State Institute for Art Studies
Lomonosov Moscow State University
State Vladimir-Suzdal Historical, Architectural
and Art Museum-Reserve

The international scientific conference

Art of the Byzantine world

Individuality of artistic creativity

in honour of Olga Popova

Moscow, November 7–10, 2018

Abstracts of communications

Moscow 2018

Государственный институт искусствознания
Московский государственный университет
имени М.В.Ломоносова
Государственный Владимиро-Суздальский историко-
архитектурный и художественный музей-заповедник

Международная научная конференция

Искусство византийского мира

Индивидуальность в художественном творчестве

К юбилею Ольги Сигизмундовны Поповой

москва, 7–10 ноября 2018 года

Тезисы конференции

Москва 2018

УДК 7.033
ББК 85.103
И86

Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. К юбилею О.С. Поповой. Тезисы докладов международной конференции. Москва, 7–10 ноября 2018 года. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 178 с.

ISBN 978-5-98287-139-8

В сборник вошли тезисы докладов международной научной конференции, проводимой 7–10 ноября 2018 года Государственным институтом искусствознания, МГУ имени М.В. Ломоносова и Владимиро-Суздальским музеем-заповедником в честь юбилея О.С. Поповой. В соответствии с ее научными интересами конференция посвящена искусству византийского мира. Роль в нем индивидуальности является главной темой. Докладчики – ведущие отечественные и зарубежные ученые – рассматривают ее как с точки зрения художника, так и заказчика произведения. В сообщениях также осмысляются вопросы сохранения и обновления традиции в византийском художественном творчестве, его столичных и региональных тенденций, связей с западноевропейским, восточнохристианским, древнерусским искусством. Книга рассчитана на историков византийского искусства и всех интересующихся проблемами его изучения.

The current volume includes abstracts of the communications at the international scientific conference organized on November 7–10, 2018 by the State Institute for Art Studies, Lomonosov Moscow State University and Vladimir-Suzdal Museum-Reserve in honour of Olga Popova. In accordance with her scientific interests, the conference is devoted to the art of the Byzantine world. The role played in it by the individuality is the main theme. Presenters – the leading Russian and foreign scholars – consider it both from perspective of an artist and a donor of the art work. The questions of the preservation and the renovation of tradition in Byzantine artistic creativity, its metropolitan and regional trends and connections with Western European, Eastern Christian and Ancient Russian art are also reflected upon in the communications. The book is addressed to historians of Byzantine art and all those interested in it.

ISBN 978-5-98287-139-8

© Государственный институт искусствознания, 2018
© Коллектив авторов, текст, 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

Содержание

Contents

I **Роль индивидуальности: заказчик, мастер, произведение**

The role of the individuality: donor, master, art work

16 *Armen Kazaryan*
Regarding the Creativity in the Medieval Architecture: The Architect and Embodied Idea

17 *А.Ю. Казарян*
О творческом начале в средневековом зодчестве: Архитектор и воплощаемая идея

18 *Silvia Pedone*
The Byzantine Sculptor: Identity and Status between Originality and Rules

19 *С. Педоне*
Скульптор в Византии: индивидуальность и статус между оригинальностью и правилами

20 *Nebojša Stanković*
Tradition, Innovation, and Individual Creation in Monastic Architecture: The Case of St Athanasius the Athonite and the Katholikon of His Great Lavra

21 *Н. Станкович*
Традиции, новации и индивидуальное творчество в монастырской архитектуре: св. Афанасий Афонский и кафоликон его Великой Лавры

24 *Anna Zakharova*
The Problem of Byzantine Painter's Individuality in the 11th-Century Miniatures

25 *А.В. Захарова*
Проблема индивидуальности византийского художника на примере миниатюр XI века

28 *Maria Panayotidi-Kesisoglou*
Donors' Personalities in the 11th–12th Centuries as Seen through Iconographic Programs

29 *М. Панайотиди-Кесисоглу*
Личности ктиторов в XI–XII веках по иконографическим программам

30 *Georgij Gerov*
Features of the 12th- and 14th-Century Frescoes in the Bachkovo Ossuary Church

31 *Г.П. Геров*
Особенности фресок XII и XIV веков Бачковской церкви-костницы

34 *Liliya Evseeva*
The Mosaics of Monreale: Donors and Artists

35 *Л.М. Евсеева*
Мозаики Монреале: заказчики и художники

38 *Maria Lidova*
"What's in a name?": Signatures of Byzantine Artists as Manifestations of Authorship and Individuality

39 *М.А. Лидова*
«Что значит имя?»: подписи византийских мастеров как проявления авторской индивидуальности

42 *Aleksandr Preobrazhensky*
Inscriptions with the Names of Russian Icon Painters of the 13th–15th Centuries

43 *А.С. Преображенский*
Надписи с именами русских иконописцев XIII–XV веков

44 *Sophia Kalopissi-Verti*
Donors in Palaiologan Churches of the Mani in the Southern Peloponnese: Individualities, Collectiveness, and Identities

45 *С. Калописси-Верти*
Ктиторы в палеологовских храмах Мани на Юге Пелопоннеса: индивидуальное, коллективное и своеобразное

48 *Tatiana Tsarevskaya*
The Problem of Artistic Individuality in Novgorod Mural Painting of Theophanes the Greek's Circle

49 *Т.Ю. Царевская*
Проблема творческой индивидуальности в новгородских росписях круга Феофана Грека

II Художественное творчество в рамках традиции: сохранение, обновление, переосмысление
Artistic creativity in the frame of tradition: preservation, renovation, rethinking

54 *Vitaliy Suslenkov*
Non-Classical / Anti-Classical Methods in the Classical Art of the 3rd–4th Centuries

55 *В.Е. Сусленков*
Неклассические / антиклассические приемы в античном искусстве III–IV веков

58 *Mikhail Butyrsky*
Creating Portraits in Byzantine Numismatics (Late 7th – Early 8th Centuries)

59 *М.Н. Бутырский*
Портретное творчество в византийской нумизматике (конец VII – начало VIII века)

64 *Mariya Makhanko*
The Mother of God – Allegory of Wisdom and Prophets as Philosophers: On the Programme and Style of the 6th–7th-Century Illustrated Syrian Bible (Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341)

65 *М.А. Маханько*
Богоматерь – Аллегория Мудрости и пророки как философы: о программе и стиле декора сирийской лицевой Библии VI–VII веков из собрания Национальной библиотеки Франции в Париже (syr. 341)

68 *Jean-Pierre Caillet*
The Contribution of the "Greek" Rome (7th–9th Centuries) to the Formation of Post-Iconoclastic Iconography

69 *Ж.-П. Кайе*
Вклад «греческого» Рима (VII–IX века) в формирование постиконоборческой иконографии

70 *Vera Zalesskaya*
The Individual and the Traditional in the Byzantine Painted White Clay Ware of the 10th Century

71 *В.Н. Залесская*
Индивидуальное и традиционное в расписной византийской керамике X века

74 *Ludmila Schennikova*
Peculiarities of the Iconography of the Byzantine Eleousa of Vladimir and Its Copies

75 *Л.А. Щенникова*
Своеобразие иконографии византийской иконы «Богоматерь Умиление Владимирская» и ее списков

78 *Vasileios Marinis*
Reinterpreting the Heavenly Liturgy

79 *В. Маринис*
К новому пониманию «Небесной литургии»

III Искусство константинополя и региональные тенденции
The art of constantinople and regional trends

84 *Alexei Lidov*
The Luminous Cloud of Hagia Sophia in Constantinople as the Major Icon of the Byzantine Empire

85 *А.М. Лидов*
Сияющее облако Софии Константинопольской
как главная икона Византийской империи

92 *Andrey Vinogradov*
The Problem of the "Metropolitan" in the Middle Byzantine
Church Architecture of Asia Minor

93 *А.Ю. Виноградов*
Проблема «столичного» в средневизантийской церковной
архитектуре Малой Азии

96 *Alexandre Saminsky*
The Constantinopolitan School of Georgian Book Painting
in 1070

97 *А.Л. Саминский*
Константинопольская школа грузинской книжной
живописи в 1070 году

100 *Olga Ovcharova*
On the Question of Stylistic Trends of the 12th-Century
Byzantine Painting

101 *О.В. Овчарова*
К вопросу о стилистических тенденциях византийской
живописи XII века

106 *Daria Skobtsova*
On the Dating of Two Mosaic Icons of St George and St Demetrius
in Xenophontos Monastery on Mount Athos

107 *Д.А. Скобцова*
К вопросу о времени создания мозаичных икон св. Георгия
и св. Димитрия из монастыря Ксенофонта на Афоне

108 *Ariadna Voronova*
Features of "Byzantinization" in Serbian Architecture during
the Age of King Milutin (1282–1321)

109 *А.А. Воронова*
Особенности «византинизации» сербской архитектуры
в эпоху короля Милутина (1282–1321)

110 *Svetlana Maltseva*
The Special Features of the Church of the Prophet Elijah in Thessaloniki: The Problem of Regional Traits in the Late Byzantine Architecture

111 *С.В. Мальцева*
Особенности храма Пророка Илии в Салониках и проблема региональных направлений в поздневизантийской архитектуре

114 *Elena Vinogradova*
The Frescoes of Paleomonastiro in Achaia, Peloponnese

115 *Е.А. Виноградова*
Фрески Палеомонастиро в Ахайе на Пелопоннесе

118 *Rostislav Novikov*
Late Byzantine Icons of Albanian Museums. Metropolitan Influences and Regional Characteristics of the Icon Painting of the Second Half of the 14th–15th Century in Northern Epirus

119 *Р.В. Новиков*
Поздневизантийские иконы из музейных коллекций Албании. Столичные влияния и региональные особенности в иконописи Северного Эпира второй половины XIV–XV века

IV Западная Европа – Христианский Восток – Древняя Русь
Western Europe – Christian East – Ancient Rus

124 *Tatiana Oblitsova*
Fresco Image of Madonna from Cathedral in Rossano in the Frames of the Relationship between Traditions of Byzantium and the West

125 *Т.Ю. Облицова*
Фресковый образ Богоматери из собора в Россано в рамках соотношений традиций Византии и Запада

126 *Irina Oretskaya*
The Second Layer of Frescoes in the Church of San Pietro at Otranto. Notes in the Margins

127 *И.А. Орецкая*
Второй слой фресок в церкви Сан Пьетро в Отранто. Заметки на полях

130 *Valentino Pace*
"Quorum Nomina Deus Scit": Anonimity vs. Individuality in the Apulian Painting of the Byzantine and Post-Byzantine Centuries

131 *В. Паче*
Quorum nomina Deus scit: анонимность против индивидуальности в апулийской живописи византийского и поствизантийского времени

132 *Anis Chaaya*
The Continuity of Byzantine Architecture and Art in the Levant under the Umayyad Caliphate

133 *А. Шаайа*
Преемственность развития византийской архитектуры и искусства в Леванте при Омейядском халифате

136 *Nada Hélou*
The Frescoes of the Church of Saint Phocas in Amioun (Lebanon)

137 *Н. Хелу*
Фрески церкви Святого Фоки в Амиуне (Ливан)

138 *Levon Chookaszian*
The Last Judgement in the Armenian Book Painting of the 13th–14th Centuries

139 *Л.Б. Чугасзян*
«Страшный суд» в армянской книжной живописи XIII–XIV веков

142 *Mikayel Arakelyan*
Iconography of the "Intercession" in the Painting of Armenian Miniaturists of the 13th–17th Centuries: Influences, Features, Traditions

143 *М.Г. Аракелян*
Иконография «Заступничество» в живописи армянских миниатюристов XIII–XVII веков: влияния, особенности, традиции

146 *Seyranush Manukyan*
Cilician Miniature and Byzantine Traditions of the 11th Century: Example or Impulsion to Creation

147 *С.С. Манукян*
Киликийская миниатюра и византийские традиции XI века: образец или импульс к творчеству

150 *Lev Lifshits*
Change of Ideals in the Art of the First Third of the 13th Century. On the Problem Definition

151 *Л.И. Лифшиц*
Смена идеалов в искусстве первой трети XIII века. К постановке проблемы

152 *Engelina Smirnova*
Artists in Novgorod in the First Half of the 14th Century

153 *Э.С. Смирнова*
Художники в Новгороде в первой половине XIV века

156 *Irina Shalina*
Western and Byzantine Traditions in Early 14th-Century Novgorod Iconography

157 *И.А. Шалина*
Переплетение византийских и западных художественных традиций в новгородской иконописи раннего XIV века

160 *Irina Sterligova*
A Diptych with Ivory Reliefs from St Peter's in Rome among the Works of Greek Carvers Working in Russia in the First Half of the 15th Century

161 *И.А. Стерлигова*
Диптих с рельефами слоновой кости из собора Святого Петра в Риме в ряду произведений греческих резчиков, работавших на Руси в первой половине XV века

164 *Elena Ostashenko*
Ivory Reliefs from the Vatican Museums in the Context of the Byzantine and Russian Art of the Second Quarter of the 15th Century

165 *Е.Я. Осташенко*
Рельефы слоновой кости из Музеев Ватикана и их место в византийском и русском искусстве второй четверти XV века

168 *Gennadij Popov*
The Icon of Saint Nicholas of Myra with Scenes from His Life in Zaraysk

169 *Г.В. Попов*
Житийная икона святителя Николая Мирликийского в Зарайске

170 *Andrey Batalov*
An Example of the Architectural Inversion and the Problem of Dating the Katholikon of Goritsky Anastasis Monastery

171 *А.Л. Баталов*
Пример архитектурной инверсии и проблема датировки собора Воскресенского Горицкого монастыря

174 *Elena Saenkova*
The Icon "My Heart is Inditing a Good Matter" from the Collection of the Tretyakov Gallery: Origin and Attribution

175 *Е.М. Саенкова*
Икона «Отрыгну сердце мое слово благо» из собрания Третьяковской галереи: происхождение и атрибуция

I

The role of the individuality: donor, master, art work

I

Роль индивидуальности: заказчик, мастер, произведение

Armen Kazaryan
The State Institute for Art Studies,
Moscow

Regarding the Creativity in the Medieval Architecture: The Architect and Embodied Idea

Architectural studies are the most conservative field of the research into art of the Middle Ages. It is associated, on the one hand, with the notions of slow, step-by-step development of materials and structures forming the architectural space and, on the other hand, with the role of typological and other kinds of evolution envisaged on the basis of imagined patterns. This part of art studies is firmly associated with archaeology, especially when ruined heritage is concerned. The search for the traditional and the innovative, conditioned by structural optimization, functional convenience, including that of the Liturgy, does not leave space for studying creativity as such, that very basis of art's evolution which does make it possible to consider architecture as art. In this paper we shall substantiate the role of the architect as the creator of the architectural concept and image through considering some examples among the most outstanding monuments of Byzantine architecture, and for the most part Armenian medieval churches. The current concepts of auxiliary, secondary role of an architect in the course of medieval churches' construction will be dispelled. It will be demonstrated to what an extent the architectural idea influenced buildings' structures, by making their forms, the aesthetic view of the masonry subservient to an artistic concept. The architectural works by Armenian masters of the metropolitan school – the school of Ani – will be compared with the Classical and Early Modern monuments, from which we will conclude about the individual creativity's high role in all these periods of the professional architecture's development.

А.Ю. Казарян

Государственный институт искусствознания,
Москва

О творческом начале в средневековом зодчестве Архитектор и воплощаемая идея

Исследования архитектуры – наиболее консервативная область изучения средневекового искусства. Она прочно связана, с одной стороны, с представлениями о медленном поэтапном развитии составляющих архитектурное пространство материалов и конструкций, а с другой – с ролью типологической и прочей эволюции композиций на основе воображаемых закономерностей. Эта часть искусствознания прочно смыкается с археологией, особенно когда речь идет о руинированном наследии. Поиск традиционности и новаций, обусловленных конструктивным совершенствованием, функциональным, в том числе литургическим удобством, не оставляет места для изучения собственно творчества, той самой основы развития искусства, которое и позволяет рассматривать архитектуру как искусство. На примере самых выдающихся произведений византийского зодчества и в большей мере средневековых армянских храмов в докладе будет обоснована роль архитектора как организатора образного строя и архитектурной концепции произведений. Будут развеяны устоявшиеся представления о подсобной, вторичной роли зодчего в процессе создания средневековых храмов. Будет продемонстрировано, насколько архитектурная идея влияла на конструкции зданий, подчиняя их формы, эстетический вид кладки художественной концепции. Произведения армянских мастеров столичной школы – школы Ани – будут сопоставлены с произведениями античности и раннего Нового времени, что приведет к утверждению о высокой роли индивидуального творчества во все отмеченные периоды развития профессиональной архитектуры.

Silvia Pedone
Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma,
Barberini Corsini, Rome

The Byzantine Sculptor: Identity and Status between Originality and Rules

The present paper aims to explore the "profile" of the Byzantine sculptor through the analysis of the style of specific marble pieces, their material marks (inscriptions, signs etc.), and the contemporary textual sources. As a matter of fact, we have to face the difficulty in singling out the distinctive features of specific artists within a working system which normally left no room for the personal identity of authors and craftsmen – and this is all the more interesting when considering the traditional "image" of the ancient Greek sculptor. So, I will examine some relevant cases that stylistically reveal a perceptible deviation between rules and originality in order to discuss the role of personality and free choice of the single artist in the execution of an artwork (and not only the involuntary self-revelation through the insuppressible peculiarities of his manner). From this perspective, patrons and donors also had a significant role in orienting novelties and deviations from the prevailing stylistic standards, as it is the case with the main artistic enterprises of the Justinian age or in some works of the Middle Byzantine period.

С. Педоне

Национальные галереи старинного искусства
Барберини и Корсини, Рим

Скульптор в Византии: индивидуальность и статус между оригинальностью и правилами*

В докладе мы попытаемся воссоздать «портрет» византийского скульптора на основе анализа стиля отдельных произведений из мрамора, других материальных свидетельств (таких, как надписи или клейма) и письменных источников. В действительности, выявление отличительных качеств отдельных мастеров сопряжено с определенными трудностями, поскольку система ремесленной организации обычно не оставляла места для проявления индивидуальности авторов или мастеров. Это тем более интересно сравнить с традиционным образом древнегреческого «скульптора». Мы рассмотрим несколько случаев, где стилистические особенности позволяют выявить ощутимую разницу между нормой и оригинальностью. Это позволит нам рассуждать о роли личности и свободном выборе отдельного художника в создании произведения искусства (а не только о невольном проявлении индивидуальности через такие особенности художественной манеры, которые невозможно скрыть). С этой точки зрения также важна роль ктиторов и заказчиков, которые могли сами способствовать отклонению от преобладавших стандартов стиля и появлению определенных новых ориентиров, как это имело место, например, в важнейших архитектурных проектах эпохи Юстиниана, а также и при строительстве некоторых храмов средневизантийского периода.

* Перевод с английского А.В. Захаровой.

Nebojša Stanković
GABAM-ANAMED Post-Doctoral Fellow,
Koç University, Istanbul

Tradition, Innovation, and Individual Creation in Monastic Architecture: The Case of St Athanasius the Athonite and the *Katholikon* of His Great Lavra

Middle Byzantine monastic churches predominantly feature a cross-insquare *naos* with a three-bayed narthex. It is most likely that this layout was adopted by the Stoudite monasticism as the most suitable for its coenobitic and liturgical needs. This architectural type may have been first used and its advantages recognized in the initial monastery of St Theodore the Stoudite's community – Sakkoudion – or, more likely, in the region where it was situated, Bithynia.

This important monastic center was where St Athanasius the Athonite started his monastic vocation. He was undoubtedly well acquainted with the architecture of the region, which he brought to Mount Athos together with the Stoudite monastic *typikon*, when he established the Great Lavra and constructed its *katholikon*. However, Athanasius's approach was responsive to available resources and local needs. This is witnessed by the somewhat rough and inexpert execution of the *katholikon*, as well as his several readjustments of the church design during the construction, the best known being the addition of the two lateral conches to the *naos*, in order to better accommodate choirs of chanters. The same approach is visible in the setting out of his monastic quarters, consisting of a chapel, a library, and his cell, in the over-narthex area and the establishment of two subsidiary chapels attached to the narthex, one of which was used by him to hear confessions and eventually housed his tomb.

Н. Станкович
Университет Коч, Стамбул

Традиции, новации и индивидуальное творчество в монастырской архитектуре: св. Афанасий Афонский и кафоликон его Великой Лавры*

Средневизантийские монастырские церкви обычно представляли собой крестово-купольный храм на четырех опорах с нартексом с тремя ячейками. Скорее всего, этот тип был принят у студитов как наиболее подходящий для общежительного устава и литургических нужд. Возможно, этот архитектурный тип с его преимуществами был впервые использован и оценен в первом монастыре Св. Феодора – Саккудионе – или во всяком случае в той же области – Вифинии.

Именно в этом важном монастырском центре св. Афанасий начинает свой монашеский подвиг. Несомненно, он был хорошо знаком с архитектурой этого региона, которую он принес на Афон вместе со студийским уставом, когда основал Великую Лавру и построил ее кафоликон. Однако св. Афанасий учитывал имеющиеся в его распоряжении ресурсы и местные нужды. Об этом свидетельствует несколько грубоватое и не совсем искусное исполнение кафоликона, а также некоторые изменения, которые вносились в структуру церкви по ходу строительства, самое значительное из которых – добавление двух боковых апсид к наосу для более удобного размещения певчих. Аналогичный подход прослеживается и в планировке других монастырских помещений, в том числе парекклесиона, библиотеки и кельи

* Перевод с английского А.В. Захаровой.

All these functional and architectural solutions provided precedents that were emulated within a short time period in at least two other Hagiorite monastic houses, Ivērōn and Vatopedi, becoming characteristic features of Athonite church architecture. The latter two *katholika* also show their own creative responses to the model, thus indicating that monastic founders and their communities were dependent on traditions as much as they were open to innovations if these proved better suited to their actual needs. This paper is going to explore both mechanisms: how the existing forms were transmitted between monastic communities and when innovations were found permissible or even necessary.

св. Афанасия на втором этаже над нартексом, а также в устройстве двух дополнительных парекклесиев по сторонам от нартекса, один из которых он использовал для исповеди, а в другом впоследствии был похоронен.

Все эти функциональные и архитектурные решения стали образцами, которые через короткое время были воспроизведены по крайней мере в двух афонских монастырях, Ивироне и Ватопеде, а впоследствии стали характерными элементами афонских храмов. В этих двух кафоликонах также заметна собственная творческая переработка образца, свидетельствующая о том, что основатели и общины монастырей были настолько же зависимы от традиций, насколько и открыты для новаций, если последние более соответствовали их нуждам. В докладе будут рассмотрены оба механизма: как существующие формы переходили из одного монастыря в другой и когда новации оказывались допустимыми или даже необходимыми.

Anna Zakharova
The State Institute for Art Studies;
Lomonosov Moscow State University, Moscow

The Problem of Byzantine Painter's Individuality in the 11th-Century Miniatures

Byzantine miniature of the 11th century gives plenty of material for studying the problem of Byzantine painter's individuality.

In the beginning of this century the famous Vatican Menologion was created upon the order of Basil II. This is the key monument for the problem in question. Besides each of its 430 miniatures the scribe put the painter's name. A thorough complex investigation of the manuscript allowed us to understand how the work of the team was organized, in what way the eight painters interacted, what was the role of models and how in particular each master's personal manner manifested itself. The influence of this workshop may be traced in the miniatures of the second quarter of the 11th century, despite the fact that coeval monumental painting shows totally different tastes and ideals.

In the second half of the 11th century the art of book illumination thrived, hundreds of splendid manuscripts were decorated in variegated ways. The scholars have attempted at distinguishing the groups of manuscripts illuminated by the same painter or manufactured in the same workshop. It has been revealed that in some cases scribes and painters collaborated; in other cases the workshops employed continuously several scribes and ornamentalists while the miniatures were ordered to external craftsmen possibly specializing not only in miniature, but also in icon painting.

А.В. Захарова

Государственный институт искусствознания;
МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва

Проблема индивидуальности византийского художника на примере миниатюр XI века

Византийская миниатюра XI века дает много материала для исследования индивидуальности византийского художника.

В начале столетия по заказу императора Василия II был создан знаменитый Ватиканский менологий – ключевой для этой темы памятник. У каждой из 430 миниатюр писцом подписано имя создавшего ее художника. Тщательное комплексное исследование рукописи дает возможность понять, как была организована работа и взаимодействие восьми мастеров, какую роль играли образцы, в чем именно могли проявляться личные особенности художественной манеры каждого. Влияние этой мастерской прослеживается и в книжной миниатюре второй четверти столетия, несмотря на то, что в монументальной живописи уже доминировали совсем другие вкусы и установки.

Во второй половине XI века искусство книжной миниатюры переживает настоящий расцвет, создаются сотни великолепных манускриптов, весьма разнообразных по своему оформлению. Исследователями неоднократно предпринимались попытки выявить группы рукописей, иллюстрированных одним и тем же художником, или созданных в одной и той же мастерской. В одних случаях имело место тесное сотрудничество писцов и художников, в других случаях мастерские с более или менее постоянным составом писцов

As in the case of the Vatican Menologion, the oeuvre of one and the same painter may be better identified among the manuscripts containing multiple miniatures, where the same pictorial devices were repeated rather frequently. Much more complicated are the cases of luxurious volumes illustrated with just a few full-page miniatures. Each of these splendid manuscripts is a brilliant individual artwork, yet it is almost impossible to find the works of one and the same painter among them.

In this paper we shall try to sum up the results of our investigations in the 11th century illuminated manuscripts and to postulate some basic problems in studying the Byzantine painters' individual manners.

и орнаменталистов прибегали к услугам художников, работавших на стороне и, очевидно, писавших также и иконы.

Как и в случае с Ватиканским менологием, произведения одного художника легче выявить среди рукописей с многочисленными миниатюрами, где одни и те же приемы повторяются достаточно часто. Гораздо сложнее обстоит дело с роскошными рукописями, украшенными лишь несколькими полностраничными миниатюрами. Каждая из них представляет собой яркое индивидуальное художественное явление, при этом среди десятков таких рукописей практически не удается выявить произведений одного и того же мастера.

В докладе мы попытаемся суммировать результаты своих исследований отдельных памятников XI века и сформулировать некоторые основные проблемы изучения индивидуальной манеры художника в византийской живописи.

Maria Panayotidi-Kesisoglou
National and Kapodistrian University of Athens,
Athens

Donors' Personalities in the 11th–12th Centuries as Seen through Iconographic Programs

In the course of the mid- to the late 11th and 12th centuries, a period of considerable disruptions and reordering, there emerged varied developments that had to do with the iconographic synthesis of the church programs and the art of painting, that directly pointed to and depicted the personality of donors.

Given the fact that any painting is also a form of communication, something that becomes apparent in many ways, there are monumental painting ensembles that act as clear examples of the type of messages their publics receive from them. In this paper, we will present five different church donors living at the time:

The third son of Alexios I Komnenos, the Porphyrogennetos Isaac Sebastokrator, had a very interesting and highly cultivated personality. Saint Neophytos, the founder of Engleistra in Cyprus, a very religious person, was just as interesting a personality, with roots in an ordinary lay family, living in a very important island of the Empire. Another personality of Cyprus, contemporary of Neophytos and equally interesting and sophisticated but entirely different, is Leo Authentes, a local archon, the son of "Authentes", probably a Byzantine dignitary.

In Kastoria, another local notable in the town, Theodore Lemniotes, lived with his wife, Anna Radene, from a Constantinopolitan family and their son John, during the late decades of the 12th century. Another locally important person, probably of slavic origin, and his wife Anna lived as notable persons in the town during the same period.

Yet we know that they were of divergent backgrounds socially, educationally and economically. Through works of art they commissioned, they express clearly some of the traits of their personalities. It will be our goal to look further, if we can see only through the iconographic program and the quality of the painting the unknown donor of another important monument.

М. Панайотиди-Кесисоглу

Афинский национальный университет
имени Каподистрии, Афины

Личности ктиторов в XI–XII веках по иконографическим программам*

С середины XI века и на протяжении XII века, в эпоху серьезных потрясений и перемен в живописи и иконографических программах храмов появились разнообразные новшества, связанные с личностями ктиторов и их изображениями.

Всякая живопись есть также средство коммуникации, что проявляется многообразно. Но в некоторых ансамблях монументальной живописи особенно четко выражено то, что должны были уяснить их зрители. В настоящем сообщении мы представим пять храмов и их ктиторов, живших в это время.

Багрянородный севастократор Исаак, третий сын Алексея I Комнина, был очень интересным и высококультурным человеком. Святой Неофит, церковный деятель и основатель Энклистры на Кипре, также был очень интересной личностью; он происходил из обычной семьи мирян, жившей на этом важном для Империи острове. Другой киприот и современник св. Неофита, не менее интересный и утонченный человек, однако совершенно от него отличный, – местный архонт Лев Авфендис, сын Авфендиса, вероятно, был византийским чиновником. Другой представитель местной знати, Феодор Лемниот, жил в конце XII века в Кастории вместе со своей женой из константинопольской семьи, Анной Раденой, и сыном Иоанном. В то же время в том же городке еще один представитель местной знати, возможно, славянского происхождения, жил со своей женой Анной.

О всех них мы знаем, что их общественное положение, образование и финансовые возможности были различными. В тех росписях, которые они заказали, ярко воплотились некоторые их личные качества. Нашей целью будет попытаться понять, можно ли только по иконографической программе и качеству живописи узнать неизвестного заказчика еще одного значительного ансамбля.

* Перевод с английского А.В. Захаровой.

Georgij Gerov
Novgorod State United Museum-Reserve,
Veliky Novgorod

Features of the 12th- and 14th-Century Frescoes in the Bachkovo Ossuary Church

Despite the considerable literature on the 12th-century frescoes in the Bachkovo ossuary their dating remains controversial. This fact seems even more surprising due to a lot of information about them: the ensemble has survived to a great extent; the names of the *ktetor* (hieromonk Neophyte) and the main artist (John Iveropoulos) are documented; the *Typikon* of the founder of the Bachkovo monastery, Gregorios Pakourianos (or Bakouriani) exists; in the middle of the 14th century, when information about the first decades of the monastery's existence was hardly lost, the early ktetors of the Bachkovo monastery were depicted in the ossuary.

Some recently restored works of art show close stylistic parallels to the Bachkovo frescoes and allow us to date them to 1150s – 1160s.

Another task is to clarify what parts of the wall-painting were done by different artists of John Iveropoulos' group and to determine the features specific to each master.

Comparing the works of the painters of the 12th and 14th centuries we meet a new problem. In both cases we are talking about art associated with elite circles, but each style corresponds to the artistic tastes of its time. The problem becomes even more complicated since the 14th-century painters had to reconstruct the collapsed frescoes of the 12th century. The 'inserts' are made carefully; they are almost invisible and serve as evidence of piety to the work of the predecessors. A similar practice took place in Studenica Monastery, where the last figure in the group accompanying the Virgin in the Crucifixion was added in the 16th century, and yet the composition of the early 13th century was preserved.

Г.П. Геров

Новгородский государственный объединенный музей-заповедник,
Великий Новгород

Особенности фресок XII и XIV веков Бачковской церкви-костницы

Фрески церкви-костницы Бачковского монастыря хорошо известны византинистам с 1928 года, когда Андре Грабар опубликовал свою книгу «La peinture réligieuse en Bulgarie». Этой росписи посвящены две книги (первая вышла из печати в 1977 году, вторая, суммирующая результаты оконченной реставрации памятника, – в 2003-м) и множество статей. Бачковские фрески упомянуты почти во всех общих сочинениях, посвященных византийскому искусству. Несмотря на столь обширную историю исследований, датировка фресок XII века остается до сих пор дискуссионной. Этот факт кажется еще более удивительным из-за того, что, по сравнению с другими памятниками эпохи, о росписи костницы известно гораздо больше. Ансамбль сохранился в значительной степени; известны имена заказчика (иеромонаха Неофита) и ведущего художника (Иоанна Иверопула); сохранился Типик основателя Бачковского монастыря – Григория Бакуриани; в середине XIV века, когда информация о первых десятилетиях существования обители вряд ли была потеряна, в костнице были изображены ранние ктиторы обители.

Некоторые произведения, чья реставрация закончилась недавно, дают близкие стилевые параллели и позволяют датировать фрески 1150–1160 годами. Они дают возможность конкретнее очертить тот круг, в котором жили и работали бачковские мастера, и помогают лучше представить себе ту элитарную духовную атмосферу, которая существовала в Константинополе, на Афоне и которая, как кажется, нашла свое проявление в жизни Бачковской обители.

Другая задача состоит в попытке уточнить, на каких участках работал каждый из живописцев артели Иоанна Иверопула, и, по возможности, определить специфические для каждого мастера черты, поскольку стилевой анализ показывает, что и в данном случае (как было принято) работало несколько личностей и Иоанн Иверопул являлся лишь руководителем группы.

Еще одна проблема возникает, когда сопоставляем работу мастеров XII и XIV веков. Несмотря на то, что в обоих случаях речь идет об искусстве, связанном с элитарными кругами, стиль в каждом из них отвечает художественным вкусам своего времени. Однако живописцам XIV столетия пришлось дополнять обвалившиеся местами фрески их предшественников XII века, и это обстоятельство усложняет проблему. Несомненно, во времена болгарского царя Иоанна Александра не существовали современные нам принципы реставрации. Стоит все-таки поставить следующий вопрос: а осознавали ли мастера, которые работали тогда в костнице, значение первоначальных фресок? Приспосабливали ли они свой стиль и, если да, то в какой степени? Эти вопросы связаны с психологией художественного творчества и, как кажется, ответ на них будет положительным. «Вставки» XIV века в живопись века XII сделаны старательно; они, насколько это было возможно их авторам, незаметны и являются свидетельством пиетета к творениям прежних времен. Роспись XII века не покрыта новой живописью и не искалечена насечками, а дополнена там, где была разрушена. Подобный принцип работы встречается в Студенице, где в сцене «Распятие Христово» на западной стене наоса живописцы XVI века добавили изображение последней фигуры в группе жён, сопровождающих Богородицу, стараясь при этом не навредить композиции начала XIII столетия. В средневековом искусстве такой принцип работы встречается, хотя и редко, свидетельствуя об уважении к старине.

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

The Mosaics of Monreale: Donors and Artists

The monastery of Monreale in Sicily was erected by the will of the king William II in 1170s – 1180s. The monastery with its cathedral in the form of basilica with transept repeats traditional architecture of a Benedictine abbey. Mosaic decoration of the cathedral was created by Byzantine artists. It was shown that the Roman legacy in this decoration prevailed, yet Byzantine iconography was used to the full. Some subjects were portrayed according to Western iconography. The style of mosaics is typical of Byzantine art, but treatment of some compositions betrays aesthetic ideas of the donor. This shows that masters that arrived to Sicily worked out program and iconography of the mosaics together with the donor. There was also detected some influence of Romanesque wall painting in the mosaics of Monreale.

The task of our report is to research a working method of Byzantine masters, who fulfilled the order of the Catholic monastery and the royal house belonging to a culture with different dogmatic and artistic traditions. In this situation the working method typical of the Byzantine artists must have been manifested most clearly. The sources of the iconography and style of the Monreale mosaics and the character of their use by masters will also be examined in the report.

Л.М. Евсеева

Центральный музей древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева, Москва

Мозаики Монреале: заказчики и художники

Монастырь Монреале на Сицилии создан по воле и замыслу короля Вильгельма II в 1170–1180-е годы. Монастырский ансамбль, как и его собор в форме базилики с высоким трансептом, повторяют традиционную архитектуру бенедиктинских обителей. Мозаичную декорацию собора исполнили, как доказано, византийские художники.

Можно говорить о целой группе лиц, которой король передал функцию заказа соборной декорации. В нее входили члены королевского совета и представители клира. Непосредственным составителем программы декора Монреале называют Ричарда Пальмера, епископа Сиракуз (впоследствии Мессины). Не обладая знанием имен и происхождения греческих мастеров, мы предполагаем структурную организацию прибывшей на Сицилию византийской артели, подобной римской. При такой организации разработка программы мозаик являлась главной обязанностью ведущего мастера артели, который, согласно римской терминологии, назывался *pictor imaginarius* (лат. – художник образов).

Исследование мозаик показало приоритет римского наследия в системе декорации собора, но с использованием всей полноты византийской иконографии. В отдельных сюжетах была использована иконография романского искусства. Это свидетельствует о том, что руководитель или ведущий мастер прибывшей на Сицилию артели разрабатывал программу и уточнял иконографию мозаик совместно

с заказчиком, по всей видимости, до начала работы. В стиле мозаик при безусловном преобладании характерных черт византийской монументальной живописи решение отдельных тем откорректировано согласно эстетическим представлениям заказчика. Возможно, это происходило в процессе работы.

Задачей настоящего сообщения является исследование метода работы византийских мастеров, исполнявших заказ католического монастыря и королевского дома, принадлежащих культуре, имевшей отличные от Византии догматические установки и художественные традиции. В этой ситуации характерный метод работы византийских художников должен был проявиться с особой отчетливостью. Источники иконографии и стиля в мозаиках Монреале и способ их использования мастерами будут также рассмотрены в докладе.

Maria Lidova
Wolfson college, Oxford

"What's in a name?": Signatures of Byzantine Artists as Manifestations of Authorship and Individuality

This paper is dedicated to the problem of artists' signatures in Byzantium and, more specifically, to the question of anonymity, which is often considered to be the basic characteristic of Eastern Christian art. Numerous traces of authorship by Byzantine artists are found in their work in the form of epigraphical records. Through a selection of the most insightful examples, based primarily on mosaics, murals and icon painting, this paper will demonstrate that the tradition of creating inscriptions bearing the names of masters was a phenomenon neither limited to a particular chronological period of Byzantine history nor influenced by specific historical or cultural transformations. On the contrary, it represents a continuous tradition developing from the period of late antiquity right up to the end of the Middle Ages. The range of surviving evidence, the variability of linguistic forms and paleographic aspects, as well as the array of creative approaches taken to the placement of signatures and dedicatory inscriptions, help to reveal a concern for the preservation of memories of individual involvement within the world of the Medieval Christian masters. Whilst not always in line with a contemporary understanding of the role of artists' signatures, these testimonies nevertheless call for a reevaluation of the question of complete anonymity and the personality of the artist in Byzantine art.

М.А. Лидова
Вульфсон колледж, Оксфорд

«Что значит имя?»: подписи византийских мастеров как проявления авторской индивидуальности

Долгое время в науке превалировало мнение, что искусству Византии свойственна глубокая анонимность. Однако более внимательный анализ сохранившегося художественного наследия позволяет обнаружить многочисленные свидетельства, сообщающие нам имена византийских мастеров, работавших во всех сферах искусства начиная с архитектуры, живописи и скульптуры и заканчивая иллюстрированными рукописями, предметами роскоши и ювелирными изделиями. Эти свидетельства дошли до нас как в упоминаниях источников, так и благодаря наиболее яркому и конкретному указанию на авторство – подписям самих мастеров. Как будет показано в докладе, данное явление вовсе не было обусловлено определенными хронологическими рамками или историческими обстоятельствами и прослеживается начиная с периода становления христианского искусства вплоть до позднего Средневековья.

Изучение функции и типологии подписей, оставляемых мастером на поверхности произведения, не должно ограничиваться прочтением текста и его расшифровкой. Значение имеет не только содержание, но и месторасположение текста, характер исполнения, лингвистические особенности и обстоятельства появления. Немаловажен сам подход к созданию подобного рода свидетельств, зачастую указывающий на стремление находить незаурядные решения. Некоторые тексты создавались по определенному шаблону, другие же

являлись результатом глубоко индивидуального творческого поиска. В каких-то случаях эпиграфические свидетельства с именами мастеров располагались на виду и должны были зрительно выделяться на фоне художественной программы, в других – они приобретали характер тайных знаков или надписей, полностью скрытых от посторонних взоров. Безусловно, многие из текстов, которые будут рассмотрены в данном докладе, лишь отчасти соответствуют тем представлениям о подписях мастеров, которые сформировались на протяжении последующих столетий. Тем не менее в ряде случаев рассматриваемые надписи создавались самими мастерами и, таким образом, в полной мере могут считаться персональными автографами. Систематическое изучение подписей и упоминаний византийских мастеров позволит не только расширить круг известных имен, но и по-новому взглянуть на значение индивидуальности в искусстве Византии.

Aleksandr Preobrazhensky
The State Institute for Art Studies;
Lomonosov Moscow State University, Moscow

Inscriptions with the Names of Russian Icon Painters of the 13th–15th Centuries

One of the brightest manifestations of personality in Medieval art are the inscriptions containing names of the artists. As a rule, before the 17th century in Russia such texts were not signatures in the literal sense of the word: they usually had a more complex structure and to some extent had a votive nature. Nevertheless, the very scarcity of inscriptions with the names of painters and other artisans suggests that each signed work reflected and simultaneously formed an idea of the special status of certain masters. The initiator of the inclusion of the master's name in the votive inscription or in the supplementing text could be the donor, the master himself acting in agreement with the donor, or the same master acting as a donor. In all these cases, the "signed" piece stood out among other works of the same person as a kind of masterpiece. The master, who left his name on the icon or other work, deliberately or unconsciously contrasted himself with his colleagues and, while accentuating his exceptional position, increased the value of the merit of the donor himself.

Compared with the actively studied Byzantine and Western European inscriptions on works of art, early Russian texts of this kind, including inscriptions with the names of masters, are poorly researched. The proposed paper is an attempt to collect information on the icon inscriptions, both original ones and repainted or preserved thanks to their inclusion in written sources. In addition to the problem of the authenticity of these texts, the issues of their content, functions, correlation with the iconographic program, as well as with inscriptions of a similar nature in other types of Russian medieval art will be considered.

А.С. Преображенский

Государственный институт искусствознания;
МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва

Надписи с именами русских иконописцев XIII–XV веков

Одним из ярких проявлений индивидуального начала в средневековом искусстве являются надписи, содержащие имена мастеров. Как правило, на Руси до XVII века такие тексты не были подписями в прямом смысле слова: обычно они обладали более сложной структурой и в той или иной степени имели вотивный характер. Тем не менее сама редкость надписей с именами художников и других ремесленников говорит о том, что каждое подписное произведение отражало и одновременно формировало представления об особом статусе определенных мастеров. Инициатором включения имени мастера в вотивную надпись или в дополняющий ее текст мог быть заказчик произведения, сам мастер, действовавший по договоренности с заказчиком, или тот же мастер, выступавший в роли вкладчика. Во всех этих случаях «подписное» произведение выделялось на фоне прочих работ того же человека как своего рода шедевр. Мастер, оставивший на иконе или ином произведении свое имя, осознанно или неосознанно противопоставлял себя своим коллегам и, акцентируя свое исключительное положение, повышал ценность заслуг самого донатора.

По сравнению с активно изучающимися византийскими и западноевропейскими надписями на произведениях искусства ранние русские тексты подобного рода, в том числе надписи с именами мастеров, исследованы плохо. Предлагаемый доклад представляет собой попытку сбора сведений о надписях на иконах, сохранившихся в подлиннике, в поновленном виде или в составе иных письменных источников. Помимо проблемы аутентичности этих текстов будут рассмотрены вопросы их содержания, функций, соотношения с иконографической программой произведений, а также с надписями сходного характера, известными по другим видам русского средневекового искусства.

Sophia Kalopissi-Verti
National and Kapodistrian University of Athens,
Athens

Donors in Palaiologan Churches of the Mani in the Southern Peloponnese: Individualities, Collectiveness, and Identities

A considerable number of churches were erected in the remote province of the Mani in the southern Peloponnese during the Palaiologan period. Who built these churches? Was it the central authority after the recapture of Constantinople in 1261? Was it bishops who usually implemented imperial policy in the provinces? Was it high officials, military or civic? And what was the role of the lesser clergy and simple villagers?

Some evidence is offered by the buildings themselves and their overall quality, as well as by the iconographic programmes, the iconography and style of the painted decoration. Precious information is also provided by inscriptions.

In this paper I will present examples of monuments where the implementation of the policy of the central authority can be traced, as well as churches intended for private devotion commissioned by local small landowners. An important issue is the evidence of collective patronage attested in several inscriptions. All the people recorded, including clerics, monks and small-scale landowners, are named as members of a community together with numerous simple peasants, revealing a communal sense of belonging together.

One exceptional monument is the church of Hagios Nikolaos at Kampinari in Platsa in Messenian Mani, where both high ranking military aristocracy and common villagers meet. According to a metrical inscription

С. Калописси-Верти
Афинский национальный университет
имени Каподистрии, Афины

Ктиторы в палеологовских храмах Мани на Юге Пелопоннеса: индивидуальное, коллективное и своеобразное*

Значительное число церквей было возведено в удаленной провинции Мани на южном Пелопоннесе на протяжении палеологовского периода. Кто построил эти церкви? Представители центральной власти, установившейся после отвоевания Константинополя в 1261 году? Епископы, которые обычно проводили имперскую политику в провинциях? Высокопоставленные лица, чиновники или военные? Какова была роль низшего духовенства и простых деревенских жителей?

Некоторые сведения могут дать сами постройки: их качество в целом, программы росписей, их иконография и стиль. Ценную информацию также дают надписи.

В этом докладе я представлю несколько памятников, по которым можно проследить, как проводилась политика центральной власти, а также церкви, возведенные из личного благочестия мелкими землевладельцами. Важную проблему представляют свидетельства о коллективных заказах, сохранившиеся в нескольких надписях. Все фигурирующие в них люди, включая священников, монахов, землевладельцев, названы как члены общины вместе с многочисленными простыми крестьянами, что говорит об их чувстве общности.

* Перевод с английского А.В. Захаровой.

in the central nave the church was renovated in 1337/38 by the *tzaousios* Konstantinos Spanes, the military commander of the region of the Melingoi, a Christianized and Hellenized Slavic tribe living in the Taygetos. The sophisticated scholarly epigram, its location and the excellent quality of the painters' workshop that was probably summoned from Mystras reveal an ideology common to the Constantinopolitan and provincial aristocracy. As attested in the inscriptions of the aisles, after Spanes' death the inhabitants of the nearby village collectively commissioned a local painter to finish the fresco decoration of the aisles. Thus the church of Hagios Nikolaos is a very revealing example in which inscriptions and the quality of the paintings reflect the identity and status of the patrons highlighting the individuality of an ambitious and self-conscious high ranking military official and the collective spirit of the community.

Уникальный памятник представляет собой церковь Св. Николая в Камбинари в селе Плаца на Мессенийском побережье Мани, в украшении которой участвовали представители и военной аристократии, и местного крестьянства. Согласно метрической надписи в главном нефе, церковь была обновлена в 1337/1338 году Константином Спанесом, военачальником Мелинги, области на западных склонах Тайгета, где жили христианизированные и эллинизированные славяне. Местоположение и сложный ученый язык надписи, а также отличное качество росписей, возможно, выполненных художниками из Мистры, говорят об общих для константинопольской и провинциальной аристократии идеологических установках. Как известно из надписей в боковых нефах, после смерти Спанеса жители соседней деревни поручили местному художнику завершить роспись боковых нефов. Таким образом, церковь Св. Николая – очень показательный пример, в котором и надписи, и качество живописи отражают индивидуальность и статус заказчиков, подчеркивают личные предпочтения и амбиции высокопоставленного военачальника и коллективный дух общины.

Tatiana Tsarevskaya
The State Institute for Art Studies, Moscow

The Problem of Artistic Individuality in Novgorod Mural Painting of Theophanes the Greek's Circle

In 1360s –1370s two unique mural ensembles were created in Novgorod, comparable in the artistic brilliance and acute intellectual prowess of their creators. These were the frescos of the Dormition Church on Volotovo Field and the Church of the Transfiguration on the Ilyin (St Elijah's) Street. Chronologically, these two ensembles are divided by a 15-year period, approximately half the lifespan of the active, working life of a medieval artist. At the same time, in both cases the artists exhibited a unique yearning for innovative approaches, rather spontaneous painting, disregard for any preparatory work with tracings and samples. It is hard to find two other groups of artists that would exhibit this unique individuality with such similarity and equality. There are other similarities between the two artists. Their compositional logic is quite similar, as well as some particular techniques, most notably the calligraphic approach to the graphic work. Yet, despite this proximity, the two mural ensembles could not be more different in their final result: one is fragile, filled with a flickering yearning and pathos, the other is highly monumental, driven by the strong and willful presence of the spirit. This paradox, this unity and diversity, which was neither a product of joint collaboration, nor even of the parallel presence in time, has been the matter of academic discussion for a very long time. A strong dependence on this artwork is evident in the frescoes of St Theodore's Church on the Brook, painted by local artist, who sought to develop his own individual manner. The restoration

Т.Ю. Царевская

Государственный институт искусствознания,
Москва

Проблема творческой индивидуальности в новгородских росписях круга Феофана Грека

В 1360–1370-е годы в Новгороде появляются два художественных ансамбля, сопоставимых между собой по уровню интеллекта и виртуозного мастерства их исполнителей – росписи храмов Успения на Волотовом поле и Спаса на Ильине. Эти памятники разделяет полтора десятилетия – примерно половина активной деятельности средневекового мастера. Вместе с тем в способности к смелым, неординарным решениям, в спонтанной живописи, не предусматривающей подготовительной работы по образцам, трудно найти две столь же равнозначные индивидуальности. Между ними прослеживается и более тесная связь как в логике ансамблевого построения, так и в ряде художественных приемов, включая некоторые свойства каллиграфии рисунка. Но, несмотря на родство, оба ансамбля предельно различаются в достижении конечного результата – художественного образа, хрупкого и возбужденно-патетического в одном случае и монументального, исполненного мощных целенаправленных устремлений духа – в другом.

Это парадоксальное единство-различие, которое не проистекает из совместного или хотя бы параллельного творчества, долгое время оставалось предметом дискуссий, побуждая исследователей видеть в двух памятниках то работу одного мастера, то представителей различных школ. Последние десятилетия в искусствознании удерживается взгляд на эти ансамбли как на произведения двух выдающихся

of the Volotovo frescoes have given us the first ever chance to actually study this original artwork. The technological analysis, the examination of the murals with various electronic tools and resources, our understanding of the artistic skills and aesthetic ideals of an artists' guild, which have substantially developed after the close study of various Balkan masters – allow us to have a new and clear perspective on the 'triangle' of Novgorod murals of the so-called circle of Theophanes the Greek.

византийских живописцев – выходцев из одной высокообразованной художественной среды, принадлежащих различным этапам одного направления. В сильной зависимости от этого искусства складывался и стиль третьего памятника «круга Феофана» – церкви Феодора Стратилата, в которой автором значительной части ансамбля явился некий местный живописец, выработавший собственную индивидуальную манеру.

Успехи реставрации последних лет по восстановлению разрушенных росписей церкви Успения на Волотовом поле, о которых до сих пор судили по фотографиям или художественным копиям; данные технико-технологического анализа, новые возможности изучения живописи с применением цифровой техники, представления о динамике изменений художественных приемов и эстетических идеалов в рамках деятельности одного содружества (артели) мастеров на примерах исследований творчества балканских живописцев – позволяют вновь обратиться к проблеме творческой индивидуальности в новгородских росписях круга Феофана.

II Artistic creativity in the frame of tradition: preservation, renovation, rethinking

II Художественное творчество в рамках традиции: сохранение, обновление, переосмысление

Vitaliy Suslenkov
St. Tikhon's Orthodox University of Humanities,
Moscow

Non-Classical / Anti-Classical Methods in the Classical Art of the 3rd–4th Centuries

In the art of the second – fourth centuries there was an obvious development and dissemination of methods, anti-Classical in fact: crudeness of features, stylized forms, harsh accents in modeling, and so on. They shaped, evidently, that very circle, where the expressive methods of the Late Antique / Early Christian art were worked out. There could be several explanations of the phenomenon, from purely stylistic to substantial ones:

1. An influence of the art of Barbarian provinces not bound by the norms of the Classical school and "high taste". The main stream of such art can be dated to the 3rd century; it almost dried out with the beginning of the epoch of Barbarous kingdoms, i.e. the late 1st – early 2nd century.

2. An influence of mystical cults (or the atmosphere which fostered their popularity) translating their ideas into the language of art through the methods of "exalted" fluent drawing, exaggerated body forms, accented "irreality" of the image. Those features can be found as early as the late first – early second centuries.

3. There was an obvious "artistic expansion" of the Orient – from Egypt and Near East to Iran – also mainly accompanied by new cults and the shaping of the ideology of the *dominatus*.

In fact, all those processes, with their natural interconnections, had different origin and use, not forming a single flow; but it is their "spontaneous" experience that came to be the basis for working out the programme of a new type of emperor's portrait: its function as an image

В.Е. Сусленков

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

Неклассические / антиклассические приемы в античном искусстве III–IV веков

В искусстве II–IV веков стали более распространенными и явными приемы, по сути, антиклассические: огрубление черт, стилизованность форм, резкие акценты в моделировке и пр. Очевидно, что именно они составили тот круг, из которого формировались выразительные приемы позднеантичного / раннехристианского искусства.

Объяснений этому явлению можно дать несколько – от чисто стилистических до содержательных:

1. Влияние искусства варварских провинций, не связанного нормами классической школы и в целом «высокого» вкуса. Основной поток такого искусства относится к III веку и фактически иссякает с началом эпохи Варварских королевств – к концу IV века.

2. Воздействие мистических культов (или атмосферы, которая привела к их распространению), переводивших свои идеи на язык искусства приемами «экзальтированного» беглого письма, утрированности телесных форм, заострения аспекта «нереальности». Эти черты можно опознать в искусстве уже с конца I – начала II века.

3. Опознается «художественная экспансия» Востока – от Египта и Ближнего Востока до Ирана – в основном также с распространением новых культов и оформлением идеологии домината.

По сути, все эти процессы, при естественной их связанности, имеют разное происхождение и бытование, вне одного потока, но именно их «стихийный» опыт стал основой для «программной» разработки

for religious worship increased, while it was deprived more and more of individual features and personal characteristics. Noteworthy is that only a few portraits ordered by noble people have survived, and, obviously, their creation had some specific reasons. In the Roman milieu itself (except for commissions pertaining to the imperial person), where a tradition of portraying the deceased ancestors existed, the portrait as such after the 2nd century completely disappeared. As it seems, shaping of the new type of images developed in several steps: in 230s – 240s, in 280s – 290s, and after 360 – 370s.

нового типа императорского портрета, в котором усугубляется функция образа для религиозного предстояния, все более лишающегося портретных черт и черт личного характера. Показательно, что примеров портретов, заказанных знатью или обеспеченной средой, почти нет, – исключения редки и скорее всего имеют конкретные объяснения. В самой римской среде (за пределами круга императорского заказа), где было принято портретировать умерших предков, фактически после II века портрет как таковой тоже исчезает.

Разработка нового типа образа происходила, как кажется, в несколько этапов: в 230–240-е годы, в 280–290-е, после 360–370-х.

Mikhail Butyrsky
The State Museum of Oriental Art, Moscow

Creating Portraits in Byzantine Numismatics (Late 7th – Early 8th Centuries)

In the last third of the 7th century the search for a new significance of the Byzantine numismatic portrait led to a number of artistic solutions conditioned by the individual creative choice of the author or the orderer of the die. The change of the iconography of the imperial portrait under Constantine IV did not immediately lead to the revival of the classical positioning of the bust – in a spatial turn, with plastic elaboration of anatomical forms. Such a solution could have resulted from conscious creativity of the author of a stamp following the models of the 5th century.

Similarly, at the beginning of the reign of Justinian II preference was given again to the frontal portrait of the sovereign, which was traditional for the 7th century, but for the first time acquired an obviously icon-like appearance due to a new modeling of the eyes and their enlargement thanks to the shape of the eyelids. The appearance on the coin of the image of Christ can be considered in the same paradigm of the development of a numismatic portrait; His depiction on the solid of the first rule of Justinian II carries out the latent classicism of Byzantine portrait art (for the first time after Constantine IV), bringing it simultaneously to the highest point of development. Considering the lack of a numismatic model, this action is a fully creative act of the stamp master.

After this, a final return to the frontal portrait takes place with ever more decreasing details of the plastic shaping of the form, especially that of the eye and orbit. Returned to the solid of the second reign of Justinian II, the image of Christ follows this tendency and consolidates it. The individual choice of the die cutter at this stage of history coincided with the prevailing trend or was dictated by it.

М.Н. Бутырский
Государственный музей Востока, Москва

Портретное творчество в византийской нумизматике (конец VII – начало VIII века)

Последняя треть VII века для искусства византийского нумизматического портрета отмечена интенсивным поиском новой выразительности. Трудно не увидеть в этом осознанного стремления к образной полноценности лика на монете: его достаточно неторопливую и вполне предсказуемую эволюцию в предшествующие десятилетия сменили неожиданные художественные решения, продиктованные творческой волей безвестных инициаторов.

В нумизматической сфере наиболее репрезентативным являлось оформление золотой монеты высшей ценности – солида, а наиболее качественным – солида столичной чеканки, константинопольского денежного двора. На протяжении VII века типологические характеристики императорского портрета на солиде включали погрудный бюст анфас, выборочные регалии власти в руках и на предметах облачения, стереотипные черты лица, но с соблюдением возрастных особенностей. Стилевое развитие византийского искусства сказалось прежде всего в способах детальной трактовки этих черт. В годы правления Константина IV (668–685) и Юстиниана II (685–695; 705–711) художественная концепция портрета на монете ощутимо менялась, склоняясь то в сторону его желаемой классицизации, то абстрагирующей спиритуализации и вследствие того – иконоподобия.

Наиболее ранний вариант портрета Константина IV сохраняет особенности изображения своего предшественника Константа II, так же выделяясь абстрактной кольцеподобной формой огромных и совершенно безжизненных глаз (ок. 668–670). Перемены начинаются вслед за последовавшим вскоре возрождением иконографии V века

(погрудный бюст в шлеме и доспехах, с копьем на правом плече): судя по работавшим на столичном монетном дворе штемпелям, за эти годы (ок. 670–681) происходит как невиданное падение качественного уровня исполнения (sic!), так и глубинное освоение, через «напоминание» образцов, антикизирующей эстетики трехчетвертного ракурсного портрета. Трудно допустить, чтобы все это было делом рук одного исполнителя, настолько очевидна разница художественных возможностей резчиков штемпелей. Решающий перелом происходит после 681 года, когда в последние четыре года правления Константина IV решительное предпочтение было оказано действительно талантливому мастеру, наиболее грамотно воспроизводившему образец позднеантичного времени. Качественный разнобой исчезает, но сохраняются индивидуальные различия в исполнении нескольких наиболее активно применявшихся в этот период штемпелей. Утверждается единая живая стилистика, в основе которой – классицизм, возрождаемый через придание бюсту ощутимой трехмерности, пространственного ракурса, пластическую проработку формы лица.

Эта стилистическая линия пресекается с восшествием на престол Юстиниана II и возвращением на солид портретного бюста анфас. Преемственность художественного процесса в сфере царского нумизматического портрета была нарушена, а вектор стилистического развития изменен на противоположный, однако возвращения к прежним, уже освоенным в VII веке приемам не происходит. Напротив, вырабатывается новая стилистика, в рамках которой резчик штемпелей впервые наделяет монарший лик выразительными признаками иконного образа. Императорскому бюсту придаются линейная четкость по абрису (его контур выделен короткой бородой, буквально опоясывающей лицо), строгая симметрия и равновесие черт, но главные новшества касаются усложненной трактовки глаз: круглые зрачки, переданные выпуклой точкой, размещены на выпуклом же глазном яблоке и обрамляются обоими веками в форме лунниц; их размер зрительно увеличивают высоко поднятые дуги бровей и рельеф скул (ср.: икона Христа и св. Мины из Лувра). Все эти детали в зависимости от конкретного штемпеля могут быть проработаны с большей или меньшей пластичностью, явно унаследованной от трехчетвертного портрета предыдущего царствования (особенно глаза). Создание образа иконной выразительности стало важнейшей вехой на пути развития нумизматического портрета, определив его специфику на последующее столетие. Оно представляется актом

индивидуального творчества мастера, безусловно, учившегося на работах своего предшественника.

Появление на солиде Юстиниана II (ок. 692–695) образа Христа правомочно рассмотреть в общей парадигме развития искусства нумизматического портрета конца VII века. Благодаря большому количеству штемпелей он (образ) известен во множестве редакций, которые, при сохранении единой иконографии и стилистики, дают разночтения индивидуальной трактовки лика. Лучшие из них, демонстрирующие яркий пример возрождаемого классицизма, невозможного без опыта поздних портретов Константина Погоната, вероятно, были исполнены в той же самой художественной среде, работавшей по заказам с монетного двора.

Портретные образы следующих двух правителей (695–705) показывают ослабление классицистической струи и выработку универсальной системы приёмов моделировки лицевой поверхности, с постепенным сглаживанием рельефа. Этот процесс мог быть нарушен с повторным воцарением Юстиниана II и возвращением на солид лика Спасителя. Однако на сей раз классицистического ренессанса не произошло. Наметившаяся в минувшем десятилетии тенденция продолжилась в придании обоим ликам – Христа и самого Юстиниана – единого набора черт в соответствии с принципами антиклассического искусства, абстрагирующего и спиритуализирующего реальность.

Таким образом, в развитии стилистики нумизматического портрета конца VII – начала VIII века четко прослеживается фактор индивидуального творчества мастера (мастеров), работавшего (работавших) на столичном монетном дворе и способного (способных) к выбору между равно активными художественными тенденциями своего времени.

Mariya Makhanko
Ecclesiastical Scientific Center "Orthodox Encyclopaedia",
Moscow

The Mother of God – Allegory of Wisdom and Prophets as Philosophers: On the Programme and Style of the 6th–7th-Century Illustrated Syrian Bible (Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341)

The Paris manuscript syr. 341 (6th–7th centuries), which was the subject of attention of the leading Byzantinists of the 20th century (K. Weitzmann, A. Grabar, V.N. Lazarev), as well as the researchers of illuminated manuscripts in medieval Europe, comes from the region that is currently experiencing irreversible changes – Northern Mesopotamia, the territory where the ancient Syrian (Syro-Jacobite) Orthodox Church developed and lived. The most attention was drawn to the miniature on f. 118 – "Allegory of Wisdom" with the Virgin Nikopoios and figures that were identified as allegories of the Old and New Testaments. They resemble those of the emperor and the Christian bishop (mosaics of San Vitale in Ravenna, 546–548) and, combined with the image of the Mother of God, can be viewed as a symbol of "good governance", a symphony of spiritual and state power. This "Allegory" is also interesting as a replica of the icon of Our Lady the Nikopoios, the Victorious one, the military apotropaion of Byzantine emperors from the 7th century until 1204. Such a combination of the symbols of infirmity (a woman with a baby in her arms) and of military power (the miracle-working image that protected several Byzantine imperial dynasties from Late Antiquity to the fall of Constantinople to the Crusaders) is curious for an iconographical programme.

М.А. Маханько

Церковно-научный центр «Православная энциклопедия»,
Москва

Богоматерь – Аллегория Мудрости и пророки как философы: о программе и стиле декора сирийской лицевой Библии VI–VII веков из собрания Национальной библиотеки Франции в Париже (syr. 341)

Рукопись из собрания Национальной библиотеки Франции в Париже syr. 341 (VI–VII века), уже привлекавшая внимание ведущих византинистов XX века (К. Вайцман, А. Грабар, В.Н. Лазарев), а также исследователей лицевых рукописей Средневекой Европы, происходит из региона, который сейчас переживает необратимые изменения, – Северная Месопотамия, территория, где развивалась и жила древняя Сирийская (Сиро-яковитская) православная церковь. Наибольшее внимание привлекала миниатюра на л. 118 – «Аллегория Премудрости» с Богоматерью Никопеей и фигурами, которые определялись как аллегории Ветхого и Нового Заветов. Они имеют сходство с изображениями императора и христианского епископа (мозаики Сан Витале в Равенне, 546–548) и могут рассматриваться в сочетании с образом Богоматери как символ «доброго правления», симфонии духовной и мирской власти. Данная «Аллегория» интересна и как повторение извода иконы Богоматери Никопеи, Победоносной, военного апотропея византийских императоров с VII века. Подобное сочетание символов телесной немощи (женщина с младенцем на руках) и военной силы (императорская святыня, хранившая несколько византийских императорских династий от позднеантичного времени до падения Константинополя в 1204 году) любопытно для иконографической программы.

The decor of the manuscript includes several miniatures. Among them – figured compositions illustrating episodes of biblical history where an emperor takes part, their style is affected by the familiarity with the Late Antique art. Most illustrations are portraits of the prophets, whose books are included in the Old Testament. In figured compositions, as well as in portraits, the legacy of the Late Antique painting shows: the whole figure portraits of the prophets reminding of the statues in the niches are similar to the mosaic figures of the apostles in the naos of St Apollinare Nuovo in Ravenna (530s), while chiaroscuro on their garments and the short cast shadows on their suppedia or ground are like those in the mosaics of the Arian Baptistery.

Both in style and iconography the program demonstrates metropolitan patterns (proximity to the style of the Late Antique Roman mosaics, for example, those on the triumphal arch of Santa Maria Maggiore, or to that of Ravenna's mosaics). Prophetic "portraits", compared to such reference works as the "Book of the Prophets" (Biblioteca nazionale universitaria di Torino, B.I.2, 10th century), show the divergence from the classical iconography of medieval Byzantium. The monument demonstrates a regional version of the metropolitan Late Antique painting, which is interesting for the history of venerated Constantinoplitan icons, for iconography of the prophets. It is an example of a living, unsettled change in those images that in the mature Middle Ages will find their final and unchanging version.

Декор рукописи включает несколько миниатюр. Среди них – фигурные композиции, иллюстрирующие эпизоды библейской истории с участием императора, в их стиле сказывается знакомство с античным искусством позднего периода. Большинство иллюстраций – портреты пророков, чьи книги входят в Ветхий Завет. И в фигурных композициях, и в портретах сказывается наследие позднеантичной живописи: восходящие к статуям в нишах портреты в рост пророков подобны мозаичным фигурам апостолов в декоре наоса базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне (530-е), светотень на их одеждах, короткие тени от фигур на подножиях или поземе, как на мозаиках Арианского баптистерия.

И по стилю, и по иконографии программа демонстрирует столичные образцы (близость к мозаикам позднеантичного Рима, например на триумфальной арке базилики Санта Мария Маджоре, или Равенны). Исполнение пророческих «портретов» в сравнении с такими эталонами, как «Книги пророков» (Турин, Национальная университетская библиотека, B.I.2, X век), показывает расхождения с классической иконографией средневековой Византии. Памятник демонстрирует региональный вариант столичной позднеантичной живописи, интересный для истории почитаемых константинопольских икон, иконографии пророков, пример неустоявшегося изменения тех образов, которые в зрелом Средневековье обретут окончательный и узнаваемый вариант.

Jean-Pierre Caillet
Université Paris Nanterre / UMR7041 THEMAM

The Contribution of the "Greek" Rome (7th–9th Centuries) to the Formation of Post-Iconoclastic Iconography

It is well known that, during the period here in question, the "Greek" culture largely prevailed in Rome, especially in the papacy's circle, whose commands were at the origin of most of the significant fresco or mosaic programs, as well as of elements of liturgical setting, in the churches and main oratories of the city. This paper intends to underline the fact that, regarding what was to become major features in Byzantine Post-Iconoclastic iconography, several antecedents clearly appear in S. Venantio in Laterano (Christ surmounting Maria in the apse), S. Maria Antiqua (narrative hagiographic sequence, and donor in – almost – *proskynesis* in Teodotus' chapel), S. Prassede (Christ at the apex of S. Zeno chapel and the whole hierarchical disposition of the figures beneath and all around – including in particular a Deisis), and in the reliquaries commissioned by Pascal I for the *Sancta Sanctorum* (embryos of the Twelve Feasts cycle); it's possible to take also in account the classical formulation of the Last Judgement, attested for the first time on the reverse of the front wall in Müstair abbey (subalpine area), very probably the work of Roman painters, too. For some of these subjects, it is of course possible to find examples as early as the 5th–6th centuries, mainly in Eastern Mediterranean areas; nevertheless, it seems that, especially during the periods of official Iconoclasm at Constantinople and in its direct dependencies, the initiatives of the pontifical circle played, by the way of the programs here above mentioned, a very important role for the development of these key thematics.

Ж.-П. Кайе
Университет Париж – Нантер

Вклад «греческого» Рима (VII–IX века) в формирование постиконоборческой иконографии*

Хорошо известно, что в течение рассматриваемого нами периода «греческая» культура в основном превалировала в Риме, особенно в папском кругу, заказы которого породили большинство значимых иконографических программ фресок, мозаик, а также культовых предметов в церквях и главных часовнях города. В настоящем докладе мы собираемся привлечь внимание к тому факту, что предшественники важнейших черт византийской постиконоборческой иконографии весьма отчетливы в таких памятниках, как Сан Венанцио ин Латерано (Христос, возвышающийся над Марией в апсиде), Санта Мария Антиква (житийные сцены и донатор, представленный почти в проскинесисе, в капелле Феодота), Санта Прасседе (Христос в верхней точке капеллы Сан Дзено и вся иерархическая диспозиция фигур внизу и вокруг, включая Деисус), и в реликвариях, заказанных Пасхалием I для Санкта Санкторум (зачатки цикла двунадесятых праздников); здесь же можно упомянуть классическую формулировку «Страшного суда», впервые засвидетельствованную на западной стене монастырской церкви в Мюстаире (субальпийская область) – тоже, весьма вероятно, работу римских художников. Примеры некоторых из этих сюжетов можно, конечно, найти уже в V–VI веках, в основном в районах Восточного Средиземноморья; тем не менее представляется, что инициативы папского круга в виде выше упомянутых программ играли очень важную роль для развития этих ключевых тем особенно в периоды, когда в Константинополе и напрямую от него зависимых областях официально проводилась политика иконоборчества.

* Перевод О.В. Овчаровой.

Vera Zalesskaya
The State Hermitage Museum, Saint Petersburg

The Individual and the Traditional in the Byzantine Painted White Clay Ware of the 10th Century

The mass production of craftsmen's good led to the flourishing of art oriented towards folklore with its particular aesthetics. Potter's art did not imply strict standardization; potters were free in their art. This "folk trend" in art is represented by bright glazed pottery. Predominant in the 9th and 10th centuries were the white-clay wares with painted ornamentation under transparent glazing. Byzantine white-clay vessels are characterized by the on-clay painting and by the clear-cut black and brown brush pattern delineating the details of the design illuminated in different colours. In the simplest version a three-colour gamut (brown, yellow and pink) was used, in more complicated versions two more colours (blue or green and red) were added. The blue and green paints were applied so thickly that they form a relief-like layer. Traditional in this type of vessels is the technology and the ornamentation based on the Kufic script, the "Kufesques". But the "flamboyant Kufi" is not the only link between this group of ware and the East. It is close to the Abbasid ceramics, which also had the same decorative elements: marbled background, patterns of semi circles along the rim of the vessel and the so-called "flying strokes": three or four-rayed red stars. The individual manner of the master is manifested by the election of the subject and the corresponding performance. The tenth-century dish with the fruit harvest scene from the story of the Childhood of Dionysos can be used as an example. This scene replicates miniatures which illustrated the Cynegeticus by Pseudo-Oppian. The influence of other popular Byzantine treatises is also possible, such as the illustrations of agricultural manuals of "Geoponici" and the "Argonautica" by Apollonius Rhodius.

В.Н. Залесская
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Индивидуальное и традиционное в расписной византийской керамике X века

Производство керамики на широкий рынок сбыта вело к расцвету творчества, ориентированного на фольклор и потому обладавшего собственной эстетикой. Искусство гончаров строго не регламентировалось, мастера были свободны в своем творчестве. В IX–X веках преобладала белоглиняная посуда, покрывавшаяся прозрачной поливой, пропускавшей цвет росписи. Традиционность этого вида искусства наблюдалась в технологии нанесения декора, в орнаментике, в ориентации на образцы ближневосточной керамики. На византийских белоглиняных сосудах роспись исполнялась прямо по черепку. Ограниченные черно-коричневым контуром детали изображения расцвечивались различными красителями – коричневым, желтым, розовым (красным), синим или зеленым. Последние наносились настолько толстым слоем, что образовывали как бы рельеф. Таким же пастозным бывал иногда и красно-розовый пигмент. Орнамент с использованием устоявшихся элементов – геометрических: круги, дуги, прямоугольники и растительных: остролистные пальметки, сердечки, многолепестковые розетки, чередующиеся с фигурами, привнесенными из куфического письма. Но не только цветущий куфи связывал эти изделия с Востоком. Их сближают с аббасидской керамикой и такие декоративные элементы, как мраморовидный фон, орнамент из полукругов и так называемые летящие штрихи: трех- или четырехконечные звездочки красного цвета.

Индивидуальное же начало в работе керамиста проявлялось в выборе сюжета и соответствующей ему манере воплощения. На примере

блюда X века с античным сюжетом – эпизодом из Детства Диониса – можно видеть, что индивидуальные особенности определяются копированием керамистом конкретных образцов миниатюрной живописи. В данном случае речь идет о буколиках, запечатленных в миниатюрах дидактической поэмы Псевдо-Оппиана «Кинегетика». Также не обошлось без влияния других, имевших хождение в Византии сочинений, среди которых были агрономическое руководство «Геопоники» и «Аргонавтика» Аполлония Родосского. В X–XI веках мастера, помещавшие на сосудах подобные композиции, работали в живописной манере миниатюристов периода Македонского Ренессанса с ее эскизными приемами изображения, акварельной размытостью рисунка и чистым, почти «эмалевым» блеском красок.

Ludmila Schennikova
The Moscow Kremlin State Historical
and Cultural Museum and Heritage Site, Moscow

Peculiarities of the Iconography of the Byzantine Eleousa of Vladimir and Its Copies

The painting of the first third of the 12th century has survived on the faces and the upper part of the Child's vestment. In 1918–1919, on the basis of conservation analysis A.I. Anisimov came to the conclusion about the survival of the icon's original iconography and composition after all renovations. I.E. Grabar believed that initially the Child was depicted as a standing figure. V.I. Antonova believed that the Child was depicted sitting with His feet naked up to the knees. These researchers' hypotheses, based on historical and cultural associations and theoretical argumentations, were accepted by most of the following art historians considering the icon of Our Lady of Vladimir to be the copy of the Blachernae relic.

Detailed study of the Vladimir icon and comparison with systematically considered Byzantine and Russian Eleousa images of the 9th–14th centuries confirm the concept of A.I. Anisimov. Exact analogies of Our Lady of Vladimir are not known, but there are direct prototypes of the whole composition and essential details. These are mosaic Hodegetria image of 1030–1040s in the Monastery Hosios Lukas, Fokida (the Child's legs are under His vestments, only feet are seen with the left heel turned to the spectator), the icon of Eleousa in the hands of St Stephanos the New on the late 12th-century fresco in the Church of St Neophytos, Cyprus (analogous depiction of the feet), mosaic Eleousa icon of 1300 (whole composition and embracing hand of the Child on the neck of the Mother of God, difference – the Child's naked feet put together). Thus, the Vladimir icon

Л.А. Щенникова

Государственный историко-культурный музей-заповедник
«Московский Кремль», Москва

Своеобразие иконографии византийской иконы «Богоматерь Умиление Владимирская» и ее списков

На Владимирской иконе Богоматери живопись первой трети XII века сохранилась на ликах и вверху на одеждах Младенца. А.И. Анисимов на основе реставрационного исследования 1918–1919 годов сделал вывод о сохранении первоначальной иконографии и композиции иконы при всех ее поновлениях. И.Э. Грабарь полагал, что первоначально Младенец был изображен стоящим, по мнению В.И. Антоновой – сидящим, с обнаженными до колен ножками. Основанные на историко-культурных ассоциациях и теоретических рассуждениях, гипотезы этих исследователей были приняты большинством последующих историков искусства, считающих, что «Богоматерь Владимирская» являлась списком святыни Влахернского храма.

Изучение Владимирской иконы в детальном сопоставлении с систематически рассмотренными византийскими и русскими изображениями типа «Умиление» IX–XIV веков подтверждает вывод А.И. Анисимова. Точные аналогии «Богоматери Владимирской» неизвестны, но имеются прямые прототипы для общей схемы и всех существенных деталей. Это – мозаичный образ Одигитрии Дексиократусы 1030–1040-х годов в монастыре Осиос Лукас в Фокиде (ноги Младенца закрыты до ступней одеждой, подвернутая левая нога обращена пяткой к зрителю), икона «Умиление» в руках св. Стефана Нового на фреске конца XII века в церкви Св. Неофита на Кипре (аналогичное изображение ног), мозаичная икона «Умиление» 1300 года

comprises iconographic and semantic peculiarities of two types, Eleousa and Dexiocratousa with analogous depiction of the Child's feet. It is a peculiar variant of the Eleousa with the Child's feet covered by His vestments and one heel turned to the spectator. The question of the revered Constantinopolitan model is still open. The known depictions of Our Lady Eleousa with the inscription "Blachernitissa" (the Child stands on the right) are not prototypes of the Vladimir icon. Most likely, in the 9th–12th centuries among the worshipped Constantinopolitan relics there were other images, closer to the image of Our Lady of Vladimir. Russian 12th–13th-century depictions of Eleousa also belong to iconographical variants other than that of Vladimir. First copies of the Vladimir icon appeared after 1395. The differences are the absence of the depiction of the embracing Child's hand (on the first copy of the late 14th century), and of the lowered hand of the Mother of God. These changes could have occurred due to both external factors (hand of the Child) and creative, artistic solutions (hands of the Mother of God).

(общая схема, обнимающая рука Младенца на шее Матери, отличие – составленные вместе Его обнаженные ножки). Во Владимирской иконе совмещены иконографические и смысловые особенности двух типов – Умиления и Одигитрии Дексиократусы с аналогичным расположением ступней Младенца. Она представляет своеобразный вариант Умиления, главные особенности которого – закрытые одеждой ноги Младенца с повернутой к зрителю пяткой. Вопрос о чтимом константинопольском образце остается открытым. Известные изображения Богоматери типа «Умиление» с надписью «Влахернитисса» (Младенец **стоит** справа) не являются прототипами Владимирской иконы. Вероятно, в XI–XII веках среди прославленных константинопольских святынь были и другие образы, более близкие к «Богоматери Владимирской». Русские изображения Умиления XII–XIII веков также принадлежат к иным по сравнению с Владимирским иконографическим вариантам. Первые списки Владимирской иконы появились после 1395 года. Их отличия – отсутствие изображения обнимающей руки Младенца (на первом списке конца XIV века), опущенная левая рука Богоматери. Эти изменения могли быть обусловлены как внешними причинами (рука Младенца), так и творческим духовно-художественным решением (руки Богоматери).

Vasileios Marinis
Yale University, New Haven

Reinterpreting the Heavenly Liturgy

Compositions of the Heavenly Liturgy appear around the beginning of the fourteenth century in the decoration of domes, in the zone immediately under the Pantokrator; eventually, they spread to the sanctuary. Although a detailed study of this phenomenon and its theological and liturgical ramifications is still a desideratum, scholars universally agree that such scenes are visualizations of an ancient concept, almost as old as liturgical exegesis itself. "The celebration of the Liturgy on earth" Titos Papamastorakis writes "constitutes, according to the [Byzantine] commentators an imitation of the Liturgy performed by the angels in heaven"[1]. It is my contention that this statement is incorrect, because it is based on a flawed reading of liturgical commentaries, of the biblical texts from which the commentaries draw inspiration, and of the Liturgy itself.

In Byzantine texts, there are numerous references to the people joining the angelic powers in the chanting of the Hymn of Victory, and of the priests who like angels stand in fear in the presence of God and worship him. There is, however, no mention whatsoever of the angels celebrating a parallel liturgy in heaven or offering sacrifice. This is because in both the Old and the New Testament, the heavenly liturgy is a liturgy of praise and intercession but not of sacrifice. The only exception is the Epistle

[1] Papamastorakis T. Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς Παλαιολόγειας περόδου στὴ Βαλκανικὴ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο. Athens, 2001. P. 139.

В. Маринис
Йельский университет, Нью-Хейвен

К новому пониманию «Небесной литургии»*

Композиция «Небесная литургия» появляется приблизительно в начале XIV века в декорации куполов, в зоне непосредственно под Пантократором; впоследствии она распространяется на алтарное пространство. Хотя детальное исследование этого феномена и его богословских и литургических проявлений все еще не написано, ученые в целом согласны, что такие сцены визуализируют представление почти столь же древнее, как само литургическое толкование. «Литургическая служба на земле, – пишет Титос Папамасторакис, – воспроизводит, согласно [византийским] комментаторам, литургию, совершаемую ангелами на небесах»[1]. Я оспариваю это утверждение как некорректное, потому что оно основано на ошибочном прочтении литургических комментариев, библейских текстов, из которых комментарии черпают вдохновение, и самой литургии.

В византийских текстах есть многочисленные упоминания людей, вместе с ангельскими силами поющими Победную песнь, и священников, подобно ангелам в страхе предстоящих Богу и поклоняющихся Ему. Не существует, однако, никаких упоминаний об ангелах, служащих параллельную литургию на небесах или приносящих жертву. Это объясняется тем, что как в Ветхом, так и в Новом Завете небесная литургия – это служба вознесения хвалы и молитвы о заступничестве, но не жертвы. Единственное исключение – Послание к Евреям, текст,

* Перевод с английского О.В. Овчаровой.

to the Hebrews, a text that most potently puts forward the image of Christ as the Great Archpriest. Yet, it is often forgotten that in Hebrews, Christ's sacrifice is considered a one-time affair, in contrast to the necessarily repeated sacrifices of the earthly Jewish High Priests.

I argue that the scene of the Heavenly Liturgy represents an exegetical stream independent of liturgical commentaries and an understanding of the Liturgy in the Palaiologan period that existed in tandem with traditional interpretations of the rite. Therefore, the scene, devised by painters and their patrons, constitutes a concurrent exegetical tradition that both derived from the commentaries and deviated from them.

который мощно продвигает на передний план образ Христа как Великого Архиерея. Зачастую, однако, забывается, что в этом послании жертва Христа рассматривается как единожды совершенная, в противоположность неизбежно повторяющимся жертвоприношениям земных иудейских первосвященников.

Я привожу аргументы в пользу того, что сцена Небесной литургии представляет независимую от литургических комментариев экзегетическую струю и понимание литургии, в палеологовский период существовавшее в тандеме с традиционными интерпретациями ритуала. Таким образом, эта сцена, разработанная художниками и их патронами, образует параллельную экзегетическую традицию, которая как наследовала комментариям, так и отклонялась от них.

III

The art of Constantinople and regional trends

III Искусство Константинополя и региональные тенденции

Alexei Lidov
Lomonosov Moscow State University,
Institute for World Culture, Moscow

The Luminous Cloud of Hagia Sophia in Constantinople as the Major Icon of the Byzantine Empire

The paper deals with a new hypothesis concerning the "Great Church" of the Empire – the cathedral of Hagia Sophia in Constantinople dating back to 6th century AD. Even in its current state of preservation, when we are able to see only the material shell of the building, it is clear that we are not only dealing with a masterpiece of the world architecture or a mystical place of divine presence, but with a particular project of spatial imagery, which was created by concrete people in concrete historical circumstances. The project included immovable architectural forms and sacred images, as well as changing liturgical vessels and ritual gestures, dramaturgy of lighting and olfactory effects (various incenses), resounding words and recollections of miracle-stories – all woven together into one single whole. This specific creativity consisting in formation of spatial imagery has been called hierotopy.

Characteristically, whole aspects and types of creativity could not be properly discussed outside hierotopic framework, which is not linked to positivist classifications of objects. For instance, such considerable phenomenon as the dramaturgy of lighting occurs beyond the boundaries of traditional disciplines. As recent studies have convincingly demonstrated, within the space of Justinian's Hagia Sophia, which originally did not have any figurative images, the image of God was created by the most sophisticated system of lighting, including natural light of the sun, moon and stars, reflected by the golden mosaics, marble decorations, silver

А.М. Лидов

Институт мировой культуры МГУ
имени М.В. Ломоносова, Москва

Сияющее облако Софии Константинопольской как главная икона Византийской империи

В настоящем сообщении предлагается новая гипотеза, что главной иконой Византийской империи было не плоское фигуративное изображение персонажа священной истории (традиционная икона), а перформативный образ Светящегося облака, который постоянно присутствовал в куполе «Великой церкви» – Софии Константинопольской, где находился в непрерывном движении ежесекундно меняющегося света. Невероятно сложно организованный естественный и искусственный свет играл определяющую роль в пространстве этого огромного храма. Неслучайно император пригласил для воплощения своего замысла не профессиональных строителей, а двух выдающихся инженеров-оптиков своего времени: Анфимия из Тралл и Исидора из Милета. Современник строительства Прокопий Кесарийский специально подчеркивал эту уникальную световую природу: храм «наполнен светом и лучами солнца. Можно было бы сказать, что место это не извне освещается солнцем, но что блеск (сияние. – *А.Л.*) рождается в нем самом: такое количество света распространяется в этом храме» (О постройках. I, 29–30).

Один из самых завораживающих эффектов возникал в этом храме ночью. Откосы сорока окон центрального купола, выложенные золотой и серебряной мозаикой, служили своего рода рефлекторами, отражавшими свет луны и звезд и создававшими эффект светового облака, освещавшего храм в ночи и зримо воплощавшего идею

furnishings and vessels, as well as by the fire burning in innumerous, sometimes moving, lamps and in thousands of candles visible through the transparent smoke of incense.

There also existed a complicated system of artificial lights, which is now being reconstructed with the help of various archaeological and written sources. If we summarize the results of the most recent studies, we see that the entire environment of Hagia Sophia was conceived by Justinian and his genius master builders as the most powerful spatial icon of the Lord made of light. Moreover this was a fundamentally performative icon – that is, it existed in continuous fluidity and dynamics, its movement never solidifying or arresting itself. In addition, this ideal iconic image was not flat but fundamentally spatial.

Thus, the most complicated system of natural light was conceived here: it woke the imaginations of present day architects and conceptual artists. A living, changing and unbelievably rich environment of light was created within the church through the system of mirror reflections. Anthemios of Tralles and Isidoros of Miletus (by the way, not professional master-builders but the best optical engineers of that time) developed the system of reflections for the first cupola of Hagia Sophia, which was notably flatter than the cupola we see today. They used the mosaic window jambs in the drum as reflectors, which reflected the light into the cupola and, more importantly, also lit up the cupola at night. When there was no sunlight, they reflected the light of the stars and moon, thus, creating the effect of a continuously illuminated cupola of the nocturnal Hagia Sophia. In other words, a glittering and blinking cloud of light hung under the cupola.

How can we understand the revealed phenomenon, what was the meaning of this luminous cloud? I have argued elsewhere that it was a visible embodiment of the famous biblical notion and symbol, the so-called Kavod in Hebrew, or Doxa in Greek, or Slava Bozhia in Church Slavonic (literally meaning "Glory"). According to the Bible, God reveals himself to the people in the form of a luminous cloud which hovered over the Ark of the Tabernacle, or led Jewish people through the Desert (Ex.16: 10; 24: 12–18; 34: 5; 40: 34). To the best of my knowledge, nobody has suggested before that it was an original Judeo-Christian proto-icon which did not break the Second Commandment and, therefore, was the ideal image of God. As it seems, it made a great impact upon the Christian visual culture. We all remember that this luminous cloud appeared in the Gospels at the moment of Transfiguration, descending upon the Apostles in attendance.

светового облака славы, в образе которой, согласно библейской традиции, в мир является невидимый и всемогущий Бог. На наш взгляд, именно эту важнейшую идею должно было воплотить световое облако в храме Святой Софии. Судя по всему, оно восходит к древнейшему иудео-христианскому иконному первообразу сияющего и огненного облака, в котором Бог являет себя людям и о котором содержатся многочисленные свидетельства как в Ветхом, так и в Новом Завете. Именно в нем Бог является Моисею на Синайской горе, а потом оно возникает в виде слепящего сияния в момент Преображения Господня. Знаменательно, что этот образ, называвшийся на древнееврейском КАВОД, по-гречески ДОКСА, на церковно-славянском СЛАВА БОЖИЯ, не нарушал Вторую заповедь, представляя образ Божий визуально, но не материально-фигуративно.

Этот удивительный символический образ, находившийся в постоянном движении, являлся частью грандиозной «свето-пространственной композиции», включавшей сложно организованную иерархию световых зон, по отношению к которой архитектурное тело храма воспринималось как огромная и драгоценно украшенная оболочка. Сейчас становится ясно, что Святая София – это не просто выдающееся архитектурное сооружение, но великий иеротопический проект, грандиозная пространственная икона, созданная посредством сложнейшей драматургии огня и света. Вспомним, что помимо солнечного света и огня светильников в этом действе участвовали мерцающее золото мозаичных сводов, мраморная инкрустация, вызывающая образ «стены из драгоценных камней» из Откровения Иоанна Богослова (Откр. 21: 18–20), блистающее золото и серебро алтаря, преграды, амвона, а также бесчисленных литургических сосудов. Именно в этом замысле пространственной иконы невидимого Бога, созданной светом, надо, на наш взгляд, искать объяснение остававшейся долгое время непонятной особенности – отсутствию на стенах юстиниановской Святой Софии фигуративных плоских изображений, которые, очевидно, диссонировали бы с одновременно иконическим и перформативным световым образом, пространственной иконой Небесного Иерусалима.

В этом контексте обратим внимание на важнейшую особенность Софии Константинопольской, которая была выявлена и осознана лишь в самое последнее время – как в наших работах, так и трудах некоторых зарубежных исследователей. Из византийских экфрасисов мы узнаем, что храмовая среда воспринималась как принципиально

In the Early Christian imagery the luminous and fiery cloud was combined with the anthropomorphic image of Christ. The characteristic example is the sixth-century mosaic in the altar apse of Sts Kosmas and Damian basilica in Rome, where we are able to see not just a merely triumphant image of Christ clad in the golden robe, but the luminous and fiery clouds resembling the Divine Ladder and the Sacred Way appearing with Christ from Heaven, as another image of God revealed in the Second Coming. So, the idea of the luminous cloud was significant and quite alive in the minds of the sixth century people, when Hagia Sophia of Constantinople was being created.

подвижная, находящаяся в круговом движении и, более того, вращающаяся.

Образ «вращающегося храма» как некий рефрен возникает в поэтическом описании Св. Софии Константинопольской Павла Силенциария, созданном в 563 году по случаю второго освящения Великой Церкви. Тема вращения возникает в разных местах полного ярких подробностей и «написанного с натуры» текста. К примеру, при описании алтарной части храма автор возглашает: «Таким образом простерев взор на восточные полукружия, ты увидел бы вечно кружащееся чудо» (строфа 398–399) или, еще яснее, при характеристике купола: «Купол, воздвигнутый сверху в бесконечный воздух, отовсюду вращается наподобие мяча, так что сверкающее небо окружает покрытия здания» (строфы 489–491).

Долгое время исследователи объясняли эти образы впечатлением от архитектуры, в которой, действительно, мотив перетекающих, в некотором смысле «кружащихся» линий играет принципиально важную роль, способствуя эффекту дематериализации видимого объема. Однако сейчас становится ясно, что причинно-следственная связь была иной: Павел Силенциарий описывал «иеротопический проект» особого сакрального пространства, которое создавалось, в том числе, и гениальной архитектурой.

О продуманности и разработанности замысла свидетельствует устройство «хороса» – огромного круглого светильника-паникадила, висевшего под куполом и создававшего при помощи горящих лампад круг вращающегося света, вторившего также вращающемуся кругу из 40 световых окон в основании купола. Круг светильников (лампад) был установлен и по мраморному карнизу, разделявшему пространство купола и наоса. Он поэтически сравнивается с «огнесверкающим» ожерельем, которым «мой скиптродержец прикрепил ко всему своду получивший кругообразное движение свет» (строфы 867–870).

Кроме того, от купола спускались многочисленные медные цепи (всего около полутора сотен), к которым были прикреплены серебряные диски, висевшие над головами молящихся. Они несли прорезанное изображение креста, в центре которого, по всей видимости, располагалась большая лампада (строфы 827–830).

Подобные паникадила с изысканным узором и надписями, сделанными в технике чернения по серебру, дошли до нас в составе кладов с литургическим серебром VI века. По словам Павла Силенциария, диски-светильники образуют «кружащийся хорос из ярких светов»

(строфа 818), и «Из весьма светящихся светов круглый хор установлен… Небесного венка сверкающие звезды ты видишь» (строфы 830–833).

Число цитат может быть увеличено, но и из сказанного понятно, что «вечно кружащееся чудо» Павла Силенциария – это не просто поэтический образ, но отражение глобального замысла, воплощенного в пространстве Софии Константинопольской при помощи особых устройств, своего рода высокой технологии. На языке современного искусства можно описать явление как мультимедийную инсталляцию, ставящую задачу создать образ в пространстве, который не сводится ни к совокупности предметов, ни к любым плоским изображениям. И главным в этом многосоставном и изощренно неоднородном пространственном образе была идея вращающегося света как зримого Богоявления, истоки которой можно найти в неоплатонической философии и богословии Псевдо-Дионисия Ареопагита.

В контексте иеротопии речь идет о концептуально продуманной и детально проработанной пространственной иконе Софии Константинопольской, в которой физическая реальность соединялась в единое целое с воображаемым миром, присутствовавшим в сознании подготовленных зрителей. Вне этого единства, не подлежащего элементарному позитивистскому анализу как иконографическому, так и стилистическому, главная пространственная икона Византийской империи, а вместе с ней и многие художественные явления не могут быть адекватно описаны и просто осмыслены. Перед нами стоит захватывающая задача – разработка новой методологии и понятийного аппарата искусствоведческих исследований.

Andrey Vinogradov
National Research University "Higher School of Economics", Moscow

The Problem of the "Metropolitan" in the Middle Byzantine Church Architecture of Asia Minor

We can distinguish three main ways of Constantinopolitan influence on the Middle Byzantine church architecture of Asia Minor. The first and most immediate is the architecture of the Bithynian coast of the Marmara Sea, which was developed in the metropolitan tradition and quickly perceived – and sometimes, perhaps, even generated – its new fashions, however, occasionally provincializing them: there are at least six stages of such evolution, from 780s to 1160s. Close to it is the work of Constantinopolitan masters in more remote areas of Anatolia (new episcopal centres in Lycian Mastaura and Pisidian Islamköy): in the large Cathedral of Mastaura the metropolitan architects inevitably had to work together with the local builders, following, moreover, the "prestigious" model of the "domed basilica" in Myra.

The second, fundamentally different way is to borrow separate elements of Constantinopolitan architecture, while the whole building has a non-metropolitan appearance: the transfer by Mkhitar the Great, a confidant of John Tzimisces, of semicircular niches on the facades of his church in Mesopotamian Erkan, whence they probably came to Varzahan in Southern Pontus; the donation by the emperors Basil II and Constantine VIII of glazed tiles to Cathedral in Oshki in Tao. The pumpkin-shaped dome and other elements of "high style" in St Clement in Ancyra are combined with non-Constantinopolitan ones, such as squinches and the almost complete absence of cornices; in the Lower Church of Amorium

А.Ю. Виноградов

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва

Проблема «столичного» в средневизантийской церковной архитектуре Малой Азии

Можно выделить три основных направления константинопольского влияния на церковную архитектуру средневизантийской Малой Азии. Первое и самое непосредственное – зодчество вифинского побережья Мраморного моря, которое развивалось в русле столичной традиции и быстро воспринимало – а порой, возможно, и генерировало – ее новые моды, изредка, впрочем, их провинциализируя: прослеживаются, по меньшей мере, шесть этапов такой эволюции, от 780 года до 1160-х годов. К тому же направлению относится и работа константинопольских мастеров в более отдаленных областях Малой Азии (новые епископские центры в ликийской Маставре и писидийском Исламкёе), причем в масштабном соборе Маставры столичные зодчие должны были неизбежно работать вместе с местными строителями, ориентируясь вдобавок на престижную для Ликии модель «купольной базилики» в Мирах.

Второй, принципиально иной путь – заимствование в провинцию отдельных элементов константинопольской архитектуры при том, что все здание имеет совсем не столичный облик: перенос Мхитаром Великим, приближенным Иоанна Цимисхия, полукруглых ниш на фасады храма в месопотамском Эркане, откуда они, вероятно, попали в южнопонтийский Варзахан; дарение императорами Василием II и Константином VIII крыши из поливной черепицы таоскому собору в Ошки. Тыквообразный купол и другие элементы «высокого

the mosaics and other "metropolitan" decoration are combined with a very provincial type of the cross-domed basilica.

Finally, the third way is a provincial imitation of the metropolitan system of facade decoration: recessed blind arches, polychromic brickwork, etc. But what in Constantinople is a constructive element (pilasters, opus mixtum, brick arches), in Çeltikdere, Çanlı Kilise, Üçayak, Iconium, Side turns mostly into a pure decoration that hides a completely provincial building. The complex inscribed cross was probably borrowed from Constantinople to Cappadocia (St George in Peristremma, St Gregory in Karvala), and from there, perhaps, to Pontus and Abkhazia, but the construction of these provincial churches is deeply rooted in local architectural traditions (pillars, strong walls, stepped buttress arches, etc.).

стиля» в Св. Клименте в Анкире сочетаются с такими неконстантинопольскими, как тромпы и почти полное отсутствие карнизов; в нижней церкви Амория конца 830-х годов мозаики и другой «столичный» декор совмещаются с весьма провинциальной конструкцией перестроенной в крестово-купольный храм базилики.

Наконец, третий путь – провинциальное подражание столичной системе фасадной декорации: сложно профилированным глухим аркам, кирпичной полихромии и т.п. Но то, что в Константинополе часть конструкции здания (лопатки на фасаде, кладка *opus mixtum*, плинфяные арки), в Челтикдере, Чанлы Килисе, Учаяке, Иконии, Сиде превращается преимущественно в чистую декорацию, скрывающую за собой совершенно провинциальные постройки. Сюда же относится и заимствование сложного извода вписанного креста, вероятно, из Константинополя в Каппадокию (в Св. Георгия в Перистремме и Св. Григория в Карвале), а оттуда, возможно, в Понт и Абхазию: несмотря на усложненный вимами план зданий, сама конструкция их глубоко укоренена в местных архитектурных традициях (столпы, мощные стены, ступенчато повышающиеся подпружные арки и др.).

Alexandre Saminsky
Independent researcher, Moscow

The Constantinopolitan School of Georgian Book Painting in 1070

The Georgian Gospel book (Shchuk. 760) in the State Historical Museum in Moscow issued from the Romana Monastery near Constantinople in 1070. It was commissioned for Prince Abaz of Kakheti, and appropriately adorned with the precious binding and miniatures of the Evangelists[1].

The miniatures follow the canonical Byzantine types of seated Evangelists[2] and share characteristic details with contemporary Greek book painting from the capital. Nevertheless, a number of features clearly distinguish them from the Byzantine products: the incredible furniture and the drapery pattern in the image of St Matthew, an arbitrary change in the canonical position of St Mark, and the fragile body of St Luke inserted in the cloud of his himation. The faces of the elder Evangelists are unrecognizable, the book stands of the younger ones are randomly ornamented with numerous golden lights, the desks of Matthew and Luke are empty, and the proportions and positions of the figures are distorted. But the silhouettes of the Evangelists are marked by emphasized expressiveness and grace. The faces stand out due to their simplicity of expression,

[1] *Kldiashvili D.* Gareja – Constantinople. Gospel Copied in 1070 in the Georgian Scriptorium of the Romana Monastery by Theodore Garejeli // Georgian Antiquities. 7–8. Tbilisi, 2005. P. 143–167. In Georgian; English summary.

[2] *Friend A.M.* The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts // Art Studies. Cambridge, 1927. P. 134–147.

А.Л. Саминский
Независимый исследователь, Москва

Константинопольская школа грузинской книжной живописи в 1070 году

В 1070 году в монастыре Романа близ Константинополя было написано грузинское Четвероевангелие из Государственного исторического музея в Москве (Щук. 760). Заказчик, царский духовник Тевдоре, предназначал его для кахетинского царевича Абаза и подобающе украсил драгоценным окладом и миниатюрами евангелистов[1].

Миниатюры, мастерски исполненные, тесно сплетены со столичным искусством, следуя каноническим византийским типам сидящих евангелистов[2] и разделяя характерные подробности изображений с греческими рукописями своего времени. Тем не менее ряд особенностей ясно выделяет их из византийского круга как чужеродные создания: невероятная форма предметов мебели и драпировка гиматия у Матфея, произвольное изменение канонического положения фигуры у Марка, хрупкое туловище, вставленное, как в футляр, среди вздутых складок гиматия у Луки. Лица старших евангелистов неузнаваемы, аналои младших беспорядочно покрыты орнаментом, рабочие столы Матфея и Луки пусты, пропорции и ракурсы фигур

[1] *Kldiashvili D.* Gareja – Constantinople. Gospel Copied in 1070 in the Georgian Scriptorium of the Romana Monastery by Theodore Garejeli // Georgian Antiquities. 7–8. Tbilisi, 2005. P. 143–167. In Georgian; English summary.

[2] *Friend A.M.* The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts // Art Studies. Cambridge, 1927. P. 134–147.

and the colouring due to a special flavour given to the elder Evangelists by sharp contrasts of colour, and to the younger ones by harmony of the subtle shades of muted related colours. The Byzantine pattern of the frames is rearranged to increase its decorative value and significance in the miniatures' colour scheme.

At the end of tenth and through eleventh century, the rite of Jerusalem innate to the Georgian Ghurch was gradually replaced by the rite of Constantinople, while the dominance of Syro-Palestinian culture in Georgia gave way to the stronger Byzantine influence. Constantinopolitan miniatures of the Shchuk. 760 attest that the identity of Georgian art had not yet been lost in the process.

Another hand, not trained in painting, is responsible for the abundant ornamental decoration of the book: the Cross page, Eusebius' Letter and canon tables; the headpieces of *kefalaia* and the Gospels, and countless initials. The agitated, almost wild forms of this ornament are akin to the Georgian manuscripts of 1054 from Kalipos near Antioch[1], which have the same exceptional set of fourteen canon tables and the same recension of the canons' text[2]. Therefore, Romana and Kalipos must have been connected by a direct link. The dedication of the eastern hermitage of Kalipos to the Archangels[3] may pertain to the nickname Angeloseli attached to the name of Tevdore, the customer of Shchuk. 760.

The connection between Romana and Kalipos reveals one of the ways by which the metropolitan influence could reach the Georgian monasteries of Antioch. This explains the Constantinopolitan character of miniatures produced there and helps us to recognize, behind the splendid facade, Georgian features related to Shchuk. 760.

[1] *Саминский А.Л.* Грузинские и греческие рукописи третьей четверти XI в. из области Антиохии // Древнерусское искусство. СПб, 2004. С. 129–148.

[2] *Saminsky A.* The Georgian Recension of Eusebian Canon Tables in Byzantine Antioch // 2nd International Symposium Georgian Manuscripts. Abstracts of Papers. Tbilisi, 2013. P. 320–322.

[3] *Djobadze W.* Materials for the Study of Georgian Monasteries in the Western environs of Antioch on the Orontes. Louvain, 1976. P. 21.

неверны. Вместе с тем силуэты евангелистов отмечены повышенной выразительностью, рисунок – нарочитым изяществом. Лица замечательны простотой выражения, колорит – особым качеством, извлекаемым у старших евангелистов из резких контрастов цвета, у младших – из гармонии тонких оттенков приглушенных близких цветов. Византийский орнамент на рамах миниатюр перестроен так, что выигрывает в декоративности и повышает значение обрамления в цветовом строе изображения.

В конце X и XI веке Грузия переходит с Иерусалимского богослужебного устава на Константинопольский, от сиро-палестинской культуры – к византийской. Миниатюры Щук. 760 показывают, что на этом пути грузинское искусство не теряло самобытности.

Другой руке, не обученной живописи, принадлежит обильное орнаментальное украшение книги: Креста, Письма Евсевия и таблиц канонов в ее начале, заставок оглавлений и Евангелий – в остальной части. Темпераментный рисунок и формы этого орнамента сродни грузинским рукописям 1054 года из Калипоса близ Антиохии[1], имеющим то же редкое число таблиц (14) и ту же редакцию текста канонов[2]. Между Романой и Калипосом, таким образом, существовала прямая связь. Восточная пустынь Калипоса посвящалась Архангелам[3], что могло быть причиной прозвания Ангелозели, которым заказчик Щук. 760 Тевдоре дополнил свое имя в колофоне этой рукописи.

Связь между Романой и Калипосом обнаруживает один из путей, которыми столичные веяния могли проникать в грузинские обители Антиохии. Это объясняет неожиданный константинопольский характер их книжной миниатюры и помогает различить за ним грузинские черты, общие с Щук. 760.

[1] *Саминский А.Л.* Грузинские и греческие рукописи третьей четверти XI в. из области Антиохии // Древнерусское искусство. СПб., 2004. С. 129–148.

[2] *Saminsky A.* The Georgian Recension of Eusebian Canon Tables in Byzantine Antioch // 2nd International Symposium Georgian Manuscripts. Abstracts of Papers. Tbilisi, 2013. P. 320–322.

[3] *Djobadze W.* Materials for the Study of Georgian Monasteries in the Western environs of Antioch on the Orontes. Louvain, 1976. P. 21.

Olga Ovcharova
The State Institute for Art Studies, Moscow

On the Question of Stylistic Trends of the 12th-Century Byzantine Painting

The aim of the communication is to trace the main trends in the 12th-century Byzantine painting and to point to their possible connection with certain tendencies in the spiritual life of the time.

The twelfth century in Byzantium witnessed an increase of tension between two world-outlook stands. The one was connected with the tradition of harmonious coupling of the Orthodox faith with classical culture. The other one – with the tradition of admiration for the ascetic spirituality that is in no need of secular education. Since the position of the intellectuals is better articulated, there is an impression that it was them who initiated the conflict. It is very likely, considering how this social group was affected by the consequences of the change of the ruling regime in 1081. Prior to this date the intellectuals were integrated in the ruling class. Afterwards not only the higher military command, but also the clue positions in civil administration and palace services were monopolized by representatives of the Komnenian clan.

At the same time Alexios I Komnenos, with his edict of 1107, attracted many intellectuals to the Church service. Many aristocrats of the 12th century patronized intellectuals, and some even were known as intellectuals themselves (*sebastokrator* Isaac Komnenos, Anna Komnene).

Still, there is reason to assume that, being innovators in their rule, the Komnenoi sought first and foremost the approval of the monks, whose spiritual authority was traditionally great.

О.В. Овчарова

Государственный институт искусствознания,
Москва

К вопросу о стилистических тенденциях византийской живописи XII века

Цель сообщения – проследить основные тенденции в стиле византийской живописи XII века и выявить их возможную связь с некоторыми процессами в духовной жизни этого времени.

XII век в Византии стал свидетелем обострения противоречий между двумя мировоззренческими позициями. Одна была связана с традицией гармоничного сочетания православной веры и глубокого знания классической культуры – античной литературы и философии. Другая – с традицией преклонения перед аскетической духовностью, не нуждающейся в светском образовании. Причем поскольку позиция интеллектуалов артикулирована лучше, создается впечатление, что инициаторами конфликта были именно они. Это не исключено, учитывая, что данную общественную группу последствия смены правящего режима в 1081 году затронули в наибольшей степени. До того интеллектуалы были интегрированы в правящую верхушку. После – не только высшее военное командование, но и ключевые посты в гражданском администрировании и в службах дворца монополизируются представителями комниновского клана.

В то же время Алексей I Комнин своим эдиктом 1107 года привлек многих интеллектуалов на церковную службу. Многие аристократы XII века оказывали покровительство интеллектуалам в частном порядке, а некоторые и сами прославились как таковые (например севастократор Исаак Комнин и Анна Комнина).

Having found themselves in a lower social position and in a situation of constantly growing professional competition fostered by traders and artisans investing in their education, the intellectuals began to defend their values with a new vigour.

In the 12th century, the ascetics were criticized both by independent literary men, such as John Tzetzes, and by the learned church hierarchs, such as Eustathios of Thessalonike. According to P. Magdalino, in this time 'the Orthodox with whom the clerical elite felt most at home were not those with whom they shared a religious vocation, but those with whom they shared the codes they had learned at school and tested in the "theatre" of rhetorical performance. The Orthodoxy they sought to impose consisted essentially of the values of the educated Constantinopolitan elite, which regarded the "outer learning" as indispensable to the "inner learning"[1].

This notwithstanding, the circumstances, as they turned out in the 12th century, mostly were good for monks. And if their expansionism reached its highest point in the 11th century (R. Morris), their proprietorial rights were substantially strengthened in the 12th. Of especial importance here are the *chrysobulls* of Manuel I Komnenos issued in 1146[2] and 1158[3].

The fact that in the 12th century a great success was reached by monks in their economical practice, which is borne out, in particular, by Eustathios of Thessalonike's criticism, does not mean that they stopped perfecting themselves in ascetical practice. The *typika* of the considered period grew more severe not only in defending monastic independence and forbidding any outside interference, but also in disciplinary prescriptions concerning monks themselves. It is these stricter rules that are taken as models by Komnenian aristocrats devising *typika* for their own monastic foundations. Close ties of aristocrats with ascetics are further borne out by epistolographical evidence (for example, letters addressed by Iakovos the monk to *sebastokratorissa* Eirene).

As it was shown by O.S. Popova, the Byzantine painting's ascetic trend developed through the whole 12th century, assuming most different forms, from the retrospective ones, as in Asinou (1105–1106) and Novgorod's

[1] *Magdalino P.* The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180. Cambridge, 1993. P. 389.

[2] *Соколов И.И.* Состояние монашества в Византийской Церкви с середины IX до начала XIII века (842-1204). СПб., 2003. С. 170.

[3] Там же.

Все же есть основания полагать, что, будучи новаторами в своем правлении, Комнины в первую очередь стремились заручиться поддержкой монашествующих, чей духовный авторитет в византийском обществе традиционно был очень велик.

Оказавшись в ситуации социальной приниженности и жесткой профессиональной конкуренции, росту которой способствовала ранее наметившаяся тенденция инвестировать в образование со стороны торгово-ремесленных кругов, интеллектуалы с новой силой начинают отстаивать свои ценности. Позиция их подчас приобретает ярко выраженный охранительный характер.

В XII веке критика в адрес аскетов исходит со стороны как независимых литераторов типа Иоанна Цеца, недовольного стремлением аристократов украшать свои домовые церкви веригами подвижников (ложных, по мнению автора) вместо икон, так и ученых церковных иерархов, как Евстафий Солунский, автор трактата «Обозрение жизни монашеской с точки зрения требующихся в ней улучшений». Как пишет П. Магдалино, в это время «православные, по отношению к которым церковная элита испытывала наибольшее родство, были не те, с кем она разделяла церковное призвание, но те, с кем она разделяла нормы поведения, усвоенные в школе и протестированные на “театре” риторического перформанса. Православие, которое она стремилась насадить, состояло, по сути, из ценностей образованной константинопольской элиты, которая считала “внешнее (светское. – *О.О.*) образование” необходимым для “внутреннего (религиозного. – *О.О.*)”»[1]. Примечательны в данной связи уничтожение по патриаршему распоряжению жития св. Параскевы Эпиватской на том, по-видимому, только основании, что оно было написано на просторечии, и разбирательства по делам монахов, обвиняемых в различных неканонических практиках.

Несмотря на это, в целом обстоятельства, сложившиеся в XII веке, были для монашества благоприятными. И если пик его экспансионистских тенденций пришелся на предыдущее столетие (Р. Моррис), то именно в XII веке монастыри значительно укрепились в правах собственников на ранее приобретенные владения. Особенно показательны в этом отношении хрисовулы Мануила I Комнина от 1146 и 1158 года. Первым из них император распорядился, чтобы

[1] *Magdalino P.* The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180. Cambridge, 1993. P. 389.

Antonijev monastery (1125), to the innovative ones, as on the Kanellopulos' miniature (1133), and later in murals like those of Arkazhi (1189). The classical trend, after its extraordinary rise in the second half of the 11th century, also did not stop but continued its movement towards greater spiritualism of images, as is evidenced by "The Virgin of Vladimir", Sicilian mosaics of the middle of the 12th century, the frescoes of St Demetrios cathedral in Vladimir (ca 1195). The concept of diversity of the Byzantine painting's stylistic evolution in the 12th century, to which we adhere, following O.S. Popova, contradicts views of scholars such as O. Demus, who insisted on the unity of the process, yet it accords well with the struggle of different world-outlook tendencies, taking place in the same period.

константинопольские монастыри «не терпели ущерба от того, если бы принадлежащие им документы на право владения имениями оказались в чем-нибудь недостаточными»[1]. А вторым в принципе делал возникновение подобных споров невозможным. Ибо «как казна не затевает споров сама с собою, так и святые монастыри... не должны исследоваться посыльным от казны в независимости от того, есть ли у него для этого основания или нет»[2].

Факт того, что монахи в XII веке добиваются больших успехов в хозяйственной деятельности, о чем свидетельствует, в частности, критика Евстафия Солунского, отнюдь не означает их отказа от совершенствования в практике аскетической. Монастырские типиконы комниновской эпохи, отстаивая независимость и неприкосновенность своих владений, одновременно существенно более строгими делают правила жизни самой иноческой братии. И именно такие уставы берут за образец, основывая новые обители, представители клана Комнинов. О тесной связи последних с аскетами свидетельствуют среди прочего данные эпистолографии (например письма монаха Иакова севастократориссе Ирине).

Как было показано О.С. Поповой, аскетическая тенденция в византийской живописи развивается на всем протяжении XII века, проявляя себя в самых разных формах, от ретроспективных, как в Асину (1105–1106) и новгородском Антониевом монастыре (1125), до новаторских, как в листе Канеллопулоса (1133), а в конце столетия в памятниках типа фресок Аркажей (1189). В то же время классическая линия после необычайного своего подъема во второй половине XI века в следующем столетии также не пресеклась, но продолжила движение ко все большей спиритуализации образа, как о том свидетельствуют, например, икона «Богоматерь Владимирская», сицилийские мозаики середины XII века, фрески Дмитриевского собора во Владимире (ок. 1195). Аргументируемая нами, вслед за О.С. Поповой, неоднородность стилистической эволюции XII века противоречит ее интерпретации как единого процесса у таких исследователей, как О. Демус, однако вполне соответствует противоборству разных мировоззренческих тенденций в культуре этого времени.

[1] *Соколов И.И.* Состояние монашества в Византийской Церкви с середины IX до начала XIII века (842-1204). СПб., 2003. С. 170.

[2] Там же.

Daria Skobtsova
Interregional Agency for Scientific Restoration
of Works of Art, Moscow

On the Dating of Two Mosaic Icons of St George and St Demetrius in Xenophontos Monastery on Mount Athos

The paper is devoted to paired mosaic images of Saint warriors in Xenophontos monastery. High technical skill and artistic features of the icons made art historians to regard them as the masterpieces of Constantinopolitan workshops. However the dating of these icons is discussed till now.

V. Lazarev, E. Tsigaridas and O. Popova attributed them to the second half of the 12th century and compared the icons with the frescoes of St Demetrius Cathedral in Vladimir (1190s). That mural painting was cited as a stylistic analogy for the icons from Xenophontos monastery by O. Demus and L. Lifshits. They dated both mosaic images to the time of about 1200 and the end of the 12th century respectively.

Another point of view is held by A. Xyngopoulos and N. Chatzidaki. They believe that the icons of St George and St Demetrius were created in the late 11th – early 12th century. This opinion was confirmed by I. Tavlakis. The scientist supposes that these mosaic images were mentioned in the inventory of monastery in the 11th century. According to Tavlakis the icons were made in 1079 for Stephen, who became a prior of Xenophontos monastery later. I. Tavlakis compares the icons of Saint warriors with the mosaics in the monastery of Daphni (about 1100) and the miniatures of cod. Coislin 79 from the National library in Paris (1078–1081). The purpose of this paper is to show that the mosaic icons from Xenophontos monastery belong to the late Comnenian period. It is evidenced by the interpretation of the images of saints, the principle of modeling a plastic form and spatial structure of the icons.

Д.А. Скобцова

Межобластное научно-реставрационное
художественное управление, Москва

К вопросу о времени создания мозаичных икон св. Георгия и св. Димитрия из монастыря Ксенофонта на Афоне

Доклад посвящен двум парным иконам свв. воинов Георгия и Димитрия, хранящимся в кафоликоне афонского монастыря Ксенофонта. Высокое техническое мастерство и художественные качества, отличающие эти мозаичные образы, дают исследователям основание считать их произведениями константинопольских мастерских. Однако относительно времени создания обеих икон в научной литературе до сих пор ведется полемика.

В.Н. Лазарев, Е. Цигаридас и О.С. Попова отнесли эти памятники ко второй половине XII века и сопоставили их с фресками Дмитриевского собора во Владимире 1190-х годов. Эту же роспись приводили в качестве стилистической аналогии для икон из Ксенофонта О. Демус и Л.И. Лифшиц, датировавшие мозаичные образы временем около 1200 года и концом XII столетия соответственно.

Другой точки зрения придерживаются А. Ксингопулос и Н. Хадзидаки: они полагают, что иконы св. Георгия и св. Димитрия были выполнены в конце XI – начале XII века. Мнение об их ранней датировке разделяет И. Тавлакис. Ученый считает, что эти мозаичные образы упомянуты в описи монастырского имущества XI века. Согласно Тавлакису, иконы были созданы в 1079 году по заказу Стефана, впоследствии ставшего настоятелем монастыря Ксенофонта. При этом исследователь сравнивает их с мозаиками монастыря Дафни около 1100 года и миниатюрами из Слов Иоанна Златоуста 1078–1081 годов (Национальная библиотека Франции в Париже, Coislin 79).

Задача настоящего сообщения показать, что мозаичные иконы из монастыря Ксенофонта относятся к позднекомниновскому периоду, о чем свидетельствуют трактовка образов святых, принцип построения пластической формы и пространственной структуры изображений.

Ariadna Voronova
St. Tikhon's Orthodox University of Humanities,
Moscow

Features of "Byzantinization" in Serbian Architecture during the Age of King Milutin (1282–1321)

The change in the political orientation of the Serbian state on the eve of the 14th century was focused on replacement and succession to the weakened Byzantine Empire politically and militarily. After two-century domination of the "rashka school" with its strong Romanesque influences in the Serbian architecture, this created a new stylistic trend called the "Serbian-Byzantine style", which found its highest expression in the architecture and painting of the time of king Milutin. This style was firmly assimilated in the architecture of Serbia, developing along with the monuments of the "rashka school" the image of the national Church enriched by the artistic heritage of the Byzantine Empire in the age of its last rise. Starting from the architecture of Hilandar monastery on Athos, passing through the modern trends of metropolitan and regional architecture and actively employing the "rashka" tradition, the architecture of king Milutin came to the origins of Eastern Christian construction. The process of architectural byzantinization developed in a rather complicated way in Serbia, neither as a direct way of borrowing, nor as a gradual development. It was closely intertwined with various political and cultural events in the country and depended on them to varying degrees. The great creative activity of king Milutin was in full symphony with the Serbian Orthodox Church and its clergy.

А.А. Воронова
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

Особенности «византинизации» сербской архитектуры в эпоху короля Милутина (1282–1321)

Изменение политической ориентации Сербского государства на пороге XIV века было нацелено на замену и наследование им ослабленной в политическом и военном плане Византийской империи. После двухвекового периода господства в сербской архитектуре «рашской школы» с сильными романскими влияниями это создало в искусстве новую стилистическую тенденцию, названную «сербско-византийским стилем», что нашло свое наивысшее выражение в архитектуре и живописи времени короля Милутина. Этот стиль был прочно усвоен в архитектуре Сербии, развив наряду с памятниками рашской школы образ национальной церкви, обогащенный художественным наследием Византийской империи в эпоху его последнего взлета. Начав от афонской архитектуры Хиландара, пройдя через современные течения столичной и региональной архитектуры и активно используя рашские традиции, зодчество короля Милутина вернулось к истокам восточно-христианского строительства. Процесс византинизации архитектуры происходил в Сербии достаточно сложным образом и отнюдь не был прямым путем заимствований или постепенного развития. Он тесно переплетался с разнообразными политическими и культурными событиями в жизни страны и зависел от них в различной степени. Колоссальная созидательная деятельность короля Милутина происходила в полной симфонии с Сербской Православной Церковью и ее духовенством.

Svetlana Maltseva
Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg

The Special Features of the Church of the Prophet Elijah in Thessaloniki: The Problem of Regional Traits in the Late Byzantine Architecture

There was, as we all know, a development of a special regional trend in the architecture of Thessaloniki at the turn of the 13th – 14th centuries represented by such monuments as the Church of St Panteleimon, the Church of St Catherine, and the Church of Sts Apostles.

Erected in the third quarter of the century, the Church of the Prophet Elijah shows a lot of similarities with those monuments, on one hand. They can be found in the core of the layout, principles of proportioning, and the use of some special constructive and decorative elements. On the other hand, a number of the significant features of that church do not fit into the proposed scheme.

The Church of the Prophet Elijah is not just the largest and the most spectacular among the monuments of Thessaloniki. It has a unique volume-spatial composition complicated by domed chapels, narthexes, and side conches. The church represents a five-domed trikonch with a large cupola narthex. The interior makes a very solid and harmonious impression despite its complexity and multipart structure. It is achieved through the use of the trikonch plan and the special modification of a cross-domed church with four columns moved to the corners of the dome square.

The origins of the elements of that original volume-spatial composition (five domes, trikonch plan, etc) can be traced back to several late Byzantine artistic centers, such as Thessaloniki, Athos, and so on. However,

С.В. Мальцева

Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

Особенности храма Пророка Илии в Салониках и проблема региональных направлений в поздневизантийской архитектуре

Как известно, в архитектуре Салоник на рубеже XIII–XIV веков складывается особое региональное направление, представленное такими памятниками, как церкви Св. Пантелеимона, Св. Екатерины и Свв. Апостолов.

Храм Пророка Илии, возведенный в третьей четверти столетия, с одной стороны, обнаруживает определенную связь с этими памятниками. Она отчасти проявляется в основе плановой схемы, в принципах пропорционирования постройки, в использовании некоторых специфических конструктивных и декоративных элементов. С другой стороны, целый ряд существенных особенностей храма в эту схему не вписываются.

Храм Пророка Илии – не только самый крупный и эффектный среди салоникских памятников. Он уникален по своей объемно-пространственной композиции, значительно усложненной за счет купольных приделов, нартексов и боковых конх. Храм представляет собой пятиглавый триконх с обширным купольным нартексом-лити. Внутреннее пространство, при всей усложненности его многочастной структуры, производит удивительно цельное и гармоничное впечатление. Это достигается в том числе за счет использования трехконхового плана и особой модификации крестово-купольного храма на четырех колоннах, отодвинутых к углам подкупольного квадрата.

the scale of the monument and its exceptional artistic quality suggest possible ties with Constantinople.

Is the architecture of the Church of the Prophet Elijah the product of the evolution of the local artistic tradition or some sort of outside influence? How the most important of late Palaeologan architecture trends were interpreted in that monument? Were there any similar tendencies in the architecture of the 14th century? The presentation is aimed to explain the nature of that unique synthesis.

Истоки отдельных элементов этой оригинальной объемно-пространственной композиции (пятиглавие, трехконховая плановая схема и др.) могут быть прослежены в нескольких поздневизантийских художественных центрах, таких как сами Салоники, Афон и др. Однако масштаб памятника и его исключительное художественное качество указывают, скорее, на связь с Константинополем.

Является ли архитектура храма Пророка Илии результатом эволюции местной художественной традиции или некого стороннего влияния? Как в данном произведении интерпретируются важнейшие для позднепалеологовского зодчества тенденции? Были ли в архитектуре XIV века другие аналогичные явления? В докладе будет предпринята попытка объяснить природу этого уникального синтеза.

Elena Vinogradova
St. Tikhon's Orthodox University of Humanities,
Moscow

The Frescoes of Paleomonastiro in Achaia, Peloponnese

Small Taxiarchoi church in Paleomonastiro near Aigaleion in the Northern Peloponnese, with a large parekklesion, is adjacent to the rock asketerion of St Leontius (d. in 1403–1416). The Saint descended from a noble family in Monemvasia, was educated in Constantinople, lived on mount Athos and retired to this asketerion near Aigaleion. Murals of the church were published in 2001 by A. Kumusi and A. Mutsali, and in 2016 by N. Zarras.

1. The iconographic programme corresponds to the paintings of the great churches of the 14th – the first half of the 15th century: the prophets, the angels and the Pantokrator in the dome are similar to the programme of Peribleptos in Mystras and the Novgorod ensembles of the second half of the 14th century. Murals of the church and parekklesion contain Gospel and Passion cycles with rare scenes, and the Miracle at Chonae; rare are also the scenes of Moses before the burning bush over the apse of one of the aisles.

2. Style. A limited range of ochre and blue shades with "negative" highlights corresponds to the ensembles of Byzantium and Russia of the second half of the 14th–15th century, linking Taxiarchoi with the "expressive" trend of the Palaeologan period, but not completely. Obvious here is also a classicistic trend: illusionist architecture, intricately designed hills, clear construction of the compositions, three-dimensional figures in dynamic poses, graceful gestures, noble faces. Several masters were working here: the representative of the classicistic trend, similar in his manner partly to Theophanes the Greek and partly to Manuel Eugenikos,

Е.А. Виноградова
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

Фрески Палеомонастиро в Ахайе на Пелопоннесе

Храмик Таксиархов в Палеомонастиро в Эгалее на севере Пелопоннеса, с большим парэкклесием, примыкает к скале при аскитирии прп. Леонтия (ум. в 1403–1416). Святой происходил из знатной семьи в Монемвасии, получил образование в Константинополе, подвизался на Афоне и удалился в аскитирий близ Эгалеи. Живопись церкви была опубликована в 2001 году А. Кумуси и А. Муцали, а в 2016 году Н. Заррасом.

1. Иконографическая программа соответствует росписям больших храмов XIV –первой половины XV века: пророки, ангелы и Пантократор в куполе близки программе Перивлепты в Мистре и новгородских памятников второй половины XIV века. Росписи храма с парэкклесием содержат евангельский и страстной циклы с редкими сюжетами, «Чудо в Хонех»; редка и тема Видения Моисеем купины неопалимой над апсидой одного из нефов.

2. Стиль. Ограниченная гамма охристых и синих оттенков с белилами и «негативными» пробелами вписывается в ряд ансамблей Византии и Руси второй половины XIV–XV века, соприкасаясь с «экспрессивным» направлением палеологовского периода, но целиком в него не вписываясь. Очевидна здесь и классицизирующая тенденция: иллюзионистическая архитектура, сложно разработанные горки, ясное построение композиций, объемные фигуры в динамичных позах, изящные жесты, благородные лики. Над росписями работали несколько мастеров: представитель классицизирующей

the imitators of Peribleptos and Pantanassa in Mystras, and more mediocre painters. This painting was created by hands of not provincial, but best artists, probably, invited from the neighboring Mystras, the center of Morea, or even from Constantinople. Its style fits into the context of Byzantine art of the first third of the 15th century, while demonstrating the extraordinary "vitality" of the artistic techniques of the second half of the 14th century.

3. The date of Paleomonastiro paintings can be deduced from sources about St Leontius, during whose life no church is known, nor mention of it is made even later when Joachim, Metropolitan of Patras (from 1403) tried to bring away his relics. It is known from different sources that the church of archangel Michael was built (or expanded) by the brothers Thomas and Demetrios Palaeologoi, only the History of the monastery from 1853 indicates that it was before they became the despots of Mystras: Thomas was in Mystras from 1417 and became the despot in 1430, and Demetrios (b. in 1406/7) appeared in Mystras only in 1449. So, the murals – contemporary in the church and parekklesion – should be completed between 1417 and 1430, probably on the order of Thomas Palaeologos, for a later date of this painting – about mid-15th century, when the two brothers were the despots in Mystras, does not correspond to its style.

тенденции, близкий по манере то к Феофану Греку, то к Мануилу Евгенику, подражатели Перивлепты и Пантанассы в Мистре и более посредственный мастер. Эта живопись была создана руками не провинциальных, но, вероятно, лучших художников, возможно, приглашенных из соседней Мистры, центра Морейского деспотата, или даже из Константинополя. Роспись по стилю вписывается в контекст византийского искусства первой трети XV века, демонстрируя при этом необыкновенную «живучесть» художественных приемов второй половины XIV века.

3. Датировка росписей Палеомонастиро выводится из источников о прп. Леонтии, при чьей жизни не известен никакой храм, который не упоминается и при попытке вынести мощи Иоакимом, митрополитом Патр (с 1403). Храм в честь арх. Михаила был построен (или расширен) братьями Фомой и Димитрием Палеологами, причем, согласно «Истории монастыря» (1853), до того, как они стали деспотами Мистры: Фома находился в Мистре с 1417 года и стал деспотом в 1430 году, а Димитрий (род. в 1406/7) появился в Мистре в 1449 году. Итак, роспись – единообразная в маленьком храме и парэкклесии – была выполнена между 1417 и 1430 годом, вероятно, по заказу Фомы Палеолога, ибо более позднюю дату росписи – около середины XV века, когда оба брата были деспотами в Мистре, не позволяет предположить их стиль.

Rostislav Novikov
Moscow Academic Art College, Moscow

Late Byzantine Icons of Albanian Museums. Metropolitan Influences and Regional Characteristics of the Icon Painting of the Second Half of the 14th–15th Century in Northern Epirus

The subject of this paper is a study of Byzantine icons presented in museums of the Republic of Albania. Only a small number of these have stood the test of times and all of them are of the latest period – the second half of the 14th–15th century.

The largest and most significant part – 15 icons – is concentrated in the south of the country, at the Museum of Medieval art in Korcë. Another three are on display at the Onufri Museum in Berat; four at the National Museum of History and the National Gallery of Arts in Tirana (two at each of them); and one at the Kruja museum.

Thus, there are only 20-odd such icons, part of which are in need of a serious revision of chronological attribution: their date can be shifted towards later time. This, in turn, may result in a change of scholarly opinions on the actual number of Byzantine icons in Albanian collections.

Most of these icons were created by local ateliers (Kastoria, Veria, Korcë, Berat), but some may come from Salonika or areas located still farther.

The icons may be tentatively divided into several stylistic groups.

The first, which is of a high artistic level, follows the classical standards of metropolitan art characterized in the second half of the 14th century by monumental forms and a subtle and profound phsychologization of the images.

Р.В. Новиков

Московское академическое художественное училище,
Москва

Поздневизантийские иконы из музейных коллекций Албании. Столичные влияния и региональные особенности в иконописи Северного Эпира второй половины XIV – XV века

Материалом для данного сообщения послужили византийские иконы, находящиеся в государственных музеях Республики Албания. Их сохранилось совсем немного, и все они датируются поздним периодом – второй половиной XIV – XV веком.

Наиболее обширная и значимая часть их сосредоточена на юге страны в Музее средневекового искусства города Корчи и насчитывает порядка 15 предметов. Еще три иконы хранятся в Музее Онуфрия в Берате, по две – в Национальном историческом музее и в Национальной галерее искусств в Тиране, и одна – в музее города Круя.

Таким образом, всего их едва больше двадцати. Часть из них требует серьезного пересмотра атрибуции в сторону более позднего времени создания, в результате чего представление исследователей о реальном числе византийских икон в албанских собраниях может несколько измениться.

Бóльшая их часть выполнена местными иконописными ателье (Касторія, Верия, Корча, Берат), однако несколько из них могли быть созданы в Салониках и на более отдаленных территориях.

Эти иконы можно условно разделить на несколько стилевых групп.

Первая следует классическим образцам столичного искусства, с характерной для второй половины XIV века монументализацией форм,

The second group is directly related to the Korcë region or to the so-called Prespian Art. The icons of this group have stylistically similar features and are, as a rule, easily recognizable. They are not elaborately painted, are graphical, decorative and close in their general color scheme.

Some icons form part of the local mass production of the time, being very simple from the point of view of their artistic expression and sometimes quite primitive.

Finally, the last group is made up of icons produced by non-resident artists from Kandia (or brought from there). They are painted "in maniera greca" and carry on the traditions of the late Palaeologan art in its metropolitan version.

Despite the relatively small number of works analyzed in this paper, considered all together they allow to review a broad range of iconographic and stylistic trends typical of the fine arts of this region in the second half of the 14th–15th century.

тонкой и углубленной психологизацией образов. Их отличает высокий уровень художественного исполнения.

Вторая напрямую относится к региону Корчи, или так называемому искусству Преспы. Эти образы имеют схожие стилистические черты и, как правило, легко узнаваемы. Они несложного письма, графичны, декоративны и близки по общему колористическому строю.

Отдельные произведения составляют местную массовую продукцию времени: им свойственна предельная простота выразительности, нередко доведенная до примитива.

Наконец, к последней группе можно отнести иконы, выполненные *in maniera greca* приезжими мастерами (либо привезенные) из Кандии, продолжающие традиции поздней палеологовской живописи в ее столичном варианте.

Несмотря на относительно небольшое количество представленных к рассмотрению произведений, они в своей совокупности позволяют отразить широкий диапазон иконографических и стилистических тенденций, характерных для изобразительного искусства данного региона во второй половине XIV–XV веке.

IV Western Europe – Christian East – Ancient Rus

IV Западная Европа – Христианский Восток – Древняя Русь

Tatiana Oblitsova
Museum of Russian icons, Moscow

Fresco Image of Madonna from Cathedral in Rossano in the Frames of the Relationship between Traditions of Byzantium and the West

The works of several generations of researchers are devoted to the meaning of Byzantine traditions and the extent of its influence in the art of Calabria. The art features of compositions and separate images are essential for judging the stylistic diversity of the art of the Byzantine world. They give an idea of the variety of reflecting the Byzantine experience in the South Italian tradition.

The fresco image of Madonna of Rossano has a special position among the monuments of painting of the Byzantine circle in the territory of Calabria. Understanding the Byzantine tradition in Rossano *Acheiropoieton* is complicated by quite distinct echoes of the Roman models.

Some imitation of early Christian models ("more antique") and the theme of local traditions, as well as the relations of quality and style complicate the dating of this image, giving way to a wide range of hypotheses. The history of fresco attribution knows both unconditional iconographic parallels and replicas, as well as references to the legendary image of the St Nilus' Hodegetria. The suggested stylistic analysis of *Acheiropoieton* allows to determine its place in the art school of that region.

Т.Ю. Облицова
Музей русской иконы, Москва

Фресковый образ Богоматери из собора в Россано в рамках соотношений традиций Византии и Запада

Значению византийской традиции и степени ее освоения в живописи Калабрии посвящены работы нескольких поколений исследователей. Художественные особенности композиций и отдельных образов содержат ценный материал для суждения о стилистическом многообразии искусства византийского мира, дают представление о разнообразии отражения византийского опыта в южноитальянской редакции (традиции). В этой художественной атмосфере, среди памятников живописи византийского круга на территории Калабрии фресковому образу Богоматери из Россано принадлежит особое место.

Осмысление византийской традиции в россанском «Нерукотворном образе Богоматери» осложняют вполне внятные отголоски в нем римских моделей. Некоторая имитация раннехристианского образца (*more antique*) и тема локальных традиций, а также связь качества и вкуса, влияющие на главное впечатление от памятника, затрудняют его датировку, порождая разброс гипотез.

История атрибуции фрески знает как безусловные иконографические параллели и реплики, так и отсылки к легендарному образу – «Одигитрии святого Нила». Предлагаемый стилистический анализ *Acheiropoieton* позволяет определить его место в художественной школе региона.

Irina Oretskaya
The State Institute for Art Studies;
The Central Andrey Rublev Museum
of Ancient Russian Culture and Art, Moscow

The Second Layer of Frescoes in the Church of San Pietro at Otranto. Notes in the Margins

The church of San Pietro in Otrano is one of the most interesting Byzantine or byzantinizing monuments in South Italy; it continues to attract attention of scholars but some questions are still waiting for an answer. Linda Safran, the author of the monograph on San Pietro, has detected five layers of frescoes dating to both Byzantine and Post-Byzantine periods. The second layer, from which most of the preserved images have come down to us, sometimes only in fragments, was dated by her to the third quarter of the 13th century. However, Safran herself noticed that the murals of this layer are painted in two different styles, one of which seems to appeal to the Byzantine art of the late 12th century, while the other clearly correlates with the Byzantine monuments of the Early Palaeologan time. The researcher makes reference to the published report of the restoration of the frescoes of San Pietro undertaken by Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artsistici e storici della Puglia in 1981–1982. Unfortunately the report does not contain enough information to ascribe all the murals to the same layer. Stratigraphic data adduced by her do not look absolutely convincing because she mentions only the same depth of intonaco but not the same chemical composition. If we try to put the frescoes attributed by Safran to the second layer, into the context of Byzantine art, we may find out that one group of them (the Baptism, the scenes of the Creation cycle, the images of the evangelists in the pendentives) reveal major similarity with pieces of art created

И.А. Орецкая

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

Второй слой фресок в церкви Сан Пьетро в Отранто. Заметки на полях

Церковь Сан Пьетро в Отранто, один из интереснейших памятников византийского (или византинизирующего) искусства в Южной Италии, привлекала и продолжает привлекать внимание ученых, но некоторые проблемы до сих пор остаются нерешенными. Л. Сафран, автор монографии о Сан Пьетро[1], насчитала в церкви пять слоев фресок, относящихся к византийскому и поствизантийскому времени. Второй слой, от которого дошло больше всего изображений, иногда сохранившихся лишь фрагментарно, был датирован ею третьей четвертью XIII века. Однако сама Л. Сафран отметила, что росписи этого слоя выполнены в двух совершенно разных стилях, один из которых как будто апеллирует к византийскому искусству конца XII века, в то время как другой отчетливо соотносится с византийскими памятниками раннепалеологовского периода. Исследовательница ссылается на опубликованный отчет о реставрации фресок Сан Пьетро, осуществленной в 1981–1982 годах[2], содержащий, как оказалось, недостаточно сведений для установления принадлежности всех

[1] *Safran L.* S. Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy. Roma, 1992 (Collana di studio di storia dell'arte, VII).

[2] Restauri in Puglia, 1971–1981: [catalogo] / Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici della Puglia. Fasano, 1983 [1988]. P. 132–136.

c. 1200 in Cyprus and in some other provincial centres of the Empire; the other group are characterized by several features found in the Byzantine monuments of the last third – end of the 13th century. The possibility that artists, who worked in the South Italy, used models created several decades earlier cannot certainly be ruled out, but I can hardly imagine simultaneous circulation of models distant in dating in 6–7 decades. Does not all this evidence in favor of the existence of two different layers of frescoes instead of one detected by L. Safran?

выявленных ею фресок к одному слою. Приводимые ею стратиграфические данные не выглядят абсолютно убедительными, поскольку она упоминает лишь о равной толщине грунта, а не о его одинаковом составе. Если попробовать рассмотреть фрески, отнесенные Л. Сафран ко второму слою, в контексте истории византийского искусства, то можно заметить, что одни (Крещение, сцены из цикла Сотворения мира, евангелисты в парусах) обнаруживают значительное сходство с произведениями, созданными около 1200 года на Кипре и, возможно, в других провинциальных центрах империи, в то время как другие обладают характеристиками, позволяющими сравнить их с византийскими памятниками последней трети – конца XIII столетия. Конечно, нельзя исключить, что мастера, работавшие в Южной Италии, обращались к византийским образцам, созданным на несколько десятилетий раньше, но трудно представить себе одновременное использование моделей, отстоящих друг от друга по времени не менее чем на шесть – семь десятилетий. Не свидетельствуют ли эти данные в пользу существования двух слоев фресок, а не одного?

Valentino Pace
The University of Udine;
The Trinity College (Hartford) Rome Campus, Rome

"Quorum Nomina Deus Scit": Anonimity vs Individuality in the Apulian Painting of the Byzantine and Post-Byzantine Centuries

In line with my research I will explore issues of "Byzantine Art" in South Italy, under the preliminary condition that South Italian painting after 1071 existed within a society which had *totally* broken its political and administrative ties from the Byzantine empire. One, and powerful link remained: the Christian faith and the "survival" of the Orthodox liturgy, combined (in larger or smaller percentage) with the Greek language. Indeed what I elsewhere called the "Transbyzantine periphery" (in "Orient & occident méditerranéens au XIII siècle", Paris 2012) shows a style which echoes, reflects, imitates patterns which in most cases make it "look byzantine", despite either the chronological distance from its models, or the modifications due to the local conditions. Even if there are few, if any, cases of stylistic relations which can help us to identify origins, developments, diffusion of specific workshops active in "Greek" South Italy, it is indeed a challenging task to focus on them and offer this material of research to the discussion of the specialized audience of this Conference.

В. Паче
Университет Удине;
Римский кампус Тринити колледжа (Хартфорд), Рим

Quorum nomina Deus scit: анонимность против индивидуальности в апулийской живописи византийского и поствизантийского времени*

В соответствии с тематикой моих исследований я хочу представить результаты изучения произведений «византийского искусства» в Южной Италии, отталкиваясь от того факта, что после 1071 года южноитальянская живопись существовала в обществе, окончательно и бесповоротно разорвавшем свои связи с Византийской империей. Одно, но мощное связующее звено все-таки оставалось – христианская вера и православное богослужение в сочетании, в той или иной пропорции, с греческим языком. В самом деле, на тех территориях, которые я в одном из своих предыдущих исследований назвал «Трансвизантийской периферией»[1], существовал стиль, являющийся отголоском, отражающий, имитирующий образцы, в большинстве случаев придающие ему византийский облик, несмотря ни на хронологическую удаленность от его моделей, ни на трансформации, связанные с местными условиями. Если и есть малое число случаев – хотя нельзя с уверенностью утверждать, что таковые вообще имели место – стилистических связей, которые могли бы помочь нам выявить истоки, пути развития и распространения специальных мастерских, работавших в «греческой» Южной Италии, это действительно трудная задача – сконцентрировать на них свое внимание и предложить этот научный материал для обсуждения участникам конференции.

* Перевод с английского И.А. Орецкой.

[1] Orient & Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2–4 avril 2009. Paris, 2012. P. 215–234.

Anis Chaaya
Lebanese University, Beirut

The Continuity of Byzantine Architecture and Art in the Levant under the Umayyad Caliphate

The Levant was part of the Roman Empire since the 1st century BC. In the 4th century, the whole region is placed in the sphere of the Eastern Roman Empire that will progressively shift to become a Christian state.

By the end of the first half of the 7th century, the Arab conquest created chaos in the Levant and caused major political, economic and social impacts on the population of the region. The nascent Arab State was built progressively through copying and borrowing numerous elements from the Byzantine Culture. Despite conflicts and warfare, the Umayyad Caliphate maintained an active economic development through following the byzantine models in different aspects.

Several Umayyad cities built *ex nihilo* reveal several architectural witnesses of the presence of byzantine builders and craftsmen responsible for a continuation of old urbanistic traditions and architectural techniques. Numerous religious, civil and military monuments reveal numerous elements and components which are inspired by byzantine techniques and architecture. Major resemblances are easily detected in palaces and castles.

Moreover, sculpture and other artistic elements reveal the influence of byzantine art. Despite some interdictions of the Islam religion toward arts, different artistic elements show the valuable influence of byzantine art on sculptures and wall paintings during this period. Several elements show the development of an advanced art which originated

А. Шаайа
Ливанский университет, Бейрут

Преемственность развития византийской архитектуры и искусства в Леванте при Омейядском халифате*

Левант был частью Римской империи с I века до н.э. В IV веке весь регион оказался в сфере влияния Восточной Римской империи, которая постепенно становилась христианским государством.

К концу первой половины VII века арабские завоеватели привели Левант в состояние хаоса и оказали сильнейшее политическое, экономическое и социальное воздействие на население региона. Рождавшееся Арабское государство строилось постепенно путем копирования и заимствования многих элементов византийской культуры. Несмотря на конфликты и войны в Омейядском халифате продолжалось активное развитие экономики благодаря следованию византийским моделям в самых разных аспектах.

Несколько омейядских городов были построены *ex nihilo* и обнаруживают в своей архитектуре несколько свидетельств участия византийских строителей и ремесленников, продолжение старых урбанистических традиций и сохранение известных архитектурных техник. Многочисленные религиозные, светские и военные памятники демонстрируют многочисленные элементы, возникшие под влиянием византийских методов и архитектурных типологий. Наиболее очевидные случаи сходства можно видеть в архитектуре дворцов и замков.

* Перевод с английского И.А. Орецкой.

and drew inspiration from the Byzantine world and culture. Different aspects of architecture and artistic components denote a lifestyle influenced by Byzantine culture. Mosaics, wall paintings and sculptures show such harmony and are so well balanced as though they are a compilation and completion of the byzantine art, borrowed and adopted by the Umayyad's.

В скульптуре и других художественных деталях также заметно влияние византийского искусства. Несмотря на некоторые запреты, налагаемые в Исламе на изобразительное искусство, в течение рассматриваемого периода нетрудно заметить значительное воздействие византийского искусства на скульптуру и настенные росписи. Несколько деталей дают представление о развитии наиболее передовых видов искусства под действием образцов, происходящих из Византийского мира. Целый ряд архитектурных и художественных компонентов сформировался в своих различных аспектах под влиянием византийской культуры. Мозаики, фрески и скульптура столь гармоничны, уравновешены, словно являются воплощением византийской образности, заимствованной и взятой на вооружение Омейядами.

Nada Hélou
Lebanese University, Beirut

The Frescoes of the Church of Saint Phocas in Amioun (Lebanon)*

Frescoes first appeared in Lebanon in the period of the Crusaders' occupation of the Terra Santa, i.e. in the 12th–13th centuries. That was a time of prosperity, evidenced by the construction of churches and monasteries with walls often painted with frescoes. Decoration of churches in Lebanon has its specific features, we may discern Byzantine and local influences, and, from time to time, even the Western ones. Sometimes one of these tendencies predominated but often they merged together. This took place in the 13th century.

We come across all these features in the frescoes of the church of Saint Phocas in Amioun, which are the subject of my study. In the monument under consideration there are peculiarities of iconographic program, painting style and architecture.

In the conch of the apse the Descent into Hell is depicted, that may point to the funerary function of the church, but some other scenes have subject matter of different character. In their style the frescoes reveal some similarity to the Byzantine monuments, while clearly belonging to the Eastern tradition. Besides, there is a *ktetor* portrait, and some scholars believe that he was a local resident of the Western origin. The third special feature of this church is the combination of local and Western European traditions in its architecture. The latter is reflected in its basilica form with vaulted ceiling, that can be described as a local Lebanon variant of the romanesque architecture.

The paper aims at solving the aforementioned problems and at the identification of the *ktetor*; an attempt to give the precise dating of the frescoes will also be undertaken.

* Translated from French by Irina Oretskaya.

Н. Хелу
Ливанский университет, Бейрут

Фрески церкви Святого Фоки в Амиуне (Ливан)*

Фрески в Ливане появились в период оккупации крестоносцами Святой Земли, то есть в XII–XIII веках. Это был период процветания, о чем свидетельствует возведение церквей и монастырей, стены которых часто украшали росписями. Убранство ливанских храмов имеет свои особенности, так как здесь мы можем видеть как византийские, так и местные влияния, а временами также западноевропейские. Иногда одна из этих тенденций превалировала, но нередко все они сливались в единое целое. Так происходило в основном в XIII веке.

Во фресках церкви Святого Фоки в Амиуне, которые являются предметом настоящего выступления, нашли отражение все эти черты. В рассматриваемом ансамбле есть ряд особенностей, касающихся иконографической программы, стиля росписей и архитектуры.

В конхе апсиды развертывается композиция «Сошествие во ад», что указывает на погребальное назначение церкви. Однако не все сцены, которыми украшены стены храма, имеют погребальную тематику. По манере исполнения изображения обнаруживают некоторую близость с византийскими памятниками, хотя принадлежат восточной традиции. Кроме того, на основании наличия одного ктиторского портрета современные авторы связывают эти фрески с латинским заказчиком, местным жителем. Третья особенность этого памятника состоит в том, что в его архитектуре соединяются элементы местной и западноевропейской традиций. Последняя получила воплощение в базиликальной структуре со сводчатым перекрытием, что можно охарактеризовать как вариант романской архитектуры на ливанской почве.

Целями доклада являются как решение перечисленных проблем, так и поиск возможных заказчиков, а также попытка уточнения датировки фресок.

* Перевод с французского И.А. Орецкой.

Levon Chookaszian
Yerevan State University, Yerevan

The Last Judgement in the Armenian Book Painting of the 13th–14th Centuries

The Last Judgement first appears in the 7th-century Armenian art works, as evidenced by fragments of a fresco in the church of St Stephen in Lmbat.

The constant and persistent interest in this topic was held during the entire Middle Ages. The reason for this phenomenon is due not only to artistic goals. The thought of the end of the world and the terrible trial has always been preserved in the human mind, and people have always been keenly interested when this "court will come, when a just retribution for sins will follow and eternal truth will reign…" (N. Pokrovsky).

The earliest Armenian Last Judgement is found among the murals of the church of the Holy Cross (915–921) on the island of Aghtamar, as well as the church of St Paul and St Peter of the monastery of Tatev (930) which was badly damaged during the earthquake.

The Armenian artists portrayed the Last Judgement in monumental painting later too, in particular in the 13th century.

Through the numerous ordeals and misfortunes that fell to the lot of the Armenian people, which resulted in the destruction of hundreds of thousands of art works, like a miracle have come down to us the two miniatures depicting the Last Judgement in two manuscripts signed by Toros Roslin. The artistic legacy of Toros Roslin, the outstanding miniaturist of the 13th century, is a unique phenomenon both in Armenian and in all medieval art, especially that of the Mediterranean basin.

Л.Б. Чугасзян
Ереванский государственный университет,
Ереван

«Страшный суд» в армянской книжной живописи XIII–XIV веков

Тема Страшного суда впервые встречается в творчестве армянских художников еще в VII веке, о чем свидетельствуют фрагменты фрески в церкви Св. Стефана в Лмбате.

Постоянный и стойкий интерес к этой теме держался на протяжении всего Средневековья. Причина этого феномена обусловлена не только художественными целями. Мысль о кончине мира и Страшном суде всегда сохранялась в человеческом сознании, и людей всегда живо интересовало, когда именно наступит «этот суд, когда последует справедливое возмездие за грехи и воцарится вечная правда...» (Н. Покровский).

Наиболее древнее армянское изображение Страшного суда встречается среди росписей церкви Св. Креста (915–921) на острове Ахтамар, а также церкви Св. Павла и Св. Петра монастыря Татева (930), к сожалению, сильно пострадавшего во время землетрясения и дошедшего до нас лишь фрагментарно.

Армянские художники в дальнейшем также продолжают изображать «Страшный суд» во фресковой монументальной живописи, в частности в XIII веке.

Через многочисленные тяжкие испытания и напасти, выпавшие на долю армянского народа, повлекшие за собой гибель сотен тысяч произведений искусства, время чудом донесло до нас две миниатюры, изображающие Страшный суд в двух рукописях, подписанных

The Last Judgement first appears among the illustrations of Toros Roslin's Sebastia Gospel of 1262 (Baltimore, Walters Art Museum, W. 539).

The Last Judgement is represented in the Armenian book painting in the first half of 14th century too.

Торосом Рослином. Творчество выдающегося армянского миниатюриста XIII века Тороса Рослина – уникальное явление как в армянском, так и во всем искусстве Средневековья, в особенности бассейна Средиземного моря.

«Страшный суд» впервые появляется в искусстве Тороса Рослина среди художественного убранства Севастийского Евангелия (1262, Балтимор, Художественный музей Уолтерс, W. 539).

«Страшный суд» представляется в армянской книжной живописи и в XIV веке, в частности в первой половине этого столетия.

Mikayel Arakelyan
The Four Rivers Fund of Oriental Christian
Studies Development, Moscow

Iconography of the "Intercession" in the Painting of Armenian Miniaturists of the 13th–17th Centuries: Influences, Features, Traditions

In the course of the joint scholar project "Armenian Architectural and Artistic Heritage of the South of Russia: the Churches and Monasteries, Their Liturgical Objects and Manuscripts of the 17th–19th Centuries (Based on Collections of Moscow, Rostov-on-Don, Astrakhan and Crimea)", supported by the Russian Foundation for Fundamental Research (RFFR, No. 170400643-OGN), several interesting full-page miniatures with the representations of Christ and Mary were found.

Armenian miniaturists of the 16th–17th centuries based themselves on iconographical schemes of their predecessors. The artists of the scriptoria of Vaspurakan, Constantinople, New Julfa and Crimea possessed a great skill in the interpretation of evangelical scenes and expanded the Christological cycle in illuminated manuscripts by adding new themes. Some examples include, "Genealogy of Christ", "Flight to Egypt" and the "Second Coming". The compositions with juxtaposed images of the Saviour and the Theotokos, represented in bust and facing each other, only appear in the Four Gospels, as far as my examination of more than twenty manuscripts has revealed. Their iconography and style were formed in the Vaspurakan region during the mid-16th century, probably under the influence of iconography originating in Cilicia and Cyprus of the 13th century, and Italy of the 15th–16th centuries. The New Julfan and Crimean miniaturists continued to imitate these iconographical schemes until the end

М.Г. Аракелян

Фонд развития восточнохристианских исследований
«Четыре реки», Москва

Иконография «Заступничество» в живописи армянских миниатюристов XIII–XVII веков: влияния, особенности, традиции

В ходе реализации совместного научно-исследовательского проекта «Армянское архитектурное и художественное наследие юга России: храмы и монастыри, их литургические предметы и рукописи XVII–XIX веков (по материалам коллекций Москвы, Ростова-на-Дону, Астрахани и Крыма)», поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ, №170400643-ОГН), было обнаружено несколько необычных для армянской изобразительной традиции лицевых миниатюр с погрудными образами Христа и Марии.

Армянские миниатюристы позднего Средневековья основывались на иконографических схемах своих предшественников. Художники XVI–XVII веков из скрипториев Васпуракана, Константинополя, Новой Джульфы и Крыма обладали большим мастерством в интерпретации евангельских сцен и, добавляя новые темы, увеличивали количество изображений Христологического цикла в иллюстрированных рукописях («Родословие Христа», «Бегство в Египет», «Второе пришествие» и пр.). Как показало исследование, проведенное на основе более двадцати выявленных рукописей, помещенные в индивидуальные обрамления погрудные изображения Спасителя и Богоматери, обращенные ликами друг к другу, присутствуют лишь в Четвероевангелиях. Их иконография и стиль были сформированы в Васпуракане в середине XVI века, вероятно, под влиянием

of the seventeenth century and preserved all the characteristics of the Greek-Italian icon painting tradition and the Vaspurakan school of miniature painting. It is certain that these icon-portrait types had not previously existed in Armenian illuminated manuscripts. Investigation shows that such unusual types of images of Christ and Mary are connected with the theme of "Intercession", an important explanation of which is found in the Armenian apocryphal text of the Vision of Mary and some hymns of the Hymnals. In my opinion, it is also possible to connect this pair of images with the theme of Deesis: the images represent the culmination of a pictorial programme of narrative miniatures, immediately following the scene of the Last Judgement.

иконографии, происходящей из Киликии и Кипра XIII века и Италии XV–XVI веков. Новоджульфинские и крымские миниатюристы продолжали следовать этим иконографическим схемам до конца XVII века и сохранили все характеристики греко-итальянской иконописной традиции и васпураканской школы миниатюрной живописи. Несомненно, такого рода иконоподобные изображения ранее не существовали в армянских иллюминированных рукописях. Исследование показывает, что такие необычные вариации образов Христа и Марии связаны с темой «Заступничество». Подтверждение этого обнаруживается в армянском апокрифическом тексте «Видение Марии» и в некоторых гимнах, содержащихся в Гимнариях. Можно также связать эти святые образы с темой Деисуса: изображения представляют кульминацию живописной программы повествовательных миниатюр, следующую сразу же после сцены «Страшный суд».

Презентация доклада с визуальным материалом позволит научному миру и людям, интересующимся художественным, богословским и письменным наследием армянского народа, узнать о существовании редких и необычных иконографических схем и ознакомиться с результатами комплексного исследования, которые проливают свет на неизвестные аспекты армянской миниатюрной живописи.

Seyranush Manukyan
Yerevan State University, Yerevan

Cilician Miniature and Byzantine Traditions of the 11th Century: Example or Impulsion to Creation

Because of the geographical location and historical circumstances of its formation, the Armenian Kingdom of Cilicia found itself in the center of the three world cultures: Christian (Byzantium, Christian East and West), Moslem (Arabs) and Far Eastern (Mongols that reached Cilician borders). The Cilician art was involved in the artistic processes of the Mediterranean milieu. The Byzantine culture played a special role in this, due to most ancient and durable ties. From the middle of the 12th century, the issue of the unification of the Armenian Apostolic Church with the Byzantine Dyophysite Church was topical. Despite the fact that the Churches' union did not happen, this movement resulted in widespread knowledge of and rapprochement with the Byzantine culture.

Traditions of the 11th-century Byzantine manuscripts became the most considerable. The concepts developed there of a codex as a precious piece of art and as an integral art system, that combines seamlessly text and miniatures, were largely expressed in the Cilician manuscripts of the second half of the 12th –13th century.

Such an understanding of the illuminated manuscript led to the apparition of the new kinds of miniatures: miniatures in the text, marginal scenes and historiated initials. Iconography of various Cilician portraits of monarchs, royal family members, donators and saints also echoes Byzantine examples. The influence of Byzantine images is visible in the Cilician facial type. From the point of view of the reflection of Byzantine

С.С. Манукян
Ереванский государственный университет,
Ереван

Киликийская миниатюра и византийские традиции XI века: образец или импульс к творчеству

Ввиду своего географического местоположения и исторических обстоятельств создания, Киликийская Армения оказалась в центре трех мировых культур: христианской (Византия, христианский Восток и Запад), мусульманской (арабы) и дальневосточной (монголы, дошедшие до границ Киликии). Искусство Киликии оказалось вовлеченным в художественные процессы стран Средиземноморья и севернее. Особое место в этом процессе занимает византийская культура, связи с которой были самыми древними и длительными. С середины XII века в Киликии ставится вопрос об объединении армянской апостольской церкви с византийской диафизитской. Несмотря на то, что слияния церквей не произошло, движение привело к широкому знакомству и сближению с византийской культурой. Наиболее существенными оказались традиции византийской книги XI века. Сложившиеся в ней представления о кодексе как художественно совершенной драгоценности и целостном художественном организме, в котором органично соединены текст и миниатюры, с наибольшей полнотой воплотились в киликийских рукописях второй половины XII и XIII века. Из такого понимания иллюстрированной книги проистекают новые виды миниатюр – текстовые, маргинальные сюжетные сцены и историзованные инициалы. С византийскими образцами перекликается также иконография киликийских портретов – царских, членов царской семьи, донаторских, святых. Печать византийских

traditions, the Book of Lamentation by 10th century poet Grigor Narekatsi, copied in 1173 (Matenadaran, Ms. 1568), is significant. Every Narekatsi's portrait has its own Byzantine prototype. The Byzantine Psalter in Vatoped (cod. 761) is also an important evidence of connections with Byzantium. It contains Armenian inscriptions and decorations added by a Cilician artist, indicating that Armenian artists kept the manuscript for a long time.

Byzantine models were perceived by Armenian artists not only as prototypes, but also as impulsion for creation, for finding new ideas. Traits of the Greek manuscripts that were typical either for one type of manuscripts, or special folios, or concrete personage, were used across divides by Cilician artists. Byzantine traditions, amazingly transformed according to the Cilician taste and demands, became catalysts, which accelerated processes in the Cilician manuscript art and converted it into one of the brilliant phenomena of its time.

образов конца X–XI века ощущается и в самом типаже, сложившемся в киликийских миниатюрах. В плане отражения византийских традиций XI века особенно показательна «Книга скорбных песнопений» поэта X века Григора Нарекаци, переписанная в 1173 году (Ереван, Матенадаран, код. 1568). В ней каждый из портретов Нарекаци имеет свой византийский прототип. Важным свидетельством связей с Византией является и византийская Псалтирь (Афон, Ватопед, код. 761), в которой армянские надписи и украшения, добавленные киликийским мастером, указывают на то, что рукопись долгое время находилась в руках армянских художников.

Византийские образцы воспринимались армянскими художниками Киликии не только как прототипы, но как импульсы к творчеству – для рождения новых идей. То, что в греческих рукописях было характерно для одного вида книг или определенных листов книги, или конкретного персонажа, киликийские мастера используют как общий принцип, не ограничивая себя, расширяя свои возможности. Переработанные соответственно киликийским вкусам и потребностям, удивительно трансформированные византийские традиции приобрели роль катализаторов, ускоривших процессы в киликийском книжном искусстве и превративших его в одно из блистательных явлений своего времени.

Lev Lifshits
The State Institute for Art Studies, Moscow

Change of Ideals in the Art of the First Third of the 13th Century. On the Problem Definition

1. A problem of periodization of Byzantine and Russian art of the end of the 12th – beginning of the 13th centuries has not been sufficiently researched.

2. The goal of my presentation is to demonstrate that there are three distinct and essentially different stages in the development of the art of this period. This development took place under the influence of changing aesthetic ideals and patrons' personal demands, which found their expression in new formal principles of creating art.

3. This new classification of the art of the period in question will clarify, and sometimes significantly correct the currently accepted dates of certain art pieces.

Л.И. Лифшиц

Государственный институт искусствознания,
Москва

Смена идеалов в искусстве первой трети XIII века
К постановке проблемы

1. Проблема периодизации памятников конца XII – первой трети XIII века – одна из наименее разработанных в литературе, посвященной византийскому и русскому искусству.

2. Целью доклада является показать, что художественный процесс, происходивший на протяжении 1190–1230-х годов, проходит через три принципиально различающихся этапа. Это происходило под влиянием изменяющихся эстетических идеалов, личностных установок заказчиков и находило отражение в принципах формообразования.

3. Такой взгляд на произведения живописи указанного времени позволяет уточнить, а в ряде случаев принципиально скорректировать, принятые в научной литературе датировки некоторых из них.

Engelina Smirnova
The State Institute for Art Studies;
Lomonosov Moscow State University, Moscow

Artists in Novgorod in the First Half of the 14th Century

Much attention was paid by researchers, O.S. Popova in particular, to a revival of artistic connections between Rus and Byzantium after the hardest period of the Tatar-Mongol yoke. It seems important to represent not only the "probyzantine", but also other layers in Russian painting of this time, the monuments of which have been preserved mostly in Novgorod. They testify to the diversity of the artistic life in Novgorod at this time. An example of the archaic traditions, which serve, nonetheless, to the expression of important concepts of Christian enlightenment, is the work by several (possibly, four) artists responsible for the main part of the miniatures of the Simonov Psalter (State Historical Museum, Khlud. 3) of the second quarter of the 14th century.

Another layer, contrasting to the previous one, consists of works by visiting Byzantine artists. Among them is the icon painter responsible for the renovation of the icons "The Mother of God Hodegetria" with "St George" on the back (now in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin) and "St George" – the main icon of the katholikon of the Yuriev monastery (now in the State Tretyakov Gallery). Such is also the painter of the figure of Christ in the first miniature of the Simonov Psalter. In the framework of the Byzantine tradition, "the Greek Isaiah with the fellows" (mentioned by the year 1338 in connection with the painting of the church of the Entrance into Jerusalem in Detinets) evidently were working. A special place is occupied by the Feasts of ca 1341 from the iconostasis

Э.С. Смирнова

Государственный институт искусствознания;
МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва

Художники в Новгороде в первой половине XIV века

Исследователи (особенно О.С. Попова) уделили большое внимание возрождению художественных связей Руси и Византии после самой тяжелой поры татаро-монгольского ига. Нам кажется важным представить не только «провизантийский», но и другие пласты в русской живописи этого времени, памятники которой сохранились преимущественно в Новгороде. Они свидетельствуют о пестроте художественной жизни Новгорода этого времени. Примером архаических традиций, послуживших, однако, выражению важных идейных концепций христианского просвещения, являются произведения нескольких художников (возможно, четырех), исполнивших основной массив миниатюр Симоновской Псалтири (ГИМ, Хлуд. 3), второй четверти XIV века.

Иной пласт, контрастный по отношению к описанному, составляют произведения приезжих византийских художников. Это иконописец, поновлявший иконы «Богоматерь Одигитрия» со «Св. Георгием» на обороте (Успенский собор Московского Кремля) и «Св. Георгий» – храмовый образ собора Юрьева монастыря (ГТГ). Это мастер, написавший фигуру Христа в первой миниатюре Симоновской Псалтири. В рамках византийской традиции работали, очевидно, «гречин Исайя с другы» (упоминается под 1338 годом в связи с росписью Входоиерусалимской церкви в Детинце). Особое место занимают Праздники (ок. 1341) из иконостаса Софийского

of St Sophia Cathedral (now in Novgorod Museum) – the work of provincial Byzantine artists.

The works of the third layer were created by Russian artists combining the Palaeologan traditions and the local peculiarities. Such are, for example, “The Saviour enthroned”, painted by the artist Mikhail in 1337, apparently for St Trinity monastery in Kolomtsy near Novgorod on the order of Archbishop Moses (now in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin) and “St Trinity” (now in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin), probably coming from the same place and forming a pair with “The Saviour enthroned”, as well as the doors with “gold foil decoration” – those named “Vasilievskie” (1336, now in Alexandrov) and “Likhachevskie” (The State Russian Museum), and the miniatures of the Gospel Readings in the State Historical Museum, Khlud. 30.

собора (Новгородский музей) – работа провинциальных византийских мастеров.

Произведения третьего слоя исполнены русскими мастерами, в творчестве которых сочетаются традиции палеологовского искусства и местные особенности. Это, например, «Спас на престоле», написанный художником Михаилом в 1337 году, видимо, для Троицкого монастыря в Коломцах близ Новгорода по заказу архиепископа Моисея (Благовещенский собор Московского Кремля), и «Св. Троица» (Успенский собор Московского Кремля), вероятно, происходящая оттуда же и являющаяся парной к «Спасу на престоле», а также Васильевские (1336, Александров) и Лихачёвские (ГРМ) врата с «золотой наводкой», миниатюры Евангелия ГИМ, Хлуд. 30.

Irina Shalina
The State Russian Museum, Saint Petersburg

Western and Byzantine Traditions in Early 14th-Century Novgorod Iconography

The icon of the Miracle of St George and the Dragon from the collection of M.P. Pogodin (the State Russian Museum) is noted for its highly individual execution, which lacks any direct analogies in Old Russian art. The sources of its imagery allow us to substantially expand our understanding of the complex genesis of early Novgorod icon painting. E.S. Smirnova, the author of the most detailed study of the icon (published in 1976), attributes the icon to the democratic movement of early 14th-century art. Yet the icon's close connection with late 13th-century art gives enough reason to group it along with other 'red background' icons, which originated at the time when Novgorod begins to develop its own, highly distinct style of iconography.

The centrepiece of Pogodin's icon bears striking similarity with the recently uncovered icon of the Miracle of St George and the Dragon from the private collection of S.M. Vorobiev (Moscow) dated to the year 1300. The proximity of the two icons is reflected not only in the composition, but also in several incredibly rare details and unique inscriptions. Despite each master's stylistic individuality, both clearly used the same sample for their respective pieces. Since the icon from the Russian Museum is simpler in its artistry and execution, there is reason to believe that it was created at a later date.

An entire range of details – St. George's banner, the harness, the horse's headdress (the chanfron) – all have Western origins and clearly indicate

И.А. Шалина
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

Переплетение византийских и западных художественных традиций в новгородской иконописи раннего XIV века

Икона «Чудо Георгия о змие, с житием» из собрания М.П. Погодина (ГРМ) обладает яркой индивидуальной манерой исполнения, не имеющей прямых аналогий в истории древнерусского искусства. Истоки ее художественной образности позволяют существенно расширить наши представления о сложных путях генезиса ранней новгородской иконописи. Наиболее подробно икона изучалась Э.С. Смирновой (1976), связывавшей ее с наиболее демократическим направлением живописи первой половины XIV столетия. Однако тесная связь особенностей исполнения памятника с произведениями позднего XIII века не позволяет выводить его далеко за пределы группы краснофонных икон этого времени, когда в новгородском искусстве начинает складываться собственный, не похожий на другие центры стиль.

Средник погодинской иконы имеет чрезвычайное иконографическое сходство с недавно раскрытым образом «Чудо Георгия о змие» из частного собрания Воробьевых (Москва), созданном около 1300 года. Близки не только композиции, но и отдельные редкие детали, даже уникальные по формулировке надписи. Несмотря на стилистическую индивидуальность каждого из мастеров, они явно использовали один и тот же образец, причем в иконе из Русского музея все его элементы получили заметно упрощенный вариант, что заставляет думать о чуть более позднем времени ее создания.

that the Novgorod iconographers were acquainted with the Crusader iconographic centres and the artwork of the Latin East. The Romanesque and Early Gothic elements, which came through the provincial centres of the Latin East in the 13th century, can clearly be seen in Pogodin's icon, both in the artistic traits and in the border scenes' details (the headdresses, the clothing). The artists tend to show a wide array of characters in profile, as stocky, clumsy figures with large heads, low waists and pointy shoes. This element is quite far from the Byzantine tradition, but is quite close to Western European miniatures painted around the year 1300. The artists' infatuation with graphics, which – from an artistic point of view – prevail over the paintwork, is another element that links the Novgorod icon with Western European miniatures, despite all differences in their provenance. On the other hand, the facial depictions of the abovementioned Icon of St George and the Dragon find close parallels in late 13th-century Crusader Cyprus. This might be seen as a clear indication of the fact that the stages of stylistic evolution were common for most Eastern regions of the era, as well as evidence of direct contacts of Novgorod with the Latin West (and Latin East) in the preceding decades. All of these facts, elements and traits clearly indicate that the evolution of early 14th-century Novgorod art was far richer in cultural contacts and far more dependent on outside influence, than previously thought.

Целый ряд деталей – необычный для русской традиции стяг в руках Георгия, конструктивные особенности лошадиной упряжи, ее необычный головной убор (шанфрон) – имеют западное происхождение и явно свидетельствуют о знакомстве новгородских иконописцев с памятниками, вышедшими из мастерских, обслуживавших крестоносцев. О романских или раннеготических чертах, преломленных через какие-то провинциальные центры латинского Востока XIII века, красноречиво говорят как отдельные детали житийных клейм погодинской иконы (головные уборы, одежда), так и художественные приметы. Пристрастие к профильным изображениям персонажей, представленных в виде приземистых и угловатых большеголовых фигур с низкими талиями и остроносой обувью, очевидно, выходит за пределы византийской традиции, но оказывается весьма схожим с миниатюрами средневековых европейских рукописей, созданных около 1300 года. Сближать эти далекие по происхождению памятники позволяют и нетипичные для Новгорода чисто графические приемы иконописца, преобладающие над живописными. С другой стороны, личное письмо на иконе «Чудо Георгия о змие» находит довольно близкие параллели в искусстве латинского Кипра позднего XIII века, что может свидетельствовать как о близости стадиального развития живописи эпохи, так и прямых культурных контактах, тем более, что исследователи уже отмечали сходные процессы, происходящие в живописи этого центра в предшествующие десятилетия. Это позволяет видеть в развитии новгородского искусства раннего XIV века переплетение гораздо более богатых и разнообразных художественных традиций, чем это представлялось до сих пор.

Irina Sterligova
The State Institute for Art Studies, Moscow

A Diptych with Ivory Reliefs from St Peter's in Rome among the Works of Greek Carvers Working in Russia in the First Half of the 15th Century

The tablets with holy images in relief and cyrillic inscriptions, mounted in two wooden frames between 1489 and 1621, are first mentioned in the 1473 inventory of St Peter's amongst the property left to the Vatican by Bessarion of Nicaea (1403? – 1472), a metropolitan of the Greek Church, a cardinal of the Roman Church, twice a candidate for the papal throne, and the architect of the Union of Florence and the marriage between Grand Prince Ivan III and Zoë Palaeologina. In two instances, the entries in the inventory regarding the ivory icons ("four figures of saints" and "Christ enthroned, the Holy Virgin, St John, SS Peter and Paul") are accompanied by the note *laborato ad rosas* – "made in Russia".

Bessarion had the same outlook as his colleague and friend Isidore, another supporter of the Union, who was Metropolitan of Kiev in 1436–1443 and a cardinal of the Roman Church in 1459–1463. In 1437 Isidore spent only five months in Moscow, after which he left for the Council of Florence with a sum of money and a large retinue provided by Grand Prince Basil II. The carved icons may have been among the Metropolitan's diplomatic gifts provided by the Grand Prince, or they may have been from the metropolitan sacristy: it is supposed that it was thanks to Isidore of Kiev that a number of Greek manuscripts that had been brought to Moscow by Metropolitan Photius of Kiev (1408–1431) ended up in the Vatican Library. Isidore died in Rome and was buried in St Peter's Basilica. Both

И.А. Стерлигова

Государственный институт искусствознания,
Москва

Диптих с рельефами слоновой кости из собора Святого Петра в Риме в ряду произведений греческих резчиков, работавших на Руси в первой половине XV века

Пластины с рельефными священными изображениями и кириллическими надписями, вмонтированные между 1489 и 1621 годом в две деревянные рамы, впервые упоминаются в Инвентаре сокровищницы собора Святого Петра в 1473 году среди завещанного Ватикану имущества Виссариона Никейского (1403 ? – 1472) – митрополита Греческой и кардинала Римской церквей, дважды выдвигавшегося на папский престол, «архитектора» Флорентийской унии и брака великого князя Ивана III с Зоей Палеолог. В двух случаях при упоминании в инвентаре икон из слоновой кости («четыре фигуры святых» и «Христос на троне, Святая Дева, святой Иоанн, святые Петр и Павел») есть пометка: *laborato ad rosas* – «сделано на Руси».

Виссарион был единомышленником, сподвижником и другом еще одного сторонника Унии – Исидора, в 1436–1443 годах митрополита Киевского, а в 1459–1463 – кардинала Римской церкви. В 1437 году Исидор находился в Москве лишь пять месяцев; получив от великого князя Василия II деньги и большую свиту, он выехал на собор в Феррару. Драгоценные резные иконы могли быть как среди дипломатических даров митрополита, которыми его снабдил великий князь, так и происходить из митрополичьей ризницы: полагают, что благодаря Исидору Киевскому и ряд греческих рукописей, привезенных в Москву Киевским митрополитом Фотием (1408–1431), оказался

Isidore and Bessarion were notable devotees of Greek culture, and admired, collected and preserved the Christian art of Byzantium. It may be that Bessarion obtained from Isidore not only the carved icons, but other icons also made in the Greek workshop in Moscow: Bessarion was Isidore's successor as titular Latin Patriarch of Constantinople and may have inherited his patriarchal sacristy.

Among the few works of three-dimensional art from the end of the 14th century and first half of the 15th that have survived in Russia there are not only cameos and miniature reliefs carved on wood originating from the South, but also ivory reliefs (such as the cross from the Cathedral of the Annunciation in the Kremlin) made in the Greek workshop that was active in Moscow in the second and third decades of the 15th century. They belong to an artistic tradition that began in the Palaeologan Renaissance, and are distinguished by their lively sense of plasticity, freedom in conveying the various poses and architectural volumes that are placed in the space, and seem to be the final flash of interest in the Hellenistic heritage. This artistic manner that the Greek craftsmen had brought to Central Russia became the basis from which Old Russian ivory carving evolved in the second half of the 15th century and the 16th. The Vatican reliefs, which may be dated to 'before 1437', are only removed by a short interval of time from the reliefs of the Cathedral of the Annunciation's cross, but they are done in a different style and a strikingly individual manner which has no direct continuation in 15th-century Russian carving. They reflect the diversity of stylistic currents that 15th-century Russian artists had to draw upon.

в Ватиканской библиотеке – Исидор умер в Риме и похоронен в базилике Святого Петра. И Исидор, и Виссарион были выдающимися приверженцами греческой культуры, ценителями, собирателями и хранителями христианского искусства Византии. Возможно, через Исидора к Виссариону попали не только резные, но и другие драгоценные иконы, выполненные греческими мастерами, работавшими в Москве – Виссарион сменил Исидора в качестве титулярного латинского патриарха Константинополя и мог унаследовать его патриаршую ризницу.

Среди немногих сохранившихся на Руси произведений пластики конца XIV – первой половины XV века есть не только камеи и миниатюрные рельефы, вырезанные на южных породах дерева, но и рельефы слоновой кости (например, крест из кремлевского Благовещенского собора), которые вышли из греческой мастерской, действующей в Москве в 1410–1420-х годах. Они принадлежат к художественной традиции, берущей начало еще в эпоху Палеологовского ренессанса, отличаются живым ощущением пластики, свободной передачей разнообразных поз и архитектурных объемов, расположенных в пространстве, и кажутся последним всплеском интереса к эллинистическому наследию. Эта художественная манера, занесенная греческими мастерами в центральную Русь, стала основой для развития во второй половине XV–XVI веке древнерусской резьбы по кости. Ватиканские рельефы, которые можно датировать «до 1437 года», отделены от рельефов креста Благовещенского собора небольшим промежутком времени, но выполнены в ином стиле и яркой индивидуальной манере, не нашедшей прямого продолжения в русской пластике XV века. Они отражают многообразие стилистических течений, питавших русских художников XV столетия.

Elena Ostashenko
The Moscow Kremlin State Historical
and Cultural Museum and Heritage Site,
Moscow

Ivory Reliefs from the Vatican Museums in the Context of the Byzantine and Russian Art of the Second Quarter of the 15th Century

1. I.A. Sterligova in her paper has convincingly proved, that the ivory reliefs from the Vatican Museums were created in the second quarter of the 15th century. She supported this attribution by a number of historical sources. The goal of our presentation, though, is to look at these artworks from the point of view of stylistic development of both Byzantine and Russian art.

2. While our understanding of the 15th-century art has become more differentiated, some of the periods within it are still not very clearly defined and characterized. Specifically, our notion of the style of 1430–1440s remains quite vague and ill-defined.

3. There is a certain tradition in our historiography to view Russian art of the 15th century as a completely self-determining, autonomous from the Byzantine cultural influence. Significantly, all references to the Greek tradition in regards to the artworks created after 1431 (the year of death of Metropolitan Photius) cease to exist.

4. Taking the Vatican reliefs as an ideal model of the 1430–1440s' style, we discover very similar traits in artistic thinking and approaches in contemporary Byzantine and Russian paintings.

5. The parallels between the reliefs and other artworks of the period demonstrate the ubiquitous and universal, albeit short, circulation of this particular style.

Е.Я. Осташенко

Государственный историко-культурный музей-заповедник
«Московский Кремль», Москва

Рельефы слоновой кости из Музеев Ватикана и их место в византийском и русском искусстве второй четверти XV века

1. Рельефы из Ватикана имеют надежную датировку второй четвертью XV века, основанную на сумме исторических источников, что было показано в сообщении И.А. Стерлиговой. Целью нашего доклада является рассмотрение того же памятника с иной стороны, а именно: в контексте стилистического развития византийского и русского искусства тех же десятилетий XV века.

2. В настоящее время изучение византийских и русских памятников XV века стало более дифференцированным. Однако далеко не каждый из выделяемых периодов развития получил в науке свою исчерпывающую характеристику. В частности, крайне неотчетливым остается представление о стиле искусства 1430–1440-х годов.

3. В отечественной историографии во многом сохраняется устойчивая традиция рассмотрения русского искусства XV века как полностью самобытного, отделившегося в силу исторических обстоятельств от искусства византийского мира. Не случайно в описаниях произведений, созданных после 1431 года (год смерти митрополита Фотия), упоминания греческих памятников, привлечения их в качестве аналогий, исчезают.

4. Ватиканские рельефы могут служить своеобразным эталоном стиля 1430–1440-х годов. Черты особого художественного мышления, которые характеризуют рельефы, обнаруживаются

6. In conclusion, we would also like to address the issue of local artistic tradition and the workshop, the artist of the reliefs belonged to. A unique iconography of some fragments of the large composition (Deesis) gives us some clues to the cultural context, in which these art pieces were created, and serves as an independent confirmation to the date offered by I.A. Sterligova in her research.

в одновременном византийском и русском искусстве (в произведениях живописи).

5. Рассматриваемый памятник представляет убедительное свидетельство общности развития византийского и русского искусства второй четверти XV века. Аналогии рельефам подтверждают повсеместное, хотя и краткое распространение этого стиля.

6. Одновременно в докладе ставится вопрос о локальной художественной традиции, о мастерской, которой принадлежал автор. Некоторые уникальные особенности иконографии сохранившихся фрагментов большой композиции («Деисуса») позволяют представить атмосферу, в которой создавалось это произведение. Все это служит независимым подтверждением датировки резных фрагментов, предложенной И.А. Стерлиговой.

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

The Icon of Saint Nicholas of Myra with Scenes from His Life in Zaraysk

The cult of Saint Nicholas of Zaraysk attracts great interest because of the cycle of stories, which were composed by the mid-16th century. From them it is known that an image that "came" from Korsun (Chersonese Taurian) to a town that is now known as Zaraysk (the region of Ryazan) in 1224 was already considered miracle-working. The culmination in the narrative is the events of 1237 – the invasion of khan Batiy, during which the local prince was killed and his wife and son were thrown into a ravine, where they died. Scholars believe that the modern name of the town originates from the old Russian word "zaraza", which meant a place cut with ravines or pits.

There is no description of the icon in these stories. Perhaps, there was only an image of Saint Nicholas on it, without scenes from his life, and it could be small in size. According to a chronicle, in 1513 a raid of Crimean Tartars took place and the old icon was transported to the neighboring Kolomna. There from the original icon a copy was made, and now one can see it at the Saint Nicholas church in Zaraysk. It evidently has some archaist features but at the same time it totally lacks influence of pre-Mongolian or even Byzantine painting, i.e. of the peculiarities of the original icon from Chersonese. Its artist most probably came from Ryazan.

From the continuation of the narrative follows that since the time of the Great prince Vasily III there was a wide veneration of the icon of Nicholas of Zaraysk in the whole Rus.

Г.В. Попов

Центральный музей древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева, Москва

Житийная икона святителя Николая Мирликийского в Зарайске

Культ святого Николы Зарайского интересен существованием особого цикла повестей, оформившихся к середине XVI века. Из них известно, что «пришедший» из Корсуни в будущий Зарайск («пределы Рязанские») в 1224 году образ уже считался чудотворным. Кульминацией в повествовании являются события 1237 года – Батыево нашествие, во время которого был убит местный князь и «заразились» (разбились) его супруга и сын. По мнению специалистов, нынешнее название города восходит, однако, к бытовавшему термину «зараза» как изрытое или овражистое место.

В тексте повестей нет описания чудотворной иконы. Возможно, она была единоличной, без житийных сцен, портативной по размерам. Под 1513 годом повествуется о набеге крымских татар, во время которого древняя икона была перенесена в соседнюю Коломну. Здесь с оригинала («того переводу») пишется новая икона, которую ныне можно видеть в Никольской церкви Зарайска. Однако при очевидном наличии архаизирующих черт, в списке – повторении 1513 года – отсутствуют отголоски домонгольского, к тому же византийского образа, каким была икона из Херсонеса. Автором ее, скорее всего, был рязанский художник.

Из последующего повествования следует, что широкое, общерусское почитание иконы Николы Зарайского начинается с эпохи великого князя Василия III.

Andrey Batalov
The Moscow Kremlin State Historical
and Cultural Museum and Heritage Site, Moscow

An Example of the Architectural Inversion and the Problem of Dating the *Katholikon* of Goritsky Anastasis Monastery

A certain view of Belozerie architecture in scholarly literature took shape thanks to restoration and scientific work by S.S. Podyapolsky. His conclusions are still relevant and have been supplemented by works of his followers – G.S. Evdokimov, S.B. Kulikov and others.

General attention was attracted not only to the late 15th-century constructions, but also to the buildings of Vasily III, connected with his praying for childbirth, and the immunity policy of the governments of Elena Glinskaya and underage Ivan IV. In contradistinction to buildings erected under strong Italianizing influence in the first half of the 1530s, constructions of the second half of the 1530s – 1540s were seen as an autochthonous phenomenon. It was thought that they were fully oriented towards the forms of late 15th – early 16th-century Belozerie churches.

The church of Goritsky Anastasis monastery, dated by the entry in the monastery's Synodikon to 1543–1544, has been considered to fit organically into this context. This monastery and its *katholikon* stand out in the series of buildings of the middle of the century. For one thing, it is the only patrimonial monastery in Belozerie at this time. It is evident in its architectural appearance that the builders were seeking to repeat the details of the ornamental girdles of Belozerie churches of the end of the 15th century not found in later constructions. At the same time, irregularity of the plan and a certain lack of system in façades' composition led

А.Л. Баталов

Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва

Пример архитектурной инверсии и проблема датировки собора Воскресенского Горицкого монастыря

Представление об архитектуре Белозерья в историко-архитектурной литературе сложилось благодаря реставрационной и научной деятельности С.С. Подъяпольского. Сделанные им выводы по-прежнему актуальны и дополнены работами его последователей – Г.С. Евдокимова, С.Б. Куликова и др.

Общее внимание привлекали не только постройки конца XV века, но и сооружения, связанные с вкладами Василия III, сделанными в связи с молением о чадородии, и иммунитетной политикой правительств Елены Глинской и малолетнего Ивана IV. В отличие от построек, созданных в первой половине 1530-х годов, испытавших сильное итальянизирующее влияние, сооружения второй половины 1530–1540-х годов представлялись как автохтонное явление. Считалось, что они полностью ориентированы на формы храмов Белозерья конца XV – первой трети XVI века.

В этот контекст органично вписывалась и церковь Воскресенского Горицкого монастыря, датированная по записи в монастырском Синодике 1543/1544 годом. Этот монастырь и его соборный храм выделяется из общего ряда построек середины столетия. Прежде всего, это единственный вотчинный монастырь в Белозерье того времени. В его архитектурном облике очевидно стремление строителей повторить детали орнаментальных поясов белозерских храмов конца XV века,

S.S. Podyapolsky to consider this church as the most archaic among other northern buildings of the 1530s – 1540s and to ascribe it to the activities of local masters, not those from Rostov. Yet, at the same time, in its appearance there are some unexpected details uncharacteristic not only of the examples of the late 15th century, but of all known Russian buildings dated reasonably to the first half of the 16th century. These decorative details emerge for the first time in The Intercession Cathedral on the Moat of 1555–1561. It is hardly possible to admit that the local masons, so unskillfully repeating Belozerie models, could go ahead of the builders of the main votive church of the reign of Ivan IV in their search for new decorative forms. This allows us to attribute the church to the period after 1559 at least, when the side-chapels of The Intercession Cathedral had already been consecrated, in which the decorative elements repeated by builders of the Anastasis church first appeared. This dating also conforms well with the general compositional peculiarities of the church built from the start with the north side-chapel, which is not characteristic of the architecture of the middle of the century, but typical for later period.

Peculiarity of the architectural appearance of this church can be connected with the donor – princess Euphrosinya Staritskaya, the widow of the prince Andrey Ivanovich, who retired to Goritsky monastery in 1563, "where she earlier took her vow and was constructing that monastery" (The Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 13, p. 368). There were united in her church the metropolitan (The Intercession Cathedral) and local models, among which the most probable is Uspensky *katholikon* of St Cyril of Belozerie monastery. In 1554 this church got its north side-chapel built above the tomb of the disgraced prince Vladimir Ivanovich Vorotynsky. This link can also be borne out by the fact that a side-chapel in the name of St Cyril of Belozerie was established by princess Euphrosinya in the diakonikon of the church of her monastery.

Thus, we are facing two contradictory tendencies forming the uniqueness of appearance of this church – the conscious striving, on the one hand, for turning back to the earliest models of Central Russian architecture in Belozerie, and on the other, for introducing the metropolitan architectural elements into conservative architectural tradition.

не встречающихся в более позднем строительстве. Вместе с тем нерегулярность плана, определенная бессистемность в композиции фасадов позволили С.С. Подъяпольскому обоснованно считать эту церковь наиболее архаичной среди других северных построек 1530–1540-х годов и отнести ее к деятельности местных (а не ростовских) мастеров. Однако при этом в ее облике неожиданно присутствуют детали, не характерные не только для образцов конца XV столетия, но и для всех известных русских построек, обоснованно датированных первой половиной XVI века. Эти декоративные мотивы впервые появляются в соборе Покрова на Рву (1555–1561). Считать, что местные каменщики, столь неумело повторяющие белозерские образцы, опередили в поисках новых декоративных форм строителей главного обетного храма царствования Ивана IV, вряд ли возможно. Это позволяет отнести церковь по крайней мере к периоду после 1559 года, когда приделы Покровского собора, в декорации которых присутствуют элементы, повторенные строителями Воскресенской церкви, были уже освящены. Такая датировка соответствует и общим композиционным особенностям храма, построенного изначально с северным приделом, что несвойственно для архитектуры середины столетия, но характерно для более позднего периода.

Своеобразие архитектурного облика этой церкви может быть связано с заказчиком – княгиней Евфросинией Старицкой, вдовой князя Андрея Ивановича, удалившейся в Горицкий монастырь в 1563 году, «где прежде того обет свой положила и тот монастырь сооружала» (ПСРЛ. Т. XIII. С. 368). В построенной ею церкви соединяются столичный (собор Покрова на рву) и местные образцы, среди которых наиболее вероятным является Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря. Этот храм в 1554 году получил северный придел, созданный над погребением опального князя Владимира Ивановича Воротынского. Эта связь может подтверждаться и тем, что в диаконнике церкви своего монастыря княгиней Евфросинией был устроен придел во имя преподобного Кирилла Белозерского.

Таким образом, мы встречаемся с двумя противоречащими тенденциями, образующими уникальность облика этого храма: с одной стороны, сознательное стремление обратиться к самым ранним образцам среднерусской архитектуры в Белозерье, с другой – привнести в консервативную архитектурную традицию элементы столичной архитектуры.

Elena Saenkova
State Tretyakov Gallery, Moscow

The Icon "My Heart is Inditing a Good Matter" from the Collection of the Tretyakov Gallery: Origin and Attribution

In 1930, the Tretyakov Gallery received an icon from the MONO Foundation "My heart is inditing a good matter", which was previously in the Church of Alexei Metropolitan in Glinishchi in Moscow. The icon, which had earlier been painted over, was uncovered in 2013 by a highly qualified restorer, E.A. Gras.

The name of the icon is borrowed from the first verse of Psalm 44, the text of which forms the basis of the iconographic programme. Quotes from the psalm comment on all elements of the composition. The earliest versions of the illustration of this text, which, according to the interpretations of the holy fathers, is the image of the mystical union of Christ and the Church, appear in Byzantine art from the 14th century and represent a version of the Deesis composition, called "Upon thy right hand did stand the queen". In the second half of the 16th century, Russian masters proposed a new iconographic interpretation of the ideas of Psalm 44, which, due to the complexity of the plan and the duplication of the meaning of some other symbolic compositions, did not become very widespread. To date, one more work of the 16th century on this plot is known – a small icon of unknown origin in the collection of The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art.

It is likely that the icon ended up in the Moscow church of St Alexei in Glinishchi by chance, being created for some other church or monastery

Е.М. Саенкова

Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Икона «Отрыгну сердце мое слово благо» из собрания Третьяковской галереи: происхождение и атрибуция

В 1930 году в Третьяковскую галерею из фонда МОНО поступила икона «Отрыгну сердце мое слово благо», находившаяся в церкви Алексея Митрополита в Глинищах в Москве. Икона, находившаяся под записью, была раскрыта в 2013 году реставратором высшей категории Е.А. Гра.

Название иконы заимствовано из первого стиха 44 псалма, текст которого положен в основу иконографической программы. Цитаты из псалма комментируют все элементы композиции. Наиболее ранние варианты иллюстрации этого текста, являющегося, согласно толкованиям святых отцов, образом мистического союза Христа и Церкви, появляются в византийском искусстве с XIV столетия и представляют собой вариант деисусной композиции, получивший название «Предста Царица». Во второй половине XVI века русскими мастерами была предложена новая иконографическая интерпретация идей 44 псалма, которая в силу сложности замысла и дублирования смысла некоторых других символических композиций не получила широкого распространения. В настоящий момент известно еще одно произведение XVI века на этот сюжет – небольшой образ неизвестного происхождения в собрании ЦМИАР.

Вероятно, что в московский храм святителя Алексея в Глинищах икона попала случайно и была создана для какого-то иного

with a complex iconographic design. The icon “My heart is inditing a good matter” is mentioned in the inventory of the Annunciation Cathedral in Solvychegodsk in 1579 as a contribution of Nikita Grigorievich Stroganov, and we have every reason to believe that this icon and the icon from the Tretyakov Gallery collection is one and the same. The proximity of the artistic techniques to other icons of the so-called “local” tier of the Solychegodsky iconostasis, as well as the identical dimensions of the boards, testify to the fact that the icon “My heart is inditing a good matter” originates from the Annunciation Cathedral. Thus, the time of the creation of the icon may be limited to the period between 1560 (the date of construction of the cathedral) and 1579.

комплекса со сложным иконографическим замыслом. Икона «Отрыгну сердце мое слово благо» упоминается в соборной Описи имущества Благовещенского собора в Сольвычегодске 1579 года как местный образ вклада Никиты Григорьевича Строганова, и у нас есть все основания полагать, что в Описи речь идет о памятнике из собрания Третьяковской галереи. В пользу ее первоначального происхождения из Благовещенского собора свидетельствуют близость художественных приемов другим иконам местного ряда сольвычегодского иконостаса, а также идентичные размеры досок. Таким образом, время создания иконы может быть ограничено 1560 (дата строительства собора) и 1579 годами.

Научное издание

Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве

К Юбилею О.С. Поповой

Тезисы докладов международной конференции
Москва, 7–10 ноября 2018 года

Art of the Byzantine world. Individuality of artistic creativity

In honour of Olga Popova

Abstracts of Communications

Редактор *О.В. Овчарова*
Edited by *Olga Ovcharova*

Корректор *Г.А. Мещерякова*
Оформление: *И.Б. Трофимов*
Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 26.10.2018. Формат 60 × 88 1/16
Гарнитура PT Serif Pro. Усл.-печ. л. 11,12

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5