice of Abraham // *Vigiliae Christianae*. 1961. Vol. 15. P. 214–255; *Gutmann J.* Revisiting the 'Binding of Isaac' Mosaic in the Beth-Alpha Synagogue // *Bulletin of the Asia Institute*. 1992. Vol. 6. P. 79–85.

<sup>20</sup> *Picirillo M.* The Mosaics of Jordan / Ed. by P.M. Bikai and T.A. Dailey. American Center of Oriental Research Reports 1. Amman: American Center of Oriental Research, 1993. P. 255.

аль-Мукхайат в Мадабе и в часовне семьи Тавал в Мадабе<sup>21</sup>. Дж. Гутман показал, что художники Бет-Альфы были хорошо знакомы с распространенными вариантами иконографии «Жертвоприношения Авраама»<sup>22</sup>, а значит, внесенные ими изменения – это их собственное творческое осмысление сюжета. В мозаиках Святой Земли с их в целом ограниченным набором повторяющихся сцен именно местоположение образов внутри композиций создает смысловые связи, каждый раз уникальные<sup>23</sup>.

В Бет-Альфе центральная часть сцены «Жертвоприношения» отсылает к библейскому тексту, который неизменно утверждает вмешательство Бога в судьбу избранного народа<sup>24</sup> через промысел и жертву (эту же тему мы встретим в синагоге в Сепфорисе, где в семичастной композиции изображены храмовые жертвы вместе с Аароном). Сцены на тему жертвоприношения и с жертвенным быком, сопровождаемые словами из Библии, также встречаются в нескольких памятниках Палестины и Аравии<sup>25</sup>. В церкви Лота и Прокопия в Кхирбет Мукхайат (Небо) (557/558) и в часовне Богородицы в монастыре Моисея на горе Небо (VII век) вдоль декоративной рамки выложен фрагмент текста 50-го псалма («тогда возложат на алтарь Твой тельцов»)<sup>26</sup>. Сочетание стиха из 50-го псалма и изобразительной программы, с ним связанной, встречается вплоть до VIII века. Особенность мозаики синагоги в Бет-Альфе в том, что библейский текст, включенный непосредственно в изобразительное пространство, становится еще одним способом подчеркнуть условный, плоскостный и линейный характер всего изображения.

Какую роль играет подчеркнуто плоскостный характер изображений в Бет-Альфе, где фигуры представляются естественной частью поверхности пола и художники последовательно избегают передачи глубины? Отсутствие объема позволяет сосредоточиться на *выразительности рисунка* и на *цветовом решении* мозаики. Для объединения частей композиции элементы рисунка не только упрощаются, но и повторяются. Например, шюфар (рог животного, в который трубят при наступлении новолуния и во время жертвоприношений) на панно с Арон Кодешем изображен так же, как и рог жертвенных овнов – в виде ровного полукруга. Такая упрощенная и стилизованная форма изображения рогов на самом деле очень древняя, восходит еще к керамике Суз и луристанской

<sup>21</sup> *Talgam R. Mosaics of Faith. P. 187, 208.*

<sup>22</sup> *Gutmann J. Revisiting the 'Binding of Isaac' Mosaic. P. 82.*

<sup>23</sup> В синагогальных мозаиках все изображения зодиакальных кругов не похожи друг на друга, а в мозаиках с медальонами из переплетенных побегов лозы, встречающихся и в церквях, и в синагогах, образы в медальонах никогда не повторяются. О способах конструирования смысла см.: *Talgam R. Mosaics of Faith. P. 185.*

<sup>24</sup> *Ibid. P. 284.*

<sup>25</sup> *Leatherbury S. Competitive Sacrifice. Christian Visual Engagement with Jewish Sacrificial History and the Temple in Late Antique Arabia // Jewish Art in Its Late Antique Context. P. 292.*

<sup>26</sup> В церкви Лота и Прокопия надпись сопровождается молитвой о донаторе «Господи, помилуй смиренную Елифаню».





Илл. 5.  
Жертвоприношение  
Авраама  
Фрагмент мозаики  
синагоги  
в Бет-Альфе. VI век

бронзе, а в Галилее встречается, например, в изображении буйволов в некрополе в Бет-Шеариме (Гробница I, зал 7)<sup>27</sup>. Такой же ровный полукруг из темных тессер – это пасти львов. И полукругом из двойной линии тессер подчеркнут тук в изображении всех жертвенных животных в композиции. Так достигается связанность всех элементов панно.

Обратим внимание на лулав (нераскрывшуюся, молодую ветку пальмы)<sup>28</sup> на панно с ритуальными предметами и сравним ее с ветвями в сцене «Жертвоприношение Авраама». В них используется одинаковый условный принцип изображения черточками-веточками. В отличие от них овен привязан к кусту с густой листвой, изображенному иначе. Так сцена с «Жертвоприношением» снова зрительно объединена с панно с ритуальными предметами, а тема праздника Кущей вводится в «Жертвоприношение Авраама». Упрощенность художественного языка позволяет нагляднее объединить все части композиции и перейти на язык символов. Однако освобождение от телесности придает мозаике декоративно-линейный эстетизм, в котором особую роль играет колорит.

Художники Марианос и Ханина последовательны в своем стремлении избежать глубины и не допускают, чтобы персонажи и предметы на мозаике изображались как находящиеся один за другим. Например, слуга в сцене «Жертвоприношение Авраама» предстает как туловище, вырастающее над осликом. Аллегория зодиакального знака Весов стоит на одной ноге, поскольку вторая нога находится за весами и не изображена. Эти приемы используются во всей мозаике, и техника, которую выбрали мастера, соответствует стоявшей перед ними задаче. При изображении

<sup>27</sup> *Avi-Yonah M. Oriental elements in the art of Palestine in the Roman and Byzantine periods // Art in Ancient Palestine. Selected Studies / Ed. by H. Katzenstein and Y. Tsafrir. Jerusalem: Magnes, 1981. P. 64.*

<sup>28</sup> Лулав – это атрибут праздника Кущей, установленного в память об освящении Иерусалимского Храма.





Илл. 6. Авраам  
Фрагмент мозаики  
синагоги  
в Бет-Альфе. VI век

людей сначала выкладывали голову, потом волосы, шею, затем остальные части тела<sup>29</sup>, причем так, что контуры тела могли домысливаться: так зрителем *воображается* не изображенная нога знака Весов или боковые линии тел у слуг Авраама. В фигуре Лета из-за компоновки фигуры от головы правая часть прически оказалась срезанной рамой и перемещена художником в область воображаемого. Иными словами, фигура строилась как знак – от самой важной части к менее значимым.

Особый подход к передаче объема мы видим в фигуре Авраама (илл. 6), в которой для этого, а также для акцентирования наиболее значимых деталей фигуры *используется цвет*: красным выделены лицо, шея и руки, а желтым нож; при этом тело и фон взаимопроницаемы, что подчеркивает плоскостность, линейность и условность изображения.

Таким же образом решены фигуры слуг: линией очерчены фигуры, а цветом выделены их наиболее значимые части (руки и лицо). Цвет указывает на развитие повествования: у Авраама внутри линии, очерчивающей правую руку, художник проводит линии из желтых тессер, таких же, какими выложены пылающий нож и нимб. Рука, нож и нимб объединены цветом огня. Фигура Авраама обладает особенно выразительным рисунком: благодаря линии, очерчивающей колени, и развороту фигуры в профиль мы чувствуем ее весомость, даже грузность. Одежда патриарха несколько похожа на греко-римскую, но это не стилизация, а отказ от лишних деталей.

В панно с ритуальными предметами пространственные соотношения могут быть переданы при помощи колорита. Правый семисвечник опирается на три ножки, что предполагает круглый постамент меноры (мы знаем подобное изображение в синагоге в Хаммат-Тивериаде IV века), но в Бет-Альфе нет ощущения глубины, поэтому круглый постамент передан горизонтальной линией, от нее отходят три ножки, центральная из которых другого цвета – это должно означать, что она находится на переднем плане, а две другие – на заднем.

Многое зависит от воображения зрителя, который домысливает образы. В мозаике Бет-Альфы обнаруживается важная черта искусства поздней античности, в котором, как отметил Джон Онианс, «способность к созданию умозрительного образа того, что не находится перед глазами, имеет принципиальное значение»<sup>30</sup>, а воображение необходимо любому оратору.

В Бет-Альфе мы видим своеобразный минимализм: все ненужные элементы в фигурах убираются, остаются только самые значимые. Так,

<sup>29</sup> Zohar D. Application Procedures of Mosaics and the Division of Production Work: Examples from Madaba, Beth Alpha and Antioch // 11<sup>th</sup> International Colloquium on Ancient Mosaics. October 16<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup>, 2009, Bursa, Turkey / Ed. by M. Sahin. Istanbul, 2011. P. 963–969.

<sup>30</sup> Onians J. Classical Art and the Cultures of Greece and Rome. New Haven: Yale University Press, 1999. P. 260.

Солнце – это не фигура на колеснице, как, например, в синагоге в Хаммат-Тивериаде, а движущаяся голова, «растущая» из колесницы на двух колесах и окруженная ногами лошадей (образ лошади сокращен до морды и двух ног, практически не связанных между собой) (илл. 7а), а знак Водолея – круг колодца, из которого вырастает туловище.

Если мы обратимся к технической стороне, то выясним, что мозаики в Бет-Альфе по добротности исполнения одни из лучших в Галилее. Основа мозаики, то есть связующее вещество, положена толстым слоем, а плотность тессер составляет 100 штук /дм<sup>2</sup>, и 186 штук /дм<sup>2</sup> в фигурах. В мозаике в Бет-Альфе можно видеть 21 оттенок цвета: использованы известняк и кремнь, зеленый (изумруд) и фиолетовый (аметист)<sup>31</sup>. В соседнем Бет-Шеане, в монастыре Кирии Марии, находящемся всего в 7,5 км от Бет-Альфы, обширное мозаичное панно было выложено в VI веке с применением лишь восьми цветов<sup>32</sup>, а в синагоге в Хаммат-Гадере в мозаике 500–600 годов было использовано всего четыре цвета<sup>33</sup>, в самарянской синагоге в Бет-Шеане, выполненной также Марианосом и Ханиной, – около 12 цветов<sup>34</sup>.

Цвет вносит в мозаику дополнительную экспрессию. Так, изображенные фронтально морды лошадей расцвечены треугольниками разных оттенков коричневого. Во лбу каждого коня полумесяц, и все четыре полумесяца разных цветов и по-разному решены. В левом семисвечнике на панно с ритуальными предметами использовано около восьми оттеков цвета. Персонафикация Лета на панно с зодиакальным кругом включает разнообразные оттенки охры, коричневого, рыжего (илл. 7б). Темно-зеленая шея – как будто шарф-воспоминание о зеленой цветущей весне, которая предшествует жаркому лету, перекликается с зеленой диадемой в волосах.

Таким образом, самобытный художественный язык синагоги в Бет-Альфе не связан с недостатком мастерства и неумением следовать классическим принципам натурализма, но был создан для решения иных задач.

Имеет ли неповторимый язык синагоги в Бет-Альфе параллели в других провинциях Византийской империи? Сукеник, публикуя мозаики синагоги, отметил, что «стиль мозаик Бет-Альфы часто напоминает коптское искусство, возможно, что мастера были александрийскими евреями из Египта»<sup>35</sup>. Коптское искусство 400–600 годов с его пренебрежением к натурализму и плоскостностью сформировалось несмотря на то, что эллинистическая струя всегда существовала в искусстве Египта; эти его качества нашли наиболее яркое отражение в коптских тканях. Ласло Торок в книге, посвященной трансформации эллинизма в византийском Египте, отмечал, что взгляд на коптское искусство как на антиэллинистическое был

<sup>31</sup> *Merrony M. Socio-Economic Aspects of Late Roman Mosaic. P. 265.*

<sup>32</sup> *Ibid. P. 270.*

<sup>33</sup> *Ibid. P. 246.*

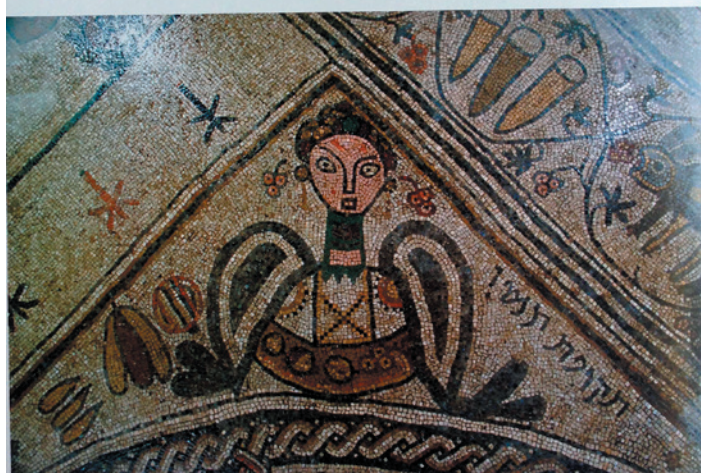
<sup>34</sup> *Ibid. P. 274.*

<sup>35</sup> *Sukenik E.L. The Ancient Synagogue of Beth Alpha. P. 26*

Илл. 7а  
Персонификация  
Солнца  
Фрагмент мозаики  
синагоги  
Мозаика синагоги  
в Бет-Альфе. VI век



Илл. 7б  
Персонификация  
Лета  
Фрагмент мозаики  
синагоги  
в Бет-Альфе. VI век



представлен уже в первом каталоге Египетского музея в Каире<sup>36</sup> и прочно закрепился в историографии XX века. Синонимом антиэллинистического при описании памятников стало «народное», то есть «неумелое»: «это, конечно, провинциальная работа и в некотором смысле неискusstная. <...> Многое сделано все еще в эллинистической традиции, но фигуры такие, как если бы их нарисовал ребенок»<sup>37</sup>. Работа с плоскостью, графичность, условность – все эти качества коптских тканей роднят их со стилем синагоги в Бет-Альфе. Как отмечал Торок, часто исследователи не разграничивали понятия качества и стиля. Такой подход использовался и по отношению к Бет-Альфе. В Бет-Альфе мы видим мозаику высокого

<sup>36</sup> Török L. Transfigurations of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt, A.D. 250–700. Leiden; Boston: Brill, 2005. P. 20–31.

<sup>37</sup> Jones A.H.M. The Decline of the Ancient World. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966. P. 360.

качества, выполненную художниками, которые подписывают свою работу и утверждают, что они сделали ее хорошо, и которая при этом стилистически отличается от других работ мозаичистов Галилеи.

Многообразие богословских тем, раскрывающихся в мозаичном панно Бет-Альфы, позволяет говорить об искусстве, играющем принципиальную роль в формировании священного пространства синагоги, когда-то служившей только для изучения Священного Писания. Сложность композиции позволяет зрителю воспринять стиль мозаики как имеющий особую задачу – создание символических образов. И коптское искусство, и искусство Бет-Альфы демонстрируют «процесс огрубления и дематериализации, результатом которого станет стиль, известный как византийский, который нельзя спутать с классическим или даже поздне-римским искусством»<sup>38</sup>.

#### **Стилистические особенности мозаик синагоги в Бет-Альфе VI века и проблема провинциального стиля в византийской Палестине**

Чаковская Лидия Сергеевна, кандидат философских наук, магистр иудаики, старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания. Российская Федерация, 125009 Москва, Козицкий переулок, д. 5.  
E-mail: chakovskaya@yandex.ru

#### **Аннотация:**

В статье рассматриваются стилистические особенности мозаики синагоги в Бет-Альфе VI века – одного из самых ярких и необычных памятников византийского искусства Палестины. В литературе об этом памятнике сочетается восхищение сложностью иконографической программы и оценка художников Марианоса и Ханины как неумелых и непрофессиональных. По мнению автора статьи, стиль мозаики следует оценивать в контексте ее содержания и стремления к созданию изобразительных символов. Приводимые параллели с коптским искусством позволяют увидеть авторов мозаик синагоги как активных участников поисков нового художественного языка в позднеантичном искусстве Средиземноморья.

**Ключевые слова:** синагога в Бет-Альфе, позднеантичное искусство, византийская Палестина, символизация, коптское искусство

#### **The stylistic features of the mosaics of Beth Alpha synagogue in its cultural context**

Lidia Chakovskaya, Ph. D., MA (Oxford), senior researcher. State Institute for Art Studies. Kozitskiy pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: chakovskaya@yandex.ru

#### **Abstract:**

The article explores the stylistic features of the 6<sup>th</sup>-century mosaic of the Beth-Alpha synagogue – one of the most famous art works of the Byzantine Palestine. It became common to treat mosaics as iconographically very complex, but naïve and unsophisticated at the same time. The aim of the article is to see the style as a reflection of the iconography, as a necessary component of the language of symbols. The parallels with the Coptic art help us present the synagogue artists Marianos and Hanina as active

<sup>38</sup> Trilling J. The Roman Heritage: Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean, 300–600 A.D. Washington, DC: Textile Museum, 1982. P. 13.



participants of the search for a new artistic language in late antique Mediterranean.

**Keywords:** Beth Alpha synagogue, late antique style, Byzantine Palestine, symbolization, Coptic art

**References:**

Chakovskaya L. *The Memory of the Temple Incarnate: The Artistic Realm of the Holy Land Synagogues III–VI c. CE*. Moscow: Indrik, 2011 (in Russian).

Avi-Yonah M. "Oriental elements in the art of Palestine in the Roman and Byzantine periods". *Art in Ancient Palestine. Selected Studies*, ed. by H. Katzenstein and Y. Tsafir. Jerusalem: Magnes, 1981, pp. 1–117.

Chakovskaya L. "The Style of the Synagogue of Beth Alpha Mosaics". *The Synagogue in Ancient Palestine: Current Issues and Emerging Trends*, ed. by R. Bonnie, R. Hakola, U. Tervahauta. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021, pp. 367–393.

Dunbabin K.M.D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Gutmann J. "Revisiting the 'Binding of Isaac' Mosaic in the Beth-Alpha Synagogue". *Bulletin of the Asia Institute* 6 (1992), pp. 79–85.

Hachlili R. *Ancient Synagogues – Archaeology and Art: New Discoveries and Current Research*. Leiden: Brill, 2013.

Jones A.H.M. *The Decline of the Ancient World*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.

Kitzinger E. *Israeli Mosaics of the Byzantine Period*. New York: The New American Library, by arrangement with UNESCO. 1965.

Leatherbury S. "Competitive Sacrifice. Christian Visual Engagement with Jewish Sacrificial History and the Temple in Late Antique Arabia". *Jewish Art in Its Late Antique Context*, ed. by U. Leibner and C. Hezser. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016, pp. 279–302.

Levine L.I. *Visual Judaism in Late Antiquity: Historical Contexts of Jewish Art*. New Haven: Yale University Press, 2012.

Madden A.M. *The identification of mosaic workshops in Palestine and Arabia, 4<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> Centuries CE*. Unpublished PhD thesis. The University of Melbourne, 2011.

Merrony M. *Socio-Economic Aspects of Late Roman Mosaic Pavements in Phoenicia and Northern Palestine*. Oxford: Archaeopress, 2013.

Onians J. *Classical Art and the Culture of Greece and Rome*. New Haven: Yale University Press, 1999.

Ovadia A. "Artisans and Workshops in Ancient Mosaic Pavements in Israel". On Interpretation in the Arts: Interdisciplinary Studies in Honor of M. Lazar, ed. by N. Yaari. Tel Aviv: The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University, 2000, pp. 85–98.

Picirillo M. *The Mosaics of Jordan* (American Center of Oriental Research Reports Publications, 1), ed. by P.M. Bikai and T.A. Dailey. Amman: American Center of Oriental Research, 1993.

Stewart P. "The Beth Alpha Synagogue Mosaic and Late-Antique Provincialism". *Jewish Art in Its Late Antique Context*, ed. by U. Leibner and C. Hezser. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016, pp. 75–95.

*Stern E.*, ed. *The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy*



Land. Vols. 1–4. Jerusalem: Israel Exploration Society, Jerusalem: Carta: Jerusalem, New York: Simon & Schuster. 1993.

Speyart van Woerden I. “The Iconography of the Sacrifice of Abraham”. *Vigiliae Christianae* (1961), pp. 214–55.

Sukenik E.L. *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*. Jerusalem: Hebrew University Press, 1932.

Talgam R. *Mosaics of Faith: Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land*. Jerusalem: Yad Izhak Ben-Zvi; University Park, PA: Penn State University Press, 2014.

Trilling J. *The Roman Heritage: Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean, 300–600 A. D.* Washington, DC: Textile Museum, 1982.

Williams W. “Old Mosaics Trace Origins of the Jews”. *New York Times*, 29 April 1929, n. 3.

Wilkinson J. “The Beit Alpha Synagogue Mosaic: Towards an Interpretation”. *Journal of Jewish Art* 5 (1978), pp. 16–28.

Zohar D. “Application Procedures of Mosaics and the Division of Production Work: Examples from Madaba, Beth Alpha and Antioch”. *11<sup>th</sup> International Colloquium on Ancient Mosaics. October 16<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup>, 2009, Bursa, Turkey*, ed. by M. Sahin. Istanbul, 2011, pp. 963–969.

Zohar D. “Mosaic Artists in the Byzantine East Towards a New Definition of Workshop Construction”. *Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts* 3 (2006), pp. 143–152.

*И.А. Шалина*

**Икона Николая Чудотворца  
из Духова монастыря в контексте  
византийского искусства  
первой половины – середины XIII века**

Икона Николая Чудотворца из Духова монастыря (ГРМ)<sup>1</sup> (илл. 1) занимает исключительно важное место в истории новгородской иконописи, связывая произведения первых десятилетий XIII века, написанные еще в русле комниновских традиций, и краснофонные образы последней трети столетия, демонстрирующие полный разрыв с византийским наследием. Причем дистанция между последним памятником ранней группы – двусторонней иконой с изображением Богородицы Знамения и мученицы Иулиании из собрания П.Д. Корина<sup>2</sup> намного меньше, чем между последующими, такими как «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий»<sup>3</sup>. Иными словами, она скорее завершает процесс развития стиля первой половины столетия, чем открывает его новую страницу. С этим связана устоявшаяся

<sup>1</sup> ГРМ ДРЖ 2778. Размеры: 67,5 x 52,8 x 2,4 см. Датировка иконы и обоснование ее атрибуции, а также библиография приведены в книге: *Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века.* М.: Наука, 1976. С. 23–26, 28–32, 150–156, Кат. № 1. Ил. С. 27–29, 265–267. Подробнее об интерпретации иконографии и художественного образа: *Шалина И.А. Икона «Николы» из Свято-Духова монастыря. Литургический смысл и экклезиологизация образа // Древнерусское искусство: Искусство Византии, Балкан и Руси. XIII век.* СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 340–370.

<sup>2</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков. М.: ГТГ, 2020. Кат. № 11. С. 332–359 (автор текста Е.М. Саенкова). Далее: Каталог ГТГ. Т. 3.

<sup>3</sup> *Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода.* С. 13, 18, 19, 20, 35–44, 45. Ил. на с. 37, 39, 41, 268–269. Кат. № 2. С. 157–160; *Гладышева Е.В. Икона «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий». Вопросы иконографии // Искусствознание.* М., 1999. № 2. С. 498–509; *Она же. Иконографическая программа новгородской иконы второй половины XIII века «Спас на престоле с избранными святыми» // Искусствознание.* М., 2003. № 1. С. 176–211.



в науке достаточно условная дата создания образа, не имеющего исторических привязок и даже отдаленных художественных аналогий в новгородском иконописании.

На наш взгляд, определенным ориентиром для верхней границы создания памятника может рассматриваться миниатюра Лобковского Пролога, переписанного в 1262 году Тимофеем, пономарем церкви Св. Образа в Новгороде (ГИМ, Хлуд. 187), л. 1<sup>4</sup> (илл. 2). Скупое художественное оформление рукописи, связанное с трудностями жизни того време-

Илл.1. *Святитель Николай Чудотворец*  
Икона из Свято-Духова монастыря в Новгороде  
Новгород. Около середины XIII века  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

мени, включает лишь заставку с изображением Нерукотворного Спаса и двух поклоняющихся ангелов, словно объединяющих обе композиции двусторонней иконы конца XII века – ок. 1200 года (ГТГ)<sup>5</sup>, видимо, происходящей из того же храма. Судя по мягкости написания личного, плавным силуэтам и достоверности в передаче драпировок, под которыми ощущается рельеф форм, миниатюра сохраняет комниновские традиции, что подтверждает и включение в сцену изображений двух павлинов, характерных для византийского книжного орнамента. В живописи нет и намека на типичные для искусства последней трети XIII века приемы плоскостного письма с локальными пятнами цвета, упрощенными формами и акцентирующими их активными контурами, что позволяет придерживаться более раннего варианта датировки рукописи – 1262 годом. Несмотря на сложность сравнения миниатюры с крупной иконой, некоторые их особенности выглядят чрезвычайно схожими. Оба памятника объединяет плотное живописное письмо, особенно манера исполнения открытой охристой карнации с активной киноварной разделкой. Идентичны типажи

<sup>4</sup> Обозначение года создания рукописи в записи на последнем листе повреждено, поэтому дата расшифровывается по-разному: 6770 (1262) и 6790 (1282) год – см.: Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. / Отв. ред. Л.П. Жуковская. М.: Наука, 1984. Кат. № 177. С. 199–200; *Столярова Л.В.* Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV веков. М.: Наука, 2000. С. 134–135 (датирован 1282 годом). Исходя из особенностей стиля миниатюры, мы придерживаемся первого прочтения. Проблемам датировки Пролога и его происхождения посвящена статья: *Вздорнов Г.И.* Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М.: Наука, 1972. С. 255–269. Иконография миниатюры рассмотрена: *Смирнова Э.С.* Рукопись Лобковского Пролога (ГИМ, Хлуд. 187) как памятник новгородского книжного искусства XIII века // Сборник по материалам международной научной конференции «Между Востоком и Западом. Св. Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве». 15–18 сентября 2021 года. М., 2023 (в печати). Благодарю автора за возможность познакомиться с рукописью этого текста.

<sup>5</sup> Каталог ГТГ. Т. 3. Кат. № 8. С. 218–247 (автор текста Л.В. Нерсисян).

Илл. 2. Спас  
Нерукотворный  
с поклоняющимися  
ангелами  
Деталь миниатюры  
Пролога  
(Лобковского)  
(ГИМ, Хлуд. 187), л. 1.  
Новгород. 1262  
Государственный  
исторический музей,  
Москва



Спаса и святителя Николая с характерным рисунком глаз и носа, как и образы ангелов с теми же абрисами нависающих щек, раскрытыми увеличенными глазами, широко прорезанными линиями губ и узнаваемой мимикой. Одинаково написаны ангельские крылья с широкими обводками и ярко-красными всполохами подпапоротков; желтые нимбы, обведенные красной описью; развешивающиеся киноарные слухи, словно сделанные одной рукой. Нельзя исключить, что оба произведения созданы тем же иконописцем, но с разницей в несколько лет.

Новые сведения о происхождении иконы отчасти проливают свет на характер создавшей его социальной среды. В Троицком соборе Духова монастыря, где образ обнаружили в 1925 году, он появился, видимо, лишь в XVIII веке, где его впервые фиксирует переписная книга 1763 года как находящийся в местном ряду по правую сторону Царских врат: «образ Николая Чудотворца писан красками на нем венец и цата серебряная резная золоченая»<sup>6</sup>. С середины XIX века его неизменно выделяли благодаря надписи на нижнем поле, сообщавшей о создании в 1500 году и «перенесении» из «Диких полей»<sup>7</sup>. Текст этот удалили во время реставрации 1928–1929 годов и судить о нем можно по фотографии, обнаруженной в архиве ЦГРМ<sup>8</sup>: «(У) КОПЛОЩЕННІ БІА СЛОВА ЯФ (ББ) НАПИСАН СЕИ ОБРАЗ СТАГО ВЕЛНКАГО СТИТЕЛІА НИКОЛА АШРАНКІВКАГО ЧЮД. ВЗЯТ СЕИ ОБРАІ ІЗ ДИКИХ ПОД». Как удалось установить<sup>9</sup>, здесь говорится о подмосковной Дикопольской вотчине в Богородицком уезде на реке Непрядве (к югу от Тулы) – селе Никитском, полученном

<sup>6</sup> РГАДА. Ф. 280. Оп. 3. Д. 164. Описи Троицкого Свято-Духова монастыря в Новгороде. 1763 г. Л. 2.

<sup>7</sup> Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М.: Тип. В. Готье, 1860. В 2-х ч. Ч. 2. С. 89.

<sup>8</sup> ОР ГТГ Ф. 68 Д. 243. Протокол реставрации иконы «Никола» из Духова монастыря, Новгород. Снимок № 1010.

<sup>9</sup> Подробнее см.: Шалина И.А. «...взят сей образ из Диких полей»: Новгородская икона Николая Чудотворца из Свято-Духова монастыря и Никитская вотчина Софийского Дома // Вестник сектора древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства. Издание Гос. института искусствознания. Вып. 1 (7). М., 2022. С. 122–133.



между 1678 и 1683 годом для Дома Св. Софии<sup>10</sup>. После ее скорой продажи все отправленное туда имущество возвратили в Софийскую казну и частично распределили по владычным храмам, что и объясняет формулу надписи на нашей иконе «взят из Диких полей». Эти данные усиливают вероятность того, что образ мог предназначаться как для самого Софийского собора, так и одного из архиерейских монастырей, следовательно, высказанное ранее предположение о заказном характере поминального образа подтверждается довольно высоким положением ктиторов, явно связанных с элитарными слоями новгородского общества того времени.

Сочетание поясного изображения Николая Чудотворца в среднике и святых на полях повторяет схему более раннего памятника из Новодевичьего монастыря (ГТГ) конца XII– начала XIII века<sup>11</sup> (илл. 3), который венчает традиционный для таких композиций Престол уготованный, символизирующий идеи искупительной жертвы и священства. В дальнейшем образ Этимасии станет характерным для всех новгородских икон с избранными святыми на полях второй половины XIII века: «Спас на троне» (ГТГ)<sup>12</sup>, «Богоматерь на престоле» (ГРМ)<sup>13</sup> и «Святитель Николай Мирликийский» Алексы Петрова 1294 года (НГОМЗ)<sup>14</sup>. В отличие от упомянутого раннего образа, где по сторонам Престола представлены фронтальные поясные изображения Космы и Дамиана, последующие памятники повторяют вариант с поклоняющимися ангелами или предстоящими херувимами. В силу каноничности мотива, все писавшие об иконе авторы считали изображение Этимасии на верхнем поле утраченным<sup>15</sup>, ссылаясь на наличие небольшой осыпи

Илл. 3. Николай Чудотворец с избранными святыми на полях. Икона из Новодевичьего монастыря. Новгород. Около 1200 – начало XIII века. Государственная Третьяковская галерея, Москва

<sup>10</sup> Греков Б.Д. Новгородский дом святой Софии (опыт изучения организации и внутренних отношений крупной церковной вотчины). Ч. 1. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1914. С. 301–302.

<sup>11</sup> Каталог ГТГ. Т. 3. Кат. № 9. С. 248–283 (автор текста Е.В. Гладышева).

<sup>12</sup> Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века / отв. ред. Я.В. Брук. М.: Красная площадь, 1995. Кат. № 18. С. 74–76. (далее: Каталог ГТГ. Т. 1).

<sup>13</sup> Голубев С.И., Пивоварова Н.В. Икона «Богоматерь на престоле со святыми Николаем и Климентом» из собрания Государственного Русского музея: вопросы иконографии // Постижение образа. С.И. Голубев – реставратор, педагог, иконописец / Сост. О.В. Голубева, М.Г. Малкин, Н.В. Пивоварова. СПб.: Европейский Дом, 2014. С. 51–52. Ил. 85–90.

<sup>14</sup> Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. М.: Северный паломник, 2008. Кат. № 4. С. 100–113 (текст Е.В. Гладышевой).

<sup>15</sup> Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. С. 151.



Илл. 4. Поклонение  
ангелов Престолу  
уготованному  
Детали икон:

Святитель Николай  
Чудотворец

Икона из Свято-  
Духова монастыря  
в Новгороде.  
Новгород. Около  
середины XIII века  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург

Святитель Николай  
Чудотворец  
с избранными святыми  
Алекса Петров.

Из Никольского  
Липенского  
монастыря.  
Новгород. 1294  
Новгородский  
государственный  
объединенный  
музей-заповедник

Спас на престоле  
с избранными  
святыми. Новгород.  
Третья четверть  
XIII века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва



красочного слоя прямо над головой святителя. Однако ее размеры и отсутствие каких-либо следов такой композиции, что было подтверждено последним технико-технологическим исследованием<sup>16</sup>, убеждают в обратном – Престола на иконе никогда не было. Об этом говорят и позы склонившихся над святителем Николаем ангелов, и их взгляды, устремленные прямо к куполу лба святого, а не к месту, традиционно отводимому Этимасии. Это особенно заметно при их сравнении с верхними сценами названных новгородских икон XIII века (илл. 4), что кардинально меняет содержание произведения и иерархию изображенных: небесные вестники с покровенными руками поклоняются самому чудотворцу, тем самым воспринимаемому здесь как алтарная трапеза, Престол Господа – символ Троицы и ее Небесный Жертвенник. Приходится констатировать, что икона из Духова монастыря существенно отступает от устойчивой схемы и выделяется особым замыслом, не имеющим аналогий ни в византийском, ни в древнерусском искусстве. Единственный пример, когда вопреки канону ангелы служат не Христу или Богородице, а святителю, известен нам лишь по иконе с поясным образом Николая Мирликийского, написанной в мастерской крестоносцев в конце XIII века<sup>17</sup> (илл. 5), причем небесные вестники размещены здесь не на полях, а прямо на фоне средника, и изображены с кадилами, что усиливает как литургический, так и поминальный характер общего замысла. При этом надо признать, что их иконография

<sup>16</sup> Заключение О.В. Голубевой о технологическом исследовании иконы в Отделе технико-технологических исследований ГРМ от 12.04.2022.

<sup>17</sup> *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente* / A cura di M. Bacchi. Pesaro; Milano: Skira, 2006. Cat. II. 7. P. 208–209 (Text by Ch. Chotzakoglou).



заимствована из арсенала европейской культуры, где кадящие ангелы часто сопровождают богородичные образы<sup>18</sup>.

Источником уникального содержания иконы могли послужить метафоры и поэтика гимнографических текстов, где чудотворец – «архангелам съпрестолниче» – называется «священной главой»<sup>19</sup> и уподобляется «высокому престолу», которому он предстоит в сослужении с небесными силами: «Веньченосьць оу престола Христова, премоудре Николае, престою с ангельскими воиньствию

Илл. 5. Святитель  
Николай Чудотворец  
Мастерская  
крестоносцев  
Конец XIII века  
Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае

(глас 2, песнь 1); «с ангелы, Николае священствоуеши в веку» (песнь 3)<sup>20</sup>. То же сравнение читаем в службе на 6 декабря: «Человек сый небесный, равно агглен на земли и аггльским воинством собеседник». Тема уподобления Божественному престолу прослеживается в ранневизантийском последовании седмичного круга богослужений по Октоиху<sup>21</sup>, где святитель, единственный из всего сонма, чествуется особым образом – каждый четверг вместе с апостолами, являясь второй литургической темой дня, посвященного воспоминанию Тайной вечери – прообраза таинства Евхаристии. Поэтому каждое из песнопений всех 8 гласов (стихиры, седален и полный канон) пронизано экклезиологическим восприятием его личности, «столпа и утверждения Церкви», «Троицы чистого жилища», равной по достоинству ее устроителям – апостолам<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Подробнее см.: Шалина И. А. Древняя икона Богоматери Одигитрии из Снеготорского монастыря и ее место в псковском искусстве // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2019. № 2. М., 2019. С. 20–23.

<sup>19</sup> Служба по рукописям XII–XIII веков минеи на 6 декабря на хвалите, глас 5. – Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Dezember. Teil 1:1. Bis 8 / Hrsg. von H. Rothe und E.M. Verescagin. Düsseldorf: Opladen, Westdeutscher Verl., 1996. S. 305.

<sup>20</sup> Ibid. S. 313, 367, 394.

<sup>21</sup> «Всегда Божественному престолу благодати предстоит (глас 2, канон); «ангелом согражданине, преподобным и пророком равностоятелю (глас 3, стихиры); «житие ангельское на земли показав, ныне со Ангелы присно предстоити престолу» (глас 5, песнь 3). образу на иконе весьма созвучны слова акафиста свят. Николаю, где варьируется тема достоинства святителя ангелам, их собеседования (см. ик. 1, 3, 11).

<sup>22</sup> Подробнее см.: Шалина И. А. Икона «Святой Никола» из Свято-Духова монастыря. С. 369–372; Она же. Образ святителя Николая в литургической, погребальной и иконографической традиции // Правило веры и образ кротости... Образ свт. Николая, архиепископа Мирликийского, в византийской и славянской агиографии, гимнографии и иконографии / Сост. А. В. Бугаевский. М.: ПСТГУ, 2004. С. 424–426.

Имя святителя Николая могло соединиться с идеей церковного престола после перенесения его мощей в 1087 году в Бари, где его мироточивые мощи в нарушение восточнохристианской традиции были положены прямо под алтарем соборной крипты<sup>23</sup>, на котором совершалась Евхаристия. При этом истекавшее от них чудотворное миро в богослужебных текстах поэтически связывалось с названием города Миры как места «архиерейского престола» святителя.

Сложная контаминация разных оттенков почитания может объяснить замысел композиции, напоминающей строгую архитектурную конструкцию, все части которой соподчинены друг другу. Образ святителя с его непропорционально высоким лбом и крупной головой соответствует его величанию в Октоихе, где он называется «одушевленный храм» (канон, глас 1, песнь 3) священный или «Божий храм чистейший» (глас 4, песнь 7). Размещенные в медальонах и на полях иконы святые – члены Церкви Земной и Небесной – вторят словам акафиста: «собрал еси вкупе вся прибегающыя к тебе» (икос 8).

Несмотря на то, что рассматриваемое произведение в два раза меньше иконы из Новодевичьего монастыря (146,1 × 93,3 см и 67,5 × 52,8 см), автор сохраняет число представленных там палеосных изображений, варьирующих поясные фигуры на верхнем и нижнем полях и ростовые – по сторонам средника. Такая композиция существенно отличается от традиционной для византийского искусства, где окружающие средник святые обычно показаны погрудно и чаще помещенными в медальонах<sup>24</sup>. Исключением были небольшие аналойные иконы, где довольно крупные дополнительные образы мыслились продолжением предстояния центральной сцене, подобно Деисусу со святителем Иоанном Милостивым и Иоанном Лествичником XI века<sup>25</sup>, Богоматери Кириотиссе с пророком

<sup>23</sup> *Nitti di Vito F.* La leggenda della traslazione di S. Nicola di Bari. I. Marinai. Trani: Vecchi, 1902. P. 6–9.

<sup>24</sup> Наиболее ранние из них сохранились в виде фрагментов икон XI века: *Sotiriou G. and M.* *Icons du Mont Sinai*. 2 vols. Athens: Institut Français d'Athènes, 1956–1958. Т. I. Еик. 51–52. Аналогично решены поля древнейших икон святителя Николая с избранными святыми – рубежа X–XI веков из монастыря Св. Екатерины на Синае (*Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. by K. Manafis.* Athens: Ekdotike Athenon, 1990. P. 146, pl. 15) и мозаичная с серебряным окладом позднего XI века из монастыря Св. Иоанна Богослова на острове Патмос (*Patmos. Treasures of the Monastery / Ed. A. Kominis.* Athens: Ekdotike Athenon, 1988. Pl. 1. P. 129). Другим ранним примером является константинопольская икона Распятия (ок. 1200), окруженная 18 медальонами с полуфигурами святых (*Sotiriou G. and M.* *Icons du Mont Sinai*. Т. I. № 64), и еще одна того же сюжета, созданная в 1250-х годах в мастерской Акры (обе в синайском монастыре) – см.: *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. by R.S. Nelson, K.M. Collins.* Los Angeles: Oxford University Press, 2007. Cat. № 15. P. 156–157.

<sup>25</sup> *Weitzmann K. et al.* *The Icon.* New York: Knopf, 1982. P. 49; *Idem.* *Crusader Icons and the Maniera Greca // Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse: Sitzungsberichte, 432) / Hrsg. I. Hutter.* Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984. Fig. 9; *Vokotopoulos P.* *Βυζαντινές Εικόνες.* Athens: Ekdotike Athenon, 1995. Fig. 15.

Самуилом, Аароном, Моисеем и Авраамом» второй половины следующего столетия<sup>26</sup> (обе – в монастыре Св. Екатерины на Синае).

Определенное развитие ростовые изображения получили на серебряных чеканных окладах, закрывавших поля значительных по размерам икон, где они представляли своеобразную интерпретацию многофигурных резных произведений македонского периода, подобно убранству двух храмовых икон Софийского собора в Новгороде XI века: «Богородица Корсунская» (древняя живопись утрачена) и «Апостолы Петр и Павел» (обе – НГОМЗ)<sup>27</sup> с пятифигурным ростовым деисусным чином вверху, воинами и целителями по сторонам и святыми женами внизу. Композиционно близки им оклады пары икон начала XII века из церкви Перивлепты в Охриде, составляющих сцену Благовещения<sup>28</sup>. Над образом Богородицы возвышаются поясные изображения Христа, Богородицы и Иоанна Крестителя с предстоящими им Иоакимом и Анной в медальонах, под средником помещены бюсты апостола Андрея и святителя Власия, в то время как по бокам представлены десять стоящих пророков. На поврежденном верхнем поле иконы Архангела Гавриила, видимо, размещалась Этимасия, а по сторонам – аналогичные фронтальные изображения архангелов с лабарумами и мечами.

Возможно, древние иконы Софийского собора как почитаемые местные святыни и легли в основу последующей новгородской традиции, поскольку все написанные здесь иконы с палеосными фигурами с редким постоянством удерживали столь нетипичную для Византии схему. Она прослеживается начиная с двусторонней иконы Богородицы Знамения с апостолом Петром и мученицей Натальей на обороте второй четверти XII века<sup>29</sup>, где по сторонам средников представлены по четыре образа. Первоначальные следы их сохранились под записями вокруг изображений реверса (мученицы Екатерина и Евфимия, ниже святители Николай и Климент), но очевидно, что композиция мыслилась такой и в древности. В полном виде она представлена на иконе Николая Чудотворца из

<sup>26</sup> *Stubblebine J.H.* Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting // *Dumbarton Oaks Papers*. 1966. Vol. 20. Fig. 2 (detail); *Weitzmann K.* A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus // *Studies in Memory of David Talbot Rice* / Ed. by G. Robertson and G. Henderson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1975. P. 47–63 (repr. in: *Weitzmann K.* *Studies in the Arts at Sinai*. Princeton: Princeton University Press, 1982. Pl. 23).

<sup>27</sup> *Смирнова Э.С.* О первоначальной композиции и иконографической программе серебряного оклада XI в. иконы «Апостолы Петр и Павел» из Софийского собора в Новгороде // *Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура*. Т. 23. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 79–99.

<sup>28</sup> *Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge. Venise: Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines, 1975. P. 10, 35–37. Pl. XVI–XVII; *Георгиевски М.* Галерија на икони – Охрид. Охрид: Zavod za zaštita na spomenicite na kulturata i Narodен Muzej, 1999. Кат. №№ 4–5. С. 24–27.

<sup>29</sup> Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. Кат. № 3. С. 89–99 (текст Э.С. Смирновой).



Илл. 6. Спас на престоле, с избранными святыми. Новгород  
Около 1270  
Государственная  
Третьяковская галерея,  
Москва



Новодевичьего монастыря (ГТГ) конца XII – начала XIII века<sup>30</sup>, включающей мучеников и целителей: вверху образ Престола уготованного фланкируют бюсты бессеребренников Космы и Дамиана, занимающих тем самым места, предназначенные для поклоняющихся ангелов. На боковых полях написаны три пары святых: князья Борис и Глеб, Флор и Лавр, мученицы Евдокия и Евфимия, а нижнее отдано полуфигурам Параскевы (?) и Фотинии. Эту традицию продолжают обе стороны выносной иконы первой трети XIII века из собрания П.Д. Корина (ГТГ), где образ Богоматери Знамения окружают поясные изображения мучениц на верхнем и нижнем полях (уцелело лишь имя Александры). По сторонам были представлены еще четыре фигуры, в том числе святитель и мученик (справа). На обороте вокруг святой Иулиании попарно расположены неизвестные целители, мученица Варвара и апостол Тимофей, святители Николай и, видимо, Климент.

Во второй половине XIII века та же схема воспроизведена еще на трех новгородских иконах: «Спас на престоле, с избранными святыми» (ок. 1270, ГТГ)<sup>31</sup> (илл. 6), где верхнюю часть боковых полей занимают

<sup>30</sup> Каталог ГТГ. Т. 3. Кат. № 9. С. 248–283 (текст Е.В. Гладышевой).

<sup>31</sup> Каталог ГТГ. Т. 1. Кат. № 18. С. 74–76.



фронтальные изображения воинов Георгия и Димитрия, ниже – пары святителей Климента и Ипатия Гангрского, пророка Илии и Николая Чудотворца. Внизу по сторонам образа епископа Власия расположены бюсты мучеников Флора и Лавра. Еще один близкий по времени памятник – «Богоматерь на престоле, с предстоящими Николаем Мирликийским и апостолом Климентом» (ок. 1276, ГРМ)<sup>32</sup> также включает по три полнофигурных изображения святых: справа на раскрытой части – воин Димитрий, ниже апостол Климент и мученица Екатерина, которым слева отвечали аналогичные образы (в процессе раскрытия). Завершает эту группу памятников самая крупная икона столетия – «Святитель Николай Чудотворец» Алексы Петрова (1293/1294, НГОМЗ) с поясными апостолами по сторонам Этимасии на верхнем поле и целым сонмом ростовых святителей, мучеников и целителей по бокам. В других регионах древней Руси традиция палеосных святых и тем более с описанной схемой их расположения неизвестна.



Илл. 7. Святой Прокопий. Богоматерь Киккотисса. Мастерская крестоносцев в Акре. Последняя четверть XIII века. Монастырь Святой Екатерины на Синае

Репрезентация полнофигурных образов на боковых полях в сочетании с поясными на верхнем и нижнем, судя по дошедшим византийским примерам, встречается лишь в произведениях, связанных с культурой крестоносцев, что особенно наглядно демонстрирует диптих с изображениями Богоматери Киккотиссы и мученика Прокопия, написанный в мастерских Акры в последней четверти XIII века (Монастырь Св. Екатерины на Синае)<sup>33</sup> (илл. 7), в точности повторяющий композиционные особенности нашего памятника. Неслучайно эта традиция распространяется в иконописи периферийных территорий, находящихся в сфере латинского

<sup>32</sup> Святой Николай Мирликийский в произведениях XII–XIX столетий из собрания Русского музея СПб.: Palace Edition, 2006. Кат. № 2. С. 44. Ил. на с. 45.

<sup>33</sup> Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Il. 65. P. 190–191.

влияния. В этом контексте Н. Хадзидакис рассматривает икону Богородицы Елеусы (ок. 1200) из церкви Панагии Епископи в Санторини<sup>34</sup>, на боковых полях которой три пары святителей представлены в рост. Наиболее востребованной схема оказалась в иконописи Кипра, начиная с образа Вседержителя (1192) из храма Панагии ту Арака в Лагудера (Византийский музей, Никосия)<sup>35</sup>, созданного в период раннего Лузиньянского королевства. Живопись полей сохранилась лишь слева от центрального изображения, где размещаются святители Иоанн Златоуст и Григорий Великий, пару которым явно составляли Василий Великий и Николай Мирликийский; и частично внизу, где уцелели два поясных образа мучеников-воинов. Две другие кипрские иконы написаны одновременно с произведением из Русского музея, в середине XIII века – «Архангел Михаил» с ангелами на полях из одноименной церкви в Калопанайотисе (ныне – в монастыре Иоанна Лампадиста) и «Два святителя» из Епископства Морфу<sup>36</sup>, имевшая на боковых полях по три (?) фигуры, из которых целиком сохранилось изображение дьякона справа внизу. Еще одна более поздняя икона Богоматери из церкви Панагии Фанеромени XIV века дошла в записи, но повторяет ту же закономерность: вокруг средника здесь представлено шесть преподобных<sup>37</sup>. Среди редких примеров из других регионов назовем еще болгарскую двустороннюю икону Христа Пантократора и Богоматери Горгоэпикоос конца XIII – начала XIV века из собора Св. Стефана в Несебре с полнофигурными изображениями пророков на полях (Национальная художественная галерея в Софии)<sup>38</sup>.

Это незначительное, на первый взгляд, отличие от византийской традиции на самом деле кажется довольно важным. Уменьшенные поясные палеосные образы, и тем более заключенные в медальоны, призваны были подчеркнуть принадлежность этих изображений иному миру, отличному от пространства средника, и их особый статус: служить дополнением и сопровождать главный сюжет иконы, отсылая к характерным приемам убранства окладов. По-иному воспринимались укрупненные полнофигурные фронтальные изображения, предполагающие молитвенный контакт с предстоящим и поклонение, то есть они активно вторгались в общий замысел многосоставного памятника, представляющего теперь своеобразный иконостас святости. Закономерно появление этого художественного приема в искусстве XIII столетия, склонного к поиску

<sup>34</sup> Chatzidakis N. The Character of the Painting of Icons from Latin-Held Areas of Mainland Greece and the Islands // Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade. International Congress March 9–12, 2004 / Ed. by P.L. Vokotopoulos. Athens: Academy of Athens, 2007. P. 128–129. Ill. 14.

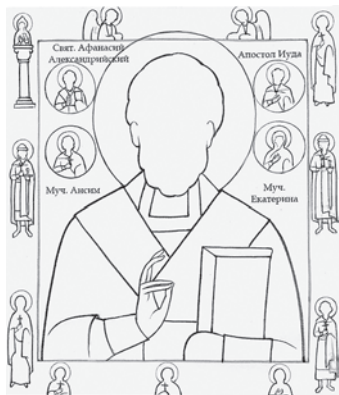
<sup>35</sup> Maniera Cypria: The Cypriot Painting of the 13<sup>th</sup> Century Between Two Worlds / Ed. by I.A. Eliades. Lefkosia: Archbishop Makarios III Foundation, 2017. Bilingual (Greek–English). Ек. 2. P. 82.

<sup>36</sup> Ibid. Ек. 38, 57. P. 92, 98.

<sup>37</sup> Chypre entre Byzance et l'Occident IV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècle: catalogue / Ed. by J. Durand and D. Giovannoni (Hadjicosti M. Flusin B., Hadjichristophe F., Prigent V., Malamut J.). Paris: Louvre éditions. 2012. P. 131. Ill. 9.

<sup>38</sup> Паскалева К. Иконы Болгарии. София: Пресс, 1981. С. 70–71. Ил. 5.

более простого и непосредственного общения с образом, зачастую представлявшим собой многофигурную композицию, доходчиво раскрывающую главный смысл. Объяснима и востребованность таких композиций исключительно на периферийных землях и территориях, зависимых от Латинского королевства, где было сильно влияние романского искусства. Действительно, столь несвойственная византийской культуре особенность построения икон с хорошо ощутимыми принципами нарративности, иллюстративности и дидактичности в пояснении основного содержания, хорошо известна итальянской живописи, что ярко демонстрирует панель Коппо ди Марковальдо с изображением тронной Мадонны (1250–1260-е) из базилики Санта Мария Маджоре во Флоренции<sup>39</sup> с 12 апостолами вокруг средника: поясными образами на верхнем и нижнем и полнофигурными на боковых полях.



Если на других новгородских иконах дополнительные святые занимают строго размеренное положение – между фигурами сохраняются равные пространственные цезуры, – здесь их ритм сбивается: образы князей Бориса и Глеба приподняты на уровень глаз святого и вместе с верхней парой Симеона столпника и мученицы Евдокии и медальонами средника образуют единую композицию (илл. 8). При этом расстояние и смысловая дистанция между главным и второстепенными персонажами сокращены до предела. Более того, раз-

Илл. 8. Святой  
Николай Чудотворец  
Новгород  
Около середины  
XIII века  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
Прорись иконы  
из Свято-Духова  
монастыря  
в Новгороде сделана  
М.А. Пискаревой

вернутые позы предстоящих и склоненных ангелов выстроены строго по линии широкого нимба, непосредственно с ним соприкасаясь, и визуально образуют условную архитектурную форму арки-сени, словно помещающей чудотворца в нише. Разнородный состав святых в медальонах, к тому же декорированных жемчужной обнизью, явно определен волей заказчика и представляет небесных патронов его семьи – святителя Афанасия Александрийского, редко изображаемого мученика (или апостола?) Анисима (слева); апостола Иуду и мученицу Екатерину (справа). Они восходят к традиции вотивных изображений или погребальных портретов *imago clipeatae* и усиливают обетный характер образа. Композиция оказывается сродни росписям аркосолиев, традиционно отводимых памяти ктиторов, что вполне закономерно, учитывая тесную связь Николая Чудотворца с идеями загробной жизни<sup>40</sup>. Видимо, аналогичная роль отводилась фресковому изображению мирликийского святителя

<sup>39</sup> Boskovits M. The Origins of Florentine Painting, 1100–1270. Firenze: Giunti, 1993. P. 570–571. Pl. XLIX.

<sup>40</sup> Подробнее см.: Шалина И.А. Образ Святителя Николая в литургической, погребальной и иконографической традиции.



Илл. 9. Святитель  
Николай Чудотворец  
Фреска северной  
стены церкви Георгия  
в Старой Ладогe  
1170-е  
Фото автора

в церкви Св. Георгия в Старой Ладогe (1170-е)<sup>41</sup> – самому раннему дошедшему до нас русскому примеру его поясной иконографии (илл. 9). Образ расположен на северном склоне северо-западной арки наоса и помещен в арочное обрамление с подробно переданными конструктивными элементами свода и резных капителей колонок, вызывая ассоциации с реальными формами архитектуры. В пандан ему на склоне южной стены и также под сенью кивория размещено поясное изображение Марии Магдалины<sup>42</sup>, евангельский образ которой напоминает о ритуале погребения, связан с темами смерти и воскресения, почему и входил в программы росписи усыпальниц. Аналогичная функция пары фресковых портретов, находящихся в невысоких арочных проемах западного объема храма под хорами и в непосредственной близости к сцене Страшного суда, подчеркнута наличием под ними глубоких ниш для ритуальных поминовений, единовременных постройке храма<sup>43</sup>.

Существенно нарушает иерархическую последовательность и размещение святых на полях: сверху это пара Симеона Столпника и мученицы Евдокии, ниже – князей Бориса и Глеба, под образами которых необычно объединены неизвестная мученица в красном мафории (Параскева?), перенесенная на более важное – левое поле, с целителем Флором на правом. Выбор этих святых, явно определенный тем же патрональным заказом, отчасти вторит репертуару аналогичных новгородских памятников, за исключением изображения Симеона Столпника, неожиданно представленного в верхнем регистре. Если учесть три несохранившиеся на нижнем поле фигуры, женские образы были многочисленны, а размещение одной из мучениц сверху и в пандан столпнику нарушает все известные каноны. В искусстве других стран примеров столь свободного подбора «избранных святых» и обилия жен вокруг центральной фигуры нам не известно.

По сравнению с ранним прототипом – иконой святителя Николая рубежа XII–XIII веков (ГТГ), существенно изменены пропорции доски, первоначально близкие к квадрату, учитывая не только отсутствующие торцовые шпонки, но и срезанные более чем на половину своей ширины боковые поля. В результате фронтальное изображение святого, показанного чуть выше пояса, наделенного крупной головой и мощными плечами, лишилось стройности вписанной в узкий средник фигуры древнего образа с его элегантно вытянутым ликом. Напротив, оно заметно расширилось и уплотнилось, равномерно занимая отведенное пространство,

<sup>41</sup> Сарабьянов В.Д. Церковь Святого Георгия в Старой Ладогe. Фрески, история, архитектура. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 2016. С. 45, 92, 296. Ил. на с. 120, 296.

<sup>42</sup> Там же. С. 39, 45.

<sup>43</sup> В.Д. Сарабьянов полагал, что здесь происходил чин отпевания, связывая отмеченные особенности с воинским характером крепостного храма. См.: Там же. С. 225–226.

при этом все части целого намеренно зафиксированы темным контуром, в древности еще более очевидным и игравшим значительную роль в создании общего впечатления. Окончательно утратив какую-либо подвижность и естественность, фигура размещается в чрезвычайно сжатом просцениуме между непроницаемым, лишенным какой-либо энергии белым фоном и крупной крышкой крепко прижатой к себе закрытой книги: композиционное движение не только не уходит в глубину пространства, но равномерно останавливается на плоскости фона.

Архитектурная тектоника средника напоминает жесткую замкнутую конструкцию, словно прикрепленную к абсолютно ровной плоскости, выдвигающую изображение вперед и подчиняющую все его элементы принципу аппликации. Первоначально этот эффект был выражен интенсивнее благодаря ровной и яркой окраске поверхности белилами, ныне сильно потертыми и местами утраченными до основы. Столь же строгим построением отличается рисунок личного, невысокие рельефные формы которого выявляются с помощью стилизованных линий и симметричных окружностей, словно существующих внутри этой конструкции совершенно обособленно и самостоятельно. Зрительно эти приемы еще сильнее увеличивают фигуру, подчеркивая ее плоскостность и статичность.

Строгости композиционного решения отвечает чрезвычайно лаконичный колорит главного изображения, в котором преобладает насыщенный темно-вишневый, разбеленные голубые и серо-зеленые цвета, неяркий желтый и редкие вспышки приглушенной киновари на обресе и крышке Евангелия. Использование для фона чистых белил, редко встречающихся в таком количестве в иконописи, видимо, было характерной чертой новгородской живописи, учитывая частоту использования здесь аналогично окрашенных средников: так в древности были решены обе стороны выносного образа Спаса Нерукотворного и Поклонения Кресту (ок. 1200), поля двусторонней иконы Богоматери Знамения и мученицы Юлиании первой трети XIII века, центральная часть изображения Богоматери Белозерской (1230-е)<sup>44</sup> и др.

Учитывая бессанкирную технику исполнения личного, все характерные особенности рельефа выявлены не столько моделировкой, сколько на уровне подготовительного рисунка, вычерченного толстой почти безотрывной линией и исполненного с особой тщательностью и завершенностью (илл. 10). Нанесенные чистой сажей активные описи, в том числе и завершающие, лишь усиливают линейный принцип построения объема и подчеркивают его стилизованный характер, прежде всего – гипертрофированные черты: увеличенные миндалевидные глаза, крутые дуги бровей, причем мастер добивается визуальной зеркальности их абрисов вплоть до равных завитков волос. Правда, это ощущение верно лишь на первый взгляд – на самом деле левая половина лика намного уже правой, что

<sup>44</sup> Салько Н.Б. Живопись древней Руси XI – начала XIII века. Мозаики. Фрески. Иконы. Л.: Художник РСФСР, 1982. С. 219. Ил. 195–198 и на с. 220.



Илл. 10. Лик  
Святителя  
Деталь иконы  
«Святитель Николай  
Чудотворец»  
из Свято-Духова  
монастыря в  
Новгороде. Около  
середины XIII века  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург

обусловило легкое искажение и асимметрию черт и придало некоторую подвижность их рисунку.

При этом каждая линия дублируется и слегка усмиряется световым бликом той же протяженности, акцентирующим все части и лишаящим личное письмо какой-либо живописности и постепенности в перепадах осветленных и затененных частей. Определенные на уровне подготовительной графики формы залиты сплошным слоем жидкой светлой охры с растушевкой лессирующими слоями сажи и желтых красок и вылеплены сильно разбеленными мазками, затертыми столь гладко, что отражающая свет эмалевидная поверхность утрачивает даже отдаленное представление о естественности материи, воспринимается как высеченный из твердого вещества кристаллический рельеф, литой объем, сияющий и звенящий металлическим блеском<sup>45</sup>. Впечатление чеканной графичности черт личного усиливается еще и гипнотически застывшим взглядом линзообразных глаз, вызывающим представление о мире предельно абстрагированном и иератически устойчивом. Икона представляет святителя Николая, по меткому выражению Э.С. Смирновой, как надмирного спасителя<sup>46</sup>, лишённого всего земного, непререкаемого авторитета, сверхсвятого. К этому можно добавить, что изображение, имеющее такую силу властного притяжения, приобретает идеальную иконную завершенность, действительно служит бесстрастным посредником при обращении к первообразу и рассчитано на безоговорочное поклонение.

Следует отметить, что при кажущемся упрощении системы письма, стремлению к абстрактности форм и локальности немногочисленных цветов, заливающих яркие, ровно окрашенные поверхности, мастер демонстрирует необычайно богатые живописные возможности, достигая неожиданных результатов в использовании многообразных пигментов, что свидетельствует не только об исполнении памятника в высокопрофессиональной среде, но и о намеренном обращении к скупым стилистическим приемам. Особенно нарядным выглядит необычное по оттенку голубоватое полотнище омофора, почти перекрывающее коричневого цвета ризу и повторяющее столь же неожиданное решение волос и бороды святого. Сложная система теней и складок этой ткани создается за



<sup>45</sup> Эта особенность живописи была отмечена еще Ю.А. Олсуфьевым – см.: Олсуфьев Ю.А. Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. 1935. № 6. С. 22–23; 1936. № 1. С. 70.

<sup>46</sup> Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. С. 30.

счет использования разного состава смесей, в том числе аурипигмента для получения менее яркого оттенка зеленого цвета, а голубого – сочетанием его же с разбеленным индиго и добавления к белилам сажи. О богатстве живописных возможностей иконописца говорит декор крышки Евангелия, на первый взгляд, исполненный совсем примитивно. Между тем накладки «сердечком» зеленоватого цвета написаны смесью индиго с аурипигментом, голубые – ультрамарином с белилами, а первоначальные угловые круглые камни – разбеленным индиго, позднее перекрытым красно-коричневой охрой<sup>47</sup>.

На фоне предшествующих новгородских памятников первой половины XIII века икона из Духова монастыря выглядит неожиданной и, как показывают созданные в этом центре более поздние произведения, не оставившей какого-либо следа в местном искусстве последующих десятилетий. Доведенные до отточенности приемы исполнения позволяют видеть в ней своеобразную кульминацию стиля, о формировании которого в силу отсутствия близких примеров мы можем лишь догадываться. О том, что икона отражает высшую точку его развития, после которой начался новый этап художественных поисков, свидетельствуют и краснофонные произведения второй половины столетия, отстоящие от нее почти на четверть века и представляющие совсем иную картину развития самобытной местной живописи, полностью изжившей классические византийские традиции.

Еще одна новгородская икона начала XIII века – «Богоматерь Умиление («Старорусская») (ГРМ) – служит связующим звеном с памятниками первой половины столетия. Восточными чертами ликов и непропорциональной фигурой крупного Младенца она явно восходит к нерусскому образцу, созданному в эпоху Латинского завоевания. В живописи заметна тенденция к расширению расплывчатых по поверхности форм, акцентированию и обобщенности отдельных элементов, но в отличие от рассматриваемого произведения, мастер продолжает традиции нередицких фресок и тяготеет к экспрессивности письма, эластичности линий и скупой палитре мерцающих красок и олова, определяющих аскетическую образность целого<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> См. заключение О.В. Голубевой о технологическом исследовании иконы в Отделе технико-технологических исследований ГРМ от 12.04.2022.

<sup>48</sup> Ил. см.: *Салько Н.Б.* Живопись древней Руси XI – начала XIII века... С. 219. Табл. 199–202; *Колтакова Г.С.* Искусство Древней Руси: Домонгольский период (Новая история искусства). СПб.: Азбука, 2007. С. 392–393. Последнее и подробное исследование иконы см.: *Шалина И.А.* Икона Богоматери Умиления (Старорусской) начала XIII века и традиции позднеромниевского экспрессионизма // Вестник сектора древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства / Отв. ред. А.Л. Баталов. М.: ГИИ, 2023. Вып. 1. М., 2023; *Лейчев Д.Г., Шалина И.А.* Новгородская икона Богоматери Умиления (Старорусской): опыт художественного, технико-технологического и «археологического» изучения // Международная научная конференция Архитектурная археология: материальный мир древних памятников. 25–27 апреля 2023. Аннотации докладов. Великий Новгород: Институт археологии РАН. Новгородский гос. музей-заповедник. С. 34, 74.

Илл. 11. Лик Ангела  
Деталь иконы «Ангел  
Златые волосы»  
Новгород. Около 1200  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург



Илл. 12. Лик  
Богоматери  
Деталь иконы  
«Богоматерь  
Умиление»  
Белозерская»  
из Преображенского  
собора Белозерска  
Новгород. Вторая  
четверть XIII века  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург



Становление узнаваемого типажа с подчеркнuto увеличенными и широко раскрытыми глазами правильнее начинать с замысла иконы «Ангел Златые волосы» (ГРМ)<sup>49</sup>, завершающей историю новгородской живописи XII столетия, но свидетельствующей о начале поиска нового, более определенного и открытого образа (илл. 11). Эту линию продолжает иной по исполнению, но близкий по художественному решению образ Умиление из Белозерска (ГРМ), созданный не ранее 1230-х годов<sup>50</sup> (илл. 12). Атрибуции его как новгородского<sup>51</sup>, а не ростовского, как принято думать, в большей степени соответствует определенность и даже императивность художественного строя, локальность и яркость напряженного колорита с контрастными сочетаниями активных цветов. Плотная и словно литая карнация лика, активная графика черт с подчеркнuto увеличенными и раскрытыми глазами, массивные, выступающие за плоскость фона фигуры, дают основание рассматривать изображение как предтечу того направления, которое обретет свою законченность в середине XIII века в иконе святителя Николая из Русского музея.

Линия развития определенного художественного образа, присущая публикуемому произведению, легко прослеживается в стилистически

<sup>49</sup> Шалина И.А. Икона «Ангел Златые волосы» и ее место в художественной культуре Руси около 1200 года // Древнерусское искусство. 800 лет Дмитриевскому собору во Владимире. М.: Модус граффити, 1997. С. 188–219.

<sup>50</sup> Шалина И.А. Икона Богоматери Умиления из Белозерска в диалоге восточнохристианской и западной культуры // Сборник по материалам международной научной конференции «Между Востоком и Западом. Св. Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве». 15–18 сентября 2021 года. М., 2023 (в печати).

<sup>51</sup> Шалина И.А. Икона Богоматери Умиления из Белозерска – новгородский памятник второй четверти XIII века // София. Журнал Новгородской епархии. 2022. № 2. С. 12–18.

многообразном и в силу исторических обстоятельств разнородном византийском искусстве первой половины XIII века. Она окончательно складывается в первые десятилетия и впоследствии не пресекается вплоть до конца столетия. Важной приметой эпохи становится активный поиск нового, упрощенного по сравнению с предыдущим периодом идеала, лишённого глубокого духовного содержания и повышенной экспрессивности комниновских памятников, свойственной им экзальтированности чувств и напряжения, но наделенного большей открытостью и доступностью, с одной стороны, и властной силой притяжения, с другой. Образный строй живописных ликов первых десятилетий отличается внешним благообразием, отточенной рельефной формой, иконной «лепотой», по меткому наблюдению Г.С. Колпаковой<sup>52</sup>. Лишь учитывая контекст этих художественных исканий, так или иначе затронувших все земли бывшей метрополии, можно понять причины появления в Новгороде рассматриваемой иконы, стиль которой, несмотря на узнаваемость общих черт времени, как отмечалось, стоит особняком среди сохранившихся произведений.

Предлагаемые ниже примеры, за редким исключением, отнюдь не рассматриваются нами прямыми параллелями образу из Духова монастыря. Скорее речь пойдет об общей для всего восточнохристианского мира тенденции развития узнаваемого типа образа, прослеживаемого в очень разных по стилю и времени исполнения памятниках и в самых разных частях бывшей империи. Вполне отчетливо она выстраивается с рубежа XII–XIII веков, и у ее истоков стоят росписи капеллы Богородицы в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (1187–1200)<sup>53</sup>, где впервые появляется тип широкого скульптурно моделированного лика с крупными чертами, полными щеками и увеличенными миндалевидными глазами, приковывающими внимание предстоящего. Особенно это относится к образам тронной Богоматери с архангелами на восточной стене и Ветхозаветной Троицы, а также юных дев из сцены Введения во храм на южной стене<sup>54</sup>, внутренний строй которых не утратил классической ясности, простоты, величия, но стал гораздо определеннее и яснее, чем в идеально-отвлеченных комниновских ликах.

Монументальное направление византийской живописи рубежа XII–XIII веков, сохранявшей объемную моделировку антикизирующих форм, продолжает ряд синайских памятников, прежде всего, крупная житийная

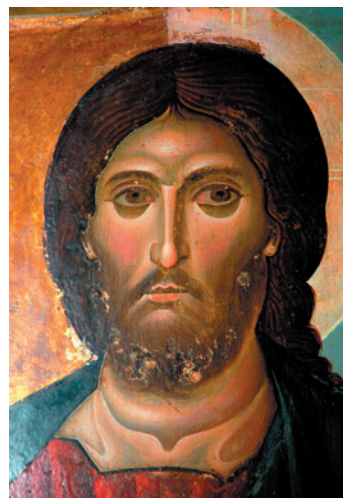
<sup>52</sup> Колпакова Г.В. Искусство Древней Руси. С. 477.

<sup>53</sup> Наиболее вероятным временем создания росписей считаются годы игуменства преподобного Арсения (1183–1207), при котором экономическая и художественная жизнь монастыря особенно активизировалась. См.: Μουρίκη Δ. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Ἀγίου Ἰωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο // ΔΧΑΕ. 1987/1988. Т. 14. Σ. 205–263; Kollias E. Patmos. Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Painting. Athens: Melissa, 1988. P. 12–14.

<sup>54</sup> Kollias E. Patmos. Pl. 13; Patmos. Treasures of the Monastery. P. 59–63. Pl. 11–26.

Илл. 13. Лик  
Спасителя  
Деталь иконы  
«Большого» поясного  
Деисуса  
Начало XIII века  
Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае

икона святителя Николая<sup>55</sup>. Несмотря на верные пропорции и пластическую проработку, в ней наметилась тенденция к усилению и подчеркиванию приемов, вниманию к структурности рельефа и его идеальной выверенности. Заметно и стремление к членению пространства на отдельные планы, что хорошо видно по отделенной от фона фигуре и «отодвинутым» от нее благословляющей Деснице и кодексу, словно размещенным в параллельных плоскостях. Икона отмечена особым типом лика с увеличенными миндалевидными глазами, впалыми скулами, подчеркнутыми носогубными впадинами, орнаментализированными прядями волос и бороды, прописанной, как и в нашем случае, контрастными голубыми линиями.



Более заметный отход от традиций XII века обнаруживают поясные иконы «Большого» Деисуса<sup>56</sup> (илл. 13), в которых новое качество в осмыслении образа проступает весьма отчетливо. Прежняя вневременная созерцательность изображенного, длительное постижение психологического состояния сменяются ощущением сиюминутного и словно остановленного явления, что, в свою очередь, заметно сокращает дистанцию между святым и предстоящим, делает образ доступнее и проще. Осознанное стремление к этому состоянию, как кажется, во многом

<sup>55</sup> Икона традиционно датируется началом XIII века (*Mouriki D. Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century // Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. P. 115; 177. Pl. 51*). Н.П. Шевченко предложила рассматривать ее как памятник конца XII века (*San Nicola. 2006. P. 96. Cat. № II. 6. P. 207–208*). Эта дату поддержали последующие исследователи (*Баччи М. Иконография святителя Николая. Итоги и перспективы исследований // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире. М.: Скиния, 2011. С. 308. Илл. 19. С. 22–24*). Кардинально пересмотреть время ее создания и датировать началом XII века предложил Л.И. Лифшиц (*Лифшиц Л.И. К вопросу о стилистических повторах в живописи Византии и Руси начала и конца XII столетия // Память как объект и инструмент искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 139–142*), с чем трудно согласиться не только исходя из анализа стиля этого памятника, но и близкого сходства с чуть более поздней иконой св. Пантелеимона в житии (ил. см.: *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. P. 17, pl. 53*). Судя по сходной композиции, соотношению средника и клейм оба произведения исполнены в одной и той же мастерской.

<sup>56</sup> *Mouriki D. Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century. P. 113–114; p. 170–171, pl. 41–42; Aspra-Vardavakis M. Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model // Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki / Ed. by N. Patterson Ševcenko and Ch. Moss. Princeton: Department of Art and Archeology, 1999. P. 179–193, fig. 4–8.*





Илл. 14. Лик святого Пантелеймона  
 Деталь иконы «Святой  
 Пантелеймон в житии». Синай (?)  
 Начало – первая четверть XIII века  
 Монастырь Святой Екатерины  
 на Синае

определило характерные особенности формирующегося нового идеала. Меняется пропорциональный строй, укрупняются головы, фиксируется взгляд, что невольно ведет к упрощению художественного решения. Открытой становится и активная живописная фактура, обнажающая отдельные мазки, особенно киноварные линии румянца. В близкое время создана икона архидиакона Стефана<sup>57</sup>, отличающаяся диспропорциями фигуры и заметным диссонансом между объемными, но не тяжелыми одеждами и небольшим сияющим юной красотой и безмятежностью лицом, сохраняющим идеально-выверенные черты. Округлые очертания и симметричность построения образа вновь сочетаются с плотностью живописи, напоминающей восковую технику.

Исследователи неоднократно отмечали, что такой типаж сложился при ориентации на искусство XI – начала XII века, при этом образы схематизировались и наделялись предельной открытостью, сужался психологический диапазон их внутреннего мира. В этом отношении наиболее близкой рассматриваемому памятнику оказывается житийная икона целителя Пантелеимона<sup>58</sup> (илл. 14), стиль которой, в отличие от уникального художественного замысла синайского Деисуса и других памятников, приобретает иконную завершенность, почти академическую каноничность, за ней также легко представимы цитируемые прототипы, подобно поясному образу вмч. Георгия второй половины XII века из церкви Св. Андрея в Каптории (Археологический музей, Верия)<sup>59</sup>, на что уже не раз указывали

<sup>57</sup> Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. P. 182, pl. 56.

<sup>58</sup> Ibid. P. 179, pl. 53; The Glory of Byzantium / Ed. H. C. Evans and W. D. Wixom. [Exh. cat.]. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. № 249. P. 379; *Papamastorakis T. Pictorial Lives: Narrative in Thirteenth-Century Vita Icons* // Μουσείο Μπενάκη. 7. 2007. Pp. 33–65, figs. 9–12.

<sup>59</sup> *Papazotos Th. Byzantine Icons of Verroia*. Athens: Akritas, 1995. Pl. 7–8.

исследователи. Монументальность образа сочетается с идеальной красотой точеного рельефа, его чеканными формами, словно врезанными в твердую гладь средника. Освязаемость красочной фактуры и ясность светозарного лика юного святого создают не просто молитвенный образ, но непреодолимую и надежную духовную преграду. Сочетание этой характеристики с идеальностью самого изображения – одна из программных черт описываемой линии образного развития.

Другой особенностью, неизбежно вытекающей из поставленных задач, является принцип волевой организации композиции, позволяющий подчинить всю изобразительную плоскость главному. Как и мастер иконы Николая из Духова монастыря, ее столь же последовательно проводит автор крупного житийного образа вч. Георгия<sup>60</sup>, пластика форм которого строится на контрастном сопоставлении с твердой, непроницаемой золотой плоскостью. Особая роль здесь также отводится фиксированной и подчас резкой линии рисунка, буквально врезанного в основу, и активным и даже агрессивным красочным сочетаниям, что ведет к уплощению силуэта и тенденции к нарядности и декоративности, также ставшим следствием отмеченных поисков. В этом памятнике особенно ощутимы идеи триумфа веры, действенной силы и непреклонности, игравшие немаловажную роль в искусстве XIII века.

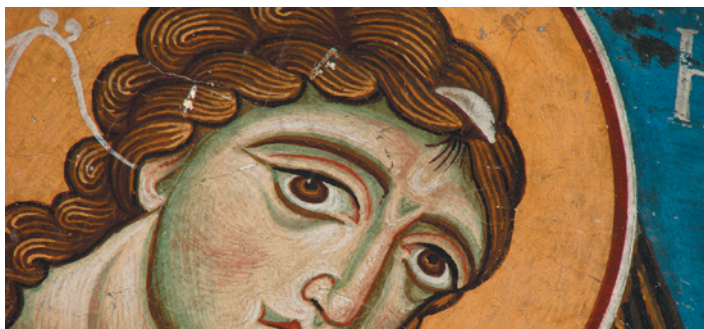
Сложившийся в иконах разного происхождения узнаваемый типаж с крупными открытыми глазами и фиксированным, словно остановившимся взглядом, создавался ради непосредственного и более конкретного, чем ранее, контакта святого с предстоящим, причем в таких образах все чаще звучат ноты наставительного и даже императивно-требовательного обращения. Они присущи поясным изображениям Спасителя и Архангелов Михаила и Гавриила из деисусного чина 1210–1220-х годов иконостаса базилики монастыря Св. Екатерины<sup>61</sup>, от которого сохранилось по крайней мере пять икон, приписываемых мастеру, расписавшему апсиду придела Св. Иакова<sup>62</sup>. Присущие им симметрично построенные лики с выделенными широкими контурами преувеличенными глазами встречаются и в других иконах этой группы памятников, например на чрезвычайно близкой им по исполнению пядничной иконе святого Ермолая (1220–1240), живо напоминающей характерные черты рассматриваемого здесь изображения<sup>63</sup>. Как и в последнем случае, крупный

<sup>60</sup> The Pilgrimage to Sinai: Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherine / Ed. by A. Drandaki. [exh. cat.]. Athens: Benaki Museum, 2004. Cat. № 5. P. 80–84; Byzantium. Faith and Power (1261–1557) / Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art with Yale University Press, 2004. Cat. № 228.

<sup>61</sup> *Parpulov G.R.* Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century // *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai* / Eds. by Sh.E.J. Gerstel, R.S. Nelson. Turnhout: Brepols, 2010. P. 345–414; P. 347, fig. 104 (XIII. 37.1, 4, 5–7); *Galey J.* *Das Katharinenkloster auf dem Sinai*. 2. Ausg. Stuttgart: Belser, 2003. S. 69, 138.

<sup>62</sup> *Parpulov G.R.* Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century. P. 346, fig. 98.

<sup>63</sup> *Ibid.* P. 346, fig. 106 (XIII. 43.1).



Илл. 15. Архангел  
Фрагмент фрески  
апсиды церкви  
Св. Николая в  
Прилепе (Македония)  
Около 1271  
Фото Г.П. Герова

масштаб всех этих фигур, максимально приближенных к первому плану, был обусловлен желанием подчеркнуть принадлежность небесных вестников иному миру, с одной стороны, но в то же время выявить в образе их молитвенную доступность. Помимо осязаемой пластики личного, очевидна тенденция к ослаблению пространственных характеристик, схематизму и обобщенности драпировок, которые словно отделяются от фона и надвигаются на зрителя. Композиция выстраивается лишь в пределах этого переднего плана, как бы у границы реального пространства, причем каждый элемент тщательно выписывается и существует независимо от целого: руки и поддерживаемые ими атрибуты механически приставляются к торсу. Ту же тему властного притяжения и открытости ликов, исполненных плотными красками, но при этом всякий раз звучащую индивидуально, демонстрируют фрески апсиды церкви Св. Николая в Прилепе (илл. 15), которые В. Джурич считал созданными в 1200 году<sup>64</sup>, но в последнее время их справедливо относят ко второй половине столетия: Петар Милькович Пепек – к 1285-му<sup>65</sup>, а Петрула Костовска – к 1271 году<sup>66</sup>. Последнее предположение представляется наиболее убедительным.

Стремление к наглядности и предметной достоверности присуще еще одной синайской иконе, исполненной кипрским или ливанским мастером – «Богоматерь Влахернитисса»<sup>67</sup>, датировка которой также колеблется от начала до последней четверти XIII века. Столь неоднозначное

<sup>64</sup> Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. С. 45.

<sup>65</sup> Miljković-Pepok P. Sur la chronologie de l'église de saint Nicolas à Varoš près Prilep // Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag, Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert, 1995. P. 73–84.

<sup>66</sup> Kostovska P. Програмата на живописот во црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела, Зборник за средновековна уметност 3, Скопје, 2001. С. 50–77. Вместе с тем, Е. Димитрова считает, что все фрески храма, в том числе и в апсиде были созданы одновременно в 1298 году – см.: Dimitrova E. The Painterly Assamblage of Saint Nicholas in Prilep and the Issue of Aesthetical Re-Branding // Patrimonium. Г. 7. Бр. 12 (2014). P. 105–119.

<sup>67</sup> Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai. P. 253; The Pilgrimage to Sinai. Cat. № 20. P. 131–133.

отношение к памятнику вызвано его копийным характером, воспроизведением облика древней святыни. При всем величавом спокойствии и уравновешенности в живописи проявляются черты развитого стиля второй половины столетия. Убедителен вылепленный рельеф с осязательной фактурой красок, а торжественная замкнутость контура и ощутимо весомый лик отвечают поискам выразительных приемов для передачи сильного образа, лишённого тонких эмоциональных градаций. Строгая симметрия поднятых рук Оранты выражает определенность жеста демонстративного заступничества. Характерно и использование цветных контурных линий, в том числе красных век, четко отделяющих границы формы, а также живопись драпировок, тени которых наложены на поверхность в виде глубоких борозд, не выявляющих эффект перепада материи, но прорезающих и как будто продавливающих поверхность. Орнамент, похожий на тот, что можно видеть на вороте одежд святителя Николая из Духова монастыря, лежит на каймах хитона Эманнуила с аналогичным декором из растительных побегов и жемчуга, часто встречающийся в произведениях, созданных в мастерских крестonosцев.

Сходные художественные искания характерны и для живописной продукции островных мастерских Греции, например для фронтального образа Вседержителя из сцены Страшного суда на фресках церкви Св. Георгия около Кувараса в Аттике, датированных Д. Мурики 1240–1250-ми годами<sup>68</sup>, то есть исполненного одновременно с памятником из Русского музея. Фронтальная фигура Христа наделена крупной головой с увеличенными чертами лица, остановившимся, словно пронизывающим и притягивающим к себе властным взглядом широко раскрытых глаз, обведенных широкими темными окладками, фиксирующими их на ровной поверхности.

Немало таких примеров встречается среди произведений, исполненных по заказам латинских рыцарей, сочетавших описанный типаж ликов с плоскостностью композиций и декоративной аппликативностью ярких цветовых пятен, подобно изображениям Одигитрии и конных всадников. Сергия и Вакха на двусторонней иконе (1260–1270-е)<sup>69</sup>. Упрощение элементов стиля в искусстве византийской провинции подчас приводило к результатам, близким творчеству мастера иконы святителя Николая. Они отличались разным уровнем, но, как правило, удерживали непоколебимость позы, определенность и декларативность жестов, фиксированность взоров и в целом иконную завершенность образа, предполагающую открытый прямой контакт с предстоящим, назидательность обращения.

<sup>68</sup> Mouriki D. Μια ασυνήθιστη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του 13ου αιώνα στον ναό του Αγίου Γεωργίου κοντά στον Κουβαρά Αττικής // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Τ. 8. 1976. Σ. 145–172. Π. 72, 77.

<sup>69</sup> Sinai: Treasures of the Monastery. P. 192, fig. 66; Sinai, Byzantium, Russia: Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century / Ed. by Y. Piatnitsky and others [exh. cat.]. Courtauld Gallery. London: Saint Catherine Foundation, 2000. Cat. S-65; Faith and Power. Cat. № 230; Folda J. Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Figs. 197–198; Holy Image, Hallowed Ground. Cat. № 50.

В этом отношении особый интерес представляет иконопись Кипра, причудливо соединившая восточнохристианскую основу с активным влиянием западной культуры, причем не только иконографии, но и характерных выразительных приемов художественного языка, что породило такое явление, как *maniera cypria*<sup>70</sup>. Остров во многом повторил судьбу Новгорода, будучи надолго отрезанным от воздействия византийской культуры, также был открыт новым веянием, идущим как со стороны христианского Востока, так и католической Италии, проникавшим в живопись местных мастеров посредством латинских заказчиков, в том числе жителей Иерусалимского королевства<sup>71</sup>. Поиск доступного и действенного образа здесь особенно заметен в памятниках зрелого XIII столетия, нередко копировавших местные древние образцы. Близкие аналогии новгородской иконе представляют поясное изображение Спасителя второй половины века из церкви Богоматери Панагии в Мутуле (Музей Киккского монастыря)<sup>72</sup> и святого Маманта в росписи нартекса церкви Панагии Форвиотиссы в Асину (Кипр), относящейся к слою XIII века, наделенных теми же узнаваемыми чертами личного<sup>73</sup>. Сочетание императивности в характеристике образа и стремления к внешней идеальности облика сохранялось в кипрском искусстве вплоть до последней четверти XIII века, как об этом свидетельствуют исполненная местным мастером икона Одигитрии (Монастырь Св. Екатерины на Синае)<sup>74</sup> и самый крупный поклонный образ этого времени – «Святитель Николай в житии» с изображениями ктиторской семьи латинского рыцаря из церкви Св. Николая тис Стегис в Какопетрии (Византийский музей, Никосия)<sup>75</sup>.

Обилие кипрских параллелей не исключает, что именно оттуда в Новгород могли попасть образцы такой культуры, которые, как это видно и по последующему развитию локальной живописи, чрезвычайно импортировали вкусам его жителей. Неслучайно оба центра роднит так много

<sup>70</sup> Mouriki D. Thirteenth-century Icon painting in Cyprus // *Mouriki D. Studies in Late Byzantine Painting*. London: The Pinder Press, 1995. P. 379.

<sup>71</sup> Weyl Carr A. Art in the Court of the Lusignan Kings // *Cyprus and the Crusades, Papers given at the International Conference 'Cyprus and the Crusades'*. Nicosia, 6–9 September 1994 / Eds. by N. Coureas and J. Riley Smith. Nicosia: Cyprus Research Centre and the Society for the Study of the Crusades and the Latin East, 1994. P. 240; Weyl Carr A. Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art // *Dumbarton Oaks Papers*. 1995. Vol. 49. P. 339–340.

<sup>72</sup> Papageorgiou A. *Icons of Cyprus*. Nicosia: Cowles Book Co; 1992. Pl. 29.

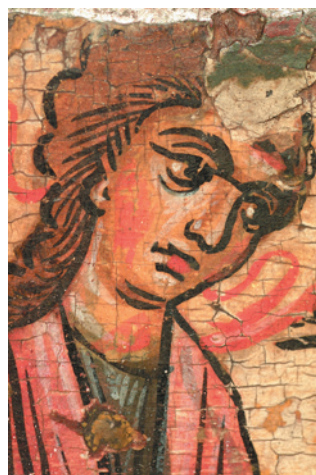
<sup>73</sup> Carr A. Thirteenth-century Cyprus: questions of style // *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle: les programmes picturaux*. [Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2–4 avril 2009] / Ed. by J.-P. Caillet, F. Joubert. Paris: Picard, 2012. P. 65–86.

<sup>74</sup> Sinai: Treasures of the Monastery. P. 186, pl. 60; Carr A. Thirteenth-century Cyprus: questions of style. P. 75, fig. 10; Byzantium. Faith and Power. Cat. № 213. P. 354.

<sup>75</sup> Mouriki D. Thirteenth-century Icon painting in Cyprus. P. 371–379; Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona grande di San Nicola tes Stegis del XIII secolo restaurata a Roma catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 23 giugno – 26 luglio 2009 / Ed. by I.A. Eliades. Nicosia, 2009.



Илл. 16. Мученик  
Анисим  
Деталь иконы  
«Святитель Николай  
Чудотворец»  
из Свято-Духова  
монастыря  
в Новгороде  
Около середины  
XIII века  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург



Илл. 17.  
Поклоняющийся ангел  
Деталь иконы  
«Святитель Николай  
Чудотворец»  
из Свято-Духова  
монастыря в  
Новгороде. Около  
середины XIII века  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург

особенностей, начиная от иконографических предпочтений, узнаваемого яркого колорита, включающего красные фоны; декоративности замысла, в том числе идентично оформленных орнаментом рамок лузги, и вплоть до глубинной стилистической схожести.

Совсем иначе написаны на иконе святые в медальонах, синие и красные фоны которых получили особенно широкое распространение в искусстве XIII века, прежде всего во фресковой живописи. Возможно, они появились здесь чуть позже и были выполнены другим мастером. Среди многочисленных примеров назовем образы апостолов на подпружных арках церкви Вознесения в монастыре Милешева (до 1228)<sup>76</sup>, изображения поясного Деисуса в росписях Морачи (1252)<sup>77</sup>, бюсты святых в слое росписи второй четверти XIII века в церкви Петра и Павла в Велико-Тырново (Болгария)<sup>78</sup> и многие другие. Явно подражающая монументальной живописи манера исполнения развернутых в сторону Николая Чудотворца образов святых на иконе отличается большей свободой, чем центральная фигура: они наделены вполне достоверными позами и жестами, также обращенными к центру. Скорописные приемы этого мастера хорошо видны по характеру наложения контуров, не стягивающих живописные пятна одежд, а заходящих непосредственно на них и словно обрезающих лишние части, зауживая абрисы. Быстрота и подвижность письма сказывается и в однослойном личном, исполненном по гладкой розовой подкладке с редкими, но точными корпусными мазками чистых белил, отмечающих световые эффекты, что делает лики живыми и непосредственными. Несмотря на уменьшенные по сравнению с Мирликийским святителем размеры, сохраняются крупные черты, особенно

<sup>76</sup> Живковић Б. Милешева цртежи фресака, Београд: Нови сад, 1992. С. 12, 13, 15.

<sup>77</sup> Джурич В. Византийские фрески. С. 106.

<sup>78</sup> Мавродинова Л. Стенната живопис в България до края на XIV век. София: Проф. Марин Дринов, 1995. С. 49; Ил. 55.



Илл. 18. Ангел  
Фрагмент фрески  
«Страшный суд»  
в церкви Св. Георгия  
близ Кувараса,  
Аттика. 1240–1250-е

Илл. 19. Два Ангела  
Фрагмент фрески  
монастырской  
трапезной  
Около 1250  
Монастырь  
Святой Екатерины  
на Синае

акцентированные черными описями широко раскрытые глаза со сверкающими белками, наделяющими образы выразительными и индивидуальными характеристиками. Творческой удачей мастера является редкое изображение мученика Анисима, юношеская непосредственность которого вызывает аллюзии с античными росписями, настолько легко и виртуозно владеет мастер кистью, намечающей лишь главное (илл. 16). Розовое охрение и цветные плотные фоны с яркой декоративной живописью, удерживаемой широкими контурами, позволили исследователям видеть в них воспоминание об окладах с перегородчатými эмалями, хотя мы скорее склонны думать о перенесении в икону впечатлений от фресковой композиции.

Отметим типичную для новгородских икон XIII века разницу в письме ликов средника и дополнительных изображений, причем в данном случае можно говорить о четырех различных манерах, учитывая еще и фрагментарно сохранившиеся на полях фигуры святых, написанные иначе, как и отличающиеся от них ангельские образы (илл. 17). Живописная моделировка их ликов разработана более детально, с широкими участками яркой подрумянки и белильных высветлений.

Этим изображениям можно найти аналогии в провинциальном греческом искусстве, особенно близкими кажутся одновременные иконе упомянутые фрески Страшного суда в церкви Св. Георгия около Кувараса в Аттике<sup>79</sup> (1240–1250-е) (илл. 18). Столь же выразительна в них роль описей личного, особенно узнаваемого рисунка глаз; подчеркнутая декоративность живописи, с многочисленными жемчужными обнизями и орнаментами на одеждах, например в фигурах Ирода и Иродиады. Аналогичное впечатление оставляют написанные около 1250 года в сходной графической манере образы двух ангелов на фрагменте фрески трапезной монастыря Св. Екатерины на Синае<sup>80</sup> (илл. 19).

<sup>79</sup> Mouriki D. Μια ασυνήθιστη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του 13ου αιώνα στον ναό του Αγίου Γεωργίου κοντά στον Κουβαρά Αττικής. Ρίθ. 80–81, 86–90.

<sup>80</sup> Parpulov G.R. Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century. P. 352, fig. 100.

Анализ иконы из Духова монастыря, созданной не ранее середины XIII века, позволяет предполагать, что ее художественный стиль оказался вполне органичным для одной из линий развития византийского искусства, уцелевшей, прежде всего, в отдаленных местах империи. Она продолжала культивировать прежние идеалы сурового искусства, но пользовалась при этом совершенно новыми живописными приемами. В силу малого числа дошедших до нас памятников, трудно определить, насколько в Новгороде эти поиски были самостоятельными, органично развивавшимися параллельно живописи восточнохристианского мира, или опосредованно заимствованными через какие-то промежуточные образцы, например северо-греческие или кипрские иконы, с которыми приемы новгородского мастера оказываются наиболее близкими. Художественный стиль изображения святителя Николая с избранными святыми – единственного произведения середины столетия – остается в древнерусской культуре одиноким и не имеющим какого-либо продолжения в местном искусстве, но именно оно свидетельствует о том, как могло развиваться это живописное направление, не будь приостановлено монгольским нашествием и прочими катаклизмами трагической для страны эпохи.

**Икона Николая Чудотворца из Духова монастыря в контексте византийского искусства первой половины – середины XIII века**

Ирина Александровна Шалина – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Российская Федерация, 191186 Санкт-Петербург, инженерная ул., д. 4.  
E-mail: shalina\_irina@mail.ru

**Аннотация:**

Икона Николая Чудотворца из Свято-Духова монастыря (ГРМ) занимает важное место в истории новгородской иконописи, связывая произведения первой половины XIII века, написанные еще в комниновских традициях, и красnofонные образы последней трети столетия, демонстрирующие полный разрыв с византийским наследием. Несмотря на то, что произведение не имеет аналогий среди домонгольских памятников и оказалось в стороне от основных живописных направлений, оно органично вписывается в ту линию развития византийского искусства первой половины – середины XIII века, в которой ясно прослеживается становление определенного художественного образа. Важной ее приметой стал активный поиск упрощенного по сравнению с предыдущей эпохой идеала, лишенного прежней глубины духовного содержания, но отличающегося внешним благообразием крупных черт лица и отточенной рельефной формой. Наиболее востребованным такой образ оказался на периферии Византийской империи, в землях, находившихся под латинским влиянием, в том числе на Кипре, с памятниками которого новгородская икона обнаруживает большое сходство. Лишь учитывая контекст этих исканий, так или иначе затронувших все земли бывшей метрополии, можно понять причины появления памятника, стиль которого, в силу сложившихся исторических обстоятельств, не получил какого-либо продолжения в местном новгородском искусстве.

**Ключевые слова:** икона, иконография, св. Николай Мирликийский, византийская и древнерусская иконопись XIII века, Новгород Великий, художественный стиль, Латинский Восток, искусство крестоносцев, Кипр, *Maniera Greca*

**Icon of St. Nicholas the Wonderworker from the Dukhov Monastery  
in the context of Byzantine Art of the First Half – the Middle of the 13<sup>th</sup> century**

Shalina Irina – Ph.D., Senior Researcher. State Russian Museum, Inzhenernaya St., 4,  
191186 St Petersburg, Russian Federation.  
E-mail: shalina\_irina@mail.ru

**Abstract:**

The icon of St. Nicholas from the Holy Spirit Monastery (State Russian Museum) occupies an important place in the history of Novgorod Icon painting, linking the works of the first half of the 13<sup>th</sup> century, painted in the Komnenean tradition, and with the red-backed images of the last third of this century, demonstrating a complete breakup with the Byzantine heritage. Despite the fact that the icon has no analogies among pre-mongolian monuments and turned out to be aside from the main pictorial trends, it organically fits into the line of development of Byzantine art of the first half – the middle of the 13<sup>th</sup> century, in which formation of a certain type of artistic image is clearly traced. Its important sign was active search for a simplified, in comparison with the previous era, ideal, devoid of the former depth of spiritual content, but distinguished by the outward appearance of large facial features and a refined relief form. Such an imagery was mostly in demand at the periphery of the Byzantine Empire, on the lands that came under Latin influence, including Cyprus, with the monuments of which the Novgorod icon shows great similarity. Only taking into account the context of this search, which in one way or another affected all the lands of the former metropolis, one can understand the reasons for the appearance of the monument, the style of which, due to the prevailing historical circumstances, did not get any continuation in the Novgorod art.

**Keywords:** Icon, Iconography, St. Nikolas of Myra, Byzantine and Old Russian painting of the 13<sup>th</sup> century, Novgorod the Great, artistic style, Latin West, Crusader art, Cyprus, Maniera Greca

**References:**

Aspra-Vardavakis M. "Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model". In *Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, ed. by N. Patterson Ševcenko and Ch. Moss. Princeton: Department of Art and Archeology, 1999, pp. 179–193.

Bacci M., ed. *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*. Milano: Skira, 2006.

Bacci M. "Iconography of Saint Nicholas. Results and perspectives of the studies". In *Dobryi kormchii. Pochitanie sviatitelia Nikolaia v khristianskom mire [Good feeder. Veneration of Saint Nicholas in the Christian world]*. M.: Skiniia, 2011, pp. 296–317 (in Russian).

Kominis A., ed. *Patmos. Treasures of the Monastery*. Athens: Ekdotike Athenon, 1988.

Baddlei O.; Briunner E.; Piatnitsky Yu., eds. *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the 6<sup>th</sup> to the Early 20<sup>th</sup> Century: Exhibition Catalog*. London: St. Catherine's Foundation, 2000 (in Russian).

Bruk Ia. V., ed. *Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia: katalog sobraniia*. Vol. 1: *Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka [State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection: Old Russian Art of the 10<sup>th</sup> – early 15<sup>th</sup> centuries]*. Moscow: Krasnaia ploshchad', 1995 (in Russian).

Boskovits M. *The Origins of Florentine Painting, 1100–1270*. Firenze: Giunti, 1993.

Carr A.M.W. "Art in the Court of the Lusignan Kings". In *Cyprus and the Crusades, Papers given at the International Conference 'Cyprus and the Crusades'. Nicosia, 6–9 September*

1994, eds. by N. Coureas and J. RileySmith. Nicosia: Cyprus Research Centre and the Society for the Study of the Crusades and the Latin East, 1994, pp. 239–274.

Carr A.M.W. “Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art”. In *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), pp. 339–340.

Carr A.M.W. “Thirteenth-century Cyprus: questions of style”. In *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle: les programmes picturaux. [Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2–4 avril 2009]*, ed. by J.-P. Caillet, F. Joubert. Paris: Picard, 2012, pp. 65–86.

Chatzidakis N. “The Character of the Painting of Icons from Latin-Held Areas of Mainland Greece and the Islands”. In *Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade, International Congress March 9–12, 2004*, ed. by P.L. Vokotopoulos. Athens: Academy of Athens, 2007, pp. 113–132 (in Greek), pp. P. 133–142 (in English).

Durand J. et al., eds. *Chypre entre Byzance et l'Occident IV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Louvre éditions, 2012.

Eliades I.A., ed. *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona grande di San Nicola tes Stegis del XIII secolo restaurata a Roma. Catalogo della mostra* (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 23 giugno – 26 luglio 2009). Roma; Nicosia, 2009.

Evans H.C., ed. *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2004.

Dimitrova E. “The Painterly Assamblage of Saint Nicholas in Prilep and the Issue of Aesthetical Re-Branding”. In *Patrimonium*, 7 (12) (2014), pp. 105–119.

Drandaki A., ed. *The Pilgrimage to Sinai: Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherine* [exh. cat.]. Athens: Benaki Museum, 2004.

Dzhurich V. *Vizantiiskie freski. Srednevekoviaa Serbiia, Dalmatsiia, slavianskaia Makedoniia [Byzantine frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia]*. M.: Indrik, 2000 (in Russian).

Eliades I.A., ed. *Maniera Cypria: The Cypriot Painting of the 13<sup>th</sup> Century Between Two Worlds. Nicosia, Byzantine Museum, 2017. Exhibition catalogue*. Lefkosia: Archbishop Makarios III Foundation, 2017.

Evans H.C.; Wixom, W.L. eds. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Folda J. *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Galey J. *Das Katharinenkloster auf dem Sinai*, 2nd ed. Stuttgart: Belser, 2003.

Georgievski M. *Icon Gallery*. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum–Ohrid, 1999

Grabar A. *Les revetements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*. Venise: Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines, 1975.

Gladysheva E.V. “Ikona «Ioann Lestvichnik, Georgii i Vlasii. Voprosy ikonografii” [Icon “John of the Ladder, George and Blasius. Issues of iconography]. In *Iskusstvoznanie*, 2 (1999), pp. 498–509 (in Russian).

Gladysheva E.V. “Ikonograficheskaiia programma novgorodskoi ikony vtoroi poloviny XIII veka “Spas na prestole s izbrannymi sviatymi” [Iconographic program of the Novgorod icon of the second half of the 13<sup>th</sup> century “The Savior Enthroned with Selected Saints”]. In *Iskusstvoznanie*, 1 (2003), pp. 176–211 (in Russian).



Golubev S.I., Pivovarova N.V. "Ikona «Bogomater' na prestole so sviatymi Nikoloi i Klimentom» iz sobraniia Gosudarstvennogo Russkogo muzeia: voprosy ikonografii" [Icon "The Mother of God on the throne with Saints Nicolas and Clement" in the collection of the State Russian Museum: questions of iconography]. In *Postizhenie obraza. S. I. Golubev – restavrator, pedagog, ikonopisets* [Comprehension of the image. S. I. Golubev – Restorer, Tutor, Icon painter, ed by O. V. Golubeva, M. G. Malkin, N. V. Pivovarova]. Saint Petersburg: Evropeiskii Dom, 2014, pp. 51–52 (in Russian).

Grekov B.D. *Novgorodskii dom sviatoi Sofii (opyt izucheniia organizatsii i vnutrennikh otnoshenii krupnoi tserkovnoi votchiny)*. [Novgorod House of Saint Sofia (a Study of the Organization of the inner relationships in a vast Church estate)]. Part 1. Saint Petersburg: Printing House of M.A. Aleksandrova, 1914 (in Russian).

Kolpakova G.S. *The Art of Old Russia: The Pre-Mongol Period* (New History of Art). Saint Petersburg: Azbuka, 2007 (in Russian).

Kollias E. *Patmos. Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Painting*. Athens: Melissa, 1988.

Kostovska P. "Programata na živopisot vo crkvata Sv. Nikola vo Varoš kaj Prilep i nejzinata funkcija kako grobna kapela" [Painting program in the church of St. Nikola in Varoš near Prilep and its function as a burial chapel]. In *Srednovekovna Umetnost 3, Skopje*, 2001, pp. 50–77 (in Macedonian).

Lifshits L.I. "K voprosu o stilisticheskikh povtorakh v zhivopisi Vizantii i Rusi nachala i kontsa XII stoletia" [On the issue of stylistic repetitions in the Painting of Byzantium and Russia in early and late 12<sup>th</sup> century]. In *Pamiat' kak ob'ekt i instrument iskusstvovznaniia* [Memory as an object and tool of art history]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniia, 2016, pp. 130–143 (in Russian).

Makarii, arkhimandrite. *Arkheologicheskoe opisanie tserkovnykh drevnostei v Novgorode i ego okrestnostiakh* [Archeological Description of Church Antiquities in Novgorod and its Environs]. Moscow, 1860. Part 1–2 (in Russian).

Manafis K., ed. *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*. Athens: Ekdotike Athenon, 1990.

Mavrodinova L. *Ctennata zhivopis v Bolgariia do kpaia na XIV vek* [Wall painting in Bulgaria until the end of the 14th century]. Sofia: Prof. Marin Drinov, 1995 (in Bulgarian).

Miljković-Peppek P. "Sur la chronologie de l'église de saint Nicolas à Varoš près Prilep". In *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*. Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert, 1995, pp. 73–84.

Mouriki D. Mia asunéhistē parástasē tēs Deutéras Parousias tou 13ou aióna ston naó tou Agíou Geōrgíou kontá ston Koubará Attikēs [An unusual 13th century performance of the Second Coming at the church of Agios Georgios near Kouvaras Attica]. In *Deltion tēs Khristianikēs Arkhaiologikēs Etaireias*, 8 (1976), pp. 145–172 (in Greek).

Moyríkh D. Ohi toikhographíes tou parekllesiou tēs Monēs Hagíou Iōánnou tou Theológou stēn Pátmo [The frescoes of the chapel of the Monastery of Saint John the Theologian in Patmos]. In *Deltion tēs Khristianikēs Arkhaiologikēs Etaireias*, 14 (1987/1988), pp. 205–263 (in Greek).

Mouriki D. "Icons from 12th to 15th Century". In *Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, ed. by K.A. Manafis. Athens: Ekdokite Athenon, 1990. pp. 102–124.

Mouriki D. "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus". In *Mouriki D. Studies in Late Byzantine Painting*. London: The Pindar Press, 1995, pp. 341–442.

Nelson R.S., Collins K.M., eds. *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*. Los Angeles: Oxford University Press, 2007.

- Nersesian L.V., ed. *State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection. Volume 3. Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries*. Moscow: State Tretyakov Gallery, 2020 (in Russian).
- Nikolaeva T.V. *Drevnerusskaia melkaia plastika iz kamnia XI–XV vv. [Old Russian small Stone Sculpture of the 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries]* (Arkheologiya SSSR. Svod Arkheologicheskikh istochnikov. E1-60). Moscow: Nauka, 1983 (in Russian).
- Nitti di Vito F. *La leggenda della traslazione di S. Nicola di Bari*. I. Marinai. Trani: Vecchi, 1902.
- Olsuf'ev Iu.A. "Voprosy form drevnerusskoi zhivopisi" [Questions of the Forms of Old Russian painting] // *Sovetskii muzei*, 6 (1935), pp. 21–36 (in Russian).
- Olsuf'ev Iu.A. "Voprosy form drevnerusskoi zhivopisi: obzor form stankovoi ikonopisi ot XII do XIX veka" [Questions of the Forms of Old Russian painting: a review of the forms of Icon Painting from the 12<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century]. In *Sovetskii muzei*, 1 (1936), pp. 61–78 (in Russian).
- Papageorgiou A. *Icons of Cyprus*. Nicosia: Cowles Book Co, 1992.
- Papamastorakis T. "Pictorial Lives: Narrative in Thirteenth-Century Vita Icons". In *Μουσείο Μπενάκη*, 7 (2007), pp. 33–65.
- Papazotos Th. *Byzantine Icons of Verroia*. Athens: Akritis, 1995.
- Parpulov G.R. "Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century". In *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, eds. by Sh. E. J. Gerstel, R. S. Nelson. Turnhout: Brepols, 2010, pp. 345–414.
- Paskaleva K. *Ikony Bolgarii [Bulgarian icons]*. Sofia: Press, 1981 (in Russian).
- Pejchev D.G. Shalina I.A. Novgorodskaja ikona Bogomateri Umilenija (Starorusskoj): opyt hudozhestvennogo, tehniko-tehnologicheskogo i "arheologicheskogo" izuchenija (Novgorod Icon of the Mother of God of Tenderness (Starorusskaya): the experience of artistic, technical, technological and "archaeological" study). In *Institut arheologii RAN. Novgorodskij gos. muzej-zapovednik. Mezhdunarodnaja nauchnaja konferencija Arhitekturnaja arheologija: material'nyj mir drevnih pamjatnikov. 25–27 aprjela 2023*. Abstracts of reports (in Russian and in English).
- Rothe H., Verescagin E.M., eds. *Gottesdienstmänum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Dezember. Teil 1:1. Bis 8 / Düsseldorf: Opladen, Westdeutscher Verl., 1996*.
- Sal'ko N.B. *Painting of Old Russia of the 11<sup>th</sup> – early 13<sup>th</sup> century. Mosaics. Frescoes. Icons*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1982 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D. *Tserkov' Sviatogo Georgija v Staroi Ladoge. Freski, istorija, arkhitektura [Church of St. George in Staraya Ladoga. Frescoes, History, Architecture]*. Saint Petersburg: Russko-Baltiiskii informatsionnyi tsentr «Blits», 2016 (in Russian).
- Shalina I.A. "The Icon of St. Nicolas from Sviato-Dukhov Monastery. Its Liturgical and the Ecclesiastical Meaning of the Image". In *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo Vizantii, Balkan i Rusi. XIII vek [Old Russian Art. Art of Byzantium, Balkans and Russia. 13<sup>th</sup> Century]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin, 1997, pp. 340–370 (in Russian).
- Shalina I.A. "Ikona 'Angel Zlatye vlyasy' i russkaia hudozhestvennaia kul'tura okolo 1200 goda" [The Icon of the Angel with Golden Hair and the Russian Artistic Culture about 1200]. In *Dmitrievskii sobor vo Vladimire. K 800-letiu sozdaniia [St. Demetrius Cathedral in Vladimir. To the 800<sup>th</sup> Anniversary]*. Moscow: Modus graffiti, 1997, pp. 188–219 (in Russian).

Shalina I.A. “Obraz sviatitelja Nikolaia v liturgicheskoj, pogrebal’noi i ikonograficheskoj traditsii” [The image of St. Nicholas in the liturgical, funerary and iconographic tradition]. In *Pravilo very i obraz krotosti... Obraz sviatitelja Nikolaia, arkhiepiskopa Mirlikiiskogo, v vizantijskoj i slavianskoj agiografii, gimnografii i ikonografii* [The rule of faith and the image of meekness ... The image of St. Nicholas, Archbishop of Myra, in Byzantine and Slavic hagiography, hymnography and iconography], ed. by A.V. Bugaevskii. M., 2004, pp. 413–438 (in Russian).

Shalina I.A. et al. *Sviatoi Nicolai Mirlikiiskij v proizvedeniiakh 12–19 stoletii iz sobraniia Russkogo Muzeia: Katalog vystavki* [Saint Nicolas of Myra in the Works of Art of the 12<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> Century from the State Russian Museum: Catalogue of the Exhibition]. St. Petersburg: Palace Edition, 2006 (in Russian).

Shalina I.A. “The Old Icon of the Theotokos Hodegitria from Snetogorsky Monastery and its Place in Pskov Art”. In *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva. Zhurnal po istorii drevnerusskogo iskusstva. Izdanie Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniia*, 2 (2019), pp. 12–30 (in Russian).

Shalina I.A. “...This image was taken from Wild Fields”: the Novgorod icon of St. Nicholas the Wonderworker from the Holy Spirit Monastery and the Nikitsky patrimony of the Sophia House”. In *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva. Zhurnal po istorii drevnerusskogo iskusstva. Izdanie Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniia*, 1 (2022), pp. 122–133 (in Russian).

Shalina I.A. Ikona Bogomateri Umileniia iz Belozerska – novgorodskii pamiatnik vtoroi chetverti XIII veka. In *Sofia. Zhurnal Novgorodskoi eparkhii*, 2 (2022), pp. 12–18 (in Russian).

Shalina I.A. Ikona Bogomateri Umilenija (Starorussoj) nachala XIII veka i tradicii pozdnekomninovskogo ekspressionizma (Icon of the Moter of God of Tenderness (Old Russian) of the beginning of the 13th century and the tradition of late Komnenian expressionism). In *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva. Zhurnal po istorii drevnerusskogo iskusstva* / ed. A. L. Batalov. M., Izdanie Gos. instituta iskusstvoznaniia, 2023. Vyp. 1. M., 2023. In print (in Russian).

Shalina I.A. “Icon of the Virgin of Tenderness “Belozerskaya” in the dialogue of Eastern Christian and Western culture”. In *Between East and West. Saint Alexander Nevsky, His Time and Image in Art. Collected Papers of International Scientific Conference. Moscow, September 15–18, 2021*, ed. by M. Makhanko, O. Ovcharova. In print (in Russian).

Smirnova E.S. *Zhivopis’ Velikogo Novgoroda. Seredina XIII— nachalo XV veka* [Painting of Novgorod the Great. Middle 13<sup>th</sup> – early 15<sup>th</sup> centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1976 (in Russian).

Smirnova E.S. “O pervonachal’noi kompozitsii i ikonograficheskoj programme serebriannogo oklada XI v. ikony «Apostoly Petr i Pavel» iz Sofiiskogo sobora v Novgorode” [On the original composition and iconographic program of the silver oklad of the 11<sup>th</sup> century of icon “Apostles Peter and Paul” from St. Sophia cathedral in Novgorod]. In *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiia, Rus’, Zapadnaia Evropa: iskusstvo i kul’tura* [Old Russian Art. Byzantium, Russia, Western Europe: Art and Culture], 23. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2002, pp. 79–99 (in Russian).

Smirnova E. *Novgorod the Great Icons of the 11<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> Century* [Medieval Russian Art in Russian Museums]. Moscow: Northern Pilgrim, 2008 (in Russian).

Smirnova E.S. “Rukopis’ Lobkovskogo Prologa (GIM, Khud. 187) kak pamiatnik novgorodskogo knizhnogo iskusstva XIII veka” [Lobkovsky Prologue (State Historical Museum, Chlud. 187) as a monument of Novgorod manuscript illumination of the 13<sup>th</sup> century]. In *Between East and West. Saint Alexander Nevsky, His Time and Image in Art. Collected Papers of International Scientific Conference. Moscow, September 15–18, 2021*, ed. by M. Makhanko, O. Ovcharova. In print (in Russian).

Sotiriou G. and M. *Icons du Mont Sinai*. 2 vols. Athènes: Institut français d'Athènes, 1956–1958.

Stoliarova L.V. *Svod zapisei pistsov, khudozhnikov i perepletchikov drevnerusskikh pergamennykh kodeksov XI–XIV vekov* [The Complex of Records of Scribes, Artists and Bookbinders of Old Russian Parchment Codices 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Nauka, 2000 (in Russian).

Stubblebine J.H. “Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting”. In *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), pp. 85–101.

Vokotopoulos P. *Byzantine Icons*. Athens: Ekdotike Athenon, 1995 (in Greek).

Vzdornov G.I. “Lobkovskii Prolog i drugie pamiatniki pis'mennosti i zhivopisi Velikogo Novgoroda” [Lobkovsky Prologue and other monuments of writing and painting of Veliky Novgorod]. In *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura domongol'skoi Rusi* [Old Russian Art. Artistic culture of Pre-Mongol Rus]. Moscow: Nauka, 1972, pp. 255–269 (in Russian).

Weitzmann K. “A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus”. In *Studies in Memory of David Talbot Rice*, ed. by G. Robertson and G. Henderson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1975, pp. 47–63.

Weitzmann K. et al. *The Icon*. New York: Knopf, 1982.

Weitzmann K. *Studies in the Arts on Sinai*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Weitzmann K. “Crusader Icons and the Maniera Greca”. In *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europätschen Mittelalters* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse: Sitzungsberichte, 432), ed. by I. Hutter. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984, pp. 143–70.

Zhivkoviĥ B. *Milesheva. Tsrtezhi fresaka* [Mileseva. Frescoes drawings]. Beograd: Novi sad, 1992 (in Serbian).

Zhukovskaia L.P., ed. *Svodnyi katalog slaviano-russkikh rukopisnykh knig, khraniashchikhsia v SSSR. XI–XIII vv.* [Complete Catalogue of Slavic-Russian Handwritten Books stored in the USSR. 11<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Nauka, 1984 (in Russian).

“Sviatogo Andreia Kritskogo Pokhval'noe slovo sviatiteliu i Chudotvortsu Nikolaiu” [St. Andrew of Crete Eulogy to St. Nicholas the Wonderworker]. In *Khristianskoe chtenie*, 4 (1834). pp. 229–243 (in Russian).

Zverinskii V.V. *Material dlia istoriko-topograficheskogo issledovaniia o pravoslavnykh monastyriakh v Rossiiskoi Imperii. 1. Preobrazovaniia starykh i uchrezhdenie novykh monastyrei s 1764–1795 po 1 iulia 1890 god* [Material for Historical and Topographical Research on Orthodox Monasteries in the Russian Empire. 1. The Transformation of Old Monasteries and Foundation of New Ones from 1764–1795 to July 1, 1890]. Saint Petersburg: Tipografia V. Bezobrazova I K, 1890 (in Russian).

*М.И. Яковлева*

## **МИНИАТЮРНАЯ МОЗАИЧНАЯ ИКОНА «СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ» ИЗ ТБИЛИСИ: УТОЧНЕНИЕ ДАТИРОВКИ И АТРИБУЦИИ**

В собрании Государственного музея искусств Грузии находится миниатюрная мозаичная икона с ростовым изображением св. Георгия, обнаруженная в 1957 году в церкви Мацхвар (Христа Спасителя) села Мацхвариши в Верхней Сванетии научным сотрудником Института истории искусств Грузинской ССР Р.О. Шмерлинг<sup>1</sup> и поступившая в музей в 1960-е годы<sup>2</sup> (илл. 1). Мозаика сохранилась фрагментарно: крупные участки набора отвалились вместе с восковым грунтом, при этом полностью утраченными оказались лик святого, левая рука выше локтя и большой фрагмент нагрудной части доспеха, а также, в значительной мере, золотой фон по сторонам от фигуры.

Во время подготовки к выставке «Искусство Византии в собраниях Советского Союза» в 1975 году икона, изображение на которой было трудно-различимым из-за покрывавшего его слоя грязи, была передана в Лабораторию научной реставрации монументальной живописи Государственного Эрмитажа. Помимо расчистки и укрепления мозаики здесь было проведено

<sup>1</sup> Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки / Авт.-сост. А.В. Банк, М.А. Бессонова. М.: Советский художник, 1977. Т. 2. С. 33; *Алибегашвили Г.В.* Мозаичная портативная икона св. Георгия из Верхней Сванетии // *Ars Georgica*. Серия А – Древнее искусство. 1979. № 8. С. 160. Церковь Христа Спасителя в селе Мацхвариши известна настенными росписями, исполненными в 1140 году художником Микаелом Маглакели (*Вирсаладзе Т.Б.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши // *Ars Georgica*. 1955. № 4. С. 169–231; *Kenia M.* Upper Svaneti Medieval Mural Painting. Tbilisi: G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation, 2010. P. 102–117). Их заостренный провинциальный стиль не имеет ничего общего с утонченным, рафинированным художественным языком интересующей нас миниатюрной мозаики.

<sup>2</sup> *Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum*. Tbilisi: Georgian National Museum, 2012. P. 141.



Илл. 1. Святой  
Георгий.  
Миниатюрная  
мозаичная икона  
Около 1200  
Государственный  
музей искусств  
Грузии, Тбилиси

ее комплексное технологическое исследование, результаты которого опубликованы в 1978 году в статье Т.В. Коваленко<sup>3</sup>, а затем в сжатом виде повторены в публикации Е.Г. Шейниной<sup>4</sup>. Полноценный анализ материалов и техники изготовления миниатюрной мозаичной иконы «Св. Георгий» стал важным шагом в изучении корпуса византийских портативных мозаик, большинство из которых до сих пор еще не исследованы с технологической точки зрения. Поэтому мы считаем небесполезным кратко резюмировать его итоги, опираясь на упомянутые публикации.

Размер мозаики составляет  $18 \times 10$  см, с обрамлением –  $25,4 \times 16,8$  см<sup>5</sup>. Деревянное основание имеет довольно сложную конструкцию, неизвестную нам по другим мозаичным иконам. Основой для мозаики служит липовая доска с относительно глубоким ковчегом, обрамленная узкой, также сделанной из липы рамкой, нижняя планка которой утрачена<sup>6</sup>. В углах основной доски расположены четыре сквозных деревянных шипа диаметром около 5 мм каждый, служившие для ее сцепления с дублирующей доской из орехового дерева, от которой уцелел только небольшой фрагмент в левом нижнем углу<sup>7</sup>. Поля основы и рамка были покрыты левкасом, остатки которого местами различимы и в настоящее время. На полях, по лузге и на рамке сохранились серебряные гвозди с позолоченными шляпками (всего 21 шт.), по-видимому, крепившие металлический оклад. Кроме того, на левом торце имеются два отверстия диаметром около 5 мм и глубиной 3,5 см,



<sup>3</sup> Коваленко Т.В. Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института истории грузинского искусства // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XLIII. СПб.: ГЭ, 1978. С. 62–65.

<sup>4</sup> Шейнина Е.Г. О реставрации и материалах византийских миниатюрных мозаичных икон // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. LV. СПб.: ГЭ, 1991. С. 51–54.

<sup>5</sup> Размеры иконы несколько разнятся в публикациях, здесь мы приводим сведения, указанные в статье Т.В. Коваленко.

<sup>6</sup> Размер основной доски –  $24 \times 14,5 \times 1,3$  см, ширина полей – около 2 см, глубина ковчега – около 3 мм, лузга относительно полая, ее ширина колеблется от 4 до 6 мм. Ширина рамки составляет около 1 см.

<sup>7</sup> Площадь сохранившегося участка дублирующей доски составляет около  $8-9$  см<sup>2</sup>. Помимо деревянных шипов, дублирующая доска скреплялась с основной с помощью клея, остатки которого сохранились на тыльной стороне иконы.

в одном из которых уцелел обломок деревянного штыря, что свидетельствует о бытовании мозаичной иконы в качестве створки диптиха или триптиха.

На деревянной основе для лучшего сцепления с грунтом сделаны ромбовидные насечки<sup>8</sup>, хорошо видные в местах утрат. Тессеры выложены по подцветченному воску (белому под кистями рук и щитом, розовому – под плащом, темному – под туникой, штанами-анаксиридами, обувью св. Георгия и поземом)<sup>9</sup>, который в отдельных местах остается открытым, создавая дополнительный декоративный эффект. Средний размер тессер – довольно крупный для миниатюрных мозаичных икон и составляет примерно 1–2 мм<sup>2</sup>, при этом они в основном имеют правильную квадратную форму. Материалом для них служат минералы: лазурит (синий цвет), яшма (красный и зеленый тона) и мрамор разных оттенков (белый, светло-серый, желтый, светло-зеленый, розовый, коричневый и черный)<sup>10</sup>. Фон и отдельные элементы воинских облачений, такие как чешуйки доспеха-клибаниона<sup>11</sup>, наручи, шнуровка сервул<sup>12</sup>, орнамент на штанах-анаксиридах<sup>13</sup> и щите, выложены гранеными пластинками позолоченной меди<sup>14</sup>. Вся поверхность мозаики изначально покрывал защитный слой воска толщиной 2–4 мм<sup>15</sup>. Икона, если не считать крупных утраченных фрагментов,

<sup>8</sup> Существует мнение, что подобные насечки в виде сплошной «сетки» могли служить для облегчения процесса копирования образца, использовавшегося мозаичистом при создании иконы – см.: Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, with Yale University Press, 2004. Cat. 128. P. 218.

<sup>9</sup> Коваленко Т.В. Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института истории грузинского искусства. С. 65.

<sup>10</sup> Там же. С. 64–65.

<sup>11</sup> Как отмечает П. Гротовский, термин «клибанион», ассоциируемый исследователями с ламеллярной (пластинчатой или чешуйчатой) кирасой, появляется в византийских источниках с IX–X веков. Как элемент воинского облачения пластинчатые доспехи получают широкое распространение в искусстве Византии начиная с X–XI веков – см.: Grotowski P. Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261). Leiden; Boston: Brill, 2010. P. 137–150.

<sup>12</sup> Сервулы – разновидность обуви византийских воинов: длинная и узкая полоса ткани, туго обмотанная вокруг ноги наподобие портянки. Ibid. P. 198–203.

<sup>13</sup> Термин «анаксириды» употреблялся для обозначения штанов, которые в византийской живописи обычно изображались плотно обтягивающими ноги и заправленными в обувь. Ibid. P. 203–208.

<sup>14</sup> Коваленко Т.В. Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института истории грузинского искусства. С. 63.

<sup>15</sup> Со временем он перемешался с копотью, пылью и остатками левкаса: Коваленко Т.В. Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института истории грузинского искусства. С. 62–63. Во время последующих домусейных реставраций на фон иконы поверх этого покрытия был нанесен лак, а затем еще один слой воска. Неизвестно, к какому периоду бытования иконы относятся эти дополнительные защитные покрытия. По-видимому, таким образом была сделана попытка укрепить набор из металлических пластинок, которые по сравнению с натуральными камнями хуже сцепляются с грунтом.

сохранила мозаичный набор в почти нетронутым состоянии: существенные домусейные чинки не выявлены, а во время реставрационных работ выравнивание смещенных и вдавленных кубиков осуществлялось лишь на незначительных участках фона<sup>16</sup>.

В исследовательской литературе нет единого мнения относительно времени и места создания миниатюрной мозаики «Св. Георгий» из Тбилиси, что неудивительно, учитывая ее фрагментарную сохранность и, в особенности, полную утрату лика. В публикациях, увидевших свет сразу после расчистки памятника, он рассматривался преимущественно в контексте искусства XI–XII веков<sup>17</sup>. Однако почти одновременно наметилась тенденция к уточнению датировки в пределах XII века<sup>18</sup> или ее пересмотру в пользу начала XIII века<sup>19</sup>, второй половины XIII века<sup>20</sup> и даже раннепалеологовского периода<sup>21</sup>. Большинство авторов относит икону

<sup>16</sup> Во время реставрации были уложены смещенные пластинки золотого фона в нижнем левом углу на участке площадью 1 см<sup>2</sup>, а также несколько пластинок в верхнем левом углу и на нимбе. Кроме того, в верхней левой части мозаики состыкованы и уложены по рисунку три небольших фрагмента кладки, неверно приклеенные при домусейной чинке. *Коваленко Т.В.* Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института истории грузинского искусства. С. 64.

<sup>17</sup> Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 2. Кат. 475, С. 33 (дается датировка XII век под вопросом); *Алибегашвили Г.В.* Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М.: Наука, 1978. С. 159–160 (широкая датировка XI–XII века); *Алибегашвили Г.В.* Мозаичная портативная икона св. Георгия из Верхней Сванетии. С. 159–164 (XI–XII века); *Weitzmann K. et al.* The Icon. New York: Alfred A. Knopf, 1982. P. 89, 109 (XI–XII века).

<sup>18</sup> *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 97 (вторая половина XII века); *Φαράλιος Μ.* Βυζαντινές ψηφιδωτές εικόνες. Τέχνη και Τεχνική. Θεσσαλονίκη, 2009. Σ. 67–69, 139 (первая половина XII века); *Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum.* P. 148 (XII век); *Burčulazè N.* Georgian Icons (на груз. яз.). Tbilisi, 2016. P. 153–154 (XII век, при этом предпочтение отдается первой половине столетия). Сердечно благодарю Т.В. Елисабедшвили за перевод с грузинского языка.

<sup>19</sup> *Khouskivadzé L.* Les mosaïques antiques et médiévaux de la Géorgie // Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη / Επτι. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη. Τόμος Ι. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2003. P. 429 (XII–XIII века, с указанием высокой вероятности того, что икона была создана в начале XIII века).

<sup>20</sup> *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. Cat. 14. P. 59 (датировка XIII веком, вероятнее – второй половиной столетия); *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di "Musaico Parvissimo" // Rivista dell' Instituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell'Arte. III Serie. Anno XXVIII. 2005. № 60. P. 110, 125 (повторена датировка, предложенная И. Фурланом).

<sup>21</sup> *Krickelberg-Pütz A.* Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter. 1982. Bd. 50. S. 87, 109, 111, 115 (конец XIII – начало XIV века); *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007. P. 83–85 (1260–1290); *Chichinadze N.* Painted Icons of Georgia (11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> c.) // Medieval Painting in Georgia. Local Stylistic Expression and Participation to Byzantine Oecumenicity / Ed. by M. Panayotidi-Kesisoglou, S. Kalopissi-Verti. Athens: VIVLIOTECHNIA, 2014. P. 156 (конец



к продукции константинопольских мастерских<sup>22</sup>, однако высказывалось осторожное предположение, что она может иметь не столичное византийское, а местное грузинское происхождение<sup>23</sup>, возможно – связанное с деятельностью артели, исполнившей мозаику Гелатского монастыря<sup>24</sup>.

В настоящей статье мы хотели бы привести несколько наблюдений относительно художественных особенностей миниатюрной мозаики из Тбилиси, позволяющих, как нам кажется, уточнить ее датировку и атрибуцию. Тем не менее, учитывая состояние сохранности памятника, мы не претендуем на то, чтобы поставить точку в вопросе о времени и месте его создания.

Святой Георгий представлен в рост, в легком контрапосте; его правое бедро отведено в сторону, ноги чуть развернуты, носки обуви заступают за окаймляющий мозаичное поле шахматный бордюр (илл. 2). Правая рука, представленная в изящном изгибе, охватывает тонкое, вертикально стоящее копьё; левая, масштабно выделенная, опирается на щит тяжелой укрупненной кистью, привнося в образ святого интонацию спокойной уверенности и твердости. Колорит иконы – чистый и звучный, построенный на обильном использовании золота в сочетании с синим, зеленым и насыщенным темно-красным цветами. Большая роль отводится декоративным элементам: позем составлен из чередующихся «плиток» красного и темно-зеленого цвета, украшенных «звездчатым» орнаментом, на белом поле щита выделяется набранный лазуритом изысканный флоральный узор, различные геометрические мотивы оживляют щит и штаны-анаксириды св. Георгия. Несмотря на повышенную декоративность, мозаику отличает ясность рисунка: структурно

Илл. 2. Святой Георгий

Миниатюрная мозаичная икона  
Около 1200

Государственный музей искусств

Грузии, Тбилиси

Фото

М.Н. Бутырского

XIII века).

<sup>22</sup> См., например: *Krickelberg-Pütz A. Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid. S. 115; Chichinadze N. Painted Icons of Georgia (11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> c.). P. 156.* Согласно традиционной точке зрения, Константинополь считается основным местом изготовления миниатюрных мозаик, в пользу чего свидетельствует виртуозная техника их исполнения – см.: *Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 96–97; Demus O. Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung // Demus O. Studies in Bizantium, Venice and the West / Ed. by I. Hutter. London: The Pindar Press, 1998. S. 174; Effenberger A. Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons / Byzantium: Faith and Power (1261–1557). P. 209.*

<sup>23</sup> *Алибегашвили Г.В. Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии. С. 160; Он же. Мозаичная портативная икона св. Георгия из Верхней Сванетии. С. 163.*

<sup>24</sup> *Burcūlaze N. Georgian Icons (на груз. яз.). P. 154.*

мотивированные формы легко читаются, плоскостно и графично трактованные одеяния лишены прихотливой игры складок, а золотые разделки доспеха строго упорядочены и едва ли не схематично монотонны.

Невозможность отнесения памятника к палеологовскому периоду становится очевидной при его сравнении с произведениями последней трети XIII – раннего XIV века, на что в свое время совершенно справедливо указала Г. Алибегашвили<sup>25</sup>. Усложненная объемно-пространственная трактовка исполненных в это время ростовых образов святых воинов недвусмысленно свидетельствует о том, что икона из Тбилиси отражает более ранний этап развития стиля. В качестве примеров могут быть приведены две иконы последней трети XIII века, в которых еще ощутимы архаичные реминисценции: созданный в 1267 году мастером Иоанном образ св. Георгия из Струги<sup>26</sup> и средник житийной иконы св. Георгия из монастыря Св. Екатерины на Синае, относимой Г. Парпуловым к кругу работ так называемого «мастера Пимена» и выполненной, предположительно, в 1260–1280-е годы<sup>27</sup>. Неустойчивый, словно преисполненный внутренней беспокойной, хотя и сдержанной динамики, скупой проявляющейся в нетвердом положении ног, широком размахе плаща и вывернутом локте левой руки, образ св. Георгия из Струги демонстрирует то активное взаимодействие с пространством, какое остается еще совершенно неизвестным мастеру мозаичной иконы, мыслящему преимущественно категориями уравновешенной статики. Что касается изображения св. Георгия в среднике житийной иконы из монастыря Св. Екатерины, то положение

<sup>25</sup> Алибегашвили Г.В. Мозаичная портативная икона св. Георгия из Верхней Сванетии. С. 161–163.

<sup>26</sup> *Βοκοτόπουλος Π.* Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. № 63. Σ. 84, 205. Памятник имеет внушительные размеры – 146 x 86 см.

<sup>27</sup> Г. и М. Сотириу датировали этот памятник XV веком – см.: *Σωτηρίου Γ. και Μ.* Εικόνες του Σινά. Τ. Α'. Αθήνα: Institut Français, 1956. Εικ. 169. Τ. Β'. Αθήνα: Institut Français, 1958. Σ. 154–155); Д. Мурики отнесла его ко второй половине XIII века – см.: *Mouriki D.* Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIII<sup>e</sup> siècle au Sinaï // *Études balkaniques.* 1995/1. № 2. P. 115. Cat. 10. Впоследствии в научной литературе использовались обе датировки – см.: *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai* / Ed. by R.S. Nelson, K.M. Collins. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2006. P. 158–159. Cat. 16 (начало XV века, под вопросом); *Papamastorakis T.* Pictorial Lives: Narrative in Thirteenth-Century Vita Icons // *Μουσείο Μπενάκη.* 2007. Τόμ. 7. P. 45–46. Fig. 13 (вторая половина XIII века). Г. Парпулов связал исполнившего икону художника с кругом последователей так называемого Мастера диптиха святого Прокопия, творческая активность которого приходится на период около 1260–1280-х годов – см.: *Parpulov G.* Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century // *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai* / Ed. by Sh. Gerstel, R. Nelson. Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2010. P. 353, 395. Условное наименование Мастер Пимена происходит от имени ктитора, изображенного как на этой иконе, так и на близком ей по размерам житийном образе св. Николая, также находящемся в коллекции монастыря Св. Екатерины (см.: *Mouriki D.* Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIII<sup>e</sup> siècle au Sinaï. P. 116. Cat. 11). Икона имеет относительно небольшой формат – 43,8 × 33,6 см.



фигуры и ее уплощенно-декоративная моделировка находят определенные параллели в мозаике из Тбилиси. Однако неклассический характер пропорций, усложненная «приседающая» поза святого, энергичная диагональ копья, округлая объемность рук и мягкость складок туники указывают на то, что это произведение относится к художественным явлениям иного порядка, впитавшим, пусть и в упрощенном виде, элементы новой пластической и пространственной выразительности, остающейся абсолютно чуждой интересующему нас мозаичному образу. Сравнение иконы «Св. Георгий» с миниатюрными мозаиками раннего XIV века, такими как «Св. Димитрий Солунский» из Муниципального музея в Сассоферрато<sup>28</sup> или «Св. Феодор Тирон» из Музеев Ватикана<sup>29</sup>, окончательно вынуждает отказаться от попыток найти место этому памятнику в искусстве раннепалеологовского периода. Облик святого Георгия кажется статичным, лишенным объема и почти скованным по сравнению с представленными в сложных позах, элегантными и несколько манерными фигурами святых Димитрия и Феодора, исполненными с большой живописной свободой и производящими впечатление утонченной роскоши благодаря изощренному рисунку одеяний и прихотливой игре ассиста. Ничего общего не имеет он и с более суровыми, утяжеленными и массивными образами этой эпохи, такими как приписываемая кисти Георгия Каллиергиса икона «Св. Георгий» из монастыря Ватопед на Афоне<sup>30</sup>.

Э. Райдером было выдвинуто предположение о происхождении мозаики «Св. Георгий» из той же мастерской, что и хранящаяся в Лавре св. Афанасия на Афоне миниатюрная мозаичная икона «Христос Пантократор»<sup>31</sup>. Основанием для этого послужил ряд формальных

<sup>28</sup> Byzantium: Faith and Power. Cat. 139. P. 231–233.

<sup>29</sup> Ibid. Cat. 138. P. 231. Датировка обеих икон остается предметом дискуссий – см. обзор разных мнений на этот счет: *Nelson R.S. A Miniature Mosaic Icon of St. Demetrios in Byzantium and the Renaissance // Dumbarton Oaks Papers. 2021. Vol. 75. P. 46.* Нам представляется в высшей степени вероятным, что оба этих памятника, относимых нами к одной стилистической группе, были исполнены в 1310–1320-е годы – см.: *Яковлева М.И. К вопросу о датировке группы миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи // Россия. Грузия. Христианский Восток. Духовные и культурные связи: Сборник статей по материалам VII Научных чтений, посвященных памяти Д.И. Арсенишвили. М.: ЦМИАР, 2020. С. 149–159.*

<sup>30</sup> *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K. The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 111–114; P. 108, fig. 78.* Это крупноформатный образ размером 130 x 53 см, датируемый Е. Цигаридасом временем около 1310–1315 годов.

<sup>31</sup> *Ryder C.E. Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. P. 81–85.* Мысль о близости отдельных приемов, использованных в этих мозаиках, высказывалась и в более ранних публикациях: см., например, *Furlan I. Le icone bizantine a mosaico. P. 59; Pedone S. L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di "Musaico Parvissimo". P. 110.* Насколько нам известно, единственным монографическим исследованием, посвященным миниатюрной мозаичной иконе из Лавры св. Афанасия, остается статья М. Хадзидакиса: *Χατζηδάκης Μ. Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. 1973–1974.*

признаков: мозаичное поле обеих икон имеет почти одинаковый размер (18 × 10 см у мозаики «Св. Георгий» и 18 × 11 см – у иконы «Христос Пантократор»), в обоих случаях насечки на деревянной основе сделаны в виде сетки с ромбовидными ячейками, а позем декорирован звездчатым орнаментом. Однако следует отметить, что судить о стиле и, соответственно, о датировке миниатюрной мозаики «Христос Пантократор» из Лавры св. Афанасия почти невозможно из-за ее плохой сохранности и отсутствия обстоятельных современных исследований. Пропорциональный строй фигуры Христа, насколько можно понять по сохранившимся фрагментам, иной, чем у мозаики с изображением св. Георгия – фигура Спасителя более хрупкая, удлинённая, с маленькой головой и изящными ступнями (сохранилось изображение лишь одной из них), что свидетельствует в пользу более поздней датировки, возможно, уже первой четвертью XIV века. Что касается звездчатого орнамента позема, близкого, но не идентичного на обеих иконах, то следует заметить, что аналогичный декоративный мотив широко использовался в различных по времени создания и функциональному назначению памятниках. Так, например, он украшает позем миниатюры с изображением Богоматери Агиосоритиссы в датируемой 1080 годом рукописи Устава Навпактского братства (ныне – в сокровищнице Палатинской капеллы в Палермо)<sup>32</sup>, а также рельефный нимб Христа Пантократора на крупноформатной темперной иконе, выполненной в 1262 году по заказу охридского архиепископа Константина Кавасилы<sup>33</sup>. Учитывая долговечность и живучесть этого типа орнамента, он вряд ли может служить надежным критерием для датировки интересующей нас миниатюрной мозаичной иконы.

Между тем кажется бесспорным, что в ее изобразительном языке нашли непосредственное отражение художественные тенденции второй половины XII – начала XIII века. Сдержанная статичность и плоскостность фигуры святого Георгия, предстающей как бы очищенной от любых проявлений взволнованности, от всего случайного и земного, выказывает несомненное внутреннее родство с уравновешенными

Тόμ. 7. Σ. 149–157. Πιν. 53–54.

<sup>32</sup> *Moretti S.* I colori della fede: icone a smalto e a mosaico tra X e XIV secolo // *Vie per Bisanzio.* VII Congresso Nazionale di Studi Bizantini. Venezia, 25–28 novembre 2009 / A cura di A. Rigo, A. Babuin e M. Trizio. Bari: Edizioni di Pagina, 2013. Т. 2. P. 1007. Fig. 7; *Moretti S.* Dalla Grecia a Palermo: riflessioni sull'immagine di una Vergine // *La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI–XII: atti delle X. giornate di studio della Associazione italiana di studi bizantini (Palermo, 27–28 maggio 2011)* / A cura di R. Lavagnini e C. Rognoni. Palermo: Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici Bruno Lavagnini, 2014. P. 243–255. Fig. 1, 2. По мнению С. Моретти, миниатюра, размер которой составляет 28 × 13 см, точно воспроизводит чтимую икону братства – предположительно, мозаичную.

<sup>33</sup> *Georgievski M.* Icon Gallery – Ohrid. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid, 1999. P. 29–30. Cat. 7.



и спокойными образами воинов в соборе Чефалу (ок. 1154) (илл. 3)<sup>34</sup>. В обоих случаях создается образ идеального небесного ратника, исполненный твердой уверенности и не нуждающийся во внешних приметах энергии и силы. Однако в миниатюрной мозаичной иконе уже совсем по-иному выражен пространственный момент. Поза святого с резко отставленным вбок правым бедром и широкими, свободными движениями рук становится динамически более активной по сравнению со скованными изображениями середины XII века, а силуэт лишается их замкнутой монолитности. Ближайшие аналогии такой трактовке формы могут

Илл. 3. Святые  
Георгий и Димитрий  
Мозаика собора  
Преображения  
Господня в Чефалу,  
Сицилия. Около 1154

быть найдены в памятниках, созданных около 1200 года и в самом начале XIII века: приведем в качестве примеров икону «Св. Феодор Тирон» из монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмос (илл. 4)<sup>35</sup> и житийный образ св. Георгия из монастыря Св. Екатерины на Синае (илл. 5)<sup>36</sup>. Демонстрируя близкое миниатюрной мозаике композиционное решение, изображение на среднике синайской иконы обнаруживает и ряд сходных с ней деталей, таких как выступающая «бугорком» складка на правом локте святого или украшающий щит стилизованный флоральный орнамент в виде тонких вьющихся побегов. Хотя общий образный строй этого произведения с его подчеркнuto триумфальным звучанием и усложненным великолепием форм далек от сдержанной ясности интересующей нас миниатюрной мозаичной иконы, очевидно, что оба памятника относятся к одному и тому же этапу эволюции стиля.

<sup>34</sup> Johnson M.J. The Episcopal and Royal Views at Cefalù // *Gesta*. 1994. Vol. 33. No. 2. P. 124. Fig. 6.

Образы святых воинов, расположенные в третьем сверху регистре южной стены вимы, были созданы позже мозаик апсиды, надежно датируемых благодаря посвяtitельной надписи 1148 годом. Относительно хронологии создания мозаичного декора вимы в исследовательской литературе нет единого мнения. См.: Ibid. P. 120–121, 130 (footnote 16). Нам кажется убедительной датировка трех верхних ярусов мозаик последними годами правления Рожера II или временем непосредственно после его смерти в 1154 году.

<sup>35</sup> Κόλλιας Η. Πάτμος. Βυζαντινή Τέχνη Στην Ελλάδα. Αθήνα: Μέλισσα, 1986. Σ. 37–38. Εκ. 41; The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261 / Ed. by H.C. Evans and W.D. Wixom. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. Cat. 76. P. 129–130 (в обоих случаях приводится датировка около 1200 года). Икона имеет небольшой формат – 33 × 20,5 см.

<sup>36</sup> Constantinides E.C. Une icône historiée de Saint Georges du XIII<sup>e</sup> siècle au monastère de Sainte-Catherine du mont Sinai // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. / Отв. ред. О.Е. Этингоф. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 77–104. Илл. на С. 83 (датировка первой четвертью XIII века); Byzantium: Faith and Power. Cat. 228. P. 372–373 (датировка ранним XIII веком). Крупный парадный житийный образ имеет размеры 127 × 80,6 см.

Илл. 4. *Святой  
Феодор Тирон*  
Темперная икона  
Около 1200  
Монастырь  
Святого Иоанна  
Богослова на острове  
Патмос



Илл. 5. *Святой Георгий*  
Фрагмент житийной  
иконы  
Начало XIII века  
Монастырь  
Святой Екатерины  
на Синае



Илл. 6. *Рука святого  
Георгия (слева)*  
Фрагмент  
миниатюрной  
мозаичной иконы  
Около 1200  
Государственный  
музей искусств  
Грузии, Тбилиси  
Фото М.Н. Бутырского  
*Рука Богоматери*  
(справа)  
Фрагмент  
критической мозаики  
с изображением  
Георгия  
Антиохийского  
1146–1151  
Церковь Санта-  
Мария-дель-  
Аммиральо  
(Марторана)  
в Палермо, Сицилия  
Фото автора



В плоскостной графической стилизации, присущей миниатюрной иконе из Тбилиси, проступают характерные для мозаичного искусства XII века приемы. Так, намеренно укрупненная кисть левой руки святого обведена широким красным контуром, а одиночные параллельные ряды белых тессер, проложенных от кончиков пальцев до запястья, образуют жесткий схематичный внутренний рисунок, своего рода «каркас». Аналогичный принцип моделировки рук повсеместно встречается в монументальных мозаиках середины – второй половины XII века: например в алтарной части и подкупольном пространстве Палатинской капеллы (ок. 1143)<sup>37</sup>, в церкви Санта-Мария-дель-Аммиральо в Палермо (1146–1151)<sup>38</sup> (илл. 6), где он достигает отточенной ясности в вотивных композициях, а также – в несколько упрощенном и огрубленном варианте – в соборе Санта-Мария-Нуова в Монреале (1180-е)<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949. Pl. 13–14.

<sup>38</sup> Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990. Pl. X, XX, XXI, XXV, XXVI.

<sup>39</sup> Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Palermo: S.F. Flaccovio, 1960. Tav. 58, 63, 64, 66.

Справедливости ради следует отметить, что реминисценции линейной стилизации, характерной для памятников комниновской эпохи, встречаются в византийских мозаиках вплоть до конца XIII века. Однако в раннепалеологовских произведениях они существенно смягчаются и переосмысливаются в более живописном ключе. Об этом свидетельствует Деисус в южной галерее Св. Софии Константинопольской (ок. 1261)<sup>40</sup> или миниатюрная мозаичная икона «Распятие» из Государственных музеев Берлина (последняя четверть XIII века), в которой графические белые линии на костяшках рук Богородицы и Иоанна Богослова трансформируются в сочные блики, напоминающие мазки кисти<sup>41</sup>. Определенная тенденция к усилению живописного начала наблюдается и в интересующей нас миниатюрной мозаике «Св. Георгий» – в отличие от сицилийских ансамблей XII века, активную роль в моделировке рук здесь начинают играть красочные зеленые и розовые акценты, оживляющие промежутки между белыми «ребрами» внутреннего рисунка. Однако в целом система мозаичного набора сохраняет приверженность строгому и упорядоченному геометризму.

Это же наблюдение справедливо в отношении трактовки доспеха св. Георгия. Прямолинейно схематичные, хотя и тщательно набранные золотые пластинки кирасы складываются в монотонно повторяющиеся и совершенно плоскостные ряды, подобно тому, как это имеет место в изображениях святых воинов в кафедральном соборе Чефалу или в пояском мозаичном образе св. Димитрия из монастыря Св. Екатерины на Синае, исполненном во второй половине или в самом конце XII века<sup>42</sup>. Наружные части доспеха св. Димитрия, лишенные малейшего намека на объем, демонстрируют идентичный мозаике из Тбилиси внутренний рисунок, образованный чередующимися рядами металлических тессер и натуральных камней и производящий впечатление жесткой орнаментальной сетки. Более дробное и хаотичное расположение чешуек кирасы на синайской иконе способствует созданию того же декоративно-плоскостного эффекта, что и регулярные ряды пластинок доспеха св. Георгия, несколько не способствуя выявлению рельефности форм (илл. 7).

Наконец, особого внимания заслуживает характер изображения туники и плаща св. Георгия. В мозаичном наборе туники используются тессеры двух цветов – синего и черного, расположенные чередующимися

<sup>40</sup> *Whittemore T.* The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery. Oxford: University Press, 1952. Pl. XIX.

<sup>41</sup> *Byzantium: Faith and Power.* Cat. 130. P. 220–221 (с датировкой концом XIII века). О времени создания миниатюрной мозаики из Берлина см. статью: *Яковлева М.И.* Три мозаичных Распятия эпохи Палеологов. Несколько замечаний о датировке и атрибуции (в печати).

<sup>42</sup> *Byzantium: Faith and Power.* Cat. 206. P. 347–348. Касательно времени создания синайской миниатюрной мозаики «Св. Димитрий» высказывались разные точки зрения: от середины XI до XIII века. Датировка зрелым XII веком кажется нам предпочтительной. См. также: *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Cat. 5. P. 43.



Илл. 7. Доспех святого  
Георгия (слева)  
Фрагмент  
миниатюрной  
мозаичной иконы  
Около 1200  
Государственный  
музей искусств Грузии,  
Тбилиси  
Фото М.Н. Бутырского  
*Доспех святого*



*Димитрия* (справа)  
Фрагмент  
миниатюрной  
мозаичной иконы  
«Святой Димитрий»  
Вторая половина –  
конец XII века  
Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае

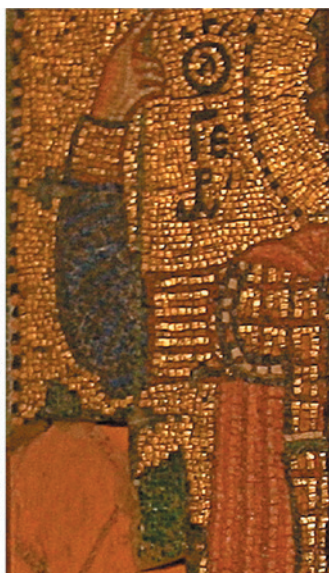


полосами; при этом ряды черных кубиков служат для обозначения складок. Плащ выложен параллельными одиночными рядами тессер красного, темно-розового и розового цветов. Аналогии такой предельно плоскостной и графичной трактовке одеяний могут быть найдены в некоторых мозаиках второй половины XII века – например в иконе «Христос Пантократор» из Музея Барджелло во Флоренции (середина – третья четверть XII века)<sup>43</sup>. Однако ближайшую параллель им демонстрирует мозаичная кладка миниатюрной иконы «Богоматерь Агиосоритисса» из монастыря Кларисс в Кракове<sup>44</sup>. Линейная ритмика складок мафория и туники Богоматери, плоскостных и одновременно прихотливо орнаментальных, буквально следует тем же принципам, что и моделировка одеяний св. Георгия – с той лишь разницей, что благодаря более крупному размеру иконы из Кракова графика складок здесь становится детализированнее и утонченнее (илл. 8). По-видимому, обе миниатюрные мозаики были изготовлены примерно в одно время, но в разных мастерских. Предлагавшаяся в исследовательской литературе датировка иконы «Богоматерь Агиосоритисса» колеблется в широких пределах от позднего XII века до конца XIII столетия<sup>45</sup>. Монастырское

<sup>43</sup> Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. I: Die großformatigen Ikonen. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991. S. 34–38. Taf. VII.

<sup>44</sup> Niedzielska M. Konserwacja mozaiki bizantyjskiej Madonny z klasztoru Klarysek w Krakowie // Ochrona Zabytków. 1973. 26/3 (102). S. 201–208. II. 3.

<sup>45</sup> В качестве вероятного времени создания мозаики указывался период Латинской империи (Dąb-Kalinowska B. Die Krakauer Mosaikikone // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 1973. Bd. 22. S. 295–298); конец XII – начало XIII века (Różycka-Bryzek A. Matka Boska Hagiosoritissa // Pax et Bonum. Skarby Klarysek krakowskich: Kat. wyst. Arsenal museum Czatoryckich. Wrzesień – październik, 1999 / Ed. by A. Włodarek. Kraków, 1999. S. 42–46; Różycka-Bryzek A. Mosaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. Klarysek



Илл. 8. Одеiania  
Богоматери (слева)  
Фрагмент  
миниатюрной  
мозаичной иконы  
«Богоматерь  
Агиосоритисса»  
Первая треть  
XIII века  
Монастырь Кларисс,  
Краков  
Фото О.Е. Этингоф  
Одеiania святого  
Георгия (справа)  
Фрагмент  
миниатюрной  
мозаичной иконы  
Около 1200  
Государственный  
музей искусств  
Грузии, Тбилиси  
Фото  
М.Н. Бутырского

предание связывает происхождение этой миниатюрной мозаики с личностью св. Саломеи Краковской (ум. в 1268), дочери польского князя Лешека Белого (ум. в 1227) и жены венгерского королевича Коломана, князя Галицкого (ум. в 1241). Предполагается, что именно св. Саломея по духовному завещанию вложила икону в основанный ею в 1255 году монастырь Кларисс. Однако «комниновский» тип лика Богоматери, наделенного тяжелым носом, маленьким ртом и крупными миндалевидными глазами, указывает на более раннее время создания этой миниатюрной мозаики – вероятнее всего, в пределах первой трети XIII века.

Небезынтересно в этой связи отметить, что параллели некоторым, хотя и второстепенным, но любопытным деталям мозаичной иконы «Св. Георгий» также могут быть найдены в памятниках, созданных около 1200 года или в начале XIII века. Так, аналог декоративной полосе с «жемчужинами» посередине, украшающей штаны-анаксириды св. Георгия, обнаруживается в изображении одного из всадников на так называемом «Фрайбургском листке», предположительно датированном

w Krakowie // *Magistro et Amico amici discipulique: Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin* / Ed. by J. Gądomski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002. P. 405–426); первая треть XIII века или, более широко, период до 1241 года (*Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005. С. 364–365) и даже время около 1300 года, чему, по нашему убеждению, категорически противоречит стиль памятника (*Smorąg-Różycka M.* Ikona Matki Boskiej Eleusy w klasztorze Sióstr Klarysek w Krakowie: wstępne rozpoznanie // *Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek* / Ed. by M. Szymy and M. Walczaka. Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, 2020. P. 173–182).



Илл. 9. Фрайбургский листок (фрагмент).  
Около 1200 (?)  
Музей августинцев,  
Фрайбург-им-Брайсгау



Илл. 10. Фрагмент миниатюрной мозаичной иконы «Святой Георгий» (слева)  
Около 1200  
Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси  
Фото М.Н. Бутырского

Фрагмент рельефа с изображением святого Георгия «Оморомилита» (справа)  
Начало XIII века  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург

временем около 1200 года<sup>46</sup> (илл. 9). Набранная черными тессерами надпись с именем святого, от которой сохранились только начальные буквы  $\Theta \text{ } \Lambda(\gamma\iota\omicron\varsigma)$  Γεωρ, характером их расположения и написанием лигатуры *omega-ro* близка надписи рельефа с образом св. Георгия «Оморомилита» раннего XIII века из собрания Государственного Эрмитажа<sup>47</sup> (илл. 10).

<sup>46</sup> The Glory of Byzantium. Cat. 318. P. 482. Имя всадника не упоминается, но особенности иконографии и тот факт, что он представлен в паре со св. Феодором, позволяют отождествить его со св. Георгием.

<sup>47</sup> Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 3. Кат. 901. С. 28–29. Лигатура *omega-ro* употребляется в надписях на памятниках византийского изобразительного искусства по крайней мере с XI века, однако особенно широко ее начинают применять, по-видимому, в конце XII–XIII веке. См.: *Архинова Е.И.* Каменные иконки со святыми воинами: византийское наследие и южнорусская традиция // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 74: Византия в контексте мировой культуры: материалы конференции, посвященной памяти А.В. Банк (1906–1984). СПб.: ГЭ, 2015. Ил. 1:2, 4:3, 5:6. С. 282. К перечню, приведенному исследовательницей, следует добавить две камеи с поясами образами св. Георгия из Художественного музея Кливленда и Британского музея, датируемые К. Харрисон соответственно XII и концом XII века (*Harrison K.* Byzantine Carved Gemstones: Their Typology, Dating, Materiality, and Function. Doctoral Dissertation. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2015. Nos. 88, 130); фреску с изображением св. Георгия верхом на коне в нартексе церкви Панагии Форвиотиссы в Асину на о. Кипр, датировка которой колеблется в пределах второй половины XII–XIII века (*Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus* / Ed. by A. Weyl Carr, A. Nicolaïdès. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. Fig. 4.1. P. 93–101); стеатитовую иконку XIII века с изображением св. Георгия, вставленную в диптих-реликварий, хранящийся в кафедральном соборе города Мдина на о. Мальта (*Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985. Cat. 102. P. 180–184). Разумеется, этот список не претендует на полноту.



Приведенные наблюдения, как кажется, позволяют поддержать предложенную Л. Хускивадзе<sup>48</sup> датировку миниатюрной мозаики «Св. Георгий» временем около 1200 года или ранним XIII столетием. Во всяком случае, формальные приемы византийского мозаичного искусства середины – второй половины XII века, которыми еще в значительной степени вдохновляется ее художественный язык, предстают здесь в переосмысленных, успокоенных и взвешенных вариантах. С другой стороны, стиль миниатюрной мозаики стадияльно отстоит от произведений 1220-х годов, в которых пластическое начало становится более выраженным, а построение формы – более плотным и объемным, как это можно видеть на иконе «Св. Прокопий» из монастыря Св. Екатерины на Синае, созданной, по мнению Д. Мурики, мастером Петром около 1225 года<sup>49</sup>.

Из сказанного следует, что нет никаких оснований для того, чтобы связывать миниатюрную мозаику «Св. Георгий» с мозаичным ансамблем Гелати, прихотливый геометризмом которого, несущий отпечаток выразительных местных интонаций, отражает более ранний этап развития стиля. Ее ясный и возвышенный художественный язык, отмеченный высокой культурой исполнения и сохраняющий верность классической изобразительной традиции, имеет безусловно византийские, столичные корни, связанные с аристократической придворной средой.



Илл. 11. Фрагмент миниатюрной мозаичной иконы «Святой Георгий». (слева)  
Около 1200  
Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси  
Фото М.Н. Бутырского  
  
Прорис миниатюрной мозаичной иконы «Святой Георгий» (справа)  
Исполнена автором

<sup>48</sup> *Khouskivadzé L. Les mosaïques antiques et médiévaux de la Géorgie. P. 429. Исследовательница никак не аргументирует свое меткое замечание относительно даты создания миниатюрной мозаики.*

<sup>49</sup> *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. by K.A. Manafis. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. Fig. 47. P. 113, 174.*

В заключение стоит добавить, что отдельного упоминания заслуживает фрагментарно сохранившаяся деталь, располагающаяся под согнутой в локте правой рукой св. Георгия, держащей копьё. Из-за крупного выпадения грунта здесь уцелела лишь верхняя часть контура некоего изображения, выложенного тессерами зеленого цвета, несколько утопленными по отношению к золотому фону иконы (Илл. 11). Несмотря на то, что остатки этой детали хорошо читаются на всех цветных репродукциях мозаики, начиная с публикации Г. Алибегашвили в «*Ars Georgica*»<sup>50</sup>, исследователи до сих пор обходили ее молчанием, что объясняется, по всей видимости, трудностью интерпретации. Характер очертаний и колорит уцелевшего фрагмента позволяют выдвинуть две гипотезы относительно находившегося здесь когда-то изображения: это мог быть дракон, побежденный св. Георгием, либо какое-то растение – дерево или куст. Первая версия кажется маловероятной. Образ святого Георгия-драконоборца, представленного в полный рост, анфас и пешим, известен, помимо нескольких памятников доиконоборческой эпохи<sup>51</sup>, по ряду найденных в Южной Добрудже двусторонних свинцовых иконок, относящихся к средневизантийскому периоду и датируемых в исследовательской литературе различно: X–XI веками (Г. Атанасов)<sup>52</sup> или

<sup>50</sup> *Ars Georgica*. Серия А – Древнее искусство. 1979. № 8. Цветная вкладка между страницами 6 и 7.

<sup>51</sup> *Атанасов Г.* Святой Георгий – пеший воин-змееборец: возникновение иконографии, памятники, семантика и распространение // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной (Санкт-Петербург, 10–16 апреля 2006 г.) / Ред.-сост.: А.А. Пескова, О.А. Щеглова, А.Е. Мусин. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 330–337. Среди этих памятников наиболее известна керамическая икона VI века, на которой св. Георгий представлен в паре со св. Христофором (The Icon Painting in Macedonia. Dated Icons, Known Authors and Painting Workshops / Ed. by D. Nikolovski. Skopje: Calamus, 2011. Fig. 4. P. 6). Большинство из рассматриваемых Г. Атанасовым изображений св. Георгия-драконоборца связаны с художественной традицией восточных регионов Византийской империи и не имеют точных датировок, а идентификация представленного на них святого воина не всегда бесспорна. Некоторые из этих произведений демонстрируют, по мнению исследователя, такую степень иконографической близости, которая позволяет выдвинуть предположение о копировании чтимого прообраза, возможно, находившегося в храме св. Георгия в Шакке или Лидде. *Атанасов Г.* Святой Георгий – пеший воин-змееборец: возникновение иконографии, памятники, семантика и распространение. С. 337.

<sup>52</sup> Там же. С. 338–341. По мнению Г. Атанасова, иконографическим источником для этих свинцовых иконок, изготовленных в добруджанских мастерских, могли послужить изделия византийского декоративно-прикладного искусства, возможно – реликварий с мощами св. Георгия. Одновременно исследователем была высказана альтернативная гипотеза, согласно которой изображения св. Георгия-змееборца на этих образках могли быть местным иконографическим феноменом, не получившим распространения за пределами собственно Добруджи. Эта гипотеза кажется труднодоказуемой, особенно если учесть высокое качество исполнения и сложную композиционную структуру свинцовых иконок, на что справедливо указывает К. Тотев, безоговорочно считающий их продуктом копирования византийских образцов (см. примечание ниже).





Илл. 12. Фрагмент миниатюрной мозаичной иконы «Святой Георгий» (слева). Около 1200 Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси  
Фото М.Н. Бутырского

Мозаика Палатинской капеллы в Палермо, Сицилия. Около 1143 (в центре)  
Фото автора  
Мозаика собора Санта-Мария-Нуова в Монреале, Сицилия 1180-е (справа)  
Фото автора

второй половиной XII – началом XIII века (К. Тотев)<sup>53</sup>. Во всех этих произведениях, однако, св. Георгий пронзает пасть дракона острием копья<sup>54</sup>, причем дракон предстает в облике змея, длинный хвост которого извивается под ногами святого воина-триумфатора<sup>55</sup>. На мозаичной иконе из Тбилиси копье направлено острием вверх, а позем, сплошь декорированный шахматным орнаментом, не содержит никаких следов иных, кроме св. Георгия, фигуративных изображений.

Остается предположить, что на утраченном фрагменте было изображено растение – во всяком случае, сохранившиеся очертания типологически

<sup>53</sup> *Totev K.* Средневековые византийские свинцовые иконы из Северо-Восточной Болгарии (к иконографии Святого Георгия – драконоборца) // *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*. 2000. Вып. VII. С. 362–369.

<sup>54</sup> Единственный приводимый Г. Атанасовым пример изображения, на котором попирающий змею святой воин держит копье острием вверх, представляет собой позднюю гравюру с утраченного оригинала эпохи Каролингов (рельефа так называемой арки Эйнхарда) – см.: *Атанасов Г.* Святой Георгий – пеший воин-змееборец: возникновение иконографии, памятники, семантика и распространение. Рис. 2.10. С. 333, 337.

<sup>55</sup> Близкая иконографическая схема присутствует на печатях VI–VIII веков с изображением пешего св. воина (предположительно, Феодора), попирающего ногами и пронзающего копьем извивающегося змея (*Walter Ch.* Saint Theodore and the Dragon // *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton* / Ed. by Ch. Entwistle. Oxford: Oxbow Books, 2003. P. 97. Fig. 12.2, 12.3), а также на щитке золотого кольца позднего VI века в коллекции Дамбартон Оукс (*Nesbitt J.W.* Apotropaic Devices on Byzantine Lead Seals in the Collections of Dumbarton Oaks and the Fogg Museum of Art // *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton* / Ed. by Ch. Entwistle. Oxford: Oxbow Books, 2003. P. 111. Fig. 13.16). Об устойчивости и распространенности мотива попирания змея в изображениях пешех св. воинов-драконоборцев свидетельствует и поздневизантийская гемма в собрании Музея Метрополитен, на которой представлен св. Феодор Тирон, умерщвляющий многоголового дракона (*Byzantium: Faith and Power*. Cat. 148. P. 239).

близки формам деревьев в памятниках второй половины XII – начала XIII века<sup>56</sup>, хотя кажутся менее нюансированными в проработке рисунка (илл. 12). Причина появления этой детали рядом с образом св. Георгия остается неясной. Очевидно, что оно не было продиктовано богословскими соображениями, как это имеет место в случае с изображениями Иоанна Предтечи, в которых дерево с прислоненной к нему секирой служит прямой иллюстрацией евангельского текста<sup>57</sup>. Несомненно, однако, что эта деталь была неслучайной и семантически значимой, особенно принимая во внимание совершенно неорганичное и необъяснимое с рациональной точки зрения «произрастание» дерева из позема, имитирующего выложенный разноцветными плитками пол<sup>58</sup>. Возможно, она несла в себе топографические аллюзии. Так, известно, что один из девяти посвященных св. Георгию храмов Константинополя имел эпитет «*ἐν τῷ Κυπαρισσίῳ*» (топоним-дериват от слова «кипарис») <sup>59</sup>; впрочем, скудные сведения об этой упоминаемой с IX века обители не дают никаких оснований для того, чтобы связывать с ней интересующую нас мозаичную икону. Нельзя исключить и того, что в изображении дерева нашел отражение земледельческий аспект культа св. Георгия. Подобная гипотеза выдвигалась в отношении еще одного образа этого святого, сопровождаемого не известным по другим памятникам эпитетом «*Ο ΠΡΑΣΙΝΟΣ*» («зеленый») – на датируемой XIII–XIV веками двусторонней серебряной иконке, найденной в с. Долиште в Болгарии и ныне хранящейся в Археологическом музее

<sup>56</sup> См., например, тип деревьев с отчетливо обозначенными, направленными в разные стороны пышными ветвями в мозаиках Палатинской капеллы (ок. 1143) и собора Санта-Мария-Нуова в Монреале (1180-е) (*Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. Pl. 17; Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Tav. 11*). Сходное, хотя и не идентичное изображение дерева располагается под правой рукой Иоанна Предтечи на житийной иконе раннего XIII века из монастыря Св. Екатерины на Синае (*Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Fig. 52. P. 178*).

<sup>57</sup> Мф. 3:10, Лк. 3:9 («Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь»).

<sup>58</sup> Подобные примеры художественного решения неизвестны по другим мозаичным иконам, на которых растительность органично изображается в качестве естественного элемента «натуралистично» трактованного пейзажа. См.: *Κόλλιας Η. Πάτριος. Σ. 39. Εικ. 43* («Св. Николай Чудотворец» из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос); *Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. I: Die großformatigen Ikonen. Taf. X* («Преображение» из Лувра); *Βοκοτόπουλος Π. Βυζαντινές Εικόνες. № 86. Σ. 106–107* (диптих «Двенадцать праздников» из Музея кафедрального собора во Флоренции). Это же справедливо для тех случаев, когда деревья или кусты помещаются рядом с образами свв. воинов в монументальных мозаиках – см., например, изображение св. Феодора Тирона в северном рукаве транспта Палатинской капеллы (*The Palatine Chapel in Palermo / Ed. by A. Vicenzi. Modena: Franco Cosimo Panini, 2018. P. 76. Fig. 74*). В последнем случае налицо *horror vacui*, что в целом неудивительно для этого мозаичного ансамбля, перенасыщенного флоральными мотивами.

<sup>59</sup> *Janin R. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Tome III. Les églises et les monastères. Paris: Institut français d'études byzantines, 1969. P. 70.*

города Варны<sup>60</sup>. В любом случае, эта своеобразная деталь еще раз свидетельствует о неординарности миниатюрной мозаичной иконы «Св. Георгий» и выдающемся месте, которое она занимает даже среди таких высококлассных по уровню исполнения и художественной выразительности произведений искусства, какими являются византийские портативные мозаики.

### **Миниатюрная мозаичная икона «Святой Георгий» из Тбилиси: уточнение датировки и атрибуции**

Яковлева Мария Игоревна, кандидат искусствоведения, ученый секретарь. ФГБУК «Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева», Российская Федерация, 105120 Москва, Андроньевская пл., д. 10.  
E-mail: iakovmi@mail.ru

#### **Аннотация:**

Статья посвящена миниатюрной мозаичной иконе с ростовым изображением св. Георгия, обнаруженной в 1957 году в селе Мацхвариши в Верхней Сванетии и ныне находящейся в собрании Государственного музея искусств Грузии (Тбилиси). Фрагментарная сохранность памятника существенно затрудняет его датировку и атрибуцию. В качестве возможного времени создания мозаики в исследовательской литературе указывался широкий диапазон с XI века по начало XIV столетия. Высказывались предположения, что икона относится к продукции константинопольских мастерских или может иметь местное грузинское происхождение.

По нашему мнению, формально-стилистические особенности миниатюрной мозаики позволяют датировать ее временем около 1200 года или ранним XIII столетием. Приемы византийского мозаичного искусства середины – второй половины XII века, на которых еще в значительной степени основан ее художественный язык, предстают здесь в переосмысленных, успокоенных и взвешенных вариациях. С другой стороны, стиль миниатюрной мозаики стадильно отстоит от произведений 1220-х годов, в которых пластическое начало становится более выраженным, а построение формы – более плотным и объемным. Нет никаких оснований для того, чтобы связывать миниатюрную мозаику «Св. Георгий» с мозаичным ансамблем Гелати, прихотливый геометризм которого, несущий отпечаток выразительных местных интонаций, отражает более ранний этап развития стиля. Ее ясный и возвышенный художественный язык, отмеченный высокой культурой исполнения и сохраняющий верность классической изобразительной традиции, имеет безусловно византийские, столичные корни, связанные с аристократической придворной средой.

**Ключевые слова:** святой Георгий, миниатюрная мозаичная икона, византийское искусство около 1200 года.

<sup>60</sup> Totev K. Thessalonican Eulogia Found in Bulgaria (Lead Ampules, Enkolpia and Icons from the 12<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> Centuries). Veliko Tynovo: Faber, 2011. Fig. 81. P. 42–43, 48. На другой стороне этой миниатюрной (5,2 x 4 см) иконки (возможно, служившей реликварием) находится изображение св. Феодора Стратилата. Предложенная интерпретация надписи «Святой Георгий Зеленый» не является единственной. К. Тотев также выдвинул предположение, что эпитет «зеленый», «прасин» может восходить к названию партии цирка и указывать на благородное происхождение св. Георгия, либо являться топонимом. Ibid. P. 48.

**Miniature Mosaic Icon *Saint George* from Tbilisi:  
Some Remarks on Dating and Attribution**

Yakovleva, Maria Igorevna – Ph. D., scientific secretary, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronievskaya sq., 10, 105120 Moscow, Russian Federation.

E-mail: iakovmi@mail.ru

**Abstract:**

The paper considers a miniature mosaic icon with a full-length image of St. George, discovered in 1957 in the village of Matskhvarishi in Upper Svaneti and now kept in the Georgian National Museum (Tbilisi). The fragmentary state of preservation significantly complicates dating and attribution of the mosaic. In the research literature, a broad time span from the 11<sup>th</sup> century to the beginning of the 14<sup>th</sup> century was assumed as a possible time of its creation. It has been suggested that the icon belongs to the production of Constantinople workshops or may be of local Georgian origin.

In our opinion, formal and stylistic features of the miniature mosaic testify in favor of its dating around 1200 or in the early 13<sup>th</sup> century. The techniques of Byzantine mosaic art of the mid – second half of the 12<sup>th</sup> century, which largely inspire its artistic language, appear here in calmed and balanced variations. On the other hand, the style of the mosaic differs from the works of art dating to the 1220s, in which the plasticity becomes more pronounced, and the form – denser and more voluminous.

There are no grounds for linking the miniature icon of St. George with the mosaic ensemble of Gelati, whose whimsical geometry, bearing the imprint of expressive local intonations, reflects an earlier stage of style development. Clear and sublime artistic language of the miniature mosaic, marked by a high degree of mastership and keeping fidelity to the classical pictorial tradition, has undoubtedly Byzantine, metropolitan roots connected with the aristocratic court milieu.

**Keywords:** Saint George, miniature mosaic icon, Byzantine art circa 1200

**References**

Alibegachvili G. “Pamiatniki srednevekovoi stankovoi zhivopisi iz Verkhnei Svanetii” [“Medieval Icon Painting from Upper Svaneti”]. In *Srednevekovoe iskusstvo. Rus’: Gruzii* [Medieval Art. Rus. Georgia]. Moscow: Nauka, 1978, pp. 158–175 (in Russian).

Alibegachvili G. “Icône portative en mosaïque représentant St. George”. *Ars Georgica* 8 (1979), pp. 159–164.

Arhipova E. “Kamennye ikonki so sviatymi voynami: vizantiiskoe nasledie i iuzhnorusskaia traditsiia” [“Small Stone Icons with Warrior Saints: the Byzantine Heritage and the Southern Rus Tradition”]. In *Transactions of the State Hermitage Museum LXXIV. Byzantium within the Context of World Culture: Proceedings of the Conference Dedicated to the Memory of Alisa Vladimirovna Bank (1906–1984)*. Saint Petersburg: The State Hermitage Publishers, 2015, pp. 271–289 (in Russian).

Atanasov G. “Svjatoj Georgij – peshij vojn-zmeeborec: voznikovenie ikonografii, pamjatniki, semantika i rasprostranenie” [“St. George – a Foot Warrior-Serpent Fighter: The Emergence of Iconography, Monuments, Semantics and Distribution”]. In *Slavjano-russkoe juvelirnoe delo i ego istoki. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashhennoj 100-letiju so dnja rozhdenija Gali Fedorovny Korzuhinoj (Saint Petersburg, April 10–16, 2006)*, ed. by A.A. Peskova, O.A. Shhegl'ova, A.E. Musin. Saint Petersburg: Nestor-Istorija, 2010, pp. 330–343 (in Russian).

Bank A.V., Bessonova M.A., eds. *Art of Byzantium in the Collections of the USSR. Exhibition catalog*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1977 (in Russian).

Burčulaže N. *Georgian Icons*. Tbilisi, 2016 (in Georgian).

Burch'uladze N., ed. *Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum*. Tbilisi: Georgian National Museum, 2012.

Carr A.M.W., Nicolaïdès A., eds. *Asinou across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012.

Chatzidakis M. "Une icône du Christ en mosaïque a Lavra". *Deltion of the Christian Archaeological Society* 7 (1973–1974), pp. 149–157, pls. 53–54 (in Greek).

Chichinadze N. "Painted Icons of Georgia (11th–14th c.)". In *Medieval Painting in Georgia. Local Stylistic Expression and Participation to Byzantine Oecumenicity*, ed. by M. Panayotidi-Kesisoglou, S. Kalopissi-Verti. Athens: VIVLIOTECHNIA, 2014, pp. 71–181, pls. 29–32.

Constantinides E.C. "Une icône historiée de Saint Georges du XIIIe siècle au monastère de Sainte-Catherine du mont Sinai". In *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus', Vizantiia, Balkany. XIII vek [Early Russian Art: Rus', Byzantium and the Balkans in the 13th c.]*, ed. by O.E. Etingof. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 1997, pp. 77–104.

Dąb-Kalinowska B. "Die Krakauer Mosaikikone". *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 22 (1973). S. 295–298.

Demus O. *The Mosaics of Norman Sicily*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949.

Demus O. *Die byzantinischen Mosaikikonen. I: Die großformatigen Ikonen*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.

Demus O. "Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung". In Demus O. *Studies in Bizantium, Venice and the West*, ed. by I. Hutter. London: The Pindar Press, 1998. S. 173–176.

Effenberger A. "Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons". In *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004, pp. 209–214.

Etinhof O. *Vizantijskiye ikony VI – pervoy poloviny XIII veka v Rossii [Byzantine icons of the 6th – first half of the 13th century in Russia]*. Moscow: Indrik, 2005 (in Russian).

Evans H.C., ed. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, with Yale University Press, 2004.

Evans H.C., Wixom W.D., eds. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Fafalios M. *Byzantine Mosaic Icons. Art and Technique*. Thessaloniki, 2009 (in Greek).

Furlan I. *Le icone bizantine a mosaico*. Milan: Stendhal, 1979.

Georgievski M. *Icon Gallery – Ohrid*. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid, 1999.

Grotowski P. *Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261)*. Leiden, Boston: Brill, 2010.

Harrison K. *Byzantine Carved Gemstones: Their Typology, Dating, Materiality, and Function*. Doctoral Dissertation. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2015.

Janin R. *Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Tome III. Les églises et les monastères*. Paris: Institut français d'études byzantines, 1969.

Johnson M.J. "The Episcopal and Royal Views at Cefalù". *Gesta*. Vol. 33, No. 2 (1994), pp. 118–131.

Kalavrezou-Maxeiner I. *Byzantine Icons in Steatite*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985.



- Kenia M. *Upper Svaneti Medieval Mural Painting*. Tbilisi: G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation, 2010.
- Khouskivadzé L. “Les mosaïques antiques et médiévaux de la Géorgie”. In Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, ed. by M. Aspra-Vardavaki. Vol. 1. Athens: Panepistēmiakes Ekdoseis, 2003, pp. 421–430.
- Kitzinger E. *I mosaici di Monreale*. Palermo: S.F. Flaccovio, 1960.
- Kitzinger E. *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.
- Kollias E. *Patmos. Byzantine Art in Greece*. Athens: Melissa, 1986 (in Greek).
- Kovalenko T.V. “Restoration and Technological Study of a Mosaic Icon from the Collection of the Institute of the History of Georgian Art”. *Reports of the State Hermitage Museum* 43 (1978), pp. 62–65 (in Russian).
- Krickelberg-Pütz A. “Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid”. *Aachener Kunstblätter* 50 (1982). S. 10–141.
- Lazarev V.N. *Istoria vizantiyskoy zhivopisi [History of Byzantine painting]*. Vol. 1–2. Moscow: Iskusstvo, 1986 (in Russian).
- Manafis K.A., ed. *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*. Athens: Ekdotike Athenon, 1990.
- Moretti S. “I colori della fede: icone a smalto e a mosaico tra X e XIV secolo”. In *Vie per Bisanzio. VII Congresso Nazionale di Studi Bizantini. Venezia, 25–28 novembre 2009*, a cura di A. Rigo, A. Babuin e M. Trizio. Bari: Edizioni di Pagina, 2013, tomo 2, pp. 997–1009, figs. 1–7.
- Moretti S. “Dalla Grecia a Palermo: riflessioni sull’immagine di una Vergine”. In *La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI–XII: atti delle X. giornate di studio della Associazione italiana di studi bizantini (Palermo, 27–28 maggio 2011)*, a cura di R. Lavagnini e C. Rognoni. Palermo: Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici Bruno Lavagnini, 2014, pp. 243–255.
- Mouriki D. “Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIIIe siècle au Sinai”. *Études balkaniques* 2 (1995/1), pp. 105–135.
- Nelson R.S. “A Miniature Mosaic Icon of St. Demetrios in Byzantium and the Renaissance”. *Dumbarton Oaks Papers* 75 (2021), pp. 41–83.
- Nelson R.S., Collins K.M., eds. *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2006.
- Nesbitt J.W. “Apotropaic Devices on Byzantine Lead Seals in the Collections of Dumbarton Oaks and the Fogg Museum of Art”. In *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, ed. by Ch. Entwistle. Oxford: Oxbow Books, 2003, pp. 107–113.
- Niedzielska M. “Konserwacja mozaiki bizantyjskiej Madonny z klasztoru Klarysek w Krakowie”. *Ochrona Zabytków* 26/3 (102) (1973), pp. 201–208.
- Nikolovski D., ed. *The Icon Painting in Macedonia. Dated Icons, Known Authors and Painting Workshops*. Skopje: Calamus, 2011.
- Papamastorakis T. “Pictorial Lives: Narrative in Thirteenth-Century Vita Icons”. *Benaki Museum* 7 (2007), pp. 33–65.
- Parpulov G. “Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century”. In *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, ed. by Sh. Gerstel, R. Nelson. Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2010, pp. 345–414.

Pedone S. "L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di "Musaico Parvissimo". *Rivista dell'Institut Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. III Serie. Anno XXVIII* 60 (2005), pp. 95–131.

Różycka-Bryzek A. "Matka Boska Hagiosoritissa". In *Pax et Bonum. Skarby Klarysek krakowskich: Kat. wyst. Arsenal museum Czatoryckich. Wrzesień – październik*, 1999, ed. by A. Włodarek. Kraków, 1999, pp. 42–46.

Różycka-Bryzek A. "Mosaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. Klarysek w Krakowie". In *Magistro et Amico amici discipulique: Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, ed. by J. Gadomski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002, pp. 405–426.

Ryder C.E. *Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period*. New York: New York University, 2007.

Sheinina E.G. "O restavratsii i materialakh vizantiiskikh miniatiurnykh mozaichnykh ikon" [On the Restoration and Materials of Byzantine Miniature Mosaic Icons]. *Reports of the State Hermitage Museum* 55 (1991), pp. 51–54 (in Russian).

Smorąg-Różycka M. "Ikona Matki Boskiej Eleusy w klasztorze Sióstr Klarysek w Krakowie: wstępne rozpoznanie". In *Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek*, ed. by M. Szymy and M. Walczaka. Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, 2020, pp. 173–182.

Sôtiriou G. et M. *Ikônes du mont Sinai*. Vol. 1. Athens: Institut Français, 1956. Vol. 2. Athens: Institut Français, 1958 (in Greek).

Totev K. "Srednevekove vizantijskie svincove ikony iz Severo-Vostochnoj Bolgarii (k ikonografii Svjatogo Georgija - drakonoborca)" ["Medieval Byzantine Lead Icons from North-Eastern Bulgaria (On the Iconography of St. George the Dragonslayer)"]. *Materials in Archaeology, History and Ethnography of Tauria* VII (2000), pp. 362–369 (in Russian).

Totev K. *Thessalonican Eulogia Found in Bulgaria (Lead Ampules, Enkolpia and Icons from the 12<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> Centuries)*. Veliko Tyrnovo: Faber, 2011.

Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K. *The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments*. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007.

Vicenzi A., ed. *The Palatine Chapel in Palermo*. Modena: Franco Cosimo Panini, 2018.

Vokotopoulos P. *Byzantine Icons*. Athens: Ekdotike Athenon, 1995 (in Greek).

Walter Ch. "Saint Theodore and the Dragon". In *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, ed. by Ch. Entwistle. Oxford: Oxbow Books, 2003, pp. 95–106.

Weitzmann K. et al. *The Icon*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.

Whittemore T. *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery*. Oxford: University Press, 1952.

Wirssaladse T. "Die Wandmalerei in Maxchvarischi des Malers Mikael Maglakeli". *Ars Georgica* 4 (1955), pp. 169–231 (in Russian).

Yakovleva M. "On the Dating of a Group of Miniature Mosaic Icons of the Early Palaeologan Period". In *Russia. Georgia. Christian East. Spiritual and Cultural Ties: Collection of Articles Based on the Materials of the VII Scientific Readings Dedicated to the Memory of D.I. Arsenishvili*. Moscow: Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, 2020, pp. 149–159 (in Russian).

Yakovleva M. "Three Mosaic Crucifixions of the Palaeologan Age. Some Notes on Dating and Attribution" (in print) (in Russian).

## **ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ**

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГосНИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва

ГПИБ – Государственная публичная историческая библиотека России, Москва

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ИИМК – Институт истории материальной культуры, Санкт-Петербург

НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург

ПСРЛ – Полное собрание русских летописей

ПСТГУ – Православный Свято-Тихоновский государственный университет, Москва

РАИК – Русский археологический институт в Константинополе

РГАДА – Российский государственный архив древних актов, Москва

СПб ФА РАН – Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук

ЦГРМ – Центральные государственные реставрационные мастерские

ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва

BAV – Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

BnF – Bibliothèque nationale de France, Paris

CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique, Paris

Научное издание

## Искусство византийского мира 2

Сборник статей памяти О.С. Поповой

Редактор *Н.А. Борисовская*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Оформление: *Е.А. Сиверс*

Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 17.07.2023

Формат 70 × 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Гарнитура PT Serif Pro.

Усл.-печ. л. 35,9

Тираж 100 экз.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Отпечатано в типографии ООО «Буки Веди»

117393, г. Москва, вн. тер. г. Муниципальный округ Обручевский,  
ул. Профсоюзная, д. 56, этаж 3, помещение XIX, ком. 321.

Тел.: (495) 926-63-96, [www.bukivedi.com](http://www.bukivedi.com), [info@bukivedi.com](mailto:info@bukivedi.com)