

# Искусство византийского мира 3

Сборник статей памяти О.С. Поповой

---

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

---



Государственный институт искусствознания

# Искусство византийского мира 3

Сборник статей памяти О.С. Поповой

Москва 2025

УДК 7.033  
ББК 95.1  
И86

Печатается по решению Ученого совета  
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

М.А. Орлова, доктор искусствоведения

Н.В. Герасименко, кандидат искусствоведения

**Искусство византийского мира 3: Сборник статей памяти О.С. Поповой /**  
Ред.-сост. О.В. Овчарова, И.А. Орецкая. – М.: Государственный институт  
искусствознания, 2025. – 368 с., ил.

ISBN 978-5-98287-238-8

В сборник «Искусство византийского мира 3» вошли статьи, написанные на основе докладов, сделанных на Международной научной конференции, проходившей в Государственном институте искусствознания 27–29 сентября 2023 года. Это вторая конференция памяти нашего учителя (первая конференция «Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве» была организована к 80-летию О.С. Поповой), проходившая в год, когда ей должно было бы исполниться 85 лет. В конференции 2023 года, как обычно, принимали участие ученики, коллеги и друзья Ольги Сигизмундовны, живущие как в России, так и за ее пределами, а также двое молодых специалистов. Проблематика докладов, а теперь уже статей, связана с темами, которые особенно интересовали Ольгу Сигизмундовну: произведения всех видов византийского и древнерусского изобразительного искусства и архитектуры; соотношение столичных влияний и местных особенностей в провинциальных памятниках; стиль и характер образа как основа для атрибуционных исследований.

На обложке: фрагмент портала собора Сан Марко в Венеции. Фото И.А. Орецкой

ISBN 978-5-98287-238-8

© Государственный институт искусствознания, 2025

© Коллектив авторов, 2025

© Е.А. Сиверс, оформление, 2025

## СОДЕРЖАНИЕ

- 5 *А.Ю. Виноградов*  
ХРОНОЛОГИЯ КАМЕННОГО ЦЕРКОВНОГО ЗОДЧЕСТВА СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ РУСИ  
ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ – СЕРЕДИНЫ XII ВЕКА
- 35 *Е.А. Виноградова, М.М. Бернацкий*  
КОМПОЗИЦИЯ «МЕЛИЗМОС» И ЦИКЛ ЕВАНГЕЛЬСКИХ ПРАЗДНИКОВ  
В СВЕТЕ СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ
- 65 *Г.П. Геров*  
ИЗОБРАЖЕНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С ПОЧИТАНИЕМ БОГОРОДИЧНЫХ РЕЛИКВИЙ,  
В РОСПИСИ ЦЕРКВИ СИМЕОНА БОГОПРИИМЦА НОВГОРОДСКОГО ЗВЕРИНА МОНАСТЫРЯ
- 82 *Е.С. Гладкова, Д.Г. Пейчев, И.А. Ратников*  
ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ПИСЬМА НОВГОРОДСКИХ ИКОН XIII ВЕКА:  
ПО МАТЕРИАЛАМ ИССЛЕДОВАНИЯ ПАМЯТНИКОВ  
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
- 97 *А.В. Захарова*  
ФРЕСКИ СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА В ЦЕРКВИ СВ. ГЕОРГИЯ В СОФИИ
- 116 *А.С. Зверев*  
О.С. ПОПОВА ОБ ИСТОКАХ СТИЛЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ
- 124 *М.А. Курьшева*  
ТРИ СТИЛЯ ПИСЬМА МАКЕДОНСКОГО РЕНЕССАНСА:  
«АРХЕОЛОГИЯ» КНИГИ В СВЕТЕ «СОЦИОГРАФИИ»
- 136 *М.А. Лидова*  
МУРАНСКИЙ ДИПТИХ.  
К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ РАННЕВИЗАНТИЙСКИХ ОКЛАДОВ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ
- 152 *Л.И. Лифшиц*  
КОГДА БЫЛА СОЗДАНА ИКОНА «СОБОР АРХАНГЕЛОВ» ИЗ ВЕЛИКОГО УСТЮГА (ГРМ)
- 170 *К.Б. Образцова*  
ЭКСПРЕССИЯ И ДЕФОРМАЦИЯ В ПОЗДНЕАНТИЧНОМ СКУЛЬПТУРНОМ ПОРТРЕТЕ

- 188 *О.В. Овчарова*  
К ВОПРОСУ О СТИЛЕ МИНИАТЮР И ДАТЕ СОЗДАНИЯ ЧЕТВЕРОВЕАНГЕЛИЯ W531  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ УОЛТЕРСА
- 208 *И.А. Орецкая*  
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СТИЛЕ РОСПИСЕЙ АТЕНСКОГО СИОНА
- 230 *Е.Я. Остащенко*  
К ВОПРОСУ О МЕСТЕ ИКОНЫ «ИОАНН ПРЕДТЕЧА» ИЗ НИКОЛО-ПЕСНОШСКОГО  
МОНАСТЫРЯ (ЦМИАР) В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XV ВЕКА
- 247 *A. Semoglou*  
LE PORTRAIT DE SAINTE THÈCLE À L'ÉGLISE DE LA PANAGIA PHORBIOTISSA À ASINOU
- 261 *В.Е. Сусленков*  
СУЩЕСТВОВАЛ ЛИ ЮСТИНИАНОВСКИЙ РЕНЕССАНС В ИСКУССТВЕ?
- 272 *А.А. Турилов*  
О НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МОСКОВСКОГО СЕРЕБРЯНОГО И ЗОЛОТОГО ДЕЛА ЭПОХИ  
АНДРЕЯ РУБЛЕВА (К ПАЛЕОГРАФИЧЕСКОЙ ДАТИРОВКЕ ПАМЯТНИКОВ)
- 301 *N. Hélou*  
LE JUGEMENT DERNIER ET LES PEINTURES DE L'ÉGLISE DE SAYDET ER-RIH  
À ENFEN DANS LE COMTÉ DE TRIPOLI (LIBAN)
- 318 *И.А. Шалина*  
АТРИБУЦИЯ ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ УМИЛЕНИЯ (БЕЛОЗЕРСКОЙ)  
ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ
- 339 *М.И. Яковлева*  
ФРАГМЕНТ ТРИПТИХА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИСТОРИИ И ЭТНОГРАФИИ  
СВАНЕТИИ (МЕСТИА): НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О КОМПОЗИЦИОННЫХ  
И ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ, ДАТИРОВКЕ И АТРИБУЦИИ

*А.Ю. Виноградов*

## **ХРОНОЛОГИЯ КАМЕННОГО ЦЕРКОВНОГО ЗОДЧЕСТВА СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ РУСИ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ – СЕРЕДИНЫ XII ВЕКА**

Один из самых дискуссионных вопросов в истории русской архитектуры – хронология каменного церковного строительства в Новгороде, Пскове и Старой Ладогe с момента возобновления сведений о нем в 1127 году<sup>1</sup> и до нового начала храмоздания в Новгороде в 1166 году<sup>2</sup>. По данному вопросу исследователи высказывали разные, порой диаметрально противоположные точки зрения, но ни одна из их хронологий не стала общепринятой, так что в современных обзорах для большинства точно не датированных памятников обычно даются довольно расплывчатые датировки<sup>3</sup>. Конечно, для ряда ученых реконструкция такой хронологии была не самоцелью, но лишь побочным результатом их основного исследования, а часть из них восстанавливала хронологию памятников только

Благодарю за помощь в работе над статьей И.В. Антипова, Е.А. Виноградову, Д.Д. Ёлшина, А.В. Захарову, С.В. Лалазарова, П.В. Лукина и А.С. Преображенского.

<sup>1</sup> Между закладкой собора Юрьева монастыря в 1119 году и закладкой Св. Иоанна на Опоках в 1127 году (см.: Полное собрание русских летописей. Т. 3: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов [репринт]. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 21, 205–206; далее – ПСРЛ) источники умалчивают о строительстве храмов в Новгородской земле, хотя, судя по сходству строительной техники и планировочных решений памятников до и после этого промежутка, оно продолжалось (см. также ниже о Троицком соборе Пскова).

<sup>2</sup> Строительство надвратного Спасского храма Юрьева монастыря и закладка Свв. Бориса и Глеба в Детинце в следующем, 1167 году (ПСРЛ. Т. 3. С. 32, 219).

<sup>3</sup> Из последних обзоров см., например: *Антипов И.В.* Новгородская республика. Архитектура // Православная энциклопедия. Т. 51. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2018. С. 504–506; *Он же.* Псковская область. Архитектура // Православная энциклопедия. Т. 58 (2020). С. 645–646; *Он же.* Старая Ладога. Архитектура // Православная энциклопедия. Т. 66 (2022). С. 45–47; *Этингоф О.Е.* Новые находки фресок Георгиевского собора Юрьева монастыря и артели живописцев в Новгородской земле первой половины XII века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Т. 12. Вып. 3. СПб., 2022. С. 464–486.

для части интересующего нас периода, однако все равно созданные ими схемы использовались и обсуждались в дальнейшем в науке.

Важно отметить также, что почти все исследователи исходили из сформулированной П.А. Раппопортом гипотезы о деятельности в Северо-Западной Руси 1127–1165 годов одной строительной артели (чей состав, конечно, обновлялся) и потому выстраивали все памятники в одну цепочку. Абсолютная же хронология памятников у исследователей, как правило, была продуктом соединения их версии относительной хронологии зданий, построенной на данных архитектурных и археологических исследований, с немногочисленными известиями письменных источников. Поэтому до обзора историографии представляется полезным дать краткий обзор тех письменных источников, которые использовались учеными.

**Письменные источники для реконструкций хронологии.** Наибольшую информацию о храмовом строительстве Северо-Западной Руси второй четверти – середины XII века дают местные летописи. Летописи Новгородско-Софийской группы (Новгородская IV, Софийская I и др.), а также Псковские I и II летописи сообщают о погребении 14 февраля 1138 года псковского (и бывшего новгородского) князя Всеволода-Гавриила Мстиславича в Троицкой церкви Пскова, «юже бѣ създаль»<sup>4</sup>, тогда как более поздняя (XVI век) Псковская III летопись говорит о его погребении в церкви Св. Димитрия, «еже самъ создалъ»<sup>5</sup>, а Степенная книга сообщает, что 27 ноября 1192 года мощи князя были перенесены оттуда в Троицкий собор<sup>6</sup>. Продолжение Погодинского списка Псковской I летописи (как и Копенгагенский и Строевский списки Псковской III) дает дополнительную информацию о церкви Св. Димитрия в контексте ее освящения 26 октября 1524 года: «Поставлена бысть церковь каменная святыи мученикъ христовъ Дмитреи, новая, в Домантове стене; и священа бысть на его праздник, октября въ 26; а старая церковь первая бысть в Пскове каменная с кирпичем, а поставил ее благовѣрныи князь Авед, нареченыи во святем крещении Дмитреи, а мощи его лежать оу святого Спаса на Мирожии, на лѣвой стране под стеною; а стояла первая церковь в Домантове стене великомученикъ христовъ Дмитреи 400 лѣтъ без 20 лѣтъ»<sup>7</sup>.

Новгородские летописи сообщают преимущественно о церковном строительстве в Новгороде. Новгородская I летопись (далее – НЛ), равно как и зависимые здесь от нее летописи Новгородско-Софийской группы, сообщает под 6635 (1127/8) годом о закладке князем Всеволодом церкви Св. Иоанна на Петрятине дворе (то есть Св. Иоанна на Опоках), а под 6638 (1130/1) годом – об ее окончании; под 6643 (1135/6) годом – о закладке

<sup>4</sup> ПСРЛ. Т. 4. С. 148–149; Т. 5. С. 162; Псковские летописи. Т. 1–2. М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1941–1955. Т. 1. С. 10; Т. 2. С. 19.

<sup>5</sup> Там же. С. 77.

<sup>6</sup> ПСРЛ. Т. 21.1: Книга степенная царского родословия. СПб., 1908. С. 193–203.

<sup>7</sup> Псковские летописи. Т. 1. С. 103.

тем же князем и архиепископом Нифонтом церкви Богородицы (Успения) на Торгу, а под 6652 (1144/5) годом – о ее завершении<sup>8</sup>. Сторонники закладки храма Свв. Бориса и Глеба в Детинце ссылались на летописную статью 6654 (1146/7) года<sup>9</sup>, однако он упомянут там в ряду трех других построенных в этот год церквей, очевидно деревянных. НПЛ, как и летописи Новгородско-Софийской группы, упоминает под 6659 (1151/2) годом о том, что «архиепископъ Нифонтъ поби святую Софию свиньцемъ всю прямя, извистию маза всю около», а под 6661 (1153/4) годом – о том, что «иде боголюбивыи архиепископъ Нифонтъ въ Ладугу, и заложи церковь камяну святого Климента»<sup>10</sup>.

Кроме того, «некролог» архиепископа Нифонта в той же летописи под 6664 (1156/7) годом говорит о том, что он «украши святую Софию, притворы испса, кивоть створи и всю извъну украси; а Пльскове святого Спаса церковь създа камяну, другую въ Ладозѣ святого Климента». Для реконструкции строительной деятельности Нифонта исследователи привлекали также данные его жития XVI века, написанного псковским иноком Василием-Варлаамом, и зависящей от него надписи на чаше 1703 года из псковского Спасо-Мирожского монастыря. Наконец, популярность среди исследователей получила гипотеза В.Н. Лазарева<sup>11</sup>, который связал закладку церкви Св. Георгия в Старой Ладогe с летописным сообщением о победе над шведами в 6672 (1164/5) году<sup>12</sup>.

**Обзор историографии.** Данные этих немногочисленных и разновременных источников исследователи пытались сопоставить с собственными версиями относительной хронологии памятников церковного зодчества Новгородской земли середины XII века. Первые попытки хронологизации этих памятников предпринимались еще в XIX веке<sup>13</sup>, однако на твердую научную почву они встали только к началу 1980-х годов, когда были проведены фундаментальные археологические и архитектурные исследования храмов Новгорода, Пскова и Старой Ладоги<sup>14</sup>. Именно в этот момент

<sup>8</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 21–23, 27, 206, 208, 213.

<sup>9</sup> Там же. С. 27, 213–214.

<sup>10</sup> Там же. С. 29, 215.

<sup>11</sup> Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладоги. М.: Искусство, 1960. С. 17.

<sup>12</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 31, 218. О сфальсифицированной А.И. Сулакадзевым записи о строительстве в Ладогe в 1116 году крепости и церкви Богородицы Жироулавом см.: Васильев Б.Г. Монаументальная живопись Старой Ладоги XII века. СПб.: Славия, 2014. С. 289–290.

<sup>13</sup> Бранденбург Н.Е. Старая Ладого. СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1896.

<sup>14</sup> См.: Пескова А.А., Ратнопорт П.А., Штендер Г.М. К вопросу о сложении новгородской архитектурной школы // Советская археология. 1982. № 3. С. 35–36, 40–41, 43. О ранних и некоторых более поздних попытках хронологизации отдельных точно не датированных храмов см. для Пскова: Демичева Н.Н. О датировке памятников домонгольского зодчества в Пскове // Краткие сообщения Института археологии. 1989. Вып. 198. С. 112–113; для Старой Ладоги: Лалазаров С.В. Архитектура церкви св. Георгия // Церковь св. Георгия в Старой Ладогe. История, архитектура, фрески. Монографическое исследование памятника XII в. /

возникают первые научно обоснованные хронологии памятников, которые продолжают сохранять свое значение и по сей день.

Первой из них следует считать хронологию П.А. Раппопорта. Правда, в своем каталоге<sup>15</sup> и статье 1982 года<sup>16</sup> он приводил преимущественно относительную хронологию памятников, однако в книге 1993 года (вышедшей посмертно, но готовившейся еще при жизни автора) дал и абсолютную, которая основана на таблице, реконструирующей передвижение строительных артелей в домонгольской Руси<sup>17</sup>. Согласно Раппопорту, хронология церковного строительства в Северо-Западной Руси 1127–1165 годов реконструируется следующим образом<sup>18</sup>:

Св. Иоанн на Опоках в Новгороде (1127–1130)  
 Успение на Торгу в Новгороде (1135–1137 ? / 1144)  
 Троицкий собор в Пскове (1137 ?–1140 ?)  
 Собор Ивановского монастыря в Пскове (1140 ?–1143 ?)  
 Св. Димитрий в Пскове (1144–1145 ?)  
 Собор Мирожского монастыря в Пскове (1147 ?–1152 ?)  
 Св. Климент в Старой Ладогe (1153–1156 ?)  
 Успение в Старой Ладогe (1156 ?–1159 ?)  
 Храм на Волхове (Спас) в Старой Ладогe (1159 ?–1161 ?)  
 Храм на Ладожке в Старой Ладогe (1161 ?–1163 ?)  
 Св. Георгий в Старой Ладогe (1163 ?–1165 ?)

Раппопорт выделял три четких этапа работы артели: новгородский (1127–1136), псковский (1137–1152) и ладожский (1153–1165), каждый со своими особенностями. Кроме того, он связал памятники новгородского и начала псковского этапа с заказом князя Всеволода Мстиславича, перешедшего в 1137 году в Псков, а остальные псковские и начало ладожского этапа – с заказом архиепископа Нифонта. Его реконструкция относительной хронологии памятников стала основой для дальнейших исследований, однако абсолютная хронология, опубликованная в 1993 году, в чистом виде никем принята не была.

Авт.-сост. В.Д. Сарабьянов. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 69–126; *Сарабьянов В.Д.* Храмы Старой Ладогы домонгольского периода. К вопросу о хронологии строительства и фресковой декорации // Староладожский сборник. 2013. Вып. 10. С. 180–225 (переизд. в: *Он же.* Церковь Святого Георгия в Старой Ладогe. Фрески, история, архитектура. СПб.: Блиц, 2016. С. 199–231, особ. 199–204).

<sup>15</sup> *Раппопорт П.А.* Русская архитектура X–XIII вв.: Каталог памятников. Л.: Наука, 1982. С. 68–81.

<sup>16</sup> *Пескова А.А., Раппопорт П.А., Штендер Г.М.* К вопросу о сложении новгородской архитектурной школы. С. 35–46.

<sup>17</sup> *Раппопорт П.А.* Древнерусская архитектура. СПб.: Стройиздат, 1993. С. 265–266. Сама таблица опубликована в: Там же. С. 256–257; *Он же.* Архитектура средневековой Руси. Избранные статьи. К 100-летию со дня рождения. СПб.: Лики России, 2013 (вклейка).

<sup>18</sup> Здесь и далее даты, как-либо не подтверждаемые письменными источниками, помечаются вопросительным знаком.

Одной из причин этого стала вышедшая в 1988 году статья М.И. Мильчика и Г.М. Штендера<sup>19</sup>, которая посвящена исследованию собора Спасо-Мирожского монастыря в Пскове, но затрагивает и всю хронологию местной церковной архитектуры середины XII века. В их реконструкции она выглядит следующим образом:

Св. Иоанн на Опоках в Новгороде (1127–1130)  
Успение на Торгу в Новгороде (1135–1144)  
Св. Димитрий в Пскове (1137–1144)  
Собор Ивановского монастыря в Пскове (ок. 1140)  
Свв. Борис и Глеб в Новгороде (1146–1167 ?)  
Собор Мирожского монастыря в Пскове (1151–1152)  
Св. Климент в Старой Ладогe (1153)

Принимая относительную хронологию Раппопорта, Мильчик и Штендер предложили несколько важных новшеств: синхронизировали строительство собора Иоанно-Предтеченского (Ивановского) монастыря и Св. Димитрия в Пскове; включили в число каменных построек Свв. Бориса и Глеба в Новгороде (что, как мы видели, не подтверждается летописями) и, самое главное, предложили датировать собор Мирожского монастыря в Пскове 1151–1152 годами на основе хронологического, с их точки зрения, перечня построек Нифонта в статье НЛ под 6664 годом (где собор Мирожского монастыря упомянут после ремонта Св. Софии в 1151 году), а также позднего жития Нифонта. Однако, как показано в последнее время<sup>20</sup>, это житие полностью опирается на рассказ о Нифонте в Киево-Печерском патерике (который сам основан на Киевской летописи) и не имеет независимых древних источников. Но и сама датировка собора 1151–1152 годами зиждется на недоразумении: вопреки Мильчику и Штендеру, в житии рассказ о его строительстве помещен не после, а до истории заточения Нифонта в Киеве в 1149–1150 годах<sup>21</sup>.

В дальнейшем оба исследователя продолжали развивать свои версии хронологии. Так, Штендер в вышедшем посмертно, в 2008 году, обзоре архитектуры Новгородской земли<sup>22</sup> дополнил ее двумя памятниками Старой Ладоги (о которой он писал вместе с Раппопортом еще в 1982 году):

Успение в Старой Ладогe (1155 ?–1164 ?)  
Св. Георгий в Старой Ладогe (1164–?)

<sup>19</sup> Мильчик М.И., Штендер Г.М. Западные камеры собора Мирожского монастыря в Пскове (К вопросу о первоначальной композиции храма) // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII века. М.: Наука, 1988. С. 77–94.

<sup>20</sup> См. Печников М.В. Новгородский свт. Нифонт, княжеская власть и Киевская митрополия (30–50-е гг. XII в.) // Вестник церковной истории. 2017. № 3/4 (47/48). С. 240. Прим. 20.

<sup>21</sup> См.: Памятники старинной русской литературы, издаваемые гр. Г. Кушелевым-Безбородко. Вып. 4. СПб.: Тип. Кулиша, 1862. С. 1–9.

<sup>22</sup> Штендер Г.М. Зодчество Великого Новгорода XI–XIII вв. Очерки // Архитектурное наследие Великого Новгорода и Новгородской области. Каталог. СПб.: Лики России, 2008. С. 576–585.

Мильчик, в свою очередь, в 2002 году<sup>23</sup> предложил следующий вариант полной хронологии памятников:

Троицкий собор в Пскове  
 Св. Иоанн на Опоках в Новгороде (1127–1130)  
 Успение на Торгу в Новгороде (1135–1144)  
 Св. Димитрий в Пскове (1137–1144)  
 Собор Ивановского монастыря в Пскове (1144–1151)  
 Собор Мирожского монастыря в Пскове (1151–1152)  
 Св. Климент в Старой Ладогe (1153)  
 Успение в Старой Ладогe (1157–1158)  
 Храм на Волхове в Старой Ладогe  
 Храм на Ладожке в Старой Ладогe  
 Св. Георгий в Старой Ладогe (1164–?)  
 Св. Николай в Старой Ладогe

Здесь собор Ивановского монастыря получил более широкую датировку, но оказался позднее Св. Димитрия, а в череду каменных памятников середины XII века вошел Св. Николай в Старой Ладогe и вернулся Троицкий собор в Пскове.

Последнее произошло под влиянием статьи Вал.А. Булкина<sup>24</sup>, посвященной хронологии псковского зодчества XII века. В его реконструкции она стала выглядеть так:

Троицкий собор в Пскове (1123–1127 / 1130–1135)  
 Св. Иоанн на Опоках в Новгороде (1127–1130)  
 Собор Ивановского монастыря (1123–1127 / 1130–1135)  
 Успение на Торгу в Новгороде (1135–?)  
 Св. Димитрий в Пскове (1143 ?–1144)  
 Собор Мирожского монастыря в Пскове (ок. 1150)

Важнейшей заслугой Булкина стало привлечение внимания к Троицкому собору Пскова, где, согласно многим древним летописям (см. выше), был погребен в 1138 году князь Всеволод Мстиславич. Исходя из «свободных» промежутков в деятельности новгородской княжеской артели, исследователь предложил датировать его строительство 1123–1127 или 1130–1135 годами. К тем же временным промежуткам он отнес и близкий тому по строительной технике собор Ивановского монастыря, приняв для собора Мирожского монастыря в общем и целом датировку Мильчика

<sup>23</sup> Мильчик М.И. Еще раз о хронологии каменного строительства XII века в Пскове и Ладогe // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира: XII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 289–296.

<sup>24</sup> Булкин Вал.А. Архитектура Пскова XII века (вопросы датировки) // Программа «Храм». Сборник материалов. СПб.: Санкт-Петербургский фонд культуры, 1993. С. 7–13 (переизд. в: Он же. О древнерусской архитектуре. СПб.: Каламос, 2012. С. 69–73).

и Штендера. В результате, согласно Булкину, получилось, что на начальном этапе княжеская артель как минимум дважды перемещалась между Новгородом и Псковом, хотя памятники собственно псковского этапа потеряли свой континуитет.

Параллельно этому свою хронологию церковных построек Северо-Запада Руси середины XII века представил А.И. Комеч, который в 1988 году опубликовал статью о фасадах храмов новгородской земли<sup>25</sup>, а в 1993 году (то есть одновременно с Булкиным) – книгу о псковском зодчестве<sup>26</sup>. Следует отметить, что Комеч не пытался создать единую и полную хронологию памятников: его интересовала, по сути, только датировка тех сохранившихся храмов, которые он подробно анализировал, причем как в Пскове (так, Св. Димитрия он датирует то временем до 1138 года, то 1144 годом, а Троицкий собор вообще считает в это время деревянным), так и в Ладогe. Его разрозненные датировки можно свести в следующую схему:

Св. Иоанн на Опоках в Новгороде (1127–1130)  
Успение на Торгу в Новгороде (1135; 1142–1144)  
Св. Димитрий в Пскове (до 1138 / 1144)  
Собор Ивановского монастыря в Пскове (1137–1142)  
Собор Мирожского монастыря в Пскове (1137–1142)  
Св. Климент в Старой Ладогe (1153)  
Успение в Старой Ладогe  
Св. Георгий в Старой Ладогe (сер. 1160-х)

Главной новацией Комеча по сравнению со всей предыдущей традицией стала синхронизация – исходя из анализа архитектурных особенностей, – возведения соборов Ивановского и Мирожского монастырей в Пскове, которые он отнес к промежутку между вокняжением Всеволода Мстиславича в Пскове в 1137 году и переходом его брата и наследника Святополка в Новгород в 1142 году (считая порядок построек Нифонта в статье НИЛ под 6664 годом не хронологическим, а иерархическим, со Св. Софией во главе), после чего был достроен храм Успения на Торгу (на что прежде обычно не обращалось внимания). Эта «революционная» новация в дальнейшем была поддержана только частью исследователей (см. ниже).

На рубеже 1980–1990-х годов появились две хронологии псковских храмов, построенные на сопоставлении форматов плинфы с данными письменных источников.

<sup>25</sup> *Комеч А.И.* Композиция фасадов новгородских церквей XII–XIII вв. // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII века. М.: Наука, 1988. С. 101–111. Впрочем, первый его доклад на эту тему датируется 1976 годом, то есть его концепция сложилась еще до раскопок многих храмов.

<sup>26</sup> *Комеч А.И.* Каменная летопись Пскова XII – начала XVI века. М.: Наука, 1993 (2-е изд.: М.: Северный паломник, 2003).

Демичева <sup>1</sup>	Белецкий <sup>2</sup>
Троицкий собор (1120–1135) Собор Ивановского монастыря (1130–1135) Св. Димитрий (1139/41–1144) Собор Мирожского монастыря (1144–1148)	Собор Ивановского монастыря (1124–1125) Св. Димитрий (1132) Собор Мирожского монастыря (1144–1153) Троицкий собор (?)

Впрочем, в абсолютных датировках памятников оба автора следуют своим трактовкам письменных источников. Но если у Н.Н. Демичевой они довольно широкие и традиционные, как и вся ее хронология, то С.В. Белецкий предложил и иную последовательность памятников, и две радикальные передатировки. Возведение собора Ивановского монастыря он связывал с тем, что в 1123–1124 годах Всеволод Мстиславич якобы был изгнан из Новгорода и сел в Пскове (что сейчас опровергнуто<sup>29</sup>), а для церкви Св. Димитрия предложил безосновательную конъектуру в Псковской I летописи (Н вместо К в числе лет), получая 1132 год как дату ее строительства. В результате его довольно экзотические построения не были никем позднее приняты.

В 1994–1995 годах появились две работы, сосредоточенные на относительной хронологии памятников Старой Ладogi и представляющие два разных ее варианта:

Соленикова <sup>4</sup>	Прудников <sup>5</sup>
Св. Климент Храм на Волхове Храм на Ладожке Успение Св. Георгий Св. Николай	Св. Климент Св. Георгий Храм на Ладожке Храм на Волхове Успение

Главное различие между ними заключается в месте церкви Св. Георгия: если Е.В. Соленикова традиционно (следуя, как и в остальном, Раппопорту) помещает его в конце чреды ладожских храмов (хотя и перед Св. Николаем, который к этому моменту стал окончательно датироваться

<sup>27</sup> Демичева Н.Н. О датировке памятников домонгольского зодчества в Пскове. С. 112–117.

<sup>28</sup> Белецкий С.В. К вопросу о датировке домонгольских храмов Пскова // Проблемы изучения древнерусского зодчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 100–109.

<sup>29</sup> См.: Назаренко А.В. Всеволод (Гавриил) Мстиславич // Православная энциклопедия. Т. 9 (2005). С. 543.

<sup>30</sup> Соленикова Е.В. К вопросу о времени строительства домонгольских храмов Старой Ладogi (в связи с проблемой «заказчика») // Памятники средневековой культуры. Открытия и версии. Сборник статей к 75-летию В.Д. Белецкого. СПб.: Art-contact, 1994. С. 235–239.

<sup>31</sup> Прудников О.А. Относительная хронология ладожских памятников // Программа «Храм». Вып. 8: Чтения памяти Н.Е. Бранденбурга. СПб.: Санкт-Петербургский фонд культуры, 1995. С. 132–142.

серединой XII века, а не первой половиной XIII века), то О.А. Прудников, исходя из изменения объема храмов, располагает его сразу за Св. Климентом, то есть в середине 1150-х годов. Последняя гипотеза не нашла поддержки у последующих исследователей, которые предпочитали придерживаться относительной хронологии Соленниковой, в общем и целом основанной на схеме Раппопорта (за исключением некоторого упозднения церкви Успения и добавления храма Св. Николая).

Промежуточный итог архитектурно-археологических исследований храмов Старой Ладogi подвел в 2002 году С.В. Лалазаров в работе о месте Св. Георгия в чреде ладожских церквей<sup>32</sup>. Его наблюдения, лишь частично затрагивающие новгородско-псковский этап зодчества середины XII века, дают следующую хронологию памятников:

Успение на Торгу в Новгороде (1135–?–1144)  
Собор Ивановского монастыря в Пскове  
Св. Димитрий в Пскове  
Собор Мирожского монастыря в Пскове (ок. 1140)  
Св. Климент в Старой Ладoge (1153–1156)  
Св. Георгий I в Старой Ладoge (1154–1156)  
Успение в Старой Ладoge (1157 ?–1158?)  
Св. Николай в Старой Ладoge (втор. пол. XII века)  
Храм на Волхове в Старой Ладoge  
Храм на Ладожке в Старой Ладoge  
Св. Георгий II в Старой Ладoge (1164–1179?)

Главной заслугой Лалазарова стало введение в научную дискуссию первого храма на месте церкви Св. Георгия, так и не построенного выше первых рядов кладки и близкого по своим типологическим и техническим характеристикам к Св. Клименту, то есть следующему за ним хронологически. В остальном хронология Лалазарова довольно традиционна, хотя он и отказался от точной датировки храмов Св. Николая, на Волхове и на Ладожке и дал очень широкую дату для второго храма Св. Георгия, который, судя по архитектурным особенностям, мог быть построен вплоть до 1179 года, хотя по строительной технике идентичен всем поздним храмам Старой Ладogi.

В том же 2002 году революционную концепцию хронологии храмов Пскова и Старой Ладogi середины XII века предложил Н.В. Новоселов<sup>33</sup>. Впрочем, через 12 лет в специальной статье<sup>34</sup> он несколько модифицировал ее, так что ее можно представить следующим образом:

<sup>32</sup> Лалазаров С.В. Архитектура церкви св. Георгия. С. 81–85, 109–126.

<sup>33</sup> Новоселов Н.В. От Благовещения до Благовещения: строительное производство Новгородской земли в период сложения местной архитектурной школы. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002.

<sup>34</sup> Новоселов Н.В. Тезис – антитезис – синтез (к вопросу о сложении новгородской архитектурной школы) // Новгородский исторический сборник. Вып. 14 (24). Новгород: НГУ, 2014. С. 37–117.

- Св. Иоанн на Опоках в Новгороде (1127–1130)
- Собор Ивановского монастыря в Пскове (нач. 1130-х – ?)
- Св. Димитрий в Пскове (1133–1134 / ок. 1140)
- Успение на Торгу в Новгороде (1135–1136; 1144)
- Николо-Дворищенский собор в Новгороде (1135–1136)
- Троицкий собор в Пскове (до 1138 – ?)
- Успение в Старой Ладоге (1142–1148)
- Жены Мироносицы в Новгороде (ок. 1150)
- Собор Мирожского монастыря в Пскове (1150–1152)
- Св. Георгий I в Старой Ладоге (?)
- Св. Николай в Старой Ладоге (нач. 1150-х)
- Храм на Волхове в Старой Ладоге (нач. 1150-х)
- Св. Климент в Старой Ладоге (1153–?)
- Св. Георгий II в Старой Ладоге (1164–?)

Изменения концепции Новоселова заключаются в следующем: если изначально он вслед за Булкиным относил собор Ивановского монастыря к началу 1130-х годов и сближал с ним по времени Св. Димитрия и Троицкий собор, то позднее для первого и последнего он отказался от точной даты, а второй сдвинул ко времени около 1140 года, аннулировав, таким образом, революционность своей хронологии псковского зодчества, все памятники которого сдвигались им первоначально в 1130-е годы, кроме собора Мирожского монастыря, датируемого им, вслед за Мильчиком и Штендером, 1150–1152 годами. Важно отметить, что помимо признания вслед за Комечем двух строительных этапов у новгородской церкви Успения на Торгу Новоселов предположил также возведение храма Успения в Старой Ладоге в 1140-х годах (приписывая княжеский знак на ее стене Святополку Мстиславичу (1142–1148), см. ниже) и каменной церкви Жен Мироносиц в Новгороде около 1150 года, на фундаментах которой стоит храм 1510 года. Наконец, для ладожских храмов Новоселов предложил, исходя из своей трактовки их строительной техники, абсолютно новую хронологию: первыми в начале 1150-х годов были построены первая церковь Св. Георгия, Св. Николай и храм на Волхове, лишь после чего в 1153 году стали возводить Св. Климента, а вторая церковь Св. Георгия была заложена после перерыва, в 1164 году, и могла строиться долго, как считал и Лалазаров (тогда как храм на Ладожке Новоселов вообще отнес к 1218–1219 годам). Революционные идеи Новоселова, частично дезавуированные им самим, не были приняты практически никем из ученых, как можно видеть и по последующим хронологиям памятников.

Одна из них была дана в обзоре архитектуры Северо-Западной Руси середины XII века, написанном О.М. Иоаннисяном для «Истории русского искусства» и вышедшем в 2012 году<sup>35</sup>. Представляя различные точки

<sup>35</sup> *Иоаннисян О.М.* Зодчество первой половины – середины XII века // История русского искусства. Т. 2/1. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 89–117.

зрения на памятники и осторожно предлагая собственные датировки, Иоаннисян рисует следующую картину:

Св. Иоанн на Опоках в Новгороде (1127–1130)  
Успение на Торгу в Новгороде (1135–1144)  
Собор Ивановского монастыря в Пскове (1130-е)  
Св. Димитрий в Пскове (1138–1144)  
Собор Мирожского монастыря в Пскове (?)  
Св. Климент в Старой Ладогe (1153–?)  
Успение в Старой Ладогe (1157 ?–1158?)  
Св. Николай в Старой Ладогe (1159 ?–1165?)  
Св. Георгий в Старой Ладогe (1159 ?–1165?)  
Храм на Волхове в Старой Ладогe (1159 ?–1165?)  
Храм на Ладожке в Старой Ладогe (1159 ?–1165?)

Хронология Иоаннисяна сочетает в себе элементы разного происхождения: раннюю датировку собора Ивановского монастыря, взятую у Булкина; отнесение Успения в Старой Ладогe к 1157–1158 годам, предложенное еще Раппопортом и принятое Мильчиком и Лалазаровым; широкую датировку большинства ладожских церквей. Вообще для всех сложных памятников (Успения на Торгу, собора Ивановского монастыря и Св. Димитрия) ученый стремился дать максимально широкие датировки или обойти вопрос о них стороной (для собора Мирожского монастыря).

Сразу вслед за этим, в 2013 году, была опубликована хронология интересующих нас памятников, созданная В.Д. Сарабьяновым<sup>36</sup>. Он сконцентрировался только на памятниках, интересовавших его с точки зрения фресок, и распределил время их строительства и одновременной с этим росписи так:

Собор Ивановского монастыря в Пскове (1136–1138)  
Собор Мирожского монастыря в Пскове (ок. 1140)  
Успение в Старой Ладогe (1140-е)  
Св. Николай в Старой Ладогe (1140-е)  
Храм на Волхове в Старой Ладогe (1140-е)  
Св. Климент в Старой Ладогe (1153–?)  
Св. Георгий в Старой Ладогe (1180–1190-е)

Дав подробный обзор существующих датировок памятников, Сарабьянов, по сути, выбирает из них те, которые подходят под его датировку стиля фресок. Поэтому в своих оценках времени создания храмов он следует преимущественно Комечу (для соборов Ивановского и Мирожского монастырей) и Новоселову (для Успения в Старой Ладогe), даже удревяняя датировки последнего (для Св. Николая и храма на Волхове). Св. Георгия он, напротив, отодвигает по стилю фресок в самый конец XII века.

<sup>36</sup> Сарабьянов В.Д. Храмы Старой Ладоги.

Параллельно этому свою хронологию церковных зданий и фресок Старой Ладogi – последнюю «авторскую» – создавал Б.Г. Васильев, обобщив ее в книге 2014 года<sup>37</sup>. Хотя многие датировки даны у него довольно широко, все же следует привести его схему:

Собор Ивановского монастыря в Пскове (первая половина XII века)  
 Собор Мирожского монастыря в Пскове (1130–1140-е)  
 Успение в Старой Ладoge (вторая четверть XII века / 1154–1158)  
 Св. Георгий в Старой Ладoge (начало 1140-х)  
 Св. Климент в Старой Ладoge (1153–?)  
 Св. Николай в Старой Ладoge (середина XII века)  
 Храм на Волхове (Воскресение) в Старой Ладoge (вторая треть XII века)  
 Храм на Ладожке (Св. Петр) в Старой Ладoge (вторая треть XII века)

Присоединяясь к сторонникам удревнения собора Мирожского монастыря и Св. Георгия, Васильев, вопреки всем, смещает Успение в Старой Ладoge как можно ближе к началу XII века, что никем не было принято. Впрочем, для других недатированных ладожских храмов он избегает точных датировок.

Итак, мы видим, что при меньшинстве точно датированных письменными источниками памятников (Св. Иоанн на Опоках и Успение на Торгу в Новгороде, Св. Климент в Старой Ладoge и отчасти Св. Димитрий в Пскове) датировка остальных ни в одном случае не вызывает у создателей хронологий единодушия. Чтобы различие позиций по этим точно не датированным памятникам стало наглядней, представим в виде таблицы (уже без оговорки условности цифр) датировки тех исследователей, которые предлагали хронологию для храмов более чем одного локуса.

	Раппорт	Мильчик – Штендер	Булкин	Иоаннисян	Комеч	Лалазаров	Новоселов	Сарабянов	Васильев	«общие» даты
Троицкий соб.	1137–9?	–	1123–7 / 1130–5	–	–	–	до 1138 / ?	–	–	
<i>Ивановский мон.</i>	1140–3	ок. 1140 / 1144–51	1123–7 / 1130–5	1130-е	1137–42	–	нач. 1130-х / ?	1136–8	–	1140 / 1130–5
<b>Св. Димитрий</b>	1144–5	1137–44	1143–4	1138–44	1138 / 1144	–	1133–4 / ок. 1140	–	–	1144
<i>Мирожский мон.</i>	1147–52	1151–2	ок. 1150	?	1137–42	ок. 1140	1150–2	ок. 1140	1130–49	1151–2 / 1140
<i>Успение в Ладoge</i>	1157–8	1155–64 / 1157–8	–	1157–8	–	1157–8	1142–8	1140-е	нач. XII в.	1157–8 / 1140-е
Св. Николай	1208–9	1230–40-е / ?	–	1159–65	–	–	нач. 1150-х	1140-е	сер. XII в.	
<i>На Волхове (Воскресение)</i>	1159–60	–	–	1159–65	–	–	нач. 1150-х	1140-е	втор. треть XII в.	

<sup>37</sup> Васильев Б.Г. Монументальная живопись Старой Ладogi XII века. С. 235, 311, 441, 507, 513.

	Раппопорт	Мильчик – Штендер	Булкин	Иоаннисян	Комеч	Лалазаров	Новоселов	Сарабянов	Васильев	«общие» даты
На Ладожке (Св. Петр)	1161–3	–	–	1159–65	–	–	1218–9	–	втор. треть XII в.	
<b>Св. Георгий II</b>	<u>1164–5</u>	1164–?	–	1159–65	сер. 1160-х	1164–79	1164–?	кон. XII в.	нач. 1140-х	1164–5

Как видно из этого сравнения, среди точно не датированных памятников можно выделить три группы. В первую входят памятники (выделены полужирным), для которых у большинства исследователей есть общая датировка (выделена подчеркиванием), но получена она преимущественно с опорой на внешние данные: для Св. Димитрия в Пскове ученые отталкивались во многом от датировки Псковских летописей: Первой (1144) или Третьей (до 1138), а для второго храма Св. Георгия в Старой Ладоге они следовали гипотезе Лазарева о его закладке после победы над шведами в 1164 году. Во вторую группу попадают памятники (выделены курсивом), для которых существует две альтернативные датировки (выделены подчеркиванием и курсивом), принимаемые сразу несколькими исследователями: собор Ивановского монастыря датируется то началом 1130-х годов, то временем около 1140 года; собор Мирожского монастыря – то временем около 1140 года, то самым началом 1150-х годов; Успение в Старой Ладоге – то 1140-ми годами, то 1157–1158 годами. Наконец, к третьей группе относятся памятники, относительно датировки которых существует больше двух точек зрения, причем ни одна из них не превалирует: это Троицкий собор в Пскове (1123–1127, 1130–1135, 1137–1139 или до 1138), Св. Николай (1140-е, начало 1150-х, 1159–1165, середина XII века, 1208–1209 или 1230–1240-е), храмы на Волхове (1140-е, начало 1150-х или 1159–1165) и на Ладожке в Старой Ладоге (вторая треть XII века, 1159–1165, 1161–1163 или 1218–1219). Таким образом, мы можем констатировать, что никакого согласия по большинству интересующих нас памятников у исследователей нет, а там, где оно присутствует, то базируется прежде всего на письменных источниках. Поэтому следует теперь обратиться к ревизии давно известных письменных источников и рассмотрению тех, которые появились после создания вышеописанных хронологий (то есть после 2014 года).

**Ревизия старых письменных источников и анализ новых.** Как мы видели выше, письменные источники по церковному строительству в Северо-Западной Руси второй четверти – середины XII века распадаются на три группы: известия о новгородских храмах 1127–1144 годов, о псковских церквях 1130–1140-х годов и о храмоздании архиепископа Нифонта (1130–1156).

Известия первой группы принадлежат древнейшей НПЛ и потому не вызывают особого сомнения. Однако лишь немногие исследователи (Комеч и Новоселов) обратили внимание на необычно долгое строительство

новгородской церкви Успения на Торгу, заложенной в 1135 и законченной только в 1144 году. Такую длительность следует связывать с перерывом в строительстве княжеского храма, который, несомненно, был вызван арестом (28 мая) и изгнанием (15 июля) из Новгорода князя Всеволода Мстиславича в 1136 году и закончился, очевидно, с вокняжением 19 апреля 1142 года его брата Святополка, завершившего постройку в 1144 году. Таким образом, Успение на Торгу строилось в 1135 – начале 1136 и в 1142–1144 годах с перерывом на 1136–1141 годы. Вместе с тем упоминание о ее закладке князем Всеволодом и архиепископом Нифонтом совсем не обязательно указывает на то, что последний также был ктитором этой церкви<sup>38</sup>: присутствие иерарха при закладке храма часто упоминается в летописях<sup>39</sup>.

Среди летописных известий о псковском храмоводании часть исследователей (Мильчик, Штендер, Комеч, Иоаннисян) опиралась на статью Псковской III летописи XVI века о погребении 14 февраля 1138 года Всеволода Мстиславича в псковской церкви Св. Димитрия, «еже самъ создалъ». Между тем ряд ученых (Раппопорт, Булкин, Новоселов в первой своей работе) опирался здесь на более древние летописи Новгородско-Софийской группы и Псковские I и II, которые говорят о погребении князя в Троицкой церкви, «юже бѣ създаль» (не называя ее при этом еще собором). Правоту последних подтвердила находка граффито № 1 из церкви Благовещения на Городище, где в некрологе Всеволода сказано: «погре[б] (оша) и въ Ст[ѣ]и Т(рои)це юже баше самъ създаль»<sup>40</sup>. Более того, совсем недавно С.М. Михеев прочел глоссу в минее РНБ Соф. 203 (л. 85): «Въ лѣто 6641 (или: 6631) мѣсяца маия въ 18, на Святаго Петра и Дионисия, въ тѣ днь заложи Всьеволодъ князь църквь – Съборъ въ имя Святоѣ Троицѣ (Отця и Сына и Святаго Духа) ... св...»<sup>41</sup>. Так выяснилось, что Троицкая церковь в Пскове была заложена Всеволодом Мстиславичем 18 мая 1123 или 1133 года, то есть возведена его артелью либо между собором Юрьева монастыря (заложен в 1119) и Св. Иоанном на Опоках (заложен в 1127) в 1123–1126 годах, либо между некоей постройкой (1131–1132) после последнего и Успением на Торгу (заложено в 1135) в 1133–1134 годах – на эти «лакуны» в деятельности артели Всеволода указывал еще Булкин. Сам публикатор граффито склоняется, по календарным соображениям, ко второй дате. В ее пользу можно привести и дополнительный аргумент из политической истории Новгорода и Пскова: в 1132 году Всеволода

<sup>38</sup> Вопреки: *Этингоф О.Е.* Новые находки фресок Георгиевского собора Юрьева монастыря и артели живописцев в Новгородской земле первой половины XII века. С. 477.

<sup>39</sup> Ср. статьи «Повести временных лет» под 6594 (1086/7) годом, НЛ под 6627 (1119/20) годом, Суздальской летописи под 6708 (1200/1) и 6793 (1285/6) годами.

<sup>40</sup> *Гунцус А.А., Михеев С.М.* Надписи-граффити церкви Благовещения на Городище: предварительный обзор // *Архитектурная археология.* 2019. № 1. С. 35–40.

<sup>41</sup> *Михеев С.М.* Датированная запись о закладке псковского Троицкого собора Всеволодом Мстиславичем в новгородской рукописи XII века // *Древняя Русь: Вопросы медиевистики.* 2022. № 4 (90). С. 7–22.

в первый раз изгнали новгородцы и пришедшие в Новгород «пльсковичи и ладожане»<sup>42</sup>, но в 1137 году, когда он после второго изгнания сел в Пскове, псковичи отказались отречься от него даже в виду угрозы карательного похода новгородцев<sup>43</sup>, – это можно объяснить его попыткой опереться на Псков после событий 1132 года и закладкой там каменной церкви в следующем, 1133 году. Все это склоняет к датировке возведения Троицкого собора 1133–1134 годами, но в любом случае налицо факт перевода княжеской строительной артели из Новгорода в Псков и обратно.

Сложнее дело обстоит с известием Погодинского списка Псковской I летописи о храме Св. Димитрия, плинфа которого, согласно Д.Д. Ёлшину<sup>44</sup>, тождественна как кирпичу собора Юрьева монастыря, Св. Иоанна на Опоках, Успения на Торгу (первый этап) и Троицкого собора Пскова, возведенных в 1119–1136 годах, так и плинфе соборов Ивановского и Мирожского монастырей в Пскове и Св. Климента и первой церкви Св. Георгия в Старой Ладогге, построенных в 1130–1150-е годы<sup>45</sup>. С одной стороны, вероятно, ошибочна летописная характеристика церкви Св. Димитрия как первой каменной в Пскове, так как ему должен был предшествовать Троицкий собор, и уж точно легендарна фигура ее строителя – князя Аведа-Димитрия, который есть не кто иной, как Явед (Явид), воевавший на стороне Новгорода в 1245 году<sup>46</sup>. С другой стороны, упоминание о строительстве первого храма Св. Димитрия в 1144 году точно совпадает с псковским этапом работы княжеской артели в Северо-Западной Руси и вряд ли могло быть выдумано псковским книжником 1520-х годов, что делает эту дату релевантной.

Наконец, несомненно аутентичные известия НПЛ о строительной деятельности архиепископа Нифонта требуют более пристального анализа. Во-первых, обычно игнорируемый исследователями рассказ о наружном ремонте Св. Софии в 1151 году («архиепископъ Нифонтъ поби святую Софию свиньцемъ всю прямя, извистию маза всю около») указывает на капитальные строительные работы (обмазка всех фасадов известью и покрытие кровли свинцом), которые должна была выполнять высококвалифицированная артель. Поэтому остальные постройки Нифонта следует помещать либо до 1151 года, либо после него, что противоречит, например, гипотезе Мильчика – Штендера о возведении собора Мирожского монастыря в 1151–1152 годах.

<sup>42</sup> Впрочем, реальность политической риторики новгородского летописца не следует, конечно, преувеличивать.

<sup>43</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 21–25, 207, 209–210.

<sup>44</sup> Ёлшин Д.Д. Новгородская плинфа XI–XIII вв.: возможности типологического изучения // Новгород и Новгородская земля. 2013. Вып. 27. С. 208–213.

<sup>45</sup> Сходство строительной техники и конструктивных решений всех этих храмов отмечалось исследователями, начиная с Раппопорта.

<sup>46</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 79, 304. О нем см.: Воронин В.А. Литовские князья на русской службе в XIII веке // Александр Невский: личность, эпоха, историческая память: к 800-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции (25–27 мая 2021 года, Москва). М.: Индрик, 2021. С. 178–186.

Во-вторых, несколько важных моментов следует отметить в «некрологе» Нифонта, написанном, вероятно, его соратником Кириком<sup>47</sup>. Первый – это спор о порядке перечисления в нем строительных работ архиепископа: хронологическом (как считали Мильчик и Штендер) или иерархическом (по мнению Комеча). Спор этот решается на самом деле довольно легко: первым в нем действительно упоминается самое раннее его деяние – роспись притворов (Мартирьевской паперти) Св. Софии, упомянутая в НПЛ под 6652 (1144/5) годом, после чего следует ремонт той же Св. Софии в 1151 году и лишь потом – строительство собора Мирожского монастыря в Пскове и Св. Климента в Ладогe (заложен в 1153). Поэтому возведение собора Мирожского монастыря может как предшествовать работам в Св. Софии 1151 года, так и следовать за ними: в 1152 или в 1155 году (после завершения Св. Климента), но тогда в обоих случаях на их завершение («церковь създа») остается лишь один год (Нифонт умер весной 1156 года).

Второй важный момент – контекст данного сообщения, на который историки архитектуры не обращали внимания. А между тем летописец приводит его в качестве оправдания архиепископа от обвинений в разграблении епархиальной казны («инии же мнози глаголаху, яко, получивъ святую Софию, пошьль Цесарюграду; и много глаголаху на нь, нь собе на грѣхъ»). В такой ситуации соратник Нифонта скрупулезно перечисляет все его благодеяния епархии и расходы на работы по строительству и украшению храмов вплоть до устройства кивория в Св. Софии. Следовательно, перед нами полный, а не частичный перечень строительных работ архиепископа, который сводится всего к трем объектам: наружному ремонту Св. Софии, возведению собора Мирожского монастыря в Пскове и Св. Климента в Старой Ладогe. Итак, период строительной активности Нифонта был недолог – учитывая же, что ремонт Св. Софии датирован 1151 годом, а закладка Св. Климента – 1153-м, весь этот период укладывается в первую половину 1150-х и, возможно, самый конец 1140-х годов.

С контекстом данного известия связан третий важный момент, также не получивший должной оценки. Летописец подчеркивает, что на ремонт и возведение вышеупомянутых храмов тратились деньги из епархиальной казны, а значит, заказчиком работ и нанимателем строительной артели был не князь, но именно новгородский архиепископ, под чьей юрисдикцией находились также Псков и Ладога. Как же та артель, которая до этого строила в Пскове явно княжеские храмы: Св. Троицу и Св. Димитрия (см. ниже), возвела там же собор Мирожского монастыря, то есть оказалась в распоряжении Нифонта? Ответ на этот вопрос нам может дать анализ политической истории Новгородской земли в 1136–1148 годах.

<sup>47</sup> См.: *Гунциус А.А.* К истории сложения текста Новгородской первой летописи. Спорные вопросы текстологии НПЛ // Новгородский исторический сборник. Вып. 6 (16). СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 3–72.

В НЛ смена князей в данный период представлена следующим образом<sup>48</sup>:

– 1136 год: Новгородци призваша плесковиць и ладожанъ и сдумаша, яко сгонити князя своего Всеволода... В то же лѣто прииде Новугороду князь Святославъ Олговиць ис Чернигова...

– 1137 год: Въ то же лѣто приде князь Мьстиславиць Всѣволодъ Пльскову, хотя сѣсти опять на столе своемъ Новѣгородѣ...

– 1138 год: преставися князь Всеволод Мьстиславиць мѣсяца февраля въ Плесковѣ, и яшася плесковици по брата его Святополка; и не бѣ мира с ними... выгнаша князя Святослава, сына Ольгова, из Новагорода, мѣсяца априля 17... вниде князь Ярославъ, сынъ Юргевъ, внукъ Володимиръ, ис Суздаля в Новѣгород на столъ, мая въ 10; и съ плесковици смиришася...

– 1139 год: бѣжа Ростиславъ къ Смоленску къ отцю изъ Новагорода, септября въ 1... вниде князь Святославъ Олговиць к Новугороду и сѣде на столѣ мѣсяца декабря въ 25.

– 1141 год: Святослав... убоявъся новгородцовъ... бѣжа отаи нощию... вниде Ростиславъ Юргевич в Новѣгород на столъ ноября въ 26.

– 1142 год: вниде Святополкъ в Новѣгород, въ 19 априля; и пустиша Ростислава къ Юргю.

– 1148 год: Тои же осени присла Изяславъ сына своего Ярослава ис Кыева, и прияша и новгородци, а Святополка выведе злобы его ради и дасть ему Володимиръ.

Важные подробности к этому добавляет Киевская летопись, отражающая взгляд на происходящие события со стороны великого князя<sup>49</sup>:

– 1140 год: рекоша бо тако . даи ны шюрина своего . Мьстиславича . Всеволодъ же не хота . перепустити Новагорода Володимерю племени . призва шюрина своя да има Берестии...

– 1141 год: послаша Гюргеви моужи своя . и пояша Ростислава Гюргевича . и посадиша Новгородьци с великою чѣстью . Новѣгородѣ . на столѣ... посла Изяславъ къ сестрѣ своеи речъ испроси ны оу зѣте Новгородъ Великийи . братоу своему Стѣполкоу . вна же тако створи.

– 1142 год: посла Всеволодъ Стѣполка . в Новѣгородѣ . шюрина своего . смолваса с Новгородьци . которьихъ то былъ приялъ и пояша и Новгородци и сѣде и на столѣ . а Дюрдевичъ стрьичича своего пусти . къ ѿцю в Соуждаль . из Новагор[од]а.

Общий ход этих событий можно реконструировать следующим образом. Летом 1136 года новгородцы изгнали с княжения Всеволода Мстиславича и пригласили на стол Святослава Ольговича из Чернигова. Но на следующий год уехавший в Переяславль Южный Всеволод, желая вернуть себе Новгород, сел на стол в Пскове, и несмотря на поход новгородцев со Святославом и его союзниками псковичи отказались прогнать Всеволода (ср. выше). Но 11 февраля 1138 года Всеволод умер, и псковичи провозгласили своим князем его брата Святополка, а вслед за этим, 17 апреля,

<sup>48</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 24–28, 209–214.

<sup>49</sup> ПСРЛ. Т. 2. Стб. 308–310.

новгородцы изгнали Святослава Ольговича и 10 мая приняли на стол сына Юрия Долгорукого Ростислава, после чего их вражда с Псковом прекратилась. Однако в следующем, 1139 году, 1 сентября Ростислав бежал из Новгорода, и 25 декабря туда на стол вернулся Святослав Ольгович, на тот момент брат киевского князя Всеволода. Его возвращение получилось, впрочем, неудачным, и уже в 1140 году новгородцы стали просить у Всеволода Ольговича Святополка Мстиславича, но киевский князь не хотел отдавать Новгород Мономашичам и в качестве компенсации передал Святополку и его брату (Владимиру Мачешичу) Берестье (совр. Брест), хотя неизвестно, сел ли Святополк там вместо Пскова. В 1141 году Всеволод Ольгович решил сменить Святослава на своего сына, но опасавшийся новгородцев Святослав сам бежал из города, и новгородцы опять попросили у Юрия его сына Ростислава, который снова вошел туда 26 ноября. После этого Святополк, через своего брата Изяслава и сестру, бывшую замужем за Всеволодом Ольговичем, стал опять просить у того Новгород, и тот, наконец, согласился, так что в 1142 году Святополк стал новгородским князем вместо Ростислава, ушедшего к отцу. После этого ситуация стабилизировалась, и Святополк оставался новгородским князем до осени 1148 года, когда ставший киевским князем брат Изяслав вдруг по непонятной причине («злости его ради») не перевел его во Владимир-Волынский, посадив в Новгороде своего сына Ярослава и затем, зимой, прибыв туда сам для совместного с новгородцами похода на Суздаль.

Сопоставим теперь эти политические перипетии 1030–1040-х годов с храмовозданной активностью в Северо-Западной Руси. Между 1127 (или даже 1123) и 1136 годом князь Всеволод Мстиславич перемещает свою артель между Новгородом и Псковом. Его изгнание в 1136 году прерывает строительство церкви Успения на Торгу в Новгороде (см. выше), но артель Всеволода в 1137 году оказывается с ним снова в Пскове, где начинается новое храмовое строительство, продолжавшееся, очевидно, при его наследнике и брате Святополке. Однако после вокняжения Святополка в Новгороде в 1142 году она возвращается в Новгород, где достраивает в 1144 году церковь Успения на Торгу. Поскольку после этого работы по монументальному строительству в Новгороде не фиксируются до 1151 года, артель Святополка вернулась, очевидно, в Псков, где и работала до его внезапного смещения осенью 1148 года. Судя по использованию ее приемов в соборе Мирожского монастыря и в Св. Клименте в Старой Ладобе, она не ушла со Святополком на Волынь, а осталась на северо-западе Руси, где ее новым работодателем стал, однако, не новый князь Ярослав Изяславич, которому к тому моменту было лишь 12–15 лет<sup>50</sup> и который был просто наместником своего отца, а влиятельный и финансово обеспеченный архиепископ Нифонт. Можно лишь гадать о причинах такого перехода артели к владыке, не типичного для Руси, но, возможно, это был

<sup>50</sup> *Домбровский Д.* Генеалогия Мстиславичей. Первые поколения (до начала XIV века) /

Пер. с польского и вступ. слово к рус. изд. К.Ю. Ерусалимского и О.А. Остапчук. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. С. 230–244.

подарок Изяслава Мстиславича, заинтересованного в том, чтобы Нифонт признал митрополитом его ставленника Клима Смолятича, а новгородцы отправились с ним в поход на Суздаль.

С другой стороны, краткость строительной деятельности Нифонта и сложности с помещением собора Мирожского монастыря во время после 1151 года (см. выше) заставляет отнести тот к периоду непосредственно перед этим годом – как раз к моменту после ухода Святополка в 1148 году, то есть к 1149–1150 годам – моменту вынужденного пребывания Нифонта в Киеве. С этим обстоятельством можно осторожно связать изменение замысла собора Мирожского монастыря в ходе его строительства: надстройку западных угловых ячеек и устройство в западном рукаве креста подобия хор-«полатей», обычно предназначавшихся для князя и имеющих в остальных храмах региона 1140–1150-х годов. Более того, поскольку мы знаем из летописи, что во время своего пребывания в Киеве Нифонт вступил в переписку с Константинопольским патриархом, который всячески возвеличивал его за упорное отстаивание «провизантийской» позиции в русском церковном конфликте середины XII века<sup>51</sup>, то вполне вероятно, что наградой из Царьграда для новгородского архиепископа была и артель фрескистов, создавшая роспись в Мирожском монастыре, не имеющую себе стилистических и иконографических аналогий на Руси<sup>52</sup> (и отчасти поэтому Нифонт задержался в Киеве почти на год). Последующая же «лакуна» в деятельности строительной артели Нифонта в 1152 году, возможно, связана с большим пожаром Торговой стороны в Новгороде<sup>53</sup>, после которого она могла заниматься возобновлением церковью Ярославова дворища.

Поскольку между 1144 и 1148 годом никаких церковных построек в Новгороде и Ладоге неизвестно, очевидно, артель Святополка возводила в этот период один из псковских храмов – судя по летописной датировке 1144 годом, Св. Димитрия (возможно, это было патрональное посвящение, так как это единственная известная нам церковь, самостоятельно построенная Святополком). В таком случае собор Ивановского монастыря остается отнести либо к 1131–1134 годам (между окончанием Св. Иоанна на Опоках, псковским аналогом которого он стал, и закладкой Успения на Торгу), либо к 1137–1141 годам – от вокняжения Всеволода в Пскове в 1137 году до перехода Святополка в Новгород в 1142-м и возобновления постройки Успения на Торгу. Примечательно, что после этого, в 1149 году, их строители резко сменили планировочные решения церковных зданий, перейдя от вписанного креста на четырех столпах с обязательным нартексом к вписанному кресту с изолированными угловыми ячейками: очевидно, потому, что стали работать на архиепископа Нифонта, вероятно, грека по происхождению, который, судя по «Вопрошанию Кирикову»,

<sup>51</sup> «Присла к нему грамоты блажа и и причитая къ стѣмъ его» (ПСРЛ. Т. 1. Стб. 484).

<sup>52</sup> Эта идея была подсказана нам А.В. Захаровой во время обсуждения нашего доклада на данную тему.

<sup>53</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 29, 215.

был прекрасно знаком с особенностями византийского храма и его литургического устройства.

Таким образом, путем внимательного анализа письменных источников нам удалось восстановить хронологию как построек Нифонта, так и предшествующих заказов князей Всеволода и Святополка (не до конца ясными остаются лишь даты Св. Троицы и собора Ивановского монастыря в Пскове). Однако после известия о закладке Св. Климента в 1153 году любое упоминание о Ладогe из летописей исчезает, и они не дают возможности выстроить хронологию местных церквей в период до возобновления каменного строительства в Новгороде в 1166 году. На наш взгляд, некоторый свет на этот вопрос могут пролить эпиграфические источники.

**Эпиграфика.** Выше, касательно граффито из церкви Благовещения на Городище, уже говорилось о значении аутентичных надписей для истории храмовых построек. Не менее важны для данной темы и княжеские знаки на строительной керамике, указывающие на заказчика постройки.

Так, на постелях кирпичей Св. Димитрия в Пскове оттиснуты два княжеских знака: один уверенно атрибутируется Изяславу Мстиславичу, великому князю Киевскому в 1146–1149, 1150 и 1151–1154 годах, тогда как другой, с дополнительной засечкой, кому-то из его ближайших родственников, княживших в Новгороде: брату Святополку (1142–1148) или сыну Ярославу (1148–1154)<sup>54</sup>. Однако, как мы видели выше, с конца 1148 года заказчиком для бывшей княжеской артели оказывается архиепископ Нифонт, так что выбор должен однозначно пасть на Святополка Мстиславича, то есть на 1142–1148 годы, что согласуется и с летописной датировкой памятника 1144 годом (см. выше). Знак же Изяслава Мстиславича может указывать не только на его родственные связи с заказчиком, но и на репрезентацию киевского князя, старшего среди Рюриковичей: так, на Золотых воротах Владимира и кивории в Боголюбове, построенных Андреем Юрьевичем, имеются знаки Ростислава Мстиславича, который не был ближайшим родичем заказчика, но в момент завершения этих построек княжил в Киеве (1159–1167)<sup>55</sup>. Поэтому и в случае плинфы Св. Димитрия речь может идти о периоде киевского княжения Изяслава, современном княжению Святополка в Новгороде, то есть о 1146–1148 годах.

Примечательно, что среди четырех знаков на плинфе Св. Климента в Старой Ладогe, скопированных Н.Н. Репниковым<sup>56</sup>, ни один не опознается как княжеский, что может указывать на церковный характер заказа. Известие НЛ о закладке Св. Климента именно архиепископом Нифонтом подтверждает граффито на его штукатурке, опубликованное, но

<sup>54</sup> Подр. см.: *Михеев С.М.* Княжеские печати с тамгами и атрибуция знаков Рюриковичей XI–XII века // *Древняя Русь: Вопросы медиевистики.* 2017. № 4 (70). С. 29–30; *Он же.* Датированная запись. С. 15. Прим. 28.

<sup>55</sup> См.: *Михеев С.М.* Княжеские печати... С. 26.

<sup>56</sup> Были представлены С.В. Лалазаровым в ряде его докладов и будут в ближайшее время опубликованы.

не прочитанное Б.Г. Васильевым<sup>57</sup>. От двустрочного граффито сохранилось три фрагмента, причем, судя по формуле надписи Εὐχθεε ὑτέρ ... καὶ ὑτέρ ... во второй строке, левый фрагмент на фотографии Васильева должен был располагаться правее, а правый непосредственно примыкать к центральному. В таком случае всю надпись удастся восстановить почти целиком:

[Ελί? ἄρχοντ]ος(?) Νικολ[άου καὶ ἀρχιεπισ]κόπου Νήφ[οντος].  
[Εὐχ]θεε ὑτέρ Μαρ[...], ὑτέρ ... καὶ ὑ]τέρ Αὐ[...].

Граффито однозначно говорит о завершении храма (когда была нанесена штукатурка под фреску) еще при архиепископе Нифонте – до 1156 года, ранней весной которого (то есть до начала строительного сезона) тот уехал в Киев и там умер. Судя по тому, что перед именем живого заказчика храма стоит имя некоего Николая, это должен был быть весьма значительный персонаж – патриарх Николай IV Музалон умер еще весной 1151 года, митрополитом киевским в этот момент был Константин I, так что остается лишь кандидатура князя с христианским именем Николай. Поскольку же великими князьями Киевскими в 1153–1156 годах были Изяслав-Пантелеимон и Юрий-Георгий, то Николаем должен быть новгородский князь. Однако это, опять же, не могли быть Ростислав-Михаил Мстиславич (1154) или Давыд Ростиславич (1154–1155), но лишь Ярослав Изяславич (1148–1154) или Мстислав Юрьевич (1155–1158), чьи христианские имена неизвестны. Если Николай – это Ярослав, изгнанный 26 марта 1154 года, то храм должен был быть построен и оштукатурен под фреску за один сезон 1153 года, что маловероятно. Если же это был Мстислав Юрьевич, вокняжившийся в Новгороде вскоре после 20 марта 1155 года, то Св. Климент был закончен, без росписи (граффито процарапано по сырой штукатурке), не позднее осени 1155 года – за три строительных сезона.

При том же князе был завершен, по всей видимости, и храм Успения в Старой Ладого, на сырой штукатурке которого, перед нанесением фрески, были вырезаны два княжеских знака: один частично, другой полностью. Оба они в настоящий момент надежно атрибутируются Юрию Долгорукому<sup>58</sup> и, как в случае вышеописанных знаков в Пскове и Владимире-на-Клязьме и Боголюбове, должны быть элементом репрезентации великого князя Киевского, которым на длительный срок Юрий был в 1149–1151 и 1155–1157 годах. Однако в первый временной

<sup>57</sup> Васильев Б.Г. Монументальная живопись Старой Ладого XII века. С. 373–374, 470–471, 493.

И.П. Медведев, к которому Васильев обратился за консультацией, смог восстановить формулу Εὐχθεε ὑτέρ в начале второй строки, но ошибочно истолковал буквы ΚΟΠΟΥ как остаток слова со значением «каменосечец», откуда Васильев развил гипотезу о граффито как автографе греческого строителя храма.

<sup>58</sup> Михеев С.М. Княжеские печати. С. 23. До этого они ошибочно атрибутировались Ростиславу Мстиславичу (И.Л. Воиновой и О.Г. Гусевой), Владимиру (С.В. Белецким) и Изяславу (Д.А. Мачинским) Мстиславичам (см.: Сарабьянов В.Д. Церковь Святого Георгия. С. 202–203).

промежуток, как мы видели, единственная известная нам на северо-западе Руси строительная артель была занята возведением собора Мирожского монастыря в Пскове и ремонтом Св. Софии Новгородской, а в это время в Новгороде княжил противник Юрия – Ярослав Изяславич. Кроме того, ладожская церковь Успения отличается по строительной технике от всех построек Новгородской земли, известных нам до 1155 года. Поэтому вероятней всего, что храм Успения в Старой Ладогe был завершен также при Мстиславе Юрьевиче (1155–1158), причем еще до того, как в Новгород пришло известие о смерти его отца (случившейся 15 мая 1157 года), то есть до осени этого года.

В случае постройки церкви Успения в 1156–1157 годах вероятней оказывается и завершение именно в 1155 году Св. Климента, примыкающего по строительной технике еще к предшествующим памятникам Пскова. Впрочем, наличие знака на штукатурке церкви Успения не обязательно указывает на заказ князя Мстислава, а не епископа Аркадия<sup>59</sup>, так как мы видели вероятное имя князя в надписи на Св. Клименте, построенном Нифонтом. В любом случае, после смерти Нифонта весной 1156 года наниматель артели должен был смениться, что объясняет и прекращение строительства первой церкви Св. Георгия в Старой Ладогe, во всем идентичной Св. Клименту и, вероятно, из-за своей незавершенности не упомянутой Кириком среди построек Нифонта.

Итак, привлечение эпиграфического материала, включая княжеские знаки, позволяет не только подтвердить и даже уточнить датировку Св. Троицы и Св. Димитрия в Пскове, но и точно датировать ранний этап церковного строительства в Старой Ладогe. Он включает в себя возведение Св. Климента (1153–1155), закладку первой церкви Св. Георгия (1156?) и сооружение храма Успения (1156–1157) по тому же плану (только без нартекса), но из иной плинфы и в другой технике, то есть, вероятно, со сменой мастеров, хотя бы частичной. Но можем ли мы прояснить время создания остальных храмов Старой Ладоги, разброс в датировках которых, как мы видели, весьма широк? Некоторый свет на эту проблему может пролить, на наш взгляд, анализ стиля ладожских фресок.

**Фрески Старой Ладоги.** Фрески храмов Старой Ладоги XII века стали объектом пристального изучения историков искусства с середины XX века и вызывали весьма противоречивые оценки, в том числе касательно их датировки, как мы могли видеть выше по хронологиям Сарабьянова и Васильева. Последнему принадлежит важнейшая заслуга в разборе и атрибуции фрагментов росписей из церквей Успения, Св. Климента, Св. Николая, на Ладожке (Св. Петра) и на Волхове (Воскресения)<sup>60</sup>. Впрочем, как он показал, фрагменты фресок из последних двух памятников, раскопанных в конце XIX века Н.Е. Бранденбургом, не могут быть точно атрибуированы

<sup>59</sup> В 1157 году он был уже избран в епископы, но еще не рукоположен (ПСРЛ. Т. 3. С. 29–30, 216–217).

<sup>60</sup> См.: Васильев Б.Г. Монументальная живопись Старой Ладоги XII века.

одному из них. Кроме того, от фресок Св. Николая не сохранилось фрагментов личного письма, которые позволили бы стилистически их сравнить с росписями других церквей Старой Ладogi. Таким образом, для сравнения стиля могут быть привлечены фрески церковью Св. Климента, Успения, на Ладожке или на Волхове и Св. Георгия.

До публикации фрагментов росписей храмов Св. Климента (известных прежде лишь в виде фрагментов орнаментов) и на Ладожке/Волхове исследователи ладожской монументальной живописи изучали, по сути, только фрески Св. Георгия и Успения (плохо сохранившиеся) и потому обращали внимание преимущественно на их различия, а не сходства, что привело к большому разбросу их датировок: от второй четверти XII века (фрески Успения, по Васильеву) до конца этого столетия (росписи Св. Георгия, по Сарабьянову). Теперь, после введения в научный оборот двух новых комплексов живописи, следует посмотреть на ладожские фрески как на некую группу памятников, особенно в сравнении с фресками Новгородской земли предшествующего периода (1120-х – начала 1150-х), также пополнившимися новым важным материалом<sup>61</sup>. Среди последних в самых общих чертах можно выделить три стиля росписей: «аристократический» (Благовещение на Городище, основной объем собора Юрьева монастыря (ок. 1130)<sup>62</sup>), «монашеский» (собор Антониева монастыря, башня собора Юрьева монастыря и, на наш взгляд, отчасти Николо-Дворищенский собор (1136?)) и «константинопольский монастырский» (Мартырьевская паперть Св. Софии Новгородской (1144) и собор Мирожского монастыря (1149–1150?)). Последний стиль, судя по датировке памятников, сменил два предыдущих и при этом напрямую связан с заказом архиепископа Нифонта. При сравнении со всеми тремя этими живописными стилями фрески всех (!) церквей Старой Ладogi демонстрируют неизвестные тем элементы маньеризма, что позволяет выделить их в отдельную стилистическую группу.

При этом мы знаем, что штукатурка наносилась сразу под фрески и в Св. Клименте, где на них есть граффито 1153 или 1155 года, и в церкви Успения, где на ней есть княжеский знак 1157 года. Кроме того, исследования показали, что в сохранившихся церквях Успения и Св. Георгия росписи производились со строительных лесов, то есть следовали сразу за возведением здания. В такой ситуации трудно себе представить, чтобы артель живописцев данного стилистического направления, причем очень ярко выраженного, работала в шести небольших храмах Старой Ладogi в течение полувека: с середины 1150-х (или даже с 1140-х) годов до конца XII века<sup>63</sup>. Потому наиболее логично синхронизировать ее деятельность со строительной активностью в Старой Ладoge 1153–1165 годов. В этом

<sup>61</sup> Последний обзор их см. в: *Этингоф О.Е.* Новые находки фресок Георгиевского собора Юрьева монастыря и артели живописцев в Новгородской земле первой половины XII века.

<sup>62</sup> Росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря: археология и искусство. М.: ИА РАН, 2024.

<sup>63</sup> Критику такого представления см. в: *Мильчик М.И.* Еще раз о хронологии каменного строительства XII века в Пскове и Ладoge. С. 294.

контексте кажется вполне удачной гипотеза Лазарева о закладке второго храма Св. Георгия в 1164 году и, соответственно, его росписи в середине 1160-х, тем более, что его архитектурные формы наиболее отличны от остальных ладожских храмов и сближаются со следующим этапом церковного зодчества Новгородской земли<sup>64</sup>.

Формально объекты работ данной артели объединяют заказы Нифонта (Св. Климент) с последующими храмами Старой Ладogi, однако первый был закончен строительством, вероятно, только в 1155 году и расписывался скорее в следующем, 1156 году, то есть уже после смерти Нифонта. Следовательно, в области фресковой декорации после смерти Нифонта здесь произошло столь же значительное изменение, как и в строительной технике (см. выше). Примечательно, что и на самого Нифонта работали, по всей видимости, две артели фрескистов: одни – в 1144 году, в Мартирьевской паперти Св. Софии (возможно, те же, что расписывали тогда же Успение на Торгу), а другие, более высококачественные и, вероятно, приведенные архиепископом из Киева в 1150 году, – с 1151 года собор Мирожского монастыря.

Итак, гомогенность всех ладожских храмов XII века в области планировочных решений, строительной техники (кроме самых ранних: Св. Климента и первого Св. Георгия) и фресковой декорации не позволяют вывести их за пределы 1153–1165 годов, после чего «ладожский» тип храма переходит в Новгород. Очередность возведения ладожских церквей после Св. Климента (1153–1155), первого Св. Георгия (1156?) и Успения (1156–1157) неясна, однако последней из них, как мы видели, мог быть второй Св. Георгий (1164–1165?). Тогда в оставшемся промежутке длиной в шесть лет помещаются три храма, строительство которых занимало обычно как раз два года: на Ладожке, на Волхове и Св. Николай. Продолжение строительства храмов в Ладoge в той же технике, что на Успении, и после ухода Мстислава Юрьевича, при Святославе (1158–1160, 1161–1168) и Мстиславе (1160–1161) Ростиславичах, приходившихся ему лишь далекими родственниками (двоюродными племянниками), указывает скорее не на княжеский, а на епископский заказ: нового владыки Аркадия (1156 (1158)–1163) и его преемника Иоанна-Ильи (1163 (1165)–1186)<sup>65</sup>, при котором артель и возвращается в Новгород.

**Заключение.** Наш анализ письменных источников, граффити и княжеских знаков на кирпичах и стенах церквей, а также их стиля фресковой декорации, в соединении с исследованиями наших предшественников в области относительной хронологии памятников, позволил предложить новую абсолютную хронологию церковных построек Северо-Западной Руси второй четверти – середины XII века:

<sup>64</sup> См.: Лазарев С.В. Архитектура церкви св. Георгия. С. 109–126.

<sup>65</sup> Ср.: Соленикова Е.В. К вопросу о времени строительства домонгольских храмов Старой Ладogi... С. 237–238.

- Св. Иоанн на Опоках в Новгороде (1127–1130)
- Троицкий собор в Пскове (1133–1134? / 1123–1126)
- Успение на Торгу в Новгороде (1135–1136?)
- Собор Ивановского мон. в Пскове (1138–? / 1131?–1134?)
- Успение на Торгу в Новгороде (1142?–1144)
- Св. Димитрий в Пскове (1144/6?–1148?)
- Собор Мирожского мон. в Пскове (1149?–1150?)
- Ремонт Св. Софии в Новгороде (1151)
- Большой пожар в Новгороде на Торговой стороне (1152)
- Св. Климент в Старой Ладогe (1153–1155?)
- Св. Георгий I в Старой Ладогe (1156?)
- Успение в Старой Ладогe (1156–1157)
- Св. Николай в Старой Ладогe (1158 ?–1163?)
- Воскресение (на Волхове) в Старой Ладогe (1158 ?–1163?)
- Св. Петр (на Ладожке) в Старой Ладогe (1158 ?–1163?)
- Св. Георгий II в Старой Ладогe (1164 ?–1165?)

Среди всех этих церковных построек четко выделяются три группы памятников. Первая представляет собой заказы князей Всеволода и Святополка Мстиславичей. В 1127–1130 годах новгородский князь Всеволод строит связанный с рано умершим сыном храм Св. Иоанна на Опоках, в 1133–1134 (или, менее вероятно, 1123–1126) – Св. Троицу, первый храм в своем новом союзнике – Пскове, а в 1135-м закладывает в Новгороде Успение на Торгу, строительство которого прерывает его изгнание летом 1136 года. В 1137 году Всеволод садится на стол в Пскове, куда переводит свою артель, которая начинает возводить, вероятно, собор Ивановского монастыря (менее вероятно, в 1131–1134 годах), продолжая работать после смерти Всеволода на его брата и преемника Святополка, который, вокняжившись в Новгороде, в 1142–1144 годах достраивает Успение на Опоках, а затем снова в Пскове возводит Св. Димитрия (возможно, посвященный его небесному патрону).

Вторая группа памятников – это заказы архиепископа Нифонта, которому после внезапного перемещения Святополка на Волынь осенью 1148 года, очевидно, достается его строительная артель. Она возводит для него, по-прежнему в Пскове, собор Мирожского монастыря в 1149–1150 годах, затем выполняет наружный ремонт Св. Софии Новгородской в 1151 году и, возможно, возобновление храмов Ярославова дворища после пожара 1152 года и, наконец, в Старой Ладогe строит Св. Климента в 1153–1155 годах и закладывает первую церковь Св. Георгия в 1156 (?) году, которую не завершает из-за смерти Нифонта весной 1156 года. Сохранив прежнюю строительную технику, бывшая княжеская артель освоила новую планировку церковного здания (с изоляцией угловых ячеек).

После этого в Старой Ладогe продолжается строительство третьей группы храмов, с сохранением плана церквей (с небольшой модификацией), но со сменой мастеров, хотя бы частичной, и заказчика, которым мог стать либо снова новгородский князь – теперь Мстислав Юрьевич, либо

новый Новгородский епископ – Аркадий. Эти мастера возводят в 1156–1157 годах церковь Успения, затем, в неизвестном порядке, – храмы Воскресения, Св. Петра и Св. Николая и, возможно, в самом конце, в 1164–1165 годах, – вторую церковь Св. Георгия.

Наконец, важно отметить еще три момента. Во-первых, почти полностью подтвердилась относительная хронология памятников, созданная Раппопортом, за двумя существенными исключениями: местом Троицкого собора в Пскове (не после, а до Успения на Торгу) и датировкой Св. Николая в Старой Ладогe (не 1208–1209, а 1158–1163), которая была, впрочем, скорректирована исследователями еще в 1990-е годы<sup>66</sup>. Во-вторых, все памятники трех групп хронологически не перекрывают друг друга, то есть могли быть возведены последовательно, даже при перерыве в строительстве (как у Успения на Торгу). Таким образом, подтверждается и гипотеза Раппопорта о работе в Северо-Западной Руси второй четверти – середины XII века лишь одной артели каменных дел мастеров, которая меняла свой состав, планировочные решения (начиная с собора Мирожского монастыря) и технику (начиная с Успения в Старой Ладогe) при перемещениях между Новгородом и Псковом и затем в Старую Ладогу, связанных прежде всего с не менее чем трехкратной сменой заказчика. Однако не подтверждается гипотеза Раппопорта о трех четких этапах ее работы: новгородском, псковском и ладожском, так как в 1120–1140-х годах она постоянно перемещалась между Новгородом и Псковом, отчасти по политическим причинам (изгнание Всеволода из Новгорода в 1136 году и возвращение туда Святополка в 1142-м). В-третьих, если Троицкий собор в Пскове был заложен все же в 1123 году, то исчезает лакуна в строительной деятельности Всеволода Мстиславича, и его (и Святополка) дальнейшие постройки в Новгороде и Пскове становятся логическим продолжением более ранних новгородских памятников, с которыми они связаны и по конструкции и технике, тогда как переломными оказываются переход артели к Нифонту, принесший новую планировку церквей, и продолжение храмоздания после его смерти в Старой Ладогe, породившее изменение в технике строительства.

**Название статьи:** Хронология каменного церковного зодчества Северо-Западной Руси второй четверти – середины XII века

**Автор:** Виноградов Андрей Юрьевич – кандидат исторических наук, доктор филологических наук, профессор. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа исторических наук, ул. Старая Басманная, д. 21/4, 105066 Москва.  
E-mail: [auvinogradov@hse.ru](mailto:auvinogradov@hse.ru)

**Аннотация.** В статье дается обзор существующих хронологий каменного церковного зодчества Северо-Западной Руси второй четверти – середины XII века и на основе анализа источников предлагается новый вариант. В 1127–1130 годах новгородский князь Всеволод строит храм Св. Иоанна на Опоках,

<sup>66</sup> См.: Соленикова Е.В. К вопросу о времени строительства домонгольских храмов Старой Ладог... С. 236.

в 1133–1134 – Св. Троицу в Пскове, а в 1135-м закладывает в Новгороде Успение на Торгу, незаконченное из-за его изгнания летом 1136 года. В 1137 году Всеволод садится на стол в Пскове, где его артель начинает возводить собор Ивановского монастыря, а после смерти Всеволода продолжает работать на его брата Святополка, который в 1142–1144 годах достраивает Успение на Опоках, а затем снова в Пскове возводит Св. Димитрия. После внезапного перемещения Святополка осенью 1148 года его артель достается архиепископу Нифонту и возводит для того, по-прежнему в Пскове, собор Мирожского монастыря (1149–1150), выполняет наружный ремонт Св. Софии Новгородской (1151) и, возможно, возобновление Ярославова дворища после пожара 1152 года и строит в Старой Ладoge Св. Климента (1153–1155) и закладывает первую церковь Св. Георгия в 1156 (?) году. После этого здесь продолжается строительство храмов, с сохранением плана церквей, но со сменой заказчика и отчасти мастеров, которые возводят в 1156–1157 годах церковь Успения, затем – храмы Воскресения, Св. Петра и Св. Николая и, возможно, в 1164–1165 годах – вторую церковь Св. Георгия. Подтвердилась относительная хронология памятников, созданная П.А. Раппопортом, причем все памятники хронологически не перекрывают друг друга, что подтверждает его гипотезу о работе лишь одной артели. Однако, вопреки Раппопорту, та постоянно перемещалась между Новгородом и Псковом, пока не осела в Старой Ладoge.

*Ключевые слова:* Новгород, Псков, Ладoga, церковная архитектура, Нифонт Новгородский

**Title:** Chronology of Stone Church Architecture in Northwestern Russia of the Second Quarter – Middle of the 12<sup>th</sup> Century

**Author:** Vinogradov Andrey Yurievich – PhD in History and Philology, Professor. HSE University, School of History, 21/4 Staraya Basmannaya str., 105066 Moscow  
E-mail: auvinogradov@hse.ru

*Abstract.* The article provides an overview of the existing chronologies of church architecture in Northwestern Rus' from 1127 until 1166 and proposes a new version based on the analysis of sources. In 1127–1130, Prince Vsevolod of Novgorod built St. John, in 1133–1134, St. Trinity in Pskov, and in 1135, he founded in Novgorod Assumption, which was not completed due to his exile in the summer of 1136. In 1137, Vsevolod began to rule in Pskov, where his crew started to build the church of St. John monastery, and after Vsevolod's death continued to work for his brother Svyatopolk, who in 1142–1144 completed Assumption church in Novgorod, and then again in Pskov, built St. Demetrius. After the sudden relocation of Svyatopolk in the autumn of 1148, his crew worked for Archbishop Nifont and erected, always in Pskov, the church of Mirozh Monastery in 1149–1150, performed in Novgorod external repairs of St. Sophia in 1151 and, possibly, of some churches after the fire of 1152, and built finally in Ladoga St. Clement in 1153–1155 and founded the first St. George in 1156 (?). After that, the churches continue to be built there, but with new customer and partly craftsmen, who built Assumption church in 1156–1157, then the churches of Resurrection, St. Peter and St. Nicholas and, possibly in 1164–1165, the second St. George. The P.A. Rappoport's relative chronology of the monuments is confirmed; all the monuments do not chronologically overlap each other, which confirms also his hypothesis about the work of only one crew. However, contrary to Rappoport, it was in a constant move between Novgorod and Pskov until settling in Ladoga.

*Keywords:* Novgorod, Pskov, Ladoga, church architecture, Nifont of Novgorod

## REFERENCES

- Antipov I.V. “Novgorodskaja respublika. Arkhitektura” [“Novgorod Republic. Architecture”], *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox Encyclopedia], vol. 51, Moscow: Church Research Center “Orthodox Encyclopedia”, 2018, pp. 504–506 (in Russian).
- Antipov I.V. “Pskovskaia oblast’. Arkhitektura” [“Pskov Region. Architecture”], *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox Encyclopedia], vol. 58, Moscow: Church Research Center “Orthodox Encyclopedia”, 2020, pp. 645–646 (in Russian).
- Antipov I.V. “Staraia Ladoga. Arkhitektura” [“Staraya Ladoga. Architecture”], *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox Encyclopedia], vol. 66, Moscow: Church Research Center “Orthodox Encyclopedia”, 2022, pp. 45–47 (in Russian).
- Beletskii S.V. “K voprosu o datirovke domongol’skikh khramov Pskova” [“On the Question of Dating the Pre-Mongol Churches of Pskov”], in *Problemy izucheniia drevnerusskogo zodchestva* [Problems of Studying Ancient Russian Architecture], St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 1996, pp. 100–109 (in Russian).
- Brandenburg N.E. *Staraia Ladoga* [Staraya Ladoga], St. Petersburg: Tipografia Glavnogo Upravleniia Udelov, 1896 (in Russian).
- Bulkin Val.A. “Arkhitektura Pskova XII veka (voprosy datirovki)” [“Architecture of Pskov of the 12<sup>th</sup> Century (Questions of Dating)”], in *Programma «Hram». Sbornik materialov* [Program “Temple”. Collection of Materials], St. Petersburg: Sankt-Peterburgskii fond kul’tury, 1993, pp. 7–13 (in Russian).
- Bulkin Val.A. *O drevnerusskoi arkhitekture* [On Ancient Russian Architecture], St. Petersburg: Kalamos, 2012 (in Russian).
- Demicheva N.N. “O datirovke pamiatnikov domongol’skogo zodchestva v Pskove” [“On the Dating of Monuments of Pre-Mongol Architecture in Pskov”], *Kratkie soobshcheniia Instituta arkheologii*, 198 (1989), pp. 112–113 (in Russian).
- Dombrovskii D. *Genealogiia Mstislavichei. Pervye pokoleniia (do nachala XIV veka)* [The Genealogy of the Mstislavichs. The First Generations (Before the Beginning of the 14<sup>th</sup> Century)], St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2015 (in Russian).
- Etinhof O.E. “New Finds of Frescoes in St. George’s Cathedral of the Yuriev Monastery and Teams of Painters in the Novgorod Land of the First Half of the 12<sup>th</sup> Century”, *Vestnik of St. Petersburg University. Arts*, 12.3 (2022), pp. 464–486 (in Russian).
- Gippius A.A. “K istorii slozheniia teksta Novgorodskoi pervoi letopisi. Spornye voprosy tekstologii NPL” [“On the History of the Composition of the Text of the Novgorod First Chronicle. Controversial Issues of the Textology of the NPL”], *Novgorodskii istoricheskii sbornik*, 6 (1997), pp. 3–72 (in Russian).
- Gippius A.A. and Mikheev S.M. “Graffiti from the Annunciation Church at Gorodishche: Preliminary Review”, *Architectural Archeology*, 1 (2019), pp. 35–40 (in Russian).
- Ioannisian O.M. “Zodchestvo pervoj poloviny – serediny XII veka” [“Architecture of the First Half – Middle of the 12<sup>th</sup> Century”], in *Istoriia russkogo iskusstva* [The History of Russian Art], vol. 2/1, Moscow: State Institute for Art Studies, 2012, pp. 89–117 (in Russian).
- Jolshin D.D. “Novgorodskaja plinfa XI–XIII vekov: vozmozhnosti tipologicheskogo izucheniia” [“Novgorod Plinth of the 11<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> Centuries: Possibilities of Typological Study”], *Novgorod i Novgorodskaja zemlia*, 27 (2013), pp. 208–213 (in Russian).
- Komech A.I. *Kamennaia letopis’ Pskova XII – nachala XVI veka* [The Stone Chronicle of Pskov of the 12<sup>th</sup> – Early 16<sup>th</sup> Century], Moscow: Nauka, 1993 (2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Severnyi palomnik, 2003) (in Russian).
- Komech A.I. “Kompozitsiia fasadov novgorodskikh tserkvei XII–XIII vekov” [“The Composition of the Facades of Novgorod Churches of the 12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries”], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaia kul’tura X – pervoi poloviny XIII veka*

[*Ancient Russian Art. Artistic Culture of the 10<sup>th</sup> – First Half of the 13<sup>th</sup> Century*], Moscow: Nauka, 1988, pp. 101–111 (in Russian).

Kushelev-Bezborodko G., ed. *Pamiatniki starinnoi russkoi literatury, izdavaemye grafom G. Kushelevym-Bezborodko* [*Monuments of Ancient Russian Literature, Published by Count G. Kushelev-Bezborodko*], vol. 4, St. Petersburg: Tipografiia Kulisha, 1862, pp. 1–9 (in Russian).

Lalazarov S.V. *Arkhitektura tserkvi sviatogo Georgiia* [Architecture of the Church of St. George], in *Tserkov' sviatogo Georgiia v Staroi Ladoge. Istoriia, arkhitektura, freski. Monograficheskoe issledovanie pamiatnika XII veka* [St. George's Church in Staraya Ladoga. History, Architecture, Frescoes. A Monographic Study of the 12<sup>th</sup>-Century Monument], ed. by V.D. Sarabyanov, Moscow: Progress-Traditsiia, 2002, pp. 69–126 (in Russian).

Lazarev V.N. *Freski Staroi Ladogi* [Frescoes of Staraya Ladoga], Moscow: Iskusstvo, 1960 (in Russian).

Mikheev S.M. “Dated Record in a Novgorod 12<sup>th</sup>-Century Manuscript of Vsevolod Mstislavich Founding the Pskov Trinity Cathedral”, *Drevnyaya Rus': Voprosy medievistiki*, 4 (90) (2022), pp. 7–22 (in Russian).

Mikheev S.M. “Princely Seals with Tamgas and Attribution of Rurikids' Signs of the 11<sup>th</sup>–12<sup>th</sup> Centuries”, *Drevnyaya Rus': Voprosy medievistiki*, 4 (70) (2017), pp. 29–30 (in Russian).

Mil'chik M.I. “Eshche raz o hronologii kamennogo stroitel'stva XII veka v Pskove i Ladoge” [“Once Again about the Chronology of Stone Construction of the 12<sup>th</sup> Century in Pskov and Ladoga”], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' i strany vizantiiskogo mira: XII vek* [Ancient Russian Art. Rus' and the Countries of the Byzantine World: 12<sup>th</sup> Century], St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2002, pp. 289–296 (in Russian).

Mil'chik M.I. and Shtender G.M. “Zapadnye kamery sobora Mirozhskogo monastiria vo Pskove (K voprosu o pervonachal'noi kompozitsii khrama)” [“The Western Chambers of the Cathedral of the Mirozhsky Monastery in Pskov (On the Question of the Original Composition of the Church)”], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura X – pervoi poloviny XIII veka* [Ancient Russian Art. Artistic Culture of the 10<sup>th</sup> – First Half of the 13<sup>th</sup> Century], Moscow: Nauka, 1988, pp. 77–94 (in Russian).

Nazarenko A.V. “Vsevolod (Gavriil) Mstislavich”, in *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox Encyclopedia], vol. 9, Moscow: Church Research Center “Orthodox Encyclopedia”, 2005, pp. 543–550 (in Russian).

Novoselov N.V. *Ot Blagoveshcheniia do Blagoveshcheniia: stroitel'noe proizvodstvo Novgorodskoi zemli v period slozheniia mestnoi arkhitekturnoi shkoly* [From the Annunciation to the Annunciation: The Construction Industry of the Novgorod Land During the Formation of the Local Architectural School], St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU, 2002 (in Russian).

Novoselov N.V. “Tezis – antitezis – sintez (k voprosu o slozhenii novgorodskoi arkhitekturnoi shkoly)” [“Thesis – Antithesis – Synthesis (on the Question of the Formation of the Novgorod Architectural School)”], *Novgorodskii istoricheskii sbornik*, 14 (24) (2014), pp. 37–117 (in Russian).

Pechnikov M.V. “Novgorodskii sviatitel' Nifont, kniazheskaia vlast' i Kievskaiia mitropoliia (30–50-e gody XII veka)” [“Novgorod St. Nifont, Princely Power and the Kiev Metropolia (30–50s of the 12<sup>th</sup> Century)”], *Vestnik tserkovnoi istorii*, 3/4 (47/48) (2017), pp. 237–278 (in Russian).

Peskova A.A., Rappoport P.A. and Shtender G.M. “K voprosu o slozhenii novgorodskoi arkhitekturnoi shkoly” [“On the Question of the Formation of the Novgorod Architectural School”], *Sovetskaia arkhitektura*, 3 (1982), pp. 35–46 (in Russian).

Prudnikov O.A. “Otnositel'naia khronologiia ladozhskikh pamiatnikov” [“Relative Chronology of Ladoga Monuments”], in *Programma «Hram». 8. Chteniia pamiati N.E. Brandenbura* [Program “Temple”. Issue 8. Readings of the Memory of N.E. Brandenburg], St. Petersburg: St.-Peterburgskii fond kul'tury, 1995, pp. 132–142 (in Russian).

Rappoport P.A. *Arkhitektura srednevekovoi Rusi. Izbrannye stat'i. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia* [Architecture of Medieval Rus'. Selected Articles. To the 100<sup>th</sup> Anniversary of His Birth], St. Petersburg: Liki Rossii, 2013 (in Russian).

Rappoport P.A. *Drevnerusskaia arkhitektura* [Ancient Russian Architecture], St. Petersburg: Stroiizdat, 1993 (in Russian).

Rappoport P.A. *Russkaia arkhitektura X–XIII vekov: Katalog pamiatnikov* [Russian Architecture of the 10<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries: Catalog of Monuments], Leningrad: Nauka, 1982 (in Russian).

Sarabyanov V.D. *Tserkov' Sviatogo Georgiia v Staroi Ladoge. Freski, istoriia, arkhitektura* [Church of St. George in Staraya Ladoga. Frescoes, History, Architecture], St. Petersburg: Blits, 2016 (in Russian).

Sarabyanov V.D. "Hramy Staroi Ladogi domongol'skogo perioda. K voprosu o khronologii stroitel'stva i freskovoi dekoratsii" ["Churches of Staraya Ladoga of the Pre-Mongol Period. On the Issue of Chronology of Construction and Fresco Decoration"], *Staroladozhskii sbornik*, 10 (2013), pp. 180–225 (in Russian).

Shtender G.M. "Zodchestvo Velikogo Novgoroda XI–XIII vekov. Ocherki" ["Architecture of Veliky Novgorod of the 11<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries. Essays"], in *Arkhitekturnoe nasledie Velikogo Novgoroda i Novgorodskoi oblasti. Katalog* [Architectural Heritage of Veliky Novgorod and the Novgorod Region. Catalogue]. St. Petersburg: Liki Rossii, 2008, pp. 576–585 (in Russian).

Solenikova E.V. "K voprosu o vremeni stroitel'stva domongol'skikh khramov Staroi Ladogi (v sviazi s problemoi 'zakazchika')" ["On the Question of the Time of Construction of the Pre-Mongol Churches of Staraya Ladoga (in Connection with the Problem of the 'Customer')"], in *Pamiatniki srednevekovoi kul'tury. Otkrytiia i versii. Sbornik statei k 75-letiiu B.D. Beletskogo* [Monuments of Medieval Culture. Discoveries and Versions. Collection of Articles for the 75<sup>th</sup> Anniversary of B.D. Beletsky], St. Petersburg: Art-contact, 1994, pp. 235–239 (in Russian).

Vasil'ev B.G. *Monumental'naia zhivopis' Staroi Ladogi XII veka* [Monumental Painting of Staraya Ladoga of the 12<sup>th</sup> Century], St. Petersburg: Slavija, 2014 (in Russian).

Vdovichenko M.V. and Sedov V.V., eds. *Wall Paintings of the St. George's Cathedral of the Yuryev Monastery: Archaeology and Art*, Moscow: Institute of Archeology of Russian Academy of Sciences, 2024 (in Russian).

Voronin V.A. "Litovskie kniaz'ia na russkoi sluzhbe v XIII veke" ["Lithuanian Princes in the Russian Service in the 13<sup>th</sup> Century"], in *Aleksandr Nevskij: lichnost', epoha, istoricheskaia pamiat': k 800-letiiu so dnia rozhdeniia: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (25–27 maia 2021 goda, Moskva)* [Alexander Nevsky: Personality, Epoch, Historical Memory: To the 800<sup>th</sup> Anniversary of his Birth: Materials of the International Scientific Conference (May 25–27, 2021, Moscow)], Moscow: Indrik, 2021, pp. 178–186 (in Russian).

*Е.А. Виноградова, М.М. Бернацкий*

## **КОМПОЗИЦИЯ «МЕЛИЗМОС» И ЦИКЛ ЕВАНГЕЛЬСКИХ ПРАЗДНИКОВ В СВЕТЕ СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ**

В последние тридцать лет тема отражения литургических обрядов и богословских идей в живописи стала привычной в дискурсе историков искусства. О каких конкретно связях между литургией и искусством идет речь? В случае с декорацией алтаря как будто все очевидно: процесс литургизации искусства развивается на протяжении X–XII веков параллельно с развитием чинопоследования Божественной литургии и созданием литературных памятников, посвященных ее толкованию.

Этот процесс приводит к утверждению сцены «Причащение апостолов» в центре алтарной апсиды в первой половине XI века. Иконографии Евхаристии посвящена обширная литература, которую можно найти в диссертации Никиты Пассариса<sup>1</sup>. Как показывают последние исследования, впервые подобные композиции появляются в алтарных апсидах храмов коптского Египта: на восточной стене алтаря южной церкви монастыря Апы Аполлона в Бауите (VII–VIII века)<sup>2</sup> и в апсиде храма монастыря Апы Фомы в Вади-Сарга того же времени<sup>3</sup>, что свидетельствует о ранней восточной традиции существования этой композиции в алтарной зоне. Хорошо известно, что данная сцена имеется также в рукописях и на серебряных блюдах 577 года из Рихи (Дамбартон Оакс) и 577–578 годов из Стумы (Археологический музей в Стамбуле). Иконография этой сцены на двух серебряных блюдах из кладов, созданных в Константинополе (о чем свидетельствуют штампы и имена заказчиков в ранге высоких чиновников)

<sup>1</sup> *Πάσσαρης Ν.* Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη: (6ος αι. - α΄ μισό 15ου αι.). Διδακτορική διατριβή. Αθήνα, 2015.

<sup>2</sup> Ibid. Σ. 73. Ек. 11; *Furlas Β.* Image and Chalcedonian Eucharistic Doctrine: a Re-evaluation of the Riha Paten, its Decoration and its Historical Context // *Byzantinische Zeitschrift.* 2021. 114 (3). P. 1117–1160.

<sup>3</sup> *Πάσσαρης Ν.* Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη. Σ. 74. Ек. 12. Возможно, «Причащение апостолов» было представлено уже на коптской ткани, датируемой V–VI веками, с фигурами идущих апостолов, приводимой Пассарисом. Ibid. Ек. 13.

и вложенных в сирийские церкви в период правления Юстина II между 575 и 578 годом, как считает Б. Фурлас, отражает антимонофизитские идеи, как и вариант, представленный в Россанском Евангелии (Россано, Музей епархии и кодекса)<sup>4</sup>, лл. 3об. и 4. Как на блюдах, так и в рукописи Христос представлен дважды, причащающим хлебом и вином, что отражает, по мысли Фурласа, не только основополагающую идею об изображении таинства Евхаристии, в котором Тело Христово представлено под двумя видами, высказывавшуюся исследователями издавна, но и халкидонский догмат о двух природах Христа, не принятый монофизитами<sup>5</sup>. Извод Причащения в сирийском Евангелии Рабулы (Флоренция, библиотека Медичеа Лауренциана, Plut. I. 56) л. 11об. иной – Христос изображен единожды с чашей в руке<sup>6</sup>.

Исследователи предполагали палестинский исток иконографии Причащения апостолов, вероятно, из храма на горе Сион на месте Тайной вечери, но прямых доказательств этому не имеется<sup>7</sup>. В любом случае, очевидно, что композиция «Причащение апостолов» была известна в ранневизантийский период как на востоке, так и в Константинополе. Самые ранние изображения этой сцены в послеиконоборческий период – в псалтирях с иллюстрациями на полях середины IX века, например, – к псалму 109:4 в Хлудовской (ГИМ, Хлуд. 129д), л. 115, или к псалму 33:7–12 в псалтири из монастыря Пантократора на Афоне (cod. 61), л. 37, где Христос представлен единожды, за престолом, причащающим вином и хлебом<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Fourlas B. Image and Chalcedonian Eucharistic Doctrine. P. 1126–1138, 1150–1153. Πάσσαρης Ν. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων. Εικ. 9α, 9β.

<sup>5</sup> Аргументация представляется достаточно убедительной, хотя удвоение образа Христа ради выражения двух его природ не кажется очевидным (т.к. не находит других параллелей в искусстве). При этом Фурлас убедительно опровергает представление о том, что двойное изображение Христа в этой сцене отражает участие в литургии диакона и священника: Fourlas B. Image and Chalcedonian Eucharistic Doctrine. P. 1128–1129.

<sup>6</sup> Б. Фурлас, думая, что эта миниатюра создана в монофизитском монастыре в Бет-Загбе, решил, что такой извод соответствует монофизитскому учению (Ibid. P. 1148–1149.). Однако евангелие Рабулы состоит из двух блоков, принадлежавших разным рукописям, как показал П. Дж. Борбоне. Колофон монахов из Бет-Загбы с датировкой 586 годом относится к части с текстом, тогда как весь блок с миниатюрами был присоединен к ней лишь в XV веке, так что где и когда создана миниатюра точно не известно, ясно лишь, что в Сирии в VI – начале VII века, до завоевания арабами. См.: Borbone P.G. Codicologia, paleografia, aspetti storici // Il Tetravangelo di Rabbula / Ed. by M. Bernabò. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2008. P. 23–58. И позднее Христа будут нередко изображать в Евхаристии единожды, например в Хлудовской Псалтири (ГИМ, Хлуд. 129д) около середины IX века или в Софии Охридской около середины XI века, что с монофизитством никак не связано.

<sup>7</sup> Πάσσαρης Ν. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων. Σ. 76. Тексты паломников недвусмысленно говорят, что там изображались Тайная вечеря и Омовение ног.

<sup>8</sup> Щепкина М.В. Миниатюры Хлудовской псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М.: Искусство, 1977. Л. 115; Πάσσαρης Ν. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων. Σ. 39–40, 168–170. Εικ. 158–159.

И в дальнейшем, в рукописях X–XI веков Христос в основном будет изображаться в этой сцене один раз<sup>9</sup>. Затем эта композиция проникает в монументальную живопись: изображение Причащения уже с двумя фигурами Христа появляется в жертвенниках каппадокийской Кылычлар-килисе X века и церкви Богородицы Калоритиссы на о. Наксос второй четверти X века, затем на боковых стенах вимы Панагии тон Халкеон в Фессалонике до 1028 года и храма Преображения в Коропи в Аттике 1030-х годов<sup>10</sup>. Впервые (после египетских храмов) в центре апсиды Евхаристия фиксируется в церкви Св. Георгия Панигиристра в лаконийской Скале третьей четверти X века<sup>11</sup>, а окончательно утверждается в центре алтарной апсиды с 1030-х годов (на мозаике Софии Киевской<sup>12</sup>, где Христос причащает под двумя видами, и на фреске Софии Охридской около середины XI века<sup>13</sup>, где Христос представлен единожды, но буквально литургисающим, как и в рукописях этого времени). Нельзя исключить, что проникновение этой важной композиции в алтарь, ставшее новшеством для столичной традиции монументальной декорации, связано с тем общим восточным влиянием, которое прослеживается, например, в богослужении начиная с иконоборческого периода.

Для нашей темы важно, что в XI веке композиция обогащается элементами, коррелирующими с элементами богослужения: Христа начинают

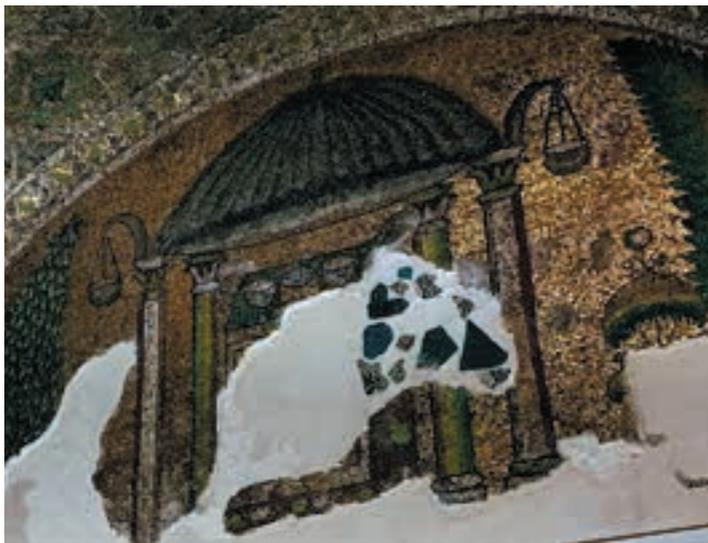
<sup>9</sup> Например, в Бристольской псалтири (Британская библиотека, Add. 40731) начала XI века, Псалтири Феодора (Британская библиотека, Add. 19352) 1066 года и Барберини (Ватиканская апостольская библиотека, Barb. gr. 372) второй половины XI века. См.: Ibid. Ек. 161–165.

<sup>10</sup> *Πάσσαρης Ν. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων*. Ек. 14, 16α, 16β, 17.Б

<sup>11</sup> Ibid. Ек. 15. Фреска очень плохой сохранности, прочитывается престол с сосудами и силуэты фигур.

<sup>12</sup> Даже принимая датировку мозаик 1052 годом, предложенную А.Ю. Виноградовым (см. *Виноградов А.Ю. О дате строительства и украшения Св. Софии Киевской // Лазаревские чтения: Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы (материалы научной конференции 2021–2022)*. М.: КДУ, 2024. С. 28–43), ясно что на предшествовавшей этой мозаике фреске 1037 года композиция уже была.

<sup>13</sup> Иконография этой сцены в Софии Охридской поразительным образом совпадает (вплоть до жестов Христа, в левой руке которого круглый евхаристический хлеб, и образа апостола Петра с опущенными руками, а Павла с покрытыми) с изводом Евхаристии на миниатюре Бристольской псалтири (Британская библиотека, Add. 40731), л. 53, начала XI века. Пассарис, отметив ряд совпадений, однако сравнил фреску с миниатюрой литургического свитка Св. Гроба в Иерусалиме (Τάφου 109), совсем не такой близкой. Похожий жест рук апостола Петра – также на миниатюре константинопольской рукописи Слов Иоанна Златоуста, украшенной художником, по-видимому, итальянского происхождения, из Национальной библиотеки Греции в Афинах (ΕΒΕ, cod. 211), л. 110v, конца IX – начала X века. Пассарис дает несколько истолкований этого жеста, наиболее адекватным ему представляется желание заказчика, Льва Охридского, представить Петра как главу Западной церкви в позе покаяния. Описание фрески Св. Софии, миниатюры Бристольской псалтири, Слов Иоанна Златоуста и свитка см.: *Πάσσαρης Ν. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων*. Σ. 86–87, 171–172, 395, 239–240, 40, 246–247. Ек. 18, 161, 166 α-β, 164.



Илл. 1. Священные  
сосуды  
Мозаика монастыря  
Мар Габриэль  
в Картмине,  
Северная  
Месопотамия  
512  
Фото Г.В. Титова

изображать буквально совершающим священнодействие, появляются ангелы в диаконских одеяниях с рипидами в руках, а на престоле – литургическая композиция со священными предметами – диском, чашей, иногда Евангелием, копием (ножом для разрезания хлеба), звездницей, крестом и т.д., как, например, в Софии Киевской. В Калоритиссе на престоле представлены две чаши и дискос с круглыми хлебами между ними. Впрочем, прототипами для такой композиции могли стать и более ранние, доиконоборческие изображения священных сосудов на престоле, как, например, в мозаиках монофизитского монастыря Мар Габриэль в Картмине (Северная Месопотамия), 512 года. Здесь фрагментарно сохранились две подобные сцены, из которых в лучшем состоянии та, что на южной стене (илл. 1). В ней представлен престол под киворием, с двумя чашами и диском<sup>14</sup> современных мозаике форм, тогда как на известной мозаике второй половины VII века с Жертвоприношением Авеля, Авраама и Мелхиседека в Сант Аполлинаре ин Класе в Равенне находим архаичный двуручный кратер. Этот небольшой очерк иконографии Причащения апостолов позволяет прояснить истоки элементов иконографии «Мелизмоз». В целом обе композиции очень тесно связаны друг с другом как содержательно, так и по набору иконографических элементов.

Чуть позже создаются оригинальные композиции в алтарной части, такие как Служба святителей, заменяющая фронтальный Святительский чин, известная с конца XI века (впервые еще в незрелом виде – в церкви Богородицы Елеусы в Велюсе в Северной Македонии 1080–1093 годов<sup>15</sup>), и ряд формул в центре Службы, отсылающих к самой Жертве.

<sup>14</sup> Fourlas B. Image and Chalcedonian Eucharistic Doctrine. P. 1149, fig. 11.

<sup>15</sup> Zakharova A. The Murals in the Church of the Virgin Eleousa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the Eleventh Century // Zograf. 2020. Т. 44. P. 37–57.

Илл. 2. Священные  
сосуды

Фреска первого слоя  
в церкви  
Св. Пантелеимона  
и Николая в Бояне,  
Болгария. Вторая  
половина XII века  
Фото Р.В. Новикова



Илл. 3. Этимасия

Фреска апсиды  
церкви Богоматери  
Елеусы в Велюсе  
Фото Р.В. Новикова



Варианты этих формул подробно описаны Х. Константиниди<sup>16</sup>. Первый вариант – изображение Даров в виде чаши и диска на престоле в центре Службы святителей, что напоминает созданную веком раньше композицию в центре Причащения апостолов (и, возможно, восходит к ней); он встречается в византийском искусстве со второй половины XII века. Самые ранние такие изображения – в первом слое росписей церкви

<sup>16</sup> *Κωνσταντινίδη Χ.* Ο μελισμός: οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τιμία δώρα η τον ευχαριστιακό Χριστό. (Βυζαντινά μνημεία; 14). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 2008.

Св. Пантелеимона и Николая в Бояне, Болгария, второй половины XII века (илл. 2) и Свв. Врачей в Касторье конца XII века, затем в Безир-Ана в Белисырме, Каппадокия, около 1200 года. Второй вариант, более сложный, – это Этимасия. Изображение Этимасии в таком контексте впервые появляется в Велюсе (илл. 3), позже воспроизводится в церкви Св. Пантелеимона в Нерези (1164). Этимасия – сложный символический образ, как отмечает К. Жоливе-Леви, намекающий на божественное присутствие, трон Божий. Если на нем представлены орудия страстей, подчеркивается связь между литургической жертвой и Голгофской жертвой, тогда как голубь Св. Духа отсылает к призыванию Св. Духа в анафоре<sup>17</sup>. Г. Бабич интерпретировала Этимасию как символ Троицы в связи с полемикой на соборах 1156–1157 годов о тексте молитвы Херувимской песни, с чем согласилась и К. Жоливе-Леви<sup>18</sup>. К вопросу истолкования Этимасии в этом контексте мы еще вернемся.

В конце XII века или раньше, еще в середине столетия, как считал Кр. Уолтер<sup>19</sup>, возникает третий вариант – иконография, представляющая непосредственно Раздробление Агнца (евхаристического Тела Христа), называемая обычно в подписях «Мелизмос» (ὁ μελισμός), что буквально переводится с греческого как «расчленение, раздробление».

Поиск литературных источников иконографии «Мелизмос» обнаруживаем с самого начала ее изучения в статье Г. Бабич и Кр. Уолтера о текстах на свитках святителей в Службе свв. отцов<sup>20</sup>. Позже Кр. Уолтер развил эту тему в своей монографии «Искусство и ритуал византийской церкви», сделав небольшой очерк о составе святителей в Службе свв. отцов, надписях на их свитках, композиции «Мелизмос», спорах XII века, литургических видениях и совсем немного – о комментариях на Литургию<sup>21</sup>. Бабич и Уолтер отметили, что в большинстве случаев тексты на свитках позволяют сделать вывод, что изображается «синтетический образ» Литургии, хотя иногда (с конца XII века) используется только текст анафоры, посредством чего ставится акцент на реальном присутствии Христа в Св. Дарах и делается наглядной аналогия с Причащением апостолов в верхней зоне апсиды<sup>22</sup>. Эти выводы важны для нашей темы.

<sup>17</sup> Jolivet-Levi C. Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge // Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge) [Collection des Études Augustiniennes], Paris: Institut d'études augustiniennes, 2009. P. 178.

<sup>18</sup> Ibid. P. 179.

<sup>19</sup> Walter Chr. The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme? // Studenica et el'art Byzantin autour de l'année 1200 / Ed. by V. Korać. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1988. P. 219–224.

<sup>20</sup> Babić G., Walter Ch. The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration // Revue des études byzantines. 1976. T. 34. P. 279–280.

<sup>21</sup> Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London: Variorum Publications, 1982. P. 198–212.

<sup>22</sup> Babić G., Walter Ch. The inscriptions upon liturgical rolls. P. 279.

Ш. Герстель в книге «Созерцающая божественные таинства (Программы византийского алтаря)» также подробно анализирует Службу свв. отцов, подбор персон, одеяния святителей, варианты изображения Христа-Жертвы, а в качестве источников, которые бы объяснили иконографию «Мелизмос», указывает на тексты Псевдо-Германа Константинопольского, Николая Кавасилы, а также на видения, зафиксированные в источниках X–XI веков<sup>23</sup>.

Статья М. Гаридиса 1982 года<sup>24</sup> посвящена все нарастающей натуралистичности (реалистичности) в иконографии «Мелизмос» на протяжении XIII–XIV веков, что автор объясняет исходя из доступных ему текстуальных и иконографических источников. Однако Гаридис поднимает важную богословскую проблему, не звучащую в других исследованиях: противоречие между нарастающей реалистичностью «кровавого жертвоприношения» (отрезанные части тела, нож в руках святителей) и постулируемой издревле «бескровностью» литургической Жертвы.

Илл. 4. Христос-младенец  
в композиции  
«Мелизмос» в центре  
Службы свв. Отцов  
Фреска церкви  
Св. Георгия  
в Курбиново,  
Северная Македония  
1191  
Фото  
Е.А. Виноградовой



Попытка систематизации знаний об иконографии «Мелизмос» и установления ее литературного контекста была предпринята в монографии Х. Константиноиди с одноименным названием<sup>25</sup>. Именно она показала, что наиболее простой тип, изображающий священные сосуды на престоле, встречается со второй половины XII века. Собственно композиция «Мелизмос» в двух ее вариантах (образ Христа-младенца и Христа-средовека) фиксируется в самом конце XII столетия: самые ранние сохранившиеся примеры – в церкви Св. Георгия в Курбиново 1191 года (Младенец,

<sup>23</sup> Gerstel Sh. Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle and London: University of Washington Press, 1999.

<sup>24</sup> Garidis M. Approche 'realiste' dans la representation du melismos // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 1982. Bd. 32. S. 495–502.

<sup>25</sup> Κωνσταντινίδη Χ. Ο μελισμός.



Илл. 5. *Мертвый Христос-средовек*  
Фреска апсиды  
церкви Живоносного  
Источника  
в Самарине  
на Пелопоннесе  
1190-е  
Фото  
Е.А. Виноградовой

илл. 4) и в церкви Живоносного Источника в Самарине на Пелопоннесе 1190-х годов (средовек, илл. 5). Появление одновременно двух вариантов иконографии «Мелизмос» Константиныды связывала с очередным и последним витком литургических споров о тленности евхаристического Тела Христа в конце XII века, инспирированных взглядами Михаила Глики. Монография снабжена обширным каталогом памятников с изображениями «Мелизмос», что придает ей особую ценность.

В 2009 году к теме «Мелизмос» обратилась К. Жоливе-Леви; в ее статье<sup>26</sup> отчасти воспроизводятся соображения Гаридиса, а также, подобно своим предшественникам, автор отмечает антилатинский пафос в отдельных элементах «Мелизмос», которые были предметом полемики. Также исследовательница указывает на реалистичность изображений в композиции «Мелизмос». Вслед за Уолтером Жоливе-Леви делает акцент на реальности литургического жертвоприношения, о чем свидетельствуют надписи над образом Христа на дискоме: «приносимый в Жертву», «Жертва», «Мелизмос»<sup>27</sup>. Пожалуй, основным новшеством статьи является подробное исследование отсылок иконографии «Мелизмос» к чину Проскомидии и ее действиям, которые предвосхищают основную часть Литургии (например, наличие воздуха, отсутствие ангелов-диаконов, Дары, покрытые звездницей и воздухом, связывают изображение с чином Проскомидии), благодаря чему разные типы образа Христа и темы кочуют из протезиса в алтарь и обратно. Данное наблюдение представляется действительно важным. Также исследовательница подчеркивает, что изображения являются сами по себе комментариями, а не иллюстрациями к богослужению<sup>28</sup>,

<sup>26</sup> Jolivet-Levi C. Images des pratiques eucharistiques. P. 161–200.

<sup>27</sup> Ibid. P. 181.

<sup>28</sup> Ibid. P. 184.

поэтому в более поздний период иконография «Мелизмос» содержит элементы, отсылающие к анафоре: ангелы-диаконы, серафимы, тропарь на проскомидии «Во гробе плотски», который иногда сопровождает изображение Христа во гробе в протезисе. Изображение Христа-Агнца как младенца в композиции «Мелизмос» объясняется через интерпретацию Литургии как повторения Крестной Жертвы, засвидетельствованной в текстуальной традиции.

Важный вопрос, затронутый Жоливе-Леви, – популярность типов Младенца и мертвого Христа-средовека, – получает не вполне внятное решение. Так, распространение типа Младенца Жоливе-Леви объясняет толкованиями Проскомидии в «Протеории» Николая Андидского<sup>29</sup>, толкованиями св. Симеона Солунского, а также Николая Кавасилы, который повторяет аналогию между протезисом и Вифлеемом, говоря, что хлеб символизирует Тело Господне в его юном возрасте. Однако этот тип чаще появляется в алтаре, а не в протезисе. Местоположение образа не дает возможности для однозначных выводов.

Итак, рассматривая различные иконографические варианты, Жоливе-Леви всякий раз объясняет их разными способами, обращаясь то к текстам, то к чину, то к толкованиям, то к антилатинской полемике. Такой подход характерен в целом для литературы, посвященной этой теме, что отчасти обусловлено разнообразием вариантов и сложностью их истолкования, но во многом связано с недостаточностью знания богословских текстов и их текстологии. На русском материале иконографию «Мелизмос» изучал В.Д. Сарабьянов<sup>30</sup>.

Таким образом, подытоживая обзор литературы, посвященной композиции «Мелизмос», можно заметить, что лучше всего изучена ее иконография, изданы многие тексты, сопутствующие этой композиции. Ее развитие неоднократно связывалось с обращением к конкретным действиям и молитвам чинов Проскомидии и Литургии. Изображение некоторых почерпнутых из этих чинов элементов богослужения должны были, по мысли исследователей, подчеркивать антилатинские интенции создателей росписей.

Целостно влияние текстов различных литургических толкований на иконографию «Мелизмос» не изучалось, поскольку к теме обращались только историки искусства, а не филологи и патрологи. Подобные тексты привлекались очень выборочно и несистематично. И в настоящей работе мы не предложим полноценного обзора этих текстов, поскольку на данном этапе изучение источников не является завершенным. Ключевые тексты требуют филологической критики и изучения исторического контекста.

<sup>29</sup> Николай Андидский уподобляет протезис Вифлеему, а внимание частиц понимает как символ непорочного Рождества Христова, сравнивает диакона с архангелом Гавриилом (Протеория 10).

<sup>30</sup> *Сарабьянов В.Д.* Церковь Святого Георгия в Старой Ладогe. Фрески. История. Архитектура. СПб.: Блиц, 2016. С. 247–249.

Однако здесь в научный оборот вводится прежде не известный исследователям иконографии «Мелизмос» текст толкования Литургии, атрибуированный прп. Иоанну Дамаскину. Сразу оговоримся, что наши изыскания отнюдь не имеют завершенного характера, но скорее характер накопившихся размышлений и наблюдений.

Что касается евангельского цикла, различным вопросам его генезиса и развития в монументальной декорации, а также на темплонях и паломнических предметах посвящена обширная литература, но обычно он рассматривается в отрыве от программы алтаря, в том числе его литургических тем. Среди недавних публикаций о евангельских циклах – статья Н. Зарраса, показавшего связь евангельских циклов XI–XII веков со сложившимся к этому времени (фиксируется уже в Типиконе Великой Церкви X века, затем в монашеском Евергетидском типиконе второй половины XI века) циклом одиннадцати евангельских чтений на воскресной утрени и их эксапостилариев и славников, а также гомилий более ранних авторов, читавшихся на Господские и Богородичные праздники по монастырским типиконам с IX века<sup>31</sup>. Однако с литургическими темами евангельский цикл до сих пор прямо не связывали<sup>32</sup>.

Цель настоящей статьи – показать вероятную связь между чинопоследованием Литургии, сложившимся к XI–XII векам, и одним из ее важнейших и влиятельных толкований, зафиксированным в текстах XI–XV веков, с монументальной росписью как алтаря (литургической композицией «Мелизмос»), так и других зон храма, в частности евангельским циклом в рукавах креста. В нашей статье предлагается попытка по-новому взглянуть на соотношение этих двух циклов в свете толкования Литургии.

Итак, в послеиконоборческое время наметился ряд тенденций в византийском богословии таинства Евхаристии: во-первых, это традиция евхаристических чудес, берущих свое начало от редакций *Apophtegmata Patrum* V–VII веков, к которым восходят описания чудес с закалаемым Младенцем. Во-вторых, это символические толкования Литургии начиная с «Церковной истории» Псевдо-Германа Константинопольского и заканчивая Николаем Кавасилой и Симеоном Фессалоникийским. Процесс символических толкований Литургии происходил параллельно с развитием чинопоследования Литургии, который завершился в целом к XI–XII векам, когда стабилизируется чин Проскомидии, а в конце Литургии (после преложения Даров и перед Причастием) появляется чин

<sup>31</sup> Zarras N. Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration // The New Testament in Byzantium. *Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia* / Ed. by D. Krueger, R.S. Nelson. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2016. P. 258, 261.

<sup>32</sup> Так, в частности, Заррас отмечает евхаристические коннотации Тайной вечери, расположенной в восточном своде, с пространством вимы, и отсылки к Евхаристии в сценах Трапезы Луки и Клеопы в Эммаусе на Тивериадском озере, появляющиеся в палеологовский период: Zarras N. Narrating the Sacred Story. P. 267, 269–272.

теплоты и формула на раздробление св. Агнца: «Раздробляемый и неразделяемый, всегда ядомый и никогдаже иждиваемый...». Именно в XII веке происходили знаменитые богословские споры о жертвенном характере Евхаристии<sup>33</sup>.

В центре евхаристических споров конца XII века, на которых делает акцент Х. Константиноиди, стояла концепция Михаила Сикидита (Глики). Однако, согласно мнению М.М. Бернацкого, математик и астроном Михаил Глика, вопреки широко распространенному мнению, не был автором идеи о том, что евхаристическое Тело Христова тленно, за каждой Литургией реально приносится в жертву, умирает, преломляется, разделяется на части, вкушается и воскресает в причастнике. Источник идей, развитых Гликой<sup>34</sup> и обоснованных цитатами свв. отцов, – трактат «О Пречистом Теле, которого мы причащаемся» (СРГ. 8117) Псевдо-Иоанна Дамаскина (самый ранний список – Vat. gr. 504, 1105 года)<sup>35</sup>. Евхаристическое богословие трактатов Псевдо-Дамаскина и Глики являлось доминирующим среди византийского клира с XI по XIV век.

Таким образом, используя этот трактат Псевдо-Дамаскина, Михаил Глика, по сути, стремился к окончательному решению споров середины XII века о соотношении евхаристической жертвы с Голгофской в связи с мнениями Сотириха Пантевгена, склонявшегося к символическому пониманию (Евхаристия – образ Голгофы *φανταστικῶς καὶ εἰκονικῶς* – то есть призрачно и образно). Сикидиту и его сторонникам противостояла партия, придерживавшаяся мнения о присутствии в Дарах воскресшего Тела Христа. Одним из ее членов был Никита Хониат, описавший события спора в своей «Истории».

По-видимому, самый ранний тип изображения священных сосудов на престоле в центре Службы свв. отцов (как, например, в первом слое росписей Бояны), как и символический образ Этимасии (в Велюсе, Нерези) отразил именно такое «высокое» понимание, свойственное ряду византийских богословов, или «символическую» интерпретацию, следующую первоначальной позиции Сотириха Пантевгена. Однако он быстро оказался вытеснен другим – более наглядным образом «Мелизмос», отражающим широко принятое толкование Псевдо-Дамаскина – как Христа в виде Младенца или мертвого средовека.

<sup>33</sup> В связи со спорами XII века см. наблюдения М. Жюжи: *Jugie M. Theologia dogmatica christianorum orientalium ab Ecclesia catholica dissidentium*. Paris: Sumptibus Letouzey et Ané, 1930. Т. 3. P. 321–325; 1935. Т. 5. P. 295–318, 664–719; см. также: *Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publications, 1982. P. 207–209.

<sup>34</sup> *Μιχαὴλ τοῦ Γλυκᾶ Εἰς τὰς ἀπορίας τῆς θείας γραφῆς κεφάλαια* / Ed. Σ. Εὐστρατιάδης. Ἀθήναι, 1912. Т. 2. Σ. 133–135, 348–379.

<sup>35</sup> Издание сделано по более поздней рукописи, в которой трактат атрибуируется некоему Петру Мансуру: PG 95. Col. 405–412. О влиянии трактата на поствизантийское богословие см.: *Бернацкий М.М.* Прп. Никодим Святогорец. О таинстве божественной Евхаристии. Глава из «Исповедания веры» (предисловие, комментарии и перевод с греческого) // Богословские труды. 2015. Вып. 46. С. 66–75.

Возникновение обоих типов «Мелизмоз», таким образом, явилось не отражением противоположных мнений полемических сторон XII века, как считали исследователи, в частности Х. Константиноиди, но было обусловлено целым комплексом идей, нашедших воплощение как в формуляре Литургии, включая чин Проскомидии, так и в комментариях, из которых особое значение имеет трактат Псевдо-Дамаскина и отраженные в нем идеи. Эти два типа суть комплексные изображения разных стадий состояния евхаристического Тела Христова как в рамках чина Проскомидии, так и после преложения Даров до вкушения причастниками, и соответственно разных стадий жизни самого Христа – от Его Воплощения в виде младенца до Его вознесения на Крест и смерти в виде средовека.

А вот Его воскресение уже не отражено в литургической иконографии, но лишь в евангельском цикле, хотя в западном искусстве рубежа XIV–XV веков оно представлено, поскольку имело соответствующий богословский фон в учении томизма о пресуществлении (*transubstantiatio*) Даров в воскресшее Тело. Так, в западном искусстве фигура воскресшего Христа представлена в композиции «Видение папы Григория Великого» на фреске церкви Св. Георгия в Рецонсе в Швейцарии (ок. 1400), а также в сцене Видения во время Мессы воскресшего Христа на миниатюре Часослова (Чикаго, Институт искусств) 1460–1470-х годов письма Виллема Вреланта<sup>36</sup>. Возможно, в результате такой эволюции идей литургического богословия и определенного типа христологии развитие иконографии самого Христа придет уже в конце XIII века к созданию совершенно нового иконографического типа Христа *ἐν ἑτέρῃ μορφῇ* («в ином образе»), как, например, в церкви Богородицы Левишки в Призрене (1307–1313) или в Протате (1308–1310). Этот тип иконографии должен был дать представление об образе Христа после Его воскресения<sup>37</sup>.

Итак, рассмотрим содержание трактата Псевдо-Дамаскина: для него характерно отрицание всякой образности (символического подхода, в том числе термина *ἄντιτυπα*). Постулируется тождество происходящего на Литургии событиям жизни Христа, и, что важно, обе истории оказываются неразрывно связаны с самими причастниками – через причастие «возрастает» Церковь как Тело Христово. «Тело, которого мы причащаемся, испытывает все домостроительство», «...в нас погребается, и совершается домостроительство, ибо [Тело] приобщает нас нетлению»<sup>38</sup>. Какие же моменты описывает Псевдо-Дамаскин? И какое отражение они находят в монументальной декорации храма?

<sup>36</sup> *Vrelant W.* The Mass of St. Gregory, from a Book of Hours – URL: <https://www.artic.edu/artworks/103419/the-mass-of-st-gregory-from-a-book-of-hours> (дата обращения 23.05.2025).

<sup>37</sup> Об этой иконографии: *Zárras N.* Ὁ Χριστὸς ἐν ἑτέρῃ μορφῇ // ΔΧΑΕ. 2007. Т. 28. Σ. 213–224. Н. Заррас считает жесты и одежды в этих образах уподобленными священническим, однако это представляется натяжкой (*Zarras N.* Narrating the Sacred Story. P. 272–273).

<sup>38</sup> Здесь и далее трактат цитируется по неопубликованному переводу М.М. Бернацкого.

**Благовещение и Воплощение.** «Хлеб лежит на святом престоле, словно во чреве Девы; бывает посещение Духа Святого, подобно тому как ответил ангел вопрошившей Деве: <...> “Дух Святой найдет на тебя, и сила Всевышнего осенит тебя”, так и на престоле бывает посещение Духа Святого, и [Хлеб] становится Телом Христовым». В момент эпиклезы священник изображает собой Архангела, благовествующего Деве, Святой Дух нисходит на Богородицу – на хлеб, который становится Телом Христа. Псевдо-Дамаскину вторит Николай Андидский, в своей «Протеории» уподобляющий диакона, вырезающего агнца из просфоры на проскомидии, архангелу Гавриилу<sup>39</sup>. Вспомним, что в росписях храмов X–XI веков Благовещение занимает западные грани восточных столпов, располагаясь на самом видном месте и фланкируя алтарь, где происходят все действия с евхаристическим хлебом. В первом сохранившемся византийском примере такого расположения сцены – в Софии Киевской (1037 или 1052) в композиции «Благовещение» (илл. 6) цитируется диалог Девы и Архангела. На связь сцены Благовещения с пространством и декорацией алтаря указывали исследователи, в частности В.Д. Сарабьянов, считавший также, что у киевской мозаики существовал константинопольский прототип<sup>40</sup>. Находясь на востоке, Благовещение фактически начинает евангельский цикл, который обычно развивается далее на юг – по часовой стрелке.

Возможно, под влиянием подобных богословских текстов в XII веке в конхах алтарных апсид получает широкое распространение образ Богородицы Влахернитиссы (Великой Панагии, Воплощение, Эпискеписис), вытесняя постепенно Кириотиссу и Оранту – типы, популярные в IX–XI веках. Именно этот тип, например – в церквях Кипра: Панагии Теотокос в Трикомо начала XII века (илл. 7), Свв. Апостолов в Перахорио (1160–1180), Христа Антифонита конца XII века<sup>41</sup>; а также в церкви Спаса на Нередице (1199) стал наиболее наглядным образом Воплощения Христа во чреве Богородицы (медальон с образом Младенца Христа находится на уровне ее лона). В Трикомо образ Богородицы Влахернитиссы сопровождает надпись: «Радуйся родшая свет, и не познавшая как»<sup>42</sup>. Не удивительно, что в этот же период XII–XIII веков появляются близкие по содержанию гимнографические тексты, как будто описывающие популярную иконографию<sup>43</sup>. Богородица в этом

<sup>39</sup> Этингоф О.Е. Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 45.

<sup>40</sup> Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства. Т. 1. М.: Северный паломник, 2007. С. 216–217. Он же указывает более ранние примеры расположения композиции Благовещения в алтарной зоне. С. 217, прим. 96.

<sup>41</sup> Stylianiou A. and J. The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. 2<sup>nd</sup> edition. Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997. P. 488, 422–423, 472.

<sup>42</sup> Перевод А.Ю. Виноградова.

<sup>43</sup> «Божественный Хлеб жизни во чреве Твоем, Богородице, истинно испечен, сохранив невредно ложе твое, непорочная, тем же яко питательницу нашу, поем Тя во вся веки» // Канон ко Святому Причащению, 8-я песнь, богородичен. Датировка текста принадлежит иерею Михаилу Желтову, которого искренне благодарим за консультацию.



Илл. 6. Благовещение  
и Евхаристия  
Мозаики Св. Софии  
Киевской  
1037 или 1052  
Фото А.В. Захаровой



Илл. 7. Богоматерь  
Влахернитисса  
Фреска церкви  
Панагии Теотокос  
в Трикомо  
Начало XII века  
Фото  
Е.А. Виноградовой

типе ассоциировалась с образом престола-трапезы с евхаристическим хлебом<sup>44</sup>. Иконография Влахернитиссы в конхе апсиды останется доминирующей и в XIII веке<sup>45</sup> и распространится в других видах искусства (см., например, икону Великой Панагии – Ярославской Оранты начала XIII века в ГТГ, или константинопольскую шелковую пелену 1216 года, вложенную эпирским деспотом Феодором Комниным Дукой в церковь Св. Софии в Охриде, ныне в Национальном историческом музее Софии в Болгарии<sup>46</sup>), на монетах и печатях начиная с правления Никифора Вотаниата (иногда надписываемых эпитетом «Эпискепис»), и в мраморных рельефах, как например, в коллекции Сан Марко и других храмов в Венеции, на панагиарах)<sup>47</sup>.

**Рождество Христово.** Согласно Псевдо-Дамаскину, рождаясь, евхаристический хлеб, который есть Тело Младенца Христа, начинает возрастать подобно человеческому телу. Понимание престола, на котором это происходит, как «чрева Девы», а алтаря – как пещеры Рождества, возникает начиная с иконоборческой эпохи и зафиксировано в толковании Псевдо-Германа Константинопольского – тексте иконоборческого времени. Около 1200 года в композициях «Мелизмос» появляется отсылающее нас к проскомидии и анафоре одновременно изображение звезды, обозначающей вифлеемскую звезду. Хотя звезда вошла в обиход еще в VI веке (самая ранняя звезда – из Сионского клада VI века, а самое раннее изображение – в упомянутой композиции Евхаристии в Софии Киевской), но толковаться как Вифлеемская звезда начинает с «Протеории» Николая Андидского второй половины XI века<sup>48</sup>.

В росписи середины X века Новой церкви Токалы в Каппадокии начальные события евангельского цикла – Благовещение и Рождество

<sup>44</sup> Об этом см. подробнее: *Пивоварова Н.В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб.: АРС; Дмитрий Буланин, 2002. С. 38–39.

Об образе Богоматери-трапезы см.: *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери... С. 48–49.

<sup>45</sup> *Виноградова Е.А.* Фрески эпирского храма Коккини Панагия близ Коницы // Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков. Материалы научной конференции. М.: КДУ; Университетская книга, 2017. С. 176.

<sup>46</sup> *Treasures of Christian Art in Bulgaria / Ed. by V. Pace. Sofia: Borina, 2001. № 75.* Н.П. Кондаков, описывая пелену из Охрида и сравнивая ее с фреской Нередицы, писал: «Богородица, поднимая руки вместе с образом Эммануила, заменившего собою пасхального Агнца, как живой образ артоса, совершает здесь на самом воздухе и на артосных панагиях такое же *возношение артоса*, какое установлено известным обрядом возношения панагии, установившимся в монастырях, а затем и при императорском византийском дворе, по-видимому, еще в X веке». Таким образом им была указана связь между Литургией, следующим за ней чином о Панагии, и подобной иконографией. См.: *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. СПб.: типография Императорской Академии Наук, 1914 (репринт: М.: Паломник, 1998). Т. II. С. 115.

<sup>47</sup> *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Т. II. С. 105–117.

<sup>48</sup> *Бернацкий М.М.* Звезда // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2008. Т. 19. С. 737–739.



Илл. 8. Служба  
св. отцов  
Параклис Св. Николая  
в церкви Богородицы  
Эвергетиды  
в монастыре  
Студеница  
Около 1235  
Фото Р.В. Новикова

Христово – сопоставлены в северном своде<sup>49</sup>. Вифлеемская звезда, представленная в композиции Рождества, показана светящей также волхвам, которые изображены регистром ниже, в Поклонении волхвов, запрокидывающими головы, чтобы видеть ее. Сцена «Рождество Христово» и позднее нередко располагается рядом с алтарем, например в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря (ок. 1150) справа от алтаря, в южном простенке восточной стены; либо нередко в южном своде, где продолжается евангельский цикл<sup>50</sup>.

В параклисе Св. Николая церкви Богородицы в Студенице (ок. 1235) в Службе святителей (илл. 8) впервые изображено благословение живого народившегося Младенца святителями; позднее – в церкви Св. Димитрия в Ливаде на Крите (1292–1293)<sup>51</sup>, где также появляется в надписи текст из эпиклезы: «Сотвори убо хлеб сей телом Христа...». Нередко молитвы из совершенно разных частей Литургии соединяются в одной композиции, как, например, в церкви Христа Живодавца в Мборье (1390)<sup>52</sup>, где свиток с текстом эпиклезы «И сотвори...» изображен прямо на престоле рядом с Младенцем в дискосе под звездицей, тогда как на свитке св. Василия Великого – молитва «Никтоже достоин...», которая читается до Великого входа, а у Иоанна Златоуста – молитва Проскомидии «Боже, Боже наш, небесный хлеб» (илл. 9).

<sup>49</sup> Epstein A.W. Tokali Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986. Ill. 2. Fig. 9.

<sup>50</sup> Сарабянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х гг. // История русского искусства. Т. 2/1. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 241.

<sup>51</sup> Κωνσταντινίδη Χ. Ο μελισός. Πιν. 26, XXII–XXIII.

<sup>52</sup> Ibid. Σ. 208. Πιν. LXVI.

Илл. 9. Мелизмос  
Фреска церкви  
Христа Живодавца  
в Мборье, Албания  
1390  
Фото Р.В. Новикова



**Распятие и Погребение.** После преложения во время молитвы эпikleзы «Тело тленно и испытывает все домостроительство» (Воплощение, Распятие, Погребение, Воскресение). Псевдо-Дамаскин пишет: «Затем [Тело] возносится руками архиерея<sup>53</sup> подобно [возношению] на Крест и в нас погребается, и совершается домостроительство, ибо [Тело] приобщает нас нетлению». Хотя аналогия между совершающейся в алтаре Жертвой и Распятием очевидна, само «Распятие» почти никогда не изображалось в алтаре, кроме двух исключений. Первое – фреска 705–707 годов в римской церкви Санта Мария Антиква, обычно именуемая «Поклонение кресту», созданная по заказу папы грека Иоанна VII художниками из Константинополя: Распятие изображено на стене над апсидой храма и сопровождается текстами Страстного богослужения константинопольского извода. Второй пример – Новая церковь Токалы<sup>54</sup>, где конху апсиды занимает «Распятие», а под ним – Страстной цикл из четырех сцен («Оплакивание», «Снятие со креста», «Жены у гроба» и «Сошествие во ад»). Можно допустить, что подобный цикл мог быть отражением того же богословия, но доказать это невозможно, и его появление в Новой церкви Токалы объясняется предположением о наличии реликвии креста в храме. Обычно же Распятие помещается в евангельском цикле в руках креста, будучи сопоставленным с Воскресением и нередко рядом с другими событиями Страстного цикла, который может быть специально выделен. Именно так эти композиции представлены в Мирожье, они занимают целиком северный рукав креста: «Распятие» на восточном склоне северного рукава, в люнете северной стены следом – «Оплакивание», а на западном склоне северного рукава креста – «Воскресение» (тогда как подробный

<sup>53</sup> На возгласе «Святая святых».

<sup>54</sup> Epstein A.W. Tokali Kilise. Ill. 5. Fig. 83.

Страстной цикл идет ниже)<sup>55</sup>. Позже, в церкви Св. Николая в Бояне (1259) евангельские сюжеты с акцентом на Страстях представлены также в северном рукаве креста: на западном склоне – «Вход в Иерусалим», в люнете северной стены – «Тайная вечеря», а на восточном склоне – «Жены у гроба», ниже на стене: «Распятие» и «Сошествие во ад»<sup>56</sup>. Важно, что «Распятие» отнюдь не стало главным литургическим сюжетом алтарной зоны, оставшись в евангельском цикле, тогда как для алтарной зоны была разработана специфическая иконография «Мелизмос».

Распятие и смерть взрослого Христа (то есть совершение Жертвы) на Литургии обозначается возношением хлеба на возгласе «Святая святым» и последующим раздроблением (μελισμός) Даров для причащения. В алтарной декорации этот момент начинают представлять с конца XII века как типом мертвого Младенца (то есть с закрытыми глазами, как, например, в церквях Св. Димитрия в Ливаде (1292–1293), Св. Георгия в Анидри на Крите (1323), Преображения в Кефали на Крите (1319–1320)<sup>57</sup>), так и типом Христа-средовека (самый ранний пример – в церкви Живоносного Источника в Самарине на Пелопоннесе конца XII века). Тело Христа обычно изображается покрытым воздухом в обоих типах. Для типа Христа-средовека используется фактически иконография Оплакивания в сокращенном виде, которая широко распространяется со второй половины XI века, когда в богослужение Страстной пятницы вводятся новые гимнографические тексты, посвященные Оплакиванию<sup>58</sup>. Помимо эмоционального переживания смерти Христа Богородицей в них присутствует и глубокий богословский, литургический подтекст. Само же «Оплакивание» становится популярной композицией со второй половины XI века и помещается в рукавах креста или на стене, как, например, в люнете северной стены в Мирожье, позже в одной из травей в Бачково (1150–1160-е)<sup>59</sup>, а в церкви Св. Пантелеимона в Нерези (1164) оно занимает целиком средний регистр северной стены. Чрезвычайно похож на Оплакивание «Мелизмос» с мертвым Христом-средовеком в набедренной повязке, лежащим на престоле, покрытом тканью, в Службе святителей в нижнем западном храмике (его внешней апсиде) монастыря

<sup>55</sup> Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х гг. С. 237–240.

<sup>56</sup> Пенкова Б. О системе декорации фресок XII в. в Боянской церкви // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира XII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 49–56.

<sup>57</sup> Κωνσταντινίδη Χ. Ο μελισμός. Πтв. XXII, 124, 121.

<sup>58</sup> Овчарова О.В. Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI – начала XIII веков // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 8. М.: Издательство ПСТБИ, 2004. С. 26–46.

<sup>59</sup> Хотя есть мнение, что фрески Бачково появились около времени основания монастыря, мы принимаем датировку 1150–1160-ми годами Э. Бакаловой, восходящую еще к анализу А. Грабара, принятую и частью отечественных исследователей (В.Д. Сарабьянов, О.Э. Этингф), и основанную как на анализе подписей художников в нижнем нартексе церкви, так и стилия росписей. См. The Ossuary of the Bachkovo Monastery / Ed. by E. Bakalova. Plovdiv: Pigmalion, 2003. P. 108–116.



Илл. 10. Служба  
св. отцов  
Фреска придела  
Мч. Георгия  
в лити кафоликона  
монастыря Высокие  
Дечаны, Косово  
и Метохия  
1346–1347  
Фото Р.В. Новикова

Св. Саввы в Трапезунде (ок. 1300)<sup>60</sup>, приделе Св. Георгия в лити (1346–1347), а также приделе Св. Димитрия (илл. 10) в кафоликоне Высоких Дечан в Косово и Метохии (1348–1355)<sup>61</sup>. В протезисе Маркова монастыря (1376–1377) Христос-средовец вновь изображен, как и в Самарине, под воздухом, а также звездницей<sup>62</sup>.

Раздробление с XIII века изображается более конкретно в иконографии «Мелизмос» с Младенцем или средовеком, буквально отражая литургические действия. Такие новые варианты «Мелизмос» появляются во второй половине XIII века и надписываются как Христос «закалаемый» (θυόμενος) или «расчленяемый» (μελισμένος). В Платании на Крите живой Младенец представлен на диске под воздухом с евангелием и надписан как «закалаемый»<sup>63</sup>. В церкви Св. Пантелеимона в Беланидии на Крите (ок. 1270) с той же надписью представлен уже мертвый средовец<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> Millet G., Talbot-Rice D. *Byzantine Painting at Trebizond*. London: Allen and Unwin, 1936.

Fig. XXXI.I. P. 127, note 1. Авторы монографии отнесли фреску к XV – началу XVI века, однако сослались на статью М. Алпатов, в которой он предложил датировку XII–XIV веками. Мы предлагаем свою датировку, основанную на анализе иконографии образа, популярной в это время, и представлении о периоде расцвета трапезундской живописи.

<sup>61</sup> Κωνσταντινίδη Χ. Ο μελισμός. Πiv. 156, 153.

<sup>62</sup> Ibid. Πiv. 208.

<sup>63</sup> Ibid. Πiv. L.

<sup>64</sup> Ibid. Πiv. 41.



Илл. 11. Мелизмос  
Фреска храма  
Свв. Феодоров  
в Кафионе на  
Пелопоннесе  
Около 1270  
Фото  
Е.А. Виноградовой

Эпитет «расчлняемый» (μελισμένος) сопровождает образы средовека в храмах Свв. Феодоров в Кафионе (ок. 1270) (илл. 11), Св. Иоанна Златоуста в Гераки (конец XIII века), Св. Георгия в Малеас (1400–1425)<sup>65</sup>: во всех трех случаях на дискосе изображен средовека с прободенным ребром, как и в Беланидии, но, в отличие от нее, изображено как кровь стекает в потир. Изображается буквально произошедшее во время Распятия прободение копьем воина ребра Христа, но одновременно и действие, совершаемое над святым хлебом копием иерея во время Литургии. Таким образом в композиции «Мелизмос» буквально воспроизводится иконография Распятия, расположенного обычно неподалеку. Такая иконография известна издревле, как минимум с VII–VIII веков; в Распятых этот мотив находим, например, на коптской иконе VII–VIII веков на Синае, хотя еще и без потира. Он также представлен в Распятых храма-пещеры № 7 в Сабереби в Грузии (X век), Великой Богородичной церкви в Студенице (1208–1209) на фреске западной стены (илл. 12); в обеих композициях изображена персонификация Церкви с потиром, куда истекает кровь и вода<sup>66</sup>. А в литургической иконографии «Мелизмос» кровь и вода отсылают к чину вливания теплоты в вино, совершаемому перед причастием, что отмечали исследователи. Чин уже в XI веке получил толкование Никиты Стифата и позднее стал предметом греко-латинской полемики.

<sup>65</sup> *Κωνσταντίνου Χ. Ο μελισμός*. Πιν. 44, 46, LXXI, XXVI.

<sup>66</sup> *Лидова М.А.* Сцена Распятия из пещеры под номером 7 в Сабереби и образ Иерусалимского храма // Россия. Грузия. Христианский восток. Духовные и культурные связи. Сборник статей по материалам X научных чтений, посвященных памяти Д.И. Арсенишвили (Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева). М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2023. С. 84.

Илл. 12. *Расятие*  
Фреска Церкви  
Богородицы  
Эвергетиды  
в монастыре  
Студеница, Сербия  
1208–1209  
Фото Р.В. Новикова



Начинает изображаться и раздробление копием св. хлеба – Младенца (в церквях Св. Пантелеимона в Бизариано на Крите (1275–1300), Св. Николая в Люботене (1344–1345)<sup>67</sup>). В храме Св. Иоанна Крестителя на Аксосе, Крит (1300–1350)<sup>68</sup> илл. 13) копие святытеля буквально втыкается в Младенца, что является прямым отражением литургических действий.

В Красной церкви под Коницей 1280-х годов находим два варианта иконографии «Мелизмос»: мертвого Христа-средовека, а также святытеля Василия Великого с ножом в руке и Младенцем с отрезанными руками<sup>69</sup> (илл. 14). Близкий вариант – в жертвеннике церкви Успения в Мелётово (1465), но руки Младенца как будто целы (фреска руинирована): Младенец благословляет святытеля. В XIV веке помимо прободения ребра и истекания крови и воды можно увидеть настоящее раздробление евхаристического хлеба – тела Христа, происходящее перед причащением. Так,

<sup>67</sup> *Κωνσταντινίδη Χ. Ο μελιζμός*. Πιτ. 74, 162.

<sup>68</sup> *Ibid.* Πιτ. XLII.

<sup>69</sup> *Виноградова Е.А.* Фрески эпирского храма Коккини Панагия близ Коницы. С. 167–168, 173–174. Ил. 2–3.



Илл. 13. *Мелизмос*  
Фреска церкви Св. Иоанна  
Крестителя на Аксохе, Крит  
1300–1350  
Фото Х. Константиниди

Илл. 14. *Мелизмос и Служба*  
*св. отцов*. 1280-е  
Фреска Красной церкви  
под Коницей, Эпир  
Фото Е.А. Виноградовой



в церкви Св. Фотины в Каллони на Крите середины XIV века<sup>70</sup>. Младенец в чаше показан раздробленным на части, но при этом живым. Момент Литургии, к которому отсылают такие сцены, вызывает споры у исследователей, поскольку можно отнести их как к Проскомидии, так и к основной ее части. По Х. Константиниди, это иллюстрация к Проскомидии и Раздроблению на Литургии, воспоминание о Распятии и прободении ребра. Однако же изображение прободения ребра и истекающей крови и воды соотносится скорее с чином теплоты. Копие, используемое во время Проскомидии и изображаемое в композициях «Мелизмос», впервые упомянуто у Феодора Студита и в «Церковной истории» – толковании на Божественную литургию Псевдо-Германа VIII века, тогда как у св. Григория Декаполита в VIII–IX веках упоминается еще нож. Нож представлен и на мозаике Софии Киевской XI века. В «Вопросоответах

<sup>70</sup> *Κωνσταντινίδη Χ. Ο μελισμός*. Πιν. 142–143.

Ильи Критского»<sup>71</sup> – важном источнике XII века – вновь фиксируется копия, сопоставленное с копией Распятия. Николай Кавасила в XIV веке в «Изъяснении Божественной Литургии» также сопоставляет копию с копией Распятия.

Текст XII века «Вопросоответы митрополита Илии Критского», связанный с трудностями восприятия чина Проскомидии на периферии византийского мира, истолковывает ее действия как воспоминание Распятия. Жертвенник (протезис) – северная апсида храма, где совершается Проскомидия, ассоциировался с гробницей Христа (что отмечала Х. Константиноиди и другие исследователи). И действительно, именно там в основном помещают изображение «Мелизмос» с Христом-средовекком на престоле (вспомним протезис кафоликона Маркова монастыря). Однако со второй половины XIII века именно в этом пространстве храма нередко появляется образ «Христа во гробе» (*Ἄκρα Ταφείνωσις*), складывающийся еще в XII веке под влиянием ирмоса 9-й песни канона Великой субботы «Не рыдай Мене, Мати». Подробный перечень греческих ансамблей с этой композицией в протезисе приводит М. Альтрипп: самый ранний пример – в Андромонастиро первой половины XIII века, затем в Сопочанах (1265–1272; на западной стене протезиса), Оморфоклисии в Афинах (1280–1300), церквах Преображения в Фаламе (первая четверть XIV века), Перивлепты и Софии в Мистре (вторая половина XIV века). Альтрипп указывает, что этот сюжет располагают непосредственно в нише жертвенника с середины XIII века: в церквах Свв. Афанасия и Георгия в Куваре, Палеохоры на Эгине (1376–1380), Зоодохос Пиги в Гераки (1431), Св. Пантелеимона в Клении<sup>72</sup>. Добавим к этому перечню образы в апсиде жертвенника в Градаце в Сербии (1270-е)<sup>73</sup>, протезисе внутреннего храма в нижней западной части монастыря Св. Саввы в Трапезунде (1260–1270)<sup>74</sup>, а также в нишах жертвенников

<sup>71</sup> *Бернацкий М.М., Желтов М.С.* Вопросоответы митрополита Илии Критского: Свидетельство об особенностях совершения Божественной литургии в начале XII века // Вестник ПСТГУ I: Богословие и философия [Труды кафедры Литургического богословия]. М., 2005. Вып. 14. С. 523–53.

<sup>72</sup> *Altrip M.* Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH; Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1998. S. 89–90.

<sup>73</sup> *Павловић Д.* Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о појединим програмским особеностима // Зограф. 2012. Т. 36. С. 90 схема 1. Ст. 3.

<sup>74</sup> *Millet G., Talbot-Rice D.* Byzantine Painting. P. 128–129. Fig XXXII.I. Авторы монографии видели здесь два слоя живописи, но отмечали, что роспись алтаря принадлежит тому же слою, что и в остальной части храма, и отнесли его к XV веку. Скорее всего, эта часть росписи действительно принадлежала к тому же слою, что и Праздники, которые М. Рестле по стилю убедительно датировал 1260–1270-ми годами, по крайней мере, по историческим свидетельствам ясно, что эта капелла была уже расписана к 1340-м годам. См.: *Restle M.* Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Recklinghausen: Bongers, 1967. Bd. I. S. 180–182. Bd. III. Taf. LXVII.

новгородских храмов Успения на Волотовом поле (1363) и Спаса на Ковалеве (1380–1390-е), сербского Каленича (ок. 1413)<sup>75</sup>.

Утверждение Х. Константиноиди о том, что с первой половины XIV века Младенца начинают представлять и на дискосе, и в чаше одновременно в противовес латинской практике причащения – спорно и требует отдельного изучения.

Вернемся к трактату Псевдо-Дамаскина.

Следующее событие – **Воскресение** и последующее за ним нетление, описано в трактате так: «...до момента вкушения нами [Тела] мы называем его тленным: ведь каким образом [может] нетленное [Тело] преломляться и съедаться? После же причастия [Тело] становится нетленным, проникая в состав и сущность нашей души».

Само же Воскресение – Сошествие во ад располагается обычно неподалеку, в подкупольном пространстве, например на южных простенках церкви Вознесения в Милешевой (до 1228), где «Сошествие во ад» соседствует со «Снятием со креста»<sup>76</sup>, или в руках креста, как в церкви Св. Николая в Бояне (1259), где «Распятие» и «Сошествие во ад» находятся на северной стене под Страстным циклом в своде и люнете. Кажется неслучайным, что с XIII века непосредственно в алтарной зоне, в пространстве вимы появляются не только сюжеты Страстей и Воскресения, но и циклы явлений Христа по Воскресении – начиная с церкви Троицы в Сопочанах («Положение во гроб», «Жены-мироносицы у гроба Гоподня», «Явление при затворенных дверях» – на северной стене, «Хайрете» и «Уверение Фомы» – на южной стене вимы)<sup>77</sup>. В церкви Св. Димитрия в Пече в Косово и Метохии (1322–1324) в своде восточного рукава креста находим «Распятие» и «Воскресение» (композиции переписаны в XVII веке, но, без сомнения, на месте прежних<sup>78</sup>).

**Выводы.** Итак, мы сделали предварительную попытку рассмотреть развитие программ алтаря, в частности композиции «Мелизмос» и евангельского цикла в наосе в свете дополнительного материала, предоставляемого трактатом Псевдо-Дамаскина. Именно это толкование оказалось общепринятым и пользовалось широкой известностью не только до конца поздневизантийского периода, но и в поствизантийское время вплоть до XIX века. Такая интерпретация удовлетворила представления византийцев о Евхаристии как о повторяющейся Голгофской жертве, приносимой

<sup>75</sup> Radojčić S. Kalenić. Beograd: Jugoslavija, 1964. Ill. 59.

<sup>76</sup> Живковић Б. Милешева. Цртежи фресака, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе Србије, 1992. С. 14–15, цртеж 2.

<sup>77</sup> Живковић Б. Сопочани. Цртежи фресака, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе Србији, 1984. С. 14–15, цртеж IV.

<sup>78</sup> Реставрация печских церквей в XVII веке была очень тактичной. См.: Виноградов А.Ю., Виноградова Е.А. Печская Патриархия. Храм великомученика Димитрия // Православная энциклопедия. Т. 56. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2024. С. 348, 350.

ежедневно. Ту же символическую функцию взял на себя и чин Проскомидии, в какой-то мере дополняющий недостаток жертвенного аспекта в тексте анафоры. Влияние других текстов (как самого формуляра литургии, так и ее комментариев), безусловно, также нашло отражение в новой композиции «Мелизмос», хотя и не всегда может быть в точности соотносено с элементами иконографии.

Небольшой трактат Псевдо-Дамаскина позволяет ясно увидеть, что между главными событиями из жизни Христа, представленными в пространстве рукавов креста храма и литургическими композициями в алтаре имеются самые непосредственные связи. Программа росписи храма (как алтаря, так и наоса) оказывается единой, поскольку осмысливается в первую очередь литургически, а не исторически (что, конечно, отнюдь не отменяет прочих пластов понимания цикла росписей как истории жизни Христа или виртуального паломничества по святым местам). Акцент на Страстях Христа в живописных программах XII века, по всей видимости, связан не только со спорами о природах Христа на соборе конца XI века или с вопросом, кому и насколько реально, а не образно приносится Жертва, обсуждавшимся на Константинопольских соборах 1156–1157 годов, но, по-видимому, также и с влиянием евхаристического богословия, представленного широко распространенным в Византии, но только получающим ныне в науке свою известность трактатом Псевдо-Дамаскина. Его сочинение получило в конце XII века поддержку в трактатах Михаила Сикидита (Глики), обосновавшего эти идеи свидетельствами свв. отцов I тысячелетия, что, возможно, дало толчок дальнейшему развитию вариантов иконографии «Мелизмос».

Представляется, что именно евхаристический реализм превалировал в богословии и одновременно в умах создателей новых иконографических формул в средневизантийский период, благодаря чему родились многие сцены, буквально изображающие литургические действия (Причащение апостолов и Служба святителей со свитками, на которых написаны тексты молитв). Более того, уже в поздневизантийскую эпоху, в XIII–XIV веках, этот реализм продолжил порождать все более конкретные иконографии. Таков, например, описанный выше вариант композиции, где изображается Христос-жертва с проколотым боком, из которого в потир истекают кровь и вода, буквально воспроизводящий иконографию Распятия. Столь же показательна композиция «Небесная литургия» во фресках XIV века, изображающая главным образом Великий вход с его конкретными действиями, хотя в ней, как показал В. Маринис<sup>79</sup>, могут присутствовать и элементы из других частей Литургии. Иконография, тем не менее, никогда не являлась лишь иллюстрацией чина Литургии, но также наглядной интерпретацией богословских текстов, что неоднократно отмечали исследователи; поэтому в композициях нередко можно видеть совмещение отсылок одновременно к различным моментам богослужения.

<sup>79</sup> *Marinis V. On earth as it is in heaven? // Byzantinische Zeitschrift. Bd. 114/1. 2021. S. 255–268.*

**Название статьи:** Композиция «Мелизмос» и цикл евангельских праздников в свете средневизантийских литературных источников

**Авторы:** Михаил Михайлович Бернацкий – кандидат филологических наук, научный сотрудник. Лаборатория исследований церковных институций, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 127051 Москва, Лихов пер., д. 6, стр. 1; доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Школа филологических наук), 105066 Москва, Старая Басманная ул., д. 21/4, стр. 1.  
E-mail: mbernatski@gmail.com

Елена Александровна Виноградова – кандидат искусствоведения, доцент, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 127051 Москва, Лихов пер., д. 6, стр. 1; Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, 101000 Москва, Мясницкая ул., д. 21.  
E-mail: lukovnikova@mail.ru

*Аннотация.* Статья посвящена композиции «Мелизмос» и ее связи с формуляром Литургии и ее толкованиям в византийских литературных источниках. Исследование предваряет историографический обзор. В работе раскрывается взаимосвязь между алтарными композициями, евангельскими сценами в рукавах крестово-купольного храма и Евхаристическим богослужением, окончательно оформившимся к XI веку, в том числе в отношении развитого чина Проскомидии и обрядов перед причащением. Выдвигается предположение, что малоизученный трактат «О Пречистом Теле», приписываемый Иоанну Дамаскину, оказал ключевое влияние на евхаристическое богословие эпохи Комнинов и Палеологов, в том числе на евхаристические споры XII века. Именно богословие этой традиции, а не разные мнения полемистов, как полагала Х. Константиноиди, породило различные варианты композиции в самом конце XII века: с Христом-младенцем и умершим Христом-средовеком. Если позиция богословов, придерживавшихся мнения о присутствии воскресшего Тела в Дарах, привела, вероятно, к появлению образа Этимасии или изображению священных сосудов в центре Службы святителей (с конца XI века), то более широко принятое в XI–XV веках богословие гиперреализма Псевдо-Дамаскина и Михаила Сикидита (Глики) в соединении с литургическими толкованиями породило более конкретную иконографию – Младенца Христа и умершего средовека, отразившую представление о том, что евхаристический хлеб реально переживает Благовещение, Рождество, Распятие и Погребение вплоть до Воскресения в теле причастника. Эти два типа могут быть истолкованы как изображения евхаристического Тела Христова как в рамках чина проскомидии, так и после преложения Даров до непосредственно вкушения причастниками, и соответственно разных стадий жизни самого Христа – от его Воплощения в виде Младенца до вознесения на Крест и смерти в виде средовека. Соответствующие сюжеты евангельского цикла соотносятся, таким образом, с различными вариантами образа Христа в композиции «Мелизмос» (например Распятие с Младенцем с пронзенным боком) и другими становящимися популярными образами алтарной декорации: Богоматерью Воплощение в апсиде или Христом во гробе в протезисе. Иконография продолжала развиваться в XIII–XIV веках в сторону все большей наглядности, отражая разные моменты Литургии.

*Ключевые слова:* «Мелизмос», евангельский цикл, Литургия, византийское искусство, средневизантийские комментарии к Литургии, монументальная живопись

**Title:** The Composition of *Melismos* and the Cycle of Gospel Feasts in the Light of Middle Byzantine Literary Sources

**Authors:** Bernatsky Mikhail, PhD in Philology and Linguistics, Research fellow, St. Tikhon's Orthodox University, Likhov lane, 6-1, 127051 Moscow, Russian Federation. Associate Professor, HSE University, Staraya Basmannaya st., 21/4, 105066 Moscow. E-mail: mbernatski@gmail.com

Vinogradova Elena, PhD in Art History, Associated Professor, St. Tikhon's Orthodox University, Likhov lane, 6-1, 127051 Moscow, Russia. Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Myasnitskaya st., 21, 101000 Moscow. E-mail: lukovnikova@mail.ru

*Abstract.* The article examines the *Melismos* composition and its connection to the liturgical formulary and Byzantine literary sources interpreting it. The study begins with a historiographical review and explores the relationship between altar compositions, Gospel scenes in the arms of cross-in-square churches, and the Eucharistic liturgy, which took its finalized form by the 11<sup>th</sup> century, particularly in the development of the *Proskomide* and the Precommunion rites. It proposes that the little-studied treatise *On the Most Pure Body*, attributed to John of Damascus, played a key role in shaping the Eucharistic theology of the Komnenian and Palaiologan periods, including the Eucharistic debates of the 12<sup>th</sup> century. Contrary to the view of H. Konstantinidi, the study argues that this theological tradition, rather than polemical disagreements, led to the emergence of two distinct *Melismos* variants in the late 12<sup>th</sup> century: Christ as an infant and Christ as a mature deceased figure. The theological position emphasizing the presence of the Risen Body in the Eucharistic Gifts likely contributed to the development of the image of *Hetoimasia* or depictions of sacred vessels at the center of the *Service of the Fathers* from the late 11<sup>th</sup> century. In contrast, the hyperrealistic Eucharistic theology of Pseudo-Damascenus and Michael Sikidites (Glykas), combined with liturgical commentaries, gave rise to the more specific iconography of *Melismos*, portraying Christ as an infant or as a deceased adult. This reflected the belief that the Eucharistic bread undergoes the Annunciation, Nativity, Passion, and Burial, culminating in its Resurrection within the communicant. These two iconographic types correspond to different stages of the Eucharistic Body – both within the *Proskomide* and after consecration – mirroring Christ's own life, from Incarnation as an infant to Crucifixion and death as a mature man. Gospel scenes thus align with variations of Christ's image in *Melismos* compositions (e.g., the Crucifixion with Christ who has a pierced side) and other newly invented altar images, such as the *Mother of God of the Incarnation* in the apse or *Akra Tapeinosis* in the Prothesis. *Melismos* iconography continued to evolve in the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries, becoming increasingly visual and reflecting different moments of the Eucharistic Liturgy.

*Keywords:* *Melismos*, cycle of Gospel feasts, Middle Byzantine literary sources, Byzantine murals, liturgy

## REFERENCES

- Altripp M. *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH; Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1998.
- Babić G. and Walter Ch. "The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apsse Decoration", *Revue des études byzantines*, 34 (1976), pp. 269–280.

Bernatsky M.M. and Zheltov M.S. “Voprosotvety mitropolita Ilii Kritskogo: Svidetel'stvo ob osobennostyakh soversheniya Bozhestvennoy liturgii v nachale XII veka” [“Questions and Answers of Metropolitan Elias of Crete: Evidence on the Particularities of the Celebration of the Divine Liturgy in the Early 12<sup>th</sup> Century”], *Vestnik PSTGU I: Bogoslovie i filosofiya* [*Trudy kafedry Liturgicheskogo bogosloviya*], 14 (2005), pp. 23–53 (in Russian).

Bernatsky M.M. “Prp. Nikodim Svyatogorets. O tainstve bozhestvennoy Evkharistii. Glava iz ‘Ispovedaniya very’ (predislovie, kommentarii i perevod s grecheskogo)” [“St. Nicodemus the Hagiorite. On the Sacrament of the Divine Eucharist. A Chapter from ‘Confession of Faith’ (Preface, Commentary, and Translation from Greek)”], *Bogoslovskie trudy*, 46 (2015), pp. 66–75 (in Russian).

Bernatsky M.M. “Zvezditsa” [“Asterisk”], *Pravoslavnaya entsiklopediia* [*Orthodox Encyclopedia*], vol. 19, Moscow: Church Research Center “Orthodox Encyclopedia”, 2008, pp. 737–739 (in Russian).

Borbone P.G. “Codicologia, paleografia, aspetti storici”, in *Il Tetravangelo di Rabbula*, ed. by M. Bernabò, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 23–58.

Epstein A.W. *Tokali Kilise: Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986.

Etingof O.E. *Obraz Bogomateri. Ocherki vizantiyskoy ikonografii XI–XIII vv.* [*The Image of the Mother of God. Essays on Byzantine Iconography of the 11<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries*], Moscow: Progress-Traditsiya, 2000 (in Russian).

Fourlas B. “Image and Chalcedonian Eucharistic doctrine: a re-evaluation of the Riha paten, its decoration and its historical context”, *Byzantinische Zeitschrift*, 114 (3), 2021, pp. 1117–1160.

Garidis M. “Approche ‘réaliste’ dans la représentation du melismos”, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 32 (1982), pp. 495–502.

Gerstel Sh. *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*. Seattle; London: University of Washington Press, 1999.

Jolivet-Lévy C. “Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge”, in *Pratiques de l'eucharistie dans les Eglises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)* [*Collection des Études Augustiniennes*], Paris: Institut d'études augustiniennes, 2009, pp. 161–200.

Jugie M. *Theologia dogmatica christianorum orientalium ab Ecclesia catholica dissidentium*, vol. 3 (1930), vol. 5 (1935). Paris: Editores Letouzey et Ané.

Kondakov N.P. *Ikonografiya Bogomateri* [*Iconography of the Mother of God*], St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk, 1914 (Reprint: Palomnik, 1998), vol. II (in Russian).

Konstantinidi Ch. *O melismos: oi syllitourgountes ierarches kai oi angeloι-diakonoi brosta stin Agia Trapeza me ta timia dora i ton evcharistiako Christo* [*The Melismos: The Concelebrating Bishops and the Angels-Deacons before the Holy Table with the Holy Gifts or the Eucharistic Christ*], Thessaloniki, 2008 (in Greek).

Lidova M.A. “Stsena Raspyatiya iz peshchery pod nomerom 7 v Sabereebi i obraz Ierusalimskogo khrama” [“The Crucifixion Scene from Cave No. 7 in Sabereebi and the Image of the Jerusalem Temple”], in *Rossiya. Gruzija. Khristianskiy Vostok. Dukhovnye i kul'turnye svyazi* [*Russia. Georgia. Christian East. Spiritual and Cultural Connections*], *Proceedings of the X Academic Readings in Memory of David Ilyich Arsenishvili (Trudy Tsentral'nogo muzeya drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey a Rublyova)*, Moscow, 2023, pp. 82–95 (in Russian).

Marinis V. “On earth as it is in heaven?”, *Byzantinische Zeitschrift*, 114 (1), 2021, pp. 255–268.

Millet G., Talbot-Rice D. *Byzantine Painting at Trebizond*. London: Allen and Unwin, 1936.

- Ovcharova O.V. "Izobrazitel'noe iskusstvo i monastyrskoe bogosluzhenie v Vizantii serediny XI – nachala XIII vekov" ["Visual Art and Monastic Worship in Byzantium from the Mid-11<sup>th</sup> to the Early 13<sup>th</sup> Century"], in *Iskusstvo khristianskogo mira [Art of the Christian World]*, vol. 8, Moscow: Publishing house of the Orthodox St. Tichon Theological Institute, 2004, pp. 26–46 (in Russian).
- Pace V., ed. *Treasures of Christian Art in Bulgaria*, Sofia: Borina, 2001.
- Passaris N. *I parastasi tis Koinonias ton Apostolon sti vyzantini techni: (6os ai. - a' miso 15ou ai.)* [*The Depiction of the Communion of the Apostles in Byzantine Art (6<sup>th</sup> century – first half of the 15<sup>th</sup> century)*], Doctoral dissertation, Athens, 2015 (in Greek).
- Pavlović D. "Zidno slikarstvo gradačkog katolikon. Popis fresaka i zapažanja o pojedinim programskim osobenostima" ["The Mural Painting of the Gradac Katholikon: A List of Frescoes and Observations on Certain Programmatic Features"], *Zograf*, 36 (2012), pp. 89–108 (in Serbian).
- Penkova B. "O sisteme dekoratsii fresok XII v. v Boyanskoj tserkvi" ["On the Decoration System of 12th-Century Frescoes in the Boyana Church"], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' i strany vizantijskogo mira XII v. [Old Russian Art. Rus' and the Byzantine World in the 12<sup>th</sup> Century]*, St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2002, pp. 49–56 (in Russian).
- Pivovarova N.V. *Freski tserkvi Spasa na Nereditse v Novgorode: ikonografičeskaya programma rospisi* [*The Frescoes of the Church of the Savior on Nereditsa in Novgorod: The Iconographic Program of the Paintings*], St. Petersburg: ARS; Dmitrii Bulanin, 2002 (in Russian).
- Popova O.S., Sarabyanov V.D. "Zhivopis' kontsa X – serediny XI veka" ["Painting from the Late 10<sup>th</sup> to the Mid-11<sup>th</sup> Century"], in *Istoriya russkogo iskusstva [History of Russian Art]*, vol. 1, Moscow: Severniy palomnik, 2007, pp. 179–323 (in Russian).
- Radojčić S. *Kalenić*. Belgrade: Jugoslavija, 1964.
- Restle M. *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen: Bongers, 1967, vols. I–III.
- Sarabyanov V.D. *Tserkov' Svyatogo Georgiya v Staroy Ladoge. Freski. Istoriya. Arkhitektura* [*The Church of St. George in Staraya Ladoga: Frescoes, History, Architecture*], St. Petersburg: Blitz, 2016 (in Russian).
- Sarabyanov V.D. Zhivopis' serediny 1120-h – nachala 1160-h gg. ["Paintings from the 1120-th to the beginning of the 1160-th"], in *Istoriya russkogo iskusstva [History of Russian Art]*, T. 2/1, Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2012, pp. 158–335 (in Russian).
- Shchepkina M.V. *Miniatyury Khludovskoy psaltiri. Grecheskiy illjustrirovanny kodeks IX veka* [*The Miniatures of the Khludov Psalter: A Greek Illustrated Codex of the 9<sup>th</sup> Century*], Moscow: Iskusstvo, 1977 (in Russian).
- Stylianou A. and Stylianou J. *The Painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*, Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997.
- The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Ed. by E. Bakalova, Plovdiv: Pigmalion, 2003.
- Vinogradov A.Yu. "O date stroitel'stva i ukrasheniya Sv. Sofii Kiyevskoy" ["On the Date of Construction and Decoration of St. Sophia of Kyiv"], *Lazarevskie chteniya: Iskusstvo Vizantii, Drevney Rusi, Zapadnoy Evropy (Materialy nauchnoy konferentsii 2021–2022)* [*Readings in memory of Viktor Lazarev. Byzantine, Medieval Russian and West-European Art. Proceedings of the conferences of 2021 and 2022*], Moscow: KDU, 2024, pp. 28–43 (in Russian).
- Vinogradov A.Yu., Vinogradova E.A. "Pecheskaya Patriarkhiya. Khram velikomučenika Dimitriya" ["The Peć Patriarchate. The Church of the Great Martyr Demetrius"], *Pravoslavnaya entsiklopediya*, vol. 56, Moscow: Church Research Center "Orthodox Encyclopedia", pp. 347–350 (in Russian).

- Vinogradova E.A. "Freski epirskogo khrama Kokkini Panagia bliz Konitsy" ["Frescoes of the Epirus Church of Kokkini Panagia near Konitsa"], in *Makedoniya – Rim – Vizantiya: Iskusstvo Severnoy Gretsii ot antichnosti do srednikh vekov* [Macedonia – Rome – Byzantium: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages], Moscow: KDU; Universitetskaya kniga, 2017, pp. 167–168 (in Russian).
- Walter Chr. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publications, 1982.
- Walter Chr. "The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme?", in *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, ed. V. Korać. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1988, pp. 219–224.
- Zakharova A. "The Murals in the Church of the Virgin Eleousa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the Eleventh Century", in *Zograf*, 44 (2020), pp. 37–57.
- Zarras N. "Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration", in *The New Testament in Byzantium, Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia*, ed. by D. Krueger and R.S. Nelson, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2016, pp. 239–275.
- Zarras N. "O Christos en etera morfi" ["Christ in Another Form"], in *Deltion Christianikis Archaologikis Etaireias* [Bulletin of the Christian Archaeological Society], vol. 28, 2007, pp. 213–224 (in Greek).
- Živković B. *Mileševa. Crteži fresaka* [Mileševa. Drawings of Frescoes], Belgrade: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Srbije, 1992 (in Serbian).
- Živković B. *Sopoćani. Crteži fresaka* [Sopoćani. Drawings of Frescoes], Belgrade: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Srbije, 1984 (in Serbian).

Г.П. Геров

## ИЗОБРАЖЕНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С ПОЧИТАНИЕМ БОГОРОДИЧНЫХ РЕЛИКВИЙ, В РОСПИСИ ЦЕРКВИ СИМЕОНА БОГОПРИИМЦА НОВГОРОДСКОГО ЗВЕРИНА МОНАСТЫРЯ



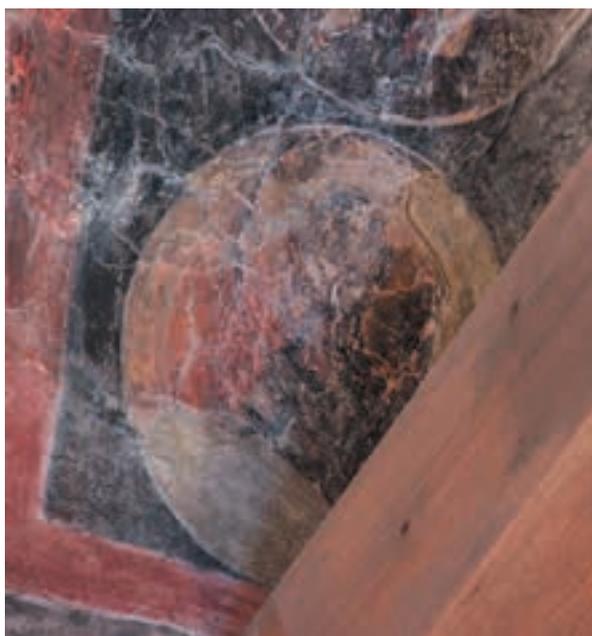
Илл. 1. Христос  
Пантократор  
(к празднику  
Преображения  
Господня, 6 августа)  
Фреска церкви  
Симеона  
Богоприимца Зверина  
монастыря в Великом  
Новгороде  
1467 (?)

Рассматривая минологий церкви Симеона Богоприимца новгородского Зверина монастыря, с удивлением можно обнаружить, что в нем не представлен главный праздник обители. Хорошо известно, что в этом минологии господские праздники отмечены изображением Христа (илл. 1); а богородичные – ликом Девы Марии (илл. 2). Поскольку первого октября отмечается Покров, можно было ожидать, что этот день будет отмечен изображением Богородицы; представлен, однако, святой Анания – апостол из 70-ти, епископ дамаский (илл. 3). Почему?

Неизвестно, какой из Богородичных праздников был главным в Зверине первоначально. До конца XIV века (а именно в 1148, 1192, 1300 и 1335 годах) обитель фигурирует в источниках как посвященная Пресвятой Богородице. Только в 1399 году летописи упоминают полное наименование Зверина – «Святая Богородицы Покров»<sup>1</sup>. Тогда в монастыре был построен каменный храм (илл. 4), торжественно освященный новгородским архиепископом первого октября, то есть в день праздника Покрова. В местном ряду иконостаса располагалась храмовая икона (илл. 5), являвшаяся наиболее ранним примером так называемого новгородского извода Покрова. Стилистические особенности иконы свидетельствуют о том, что создана она в конце XIV века<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Полное собрание русских летописей. Т. 3: Новгородская первая летопись Старшего и Младшего изводов. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 394: Полное собрание русских летописей. Т. 4. Ч. I.: Новгородская четвертая летопись. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 389.

<sup>2</sup> Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI веков. М.: Северный паломник, 2008. № 15, с библиографией.



Возникает вопрос: продолжали ли в 1460–1470-е годы отмечать день Покрова как главный праздник обители? Летописи позволяют ответить на этот вопрос положительно. Именно первого октября 1466 года «на Покровъ святыя Богородица» обыденная церковь Симеона Богоприимца в Зверине была освящена новгородским архиепископом Ионой<sup>3</sup>. Построенная на ее месте годом позже каменная церковь была освящена тоже 1 октября<sup>4</sup>.

Если сама церковь Симеона Богоприимца освящена в день Покрова, то факт, что праздник не отмечен в минологии, озадачивает еще больше. Смущает и то, что летописец знал – в этот день отмечается и «память святого апостола Ананіи». Объяснить эти факты можно, только предположив, что перечень памятей, которым пользовались тогда в Новгороде, был окончательно отредактирован до установления празднования Покрова, то есть до середины XII века. Подчиняясь авторитету древнего списка, живописцы Симеоновской церкви не позволили себе отклоняться от него даже ради главного праздника обители. Притом место, где находится изображение, соответствующее первому октября, а именно – западная подкупольная арка, не относится к хорошо обозримым.

Илл. 2. *Богородица Оранта* (к празднику Успения Богородицы, 15 августа)  
Фреска церкви Симеона Богоприимца Зверина монастыря в Великом Новгороде 1467 (?)

Илл. 3. *Ананія – апостол от 70-ти, епископ дамаский* (под 1 октября)  
Фреска церкви Симеона Богоприимца Зверина монастыря в Великом Новгороде 1467 (?)

<sup>3</sup> «...и свѣтающу дни 1 мѣсяца Октября, въ 1 часъ дни, начаша зидати церковь во имя святого Симеона и соверши ... ю, и священна бысть в той же день архиепископомъ...» (Летописный сборник, именуемый Летописью Авраамки. М.: Языки русской культуры, 2000. Стб. 220–221.

<sup>4</sup> «А на ту же весну, мѣсяца Иуния того ж лѣта, съврѣшиша церковь камену Семеона Богоприимца, и священна на Покровъ свѣтѣй Богородице, Октября въ 1 день, на память святого апостола Ананіи, иждивениемъ и тицаниемъ архиепископа Великаго Новагорода и Пьскова владыкѣ Ионы и всего Великаго Новагорода...» (Там же. Стб. 222)



Илл. 4. Вид с востока  
церквей Покрова  
Богородицы (1399) и  
Симеона Богоприимца  
(1467) Зверина  
монастыря  
в Великом Новгороде



Илл. 5. Покров  
Богоматери  
Около 1399  
Великий Новгород,  
Новгородский  
государственный  
объединенный  
музей-заповедник.  
Инв. № 11170



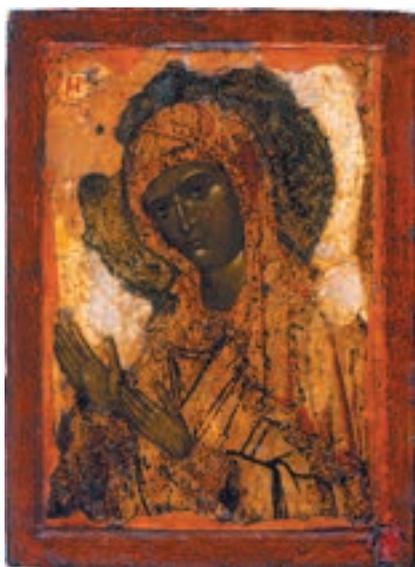
Илл. 6. Положение ризы Богородицы (к празднику Положения ризы Богородицы, 2 июля) Фреска церкви Симеона Богоприимца Зверина монастыря в Великом Новгороде 1467 (?), изображение переписано в XVIII веке



Илл. 7. Положение пояса Богородицы (к празднику Положения пояса Богородицы, 31 августа) Церковь Симеона Богоприимца Зверина монастыря в Великом Новгороде 1467 (?)

Зато изображения двух других праздников, связанных с Богородичными реликвиями, расположены на доступных взгляду местах. С северной стороны цилиндрического в нижней своей части юго-западного столба находится композиция «Положение ризы Богоматери» (илл. 6). «Положение пояса Богоматери» (илл. 7) размещено на аналогичном месте полуцилиндрического в нижней части юго-восточного столба. Поскольку этот столб перекрывался иконостасом, сцена была видна только священнослужителям, никогда не переписывалась и сохранила свои первоначальные стилистические особенности. В отличие от нее, изображение «Положение ризы» было обновлено в XVIII столетии в духе той эпохи.

Илл. 8. Богородица  
Агиосоритисса  
(Халкопатийская)  
Конец XIV –  
начало XV века  
Москва, Музеи  
Московского Кремля,  
инв. № Ж-147



Илл. 9. Богоматерь  
Деталь иконы из  
Деисусного чина  
Благовещенского  
собора Московского  
Кремля. Последняя  
четверть XIV века  
Москва, Музеи  
Московского Кремля,  
инв. № 3233 соб/Ж-1386



Хотя стиль двух изображений не одинаков, их иконография идентична – Богоматерь представлена молящейся. Ее поза напоминает позу Богородицы в иконографическом типе «Агиосоритисса»<sup>5</sup> (илл. 8) или в Деисусе<sup>6</sup> (илл. 9). В контексте симеоновских росписей, основная идея которых связана со спасением от недавно опустошившего Великий Новгород морового поветрия, облик Богородицы приобретает конкретное значение. Возникает отчетливая ассоциация с молитвенным предстоянием Девы Марии за всех новгородцев – погибших во время эпидемии Симеоновского мора, и о тех, что остались живыми.

За Богородицей видна трапеза с киворием, на которой лежит ковчежец с двускатной крышкой; возможно, изображен некий хранившийся во Влахернском храме предмет. И действительно, после посещения комплекса

<sup>5</sup> О Богоматери Агиосоритиссе: *Bertelé T.* La Vergine Aghiosoritissa nella numismatica byzantina // *Revue des études byzantines.* 1958. Vol. 16. P. 233–234; *Patterson-Ševčenko N.* Virgin Hagiosoritissa // *Oxford Dictionary of Byzantium.* Vol. 3. New York; Oxford, 1991. P. 2171; *Остапенко Е.Я.* Икона Богородица Агиосоритисса (Халкопатийская) // *Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля: Каталог / Отв. ред. И.А. Стерлигова.* М.: Пинакотека, 2013, С. 426–429; *Виноградов А.* Богородица-Агиосоритисса в ктиторских композициях: визуализация идеи небесного заступничества (Византия, Русь, Кавказ) // *Новое литературное обозрение.* 2021. № 2 (168). С. 100–112.

<sup>6</sup> О Деисусе: *Walter Ch.* Two Notes on the Deesis // *Revue des études byzantines.* 1968. Vol. 16. P. 311–336; *Cutler A.* Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature // *Dumbarton Oaks Papers.* 1987. Vol. 41 (Studies on Art and Archeology in Honor of E. Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday). P. 145–154; *Квливидзе Н.В.* Деисус // *Православная энциклопедия.* Т. 14. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2012. С. 316–319, с библиографией.

в 1348 (?) году Стефан Новгородец пишет: «И оттоле идохом в Лахерну, в церковь святыя Богородица идеже лежит риза и пояс и скуфия, иже бе на главе ея была. А лежит въ олтари на престоле, в ковчезе запечатано тако же, яко же и Страсти Господни, еще и твержи того: приковано железом, ковчег же сътворень от камени хитро велми»<sup>7</sup>.

Описание русского путешественника конца того же столетия (вероятно, 1391) дает возможность понять, каким образом был закреплен ковчежец: «Тутож лежит риза святыя Богородицы и пояс в каменом ларцы, окованы обручми желъзными»<sup>8</sup>.

Стефан Новгородец и русский путешественник конца XIV века не уточняют, где во Влахернском комплексе находился этот реликварий. Однако он вряд ли размещался в пространстве алтаря – к ларцу с реликвиями паломники прикладывались. Игнатий Смоленский сообщает в конце 1380-х – начале 1390-х годов: «В утро шедше в Лахерну и целовахом раку, в неже лежит риза и пояс пречистыя Богородица»<sup>9</sup>. Армянский автор XV века пишет, что пояс находился в отдельной капелле Влахернской церкви<sup>10</sup>.



Илл. 10. Реликварий из раннехристианской церкви Джанавар тепе возле Варны. Вторая половина V–VI век. Варна (Болгария), Археологический музей

Итак, в XIV столетии во Влахернском комплексе находился запечатанный каменный (вероятно, мраморный) ковчежец, прикованный железными обручами. Можно предположить, что в нем лежал серебряный ларец, в котором, как в матрешке, – золотой. В нем и хранились упомянутые Стефаном реликвии – риза, пояс и скуфия. Некое представление о таком его виде дает трехчастный реликварий из церкви Джанавар тепе возле Варны, Болгария (илл. 10). Надо полагать, что Симеоновский минологий дает раннее и, судя по описанию Стефана, точное изображение

<sup>7</sup> *Majeska G.P. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries // Dumbarton Oaks Studies XIX. Washington: DO Research Library and Collection, 1984. P. 45.*

<sup>8</sup> *Ibid. P. 151.*

<sup>9</sup> *Ibid. P. 93.*

<sup>10</sup> *Brock S. A Medieval Armenian Pilgrim's Description of Constantinople // Revue des études arméniennes. 1967. 4. P. 88, 100.*



Илл. 11. *Риза Богоматери*  
Зугдиди (Грузия),  
Государственный  
историко-  
архитектурный музей  
Дадиани



Илл. 12. *Реликвариий с поясом Богородицы*  
Афон, монастырь  
Ватопед

реликвария с Богородичными одеждами, о котором в Новгороде, видимо, еще помнили даже во второй половине XV века, когда Влахерны были разрушены. Их уничтожил в 1434 году пожар; после него комплекс не был восстановлен.

В Грузии праздник Ризоположения называется Влакерноба (Влахерноба). Во дворце князей Дадиани города Зугдиди (ныне – музей), хранится риза, о которой рассказывают (помимо других преданий), что она когда-то находилась во Влахернах (илл. 11). В афонском монастыре Ватопед хранится пояс (илл. 12), считающийся Ее поясом.

Несмотря на разрушение Влахерн в России продолжали отмечать праздник положения главной богородичной реликвии. Для этого существовала особая причина – так называемая «скорая татарщина». В 1451 году татарские войска под командованием золотоордынского царевича Мазовши (Азов-Шаха) вступили в пределы Московского княжества и подошли к столице. Великий князь Василий II Темный покинул город, но в нем остались многие знатные люди во главе с митрополитом Ионой. Он повелел всем священникам петь молебны, а населению – молиться Спасу, Его Матери, а также – митрополитам Петру и Алексею. Второго июля, то есть в день Ризоположения, татары неожиданно отступили, что было воспринято как чудесное спасение Москвы благодаря заступничеству Богоматери<sup>11</sup>.

«Чудо», случившееся в день Положения ризы, сыграло заметную роль в популяризации богородичных реликвий на Руси. Непосредственно перед описанными выше событиями – в 1450 году – митрополит Иона начал на своем дворе строительство<sup>12</sup>. Вероятно, он не хотел отставать от новгородского архиепископа, который незадолго до того построил свою

<sup>11</sup> Полное собрание русских летописей. Т. 12: VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскую летопись. СПб.: Типография И.Н. Скороходова (Надеждинская, 45), 1901. С. 76–77; Севернорусский летописный свод 1472 года / Подг. текста и коммент. Я.С. Лурье, пер. В.В. Колосова // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 7: Вторая половина XV века. СПб.: Наука, 1999. С. 330–333, 537. Об этих событиях рассказывает «Сказание о чудотворной иконе Богоматери, именуемой Владимирскою. М.: Тип. Александра Семена, 1849. С. 28–29.

<sup>12</sup> В 1450 году она только начиналась. Под этим годом указано, что палату митрополит заложил: ПСРЛ. Т. 12. С. 75.

новую резиденцию – Грановитую (Владычную) палату. В митрополичий комплекс входили каменные палаты и домовая церковь. Они вряд ли были закончены в течение года: времена были тяжелые, а татары недалеко. Потом ситуация изменилась; после «скорой татарщины» храм был завершен и посвящен Положению ризы. Через два с лишним десятилетия он сгорел, но двенадцатью годами позже его восстановили. Первоначальный иконостас не сохранился; некоторое представление об иконографии храмового образа можно получить, кажется, благодаря иконе из церкви Ризоположения села Бородавы<sup>15</sup> (илл. 13).



Илл. 13. Положение пояса и ризы Богоматери  
Икона. 1485  
Кирилло-Белозерский историко-культурный музей-заповедник, инв. № ДЖ 1294  
(ранее в ЦМиАР: ВП 57)

Этот храм и его первоначальный иконостас тоже связаны с московской элитой. Заказчиком был архиепископ ростовский и ярославский Иоасаф – в миру князь Иван Никитич Стригин-Оболенский. Икону написал художник круга Дионисия. Владыка Иоасаф и позже продолжал ценить продукцию Дионисиевской мастерской; оставив свой архиепископский трон и вернувшись в родную Ферапонтовскую обитель, он построил на свои деньги каменный собор Рождества Богородицы, а потом

<sup>15</sup> Кирилло-Белозерский историко-архитектурный музей-заповедник, инв. № ДЖ-1284 (ранее в ЦМиАР, ВП 57): *Попов Г.В.* Московская икона 1485 года из села Бородавы (К изучению ведущего направления столичной живописи конца XV века) // *Древнерусское искусство XV–XVII веков. Сборник статей* / Отв. ред. В.Н. Сергеев. М.: Искусство, 1981. С. 80–96; *Шалина И.А.* Положение Ризы и Пояса Богоматери во Влахернском храме // *Христианские реликвии в Московском Кремле* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Радунца, 2000. С. 289–292; *Попов Г.В.* Церковь Ризоположения из села Бородава. М.: Северный паломник, 2006. С. 14–26.

пригласил Дионисия расписывать его. Поскольку художник Бородавской иконы связан с Москвой, а Иван Михайлович Оболенский (будущий архиепископ ростовский Иоасаф), по-видимому, даже посещал митрополичьи палаты в качестве служилого князя у Василия Темного, то оба – и заказчик бородавской иконы, и написавший ее живописец, помнили, вероятно, храмовую икону сгоревшей в 1473 году кремлевской Ризоположенской церкви. К тому же бородавская церковь была освящена через два месяца после восстановления кремлевской Ризоположенской, то есть храмовые иконы для них были написаны почти одновременно. Можно предположить, что они следовали одному и тому же изводу, а именно – изводу иконы, созданной около середины XV века для первоначальной кремлевской Ризоположенской церкви.

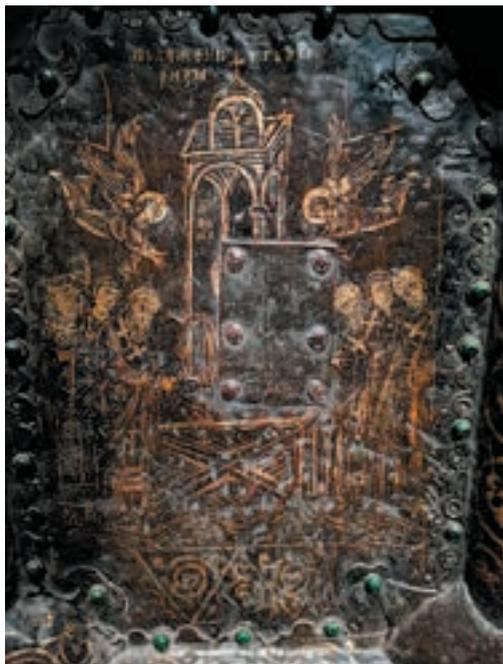
Что изображено на бородавской иконе? На фоне архитектуры, условно обозначающей Влахернский комплекс, представлены две группы людей. Левую возглавляет патриарх с нимбом; за ним изображены святитель и монах. Во главе правой группы стоит император, а за ним – императрица. Царские особы представлены с нимбами. За императрицей идут еще две жены. В центре композиции изображена покрытая индитием трапеза. Позади – высокая кубическая башнеобразная конструкция, увенчанная многоскатной островерхой сенью на четырех столбах. Предположение, что это сооружение воспроизводит облик некоего существовавшей во Влахернах конструкции, вряд ли правдоподобно. Как некий образ Святая Святых Иерусалимского храма такую башнеобразную структуру можно увидеть в некоторых изображениях «Сретения» и «Введения Богородицы во храм», а как обозначение дома Иосифа – в сцене «Благовещения»<sup>14</sup> (илл. 14).

Вернемся, однако, к иконе из Бородавы. На трапезе видна темно-синяя ткань, по-видимому, риза Богородицы. Патриарх и император бережно кладут поверх нее пояс. Написанный киноварью текст в верхней части иконы гласит: «положеніе честныа ризы и поѣса престыѣнѣ б[огороди]ца в лахернѣ». То есть в одном изображении представлены оба положения – уникальный случай, названный И.А. Шалиной «сводной редакцией»<sup>15</sup>.

Представленный в бородавской иконе популярный в Москве «исторический» извод имел на Руси глубокие корни. На одной из пластин западных Суздальских врат он фигурирует в несколько ином виде (илл. 15). Отличается состав группы справа; вместо придворных во главе с императором там изображены три священнослужителя. Роль императора подчеркнута меньше: он представлен третьим в группе слева. Перед ним стоят святитель и диакон со свечой. Другая существенная разница – показанный в центре композиции, под киворием Фома. Большая часть его фигуры утрачена; возле поздней накладки видна только часть

<sup>14</sup> Например, на иконе «Благовещение» из Благовещенской церкви на Ухтострове (АОМИИ, Инв. № 1441-ДРЖ): *Кольцова Т.М.* Искусство Холмогор XVI–XVIII веков. М.: Северный паломник, 2009. Кат. № 381, С. 361, 432–435.

<sup>15</sup> *Шалина И.А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. М.: Индрик. 2005. С. 317–318.



изображения апостола. Однако идентификация персонажа несомненна – хорошо сохранившаяся сопровождающая надпись гласит «о аг(иос) Фема». Учитывая, что изображена не Дева Мария, надпись в какой-то степени смущает. Как известно, апокрифы утверждают, что Фома получил пояс Богородицы, а не Ее ризу. В правой руке апостола, тем не менее, изображена именно риза. Если бы Фома держал в левой пояс, композиция была бы симметричной. К сожалению, этого нельзя утверждать – интересующая нас часть изображения утрачена. Если представить себе, что апостол показывал одновременно ризу и пояс, следовало бы признать, что «сводная редакция» была известна на Руси еще в XIII столетии. Как засвидетельствовано в житии Авраамия Смоленского, в начале того же века возле Смоленска был построен храм, посвященный одновременно положению ризы и пояса: «...и основа болшу (посвященную Богородице церковь. – Г.Г.), и нарече во имя святое владычица наша Богородица Положение честные ризы и пояса»<sup>16</sup>.

Итак, в XV веке одновременно использовались две совершенно разные схемы. С точки зрения содержания, для двух праздников Положения в росписи храма Симеона Богоприимца использован извод, который правильно было бы назвать символическим. Композиционно он асимметричен. В бородавской иконе видим извод, претендующий на историчность, а композиция его симметрична. В дальнейшем появятся варианты, в которых

Илл. 14.

*Благовещение.* Икона из Благовещенской церкви на Ухтострове. 1592  
Архангельск, Архангельский музей изобразительных искусств, инв. № 1441-ДРЖ

Илл. 15. *Положение*

*ризы Богоматери*  
Изображение на пластине западных «золотых» врат собора Рождества Богородицы в Суздале  
Первая треть XIII века

<sup>16</sup> Житие Авраамия Смоленского / Подг. текста, перев. и коммент. Д.М. Буланина // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5: XIII век. СПб.: Наука, 2005. С. 52–53, 459.



Илл. 16. Положение  
ризы Богоматери,  
с Деисусом  
и избранными  
святыми  
Икона из Христо-  
воздвигенского  
храма г. Каргополя  
Вологодский  
государственный  
музей-заповедник,  
инв. № 7804

эти две противоположности будут сглаживаться. К изводу Симеоновской церкви ближе всего икона из Каргополя<sup>17</sup> (илл. 16). Как кажется, ее первоначальная датировка – серединой XVI века – связана с началом строительства Христорожественского собора в 1552 году. Икона происходит из этого храма, но это не означает, что изначально она предназначалась именно для него. Сейчас исследователями выдвигаются более ранние датировки: вторая четверть XVI столетия<sup>18</sup>, первая его половина<sup>19</sup>. Говорится даже об архаичном художественном стиле произведения<sup>20</sup>. В.К. Лауриной отмечено, что на иконе есть поновления<sup>21</sup>. Они особенно заметны в фоне и надписи средника. Гораздо меньше затронуты изображения святых на полях. Сопоставляя их с новгородскими произведениями второй половины XV века, необходимо, кажется, отнести создание каргопольской иконы к последней четверти или концу этого столетия.

С точки зрения иконографической она принадлежит к «символическому» изводу – благословляемая Богом Богородица с жестом моления стоит у сооружения, где находятся Ее реликвии. Сооружение, однако, заметно отличается от Симеоновского изображения трапезы, осеняемой киворием с лежащим на ней ковчежцем. В данном случае это двухъярусное башнеобразное здание, завершающееся киворием-куполом. Подобно киворию, этот полуцилиндрический свод покоится на четырех колоннах; как в барабане купола в интерколумниях расположены окна; верх венчает крест, повторяющий форму крестов над куполами храмов. Риза Богоматери представлена за отодвинутым занавесом и занимает весь первый этаж сооружения; реликвия представлена открытой. Это не характерно для Симеоновского извода, но в бородавской иконе уже было так.

В дальнейшем «исторический» извод, который в XV столетии был характерен прежде всего для Москвы, становится доминирующим. Какое-то равновесие остается только на уровне композиции; продолжают встречаться как асимметричные, так и симметричные варианты. В произведениях, которые датируются XVI веком и позже, заметны иконографические добавления. Самое существенное из них – присутствие иконы (иногда под

<sup>17</sup> Иконы Вологды XIV–XVI веков. М.: Северный паломник, 2007. № 56.

<sup>18</sup> Шалина И.А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. С. 313.

<sup>19</sup> Ю.В. Веретнова (см.: Иконы Вологды XIV–XVI веков. С. 362).

<sup>20</sup> Шалина И.А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. С. 313.

<sup>21</sup> Иконы Вологды XIV–XVI веков. С. 362, прим. 5.

киворием; иногда показанной как выносная). Нередко воспроизводятся знаменитые образы: например защитницы Москвы – Богоматери Владимирской, или новгородского палладиума – Знамения. В эти псевдоисторические «Положения» включены и другие характерные для эпохи реалии. «Симметричный» извод «Положений Богородичных реликвий» послужил в XVII столетии для создания нового образа, а именно – «Положения ризы Господней».

Но вернемся к истории Зверина монастыря. В самом конце XIV, в XV, а, может быть, и в значительной части XVI века монастырь был посвящен Покрову. Новгородская третья летопись, составление которой исследователи относят ко второй половине XVII столетия, упоминает его, однако, как «Положение ризы Богоматери». Роспись новгородских церквей 1615 года показывает, что во второе десятилетие XVII века Зверин монастырь уже обозначали именно так: «На Софейской стороне в Неревском конце за городом во Зверинском в девиче монастыре храм Положенье Ризе, другой мирской храм соборной Симеон Богоприимец, оба каменные, да в трапезе храм Никола чудотворец деревяной, все разорены»<sup>22</sup>.

Переименование храма означает, что прежняя традиция прервалась. По какой причине? Анализ событий последней трети XVI и начала XVII столетий поможет, вероятно, дать ответ на этот вопрос. Известно, что в 1570 году Иван Грозный жестоко расправился с Великим Новгородом. Помимо светского населения было убито большое число монахов, а многие монастыри города разграблены. К тогдашним страданиям прибавилась и эпидемия чумы. Маловероятно, что в таких условиях продолжали торжественно отмечать храмовый праздник Зверинской обители. Последующие годы столетия, хотя и более спокойные для Новгорода, были достаточно трудными. Восстановлению монастыря помешала и шведская оккупация, после которой от двадцатитысячного населения Новгорода осталось несколько тысяч. Все это способствовало утрате прежних традиций.

Нельзя с уверенностью сказать, повлиял ли Симеоновский минологий на выбор нового посвящения, хотя (как утверждает «Роспись 1615 года») в это время церковь Симеона Богоприимца была для обители Зверина соборной. Там велись службы, на которых присутствовали и миряне; в начале XVII столетия симеоновская фресковая декорация была известна не только монахиням обители, но и прихожанам. Из изображений Богородичных праздников в этой росписи хорошо была видна единственно сцена «Положение ризы»; «Покров» вовсе не отмечен, «Успение» и «Положение пояса» находились за иконостасом, а «Рождество» – высоко на южной подкупольной арке. Сделанные в XVI–XVIII веках надписи свидетельствуют, что в то время фрески в Симеоновском храме уже не связывали с календарным порядком. Расположенное на видном месте

<sup>22</sup> Исторические разговоры о древностях Великого Новгорода. М.: Губернская типография у А. Решетникова, 1808. С. 81; Анкудинов И.Ю. Роспись новгородских церквей 1615 г. // Новгородский исторический сборник. Вып. 11 (21) СПб., 2008. С. 373

«Положение ризы» воспринималось, скорее всего, уже не как часть минология, а как изображение главного праздника обители. Согласно Чиновнику Софийского собора, второго июля, то есть в день Положения ризы, к обители направлялась торжественная процессия во главе с митрополитом и властями города: «Того дни святитель со властью ходит со кресты во Звѣринец в дѣвичь монастырь»<sup>23</sup>.

Обозначение главного храма Зверина монастыря как «Положение ризы Богородицы» вызвало необходимость написать новый храмовый образ. В XIX столетии в местном ряду иконостаса находилась икона с такой иконографией, о древности которой пишут архимандрит Макарий (Миролюбов)<sup>24</sup> и протоиерей Алексей Рождественский<sup>25</sup>. Можно, однако, задаться вопросом: действительно ли данное произведение настолько древнее? Нам это кажется сомнительным. Его размеры огромны: высота – больше 270 сантиметров – почти вдвое превышает высоту «Покрова» 1399 года. Разница в размерах наводит на мысль о разновременности. Не была ли, однако, икона написана раньше? Изображения на полях ответа на вопрос не дают. Там было представлено десять святых: апостол Фома, пророк Иона, Кирик, Гедеон, Мария, Герасим, Ксенофонт, Евгения, Феодосия и Агафия. Привлекает внимание большое число жен, но оно объяснимо – вероятно, это небесные покровительницы монахинь, пожертвовавших средства на создание иконы; присутствие множества святых жен не указывает на датировку памятника – Зверин был женской обителью испокон веков. О поздней иконографии говорит описание средника. Богородица представлена молящейся Христу. В связи с этим вспоминается каргопольский образ, где молящуюся Богородицу благословляет Божья Десница. На зверинской иконе Дева Мария изображена у храма «с дверьми», который архимандрит Макарий называет Влахерны. Храмы представлены на тех иконах «Положения пояса», которые датируются XVI веком и более поздним временем. Раньше изображали или трапезу с киворием, или башнеобразное здание. Напрашивается вывод, что икона «Положение ризы» в главном храме Зверина монастыря написана не раньше XVI века, но и не позже 1682 года, когда она была отмечена в монастырской описи. Этот вывод подтверждается сделанными Г.Д. Филимоновым около 1849 года наблюдениями. Он отмечает: «Икона Богородицы, колоссальная, с приписками святых по полям. Руки Богородицы простерты к (царским) вратам, где вверху благословляющий Спаситель. На полях два архангела. Икона более трех аршин, XVI века»<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Голубцов А. Чиновник Новгородского Софийского собора. М.: Университетская типография, Страстной бульвар, 1899. С. 125.

<sup>24</sup> Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Часть I–II. М., 1860 (репринт. изд.: СПб.: Ника, 2003), Ч. II. С. 108.

<sup>25</sup> Рождественский А. Новгородский Покровский Зверин женский монастырь. Краткое историческое описание. Новгород: Губернская типография, 1903. С. 10.

<sup>26</sup> Исаева Е.В. Г.Д. Филимонов и его неопубликованная работа о памятниках Великого Новгорода // Новгородский архивный вестник. 9. Великий Новгород, 2010. С. 18.

Дошедшие до нас сведения позволяют даже предположить, кто мог быть автором иконы. При митрополите Исидоре, который занимал новгородскую кафедру с 1603 по 1619 год, упоминается как иконописец «поп Логин в Зверинцах»<sup>27</sup>. То есть в то время, когда впервые сообщается о переименовании главной церкви Зверина монастыря, ее священник занимался иконописью. Возможно, именно он и является автором интересующего нас произведения. Следует учитывать и то, что, после значительных (в том числе и художественных) восстановительных работ, в 1654 году храм Симеона Богоприимца заново освятили в день сотника Лонгина. Этот святой является небесным покровителем попа-иконописца Логина. Случайно ли это совпадение?

Посвящение меняется и дальше. В 1719 году Зверин монастырь упомянут как посвященный Положению пояса; потом ему возвращают старинное наименование – Покровский Зверин монастырь. Эти изменения, однако, выходят за рамки данного исследования. В нем я постарался показать не только место и роль изображения праздников богородичных реликвий в Симеоновском минологии, но и то, как менялось посвящение самой обители в течение веков.

**Название статьи:** Изображения, связанные с почитанием богородичных реликвий, в росписи церкви Симеона Богоприимца новгородского Зверина монастыря

**Автор:** Георги Петров Геров – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания – Козицкий переулок, 5, 125009 Москва, Российская федерация; Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого – Большая Санкт-Петербургская ул., 41, Великий Новгород, Российская федерация.  
E-mail: gpgerov@yahoo.com

**Аннотация.** В минологии церкви Симеона Богоприимца новгородского Зверина монастыря не представлен главный праздник обители – Покров Богородицы, хотя в день праздника в 1399 году был освящен главный храм обители, а в 1466-м – сама церковь Симеона Богоприимца. Можно, предположить, что перечень, которым пользовались живописцы, был окончательно отредактирован до середины XII века. Подчиняясь авторитету древнего списка, симеоновские художники не отклонялись от него даже в связи с главным праздником обители. Изображения других связанных с Богородичными реликвиями праздников – «Положения ризы Богоматери» и «Положения Ее пояса» – расположены на доступных взгляду местах. Их иконография идентична и точно воспроизводит облик Влахернского реликвария, в котором в конце XIV века хранились риза и пояс Богородицы. Несмотря на разрушение Влахерн, в России продолжали отмечать праздник положения ризы. На это существенно повлияли события середины XV века. Существовало два иконографических типа: историко-симметричный и символично-асимметричный. В XVI–XVII веках различия между ними сглаживаются, доминирует первый. В конце XVI – начале XVII века было изменено посвящение главной церкви Зверина монастыря и написана новая храмовая икона – «Положение ризы Богородицы». Ее автором, вероятно, был священник обители – поп Логин.

<sup>27</sup> Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде. Ч. II. С. 22, 25; Собор русских иконописцев XV–XVII веков. М.: Индрик, 2009. С. 382.

*Ключевые слова:* реликвия, Богородица, роспись, реликварий, праздник, икона, риза, пояс

**Title:** Images of the Virgin's Relics in the St Simeon Church Frescoes of the Novgorod Zverin Monastery

**Author:** Georgi Petrov Gerov – full doctor, leading researcher. State Institute for Art Studies – Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation; Novgorod State University – Bolshaya Sankt-Peterburgskaya, 41, Veliky Novgorod, Russian Federation. E-mail: gpgerov@yahoo.com

*Abstract.* The fresco-menologion in St. Simeon Church of the Novgorod Zverin monastery does not include a representation of the main monastery fest – Intercession of the Virgin, although on this day not only the main church of the monastery was consecrated in 1399, but also the St. Simeon Church in 1466. It can be assumed that the list of the fests used by the painters was finally edited before the middle of the 12<sup>th</sup> century. Submitting themselves to the authority of the ancient list, the artists did not deviate from it even for including an image of the main monastery fest. Images for the other fests associated with the relics of the Virgin – the Deposition of the Virgin's Robe and the Deposition of the Virgin's Belt – are well-visible. Their iconography is identical, and gives an accurate image of the Blachernae reliquary, in which at the end of the 14<sup>th</sup> century the Robe and the Belt of the Virgin were kept. Despite the destruction of the Blachernae, the feast of the Deposition of the Virgin's Robe continued to be celebrated in Russia. This was significantly influenced by the events of the mid-15<sup>th</sup> century. Two iconographic types of the image were created: a historically symmetrical and a symbolically asymmetrical. In the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries the opposites of them are smoothed out, but the first one dominates. In the end of the 16<sup>th</sup>-beginning of the 17<sup>th</sup> century the Zverin monastery was renamed. A new patron icon – “Deposition of the Virgin's Robe” – was painted. Its author was probably the priest of the monastery – Login.

*Keywords:* relic, Virgin, fresco-painting, reliquary, fest, icon, robe, belt

## REFERENCES

- Ankudinov I.Iu. “Rospis' novgorodskikh tserkvei” [“Paintings of the Novgorodian Churches from 1615”], in *Novgorod Historical Collection* 11 (21). St. Petersburg, 2008, pp. 367–382 (in Russian).
- Bertelé T. “La Vergine Aghiosoritissa nella numismatica byzantina”, *Revue des études byzantines*, 16 (1958), pp. 233–234.
- Biblioteka literary Drevnej Rusi [Library of the Medieval Rus' Literature]*, vol. 5: XIII Century, St. Petersburg: Nauka, 2005 (in Russian).
- Biblioteka literary Drevnej Rusi [Library of the Medieval Rus' Literature]*, vol. 7: Second Half of the 15<sup>th</sup> Century, St. Petersburg: Nauka, 1999 (in Russian).
- Brock S. “A medieval Armenian pilgrim's Description of Constantinople”, *Revue des études arméniennes*, 4 (1967), pp. 81–102.
- Cutler A. “Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature”, *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, pp. 145–154.
- Golubtsov A. *Chinovnik Novgorodskago Sofijskago sobora [Official (Αρχιπρωτοκόων) of the Novgorod's St. Sophia cathedral]*, Moscow: University Printing House, Strastnoy Boulevard, 1899 (in Russian).

*Ikony Velikogo Novgoroda XI – nachala XVI vekov [Icons of Veliky Novgorod of the 11<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> centuries]*, Moscow: Severnyy palomnik, 2008 (in Russian).

*Ikony Vologdy XIV–XVI vekov [Icons of Vologda XIV–XVI centuries]*, Moscow: Severnyy palomnik, 2007 (in Russian).

Isaeva E.V. “G.D. Filimonov i ego neopublikovannaia rabota o pamiatnikakh Velikogo Novgoroda” [“G.D. Filimonov and his Unpublished Work on the Veliky Novgorod’s Monuments”], *Novgorodskii arkhivnyi vestnik [Novgorod archival bulletin]*, 9 (2010), pp. 12–16 (in Russian).

*Istoricheskie razgovory o drevnostjakh Velikago Novagoroda [Historical Conversations About the Medieval Art Works of Veliky Novgorod]*, Moscow: Provincial printing house A. Reshetnikov, 1808 (in Russian).

Kvlividze N.V. “Deesis”, in *Pravoslavnaja entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 14, Moscow: Church Research Center “Orthodox Encyclopedia”, 2012, pp. 316–319 (in Russian).

Koltsova T.M. *Iskusstvo Holmogor XVI–XVIII vekov [Kholmogory art of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries]*, Moscow: Severnyj palomnik, 2009 (in Russian).

Majeska G.P. “Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, in *Dumbarton Oaks Studies, XIX*. Washington: DO Research Library and Collection, 1984.

Makarij arhim. *Arheologicheskoe opisanie cerkovnyh drevnostej v Novgorode i ego okrestnostjakh [Archaeological description of the medieval church art works in Novgorod and its Environs]*, Part I–II. Moscow, 1860 (reprint edition: St. Petersburg: Nika, 2003) (in Russian).

Ostaschenko E.Ya. “The Icon Virgin Agiosoritissa (Chalcopratia)”, in *Byzantine Antiquities. Works of Art from the 4<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> Century in the Collection of Moscow Kremlin Museums: Catalogue*, ed. by I.A. Sterligova, Moscow: Pinakotheka, 2013, pp. 426–429 (in Russian).

Paterson-Ševčenko N. “Virgin Hagiosoritissa”, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3. New York; Oxford, 1991. P. 2171.

Popov G.V. *Cerkov’ Rizopolozhenija iz sela Borodava [The Church of the Deposition of the Virgin Robe from the Borodava Village]*, Moscow: Severnyy palomnik, 2006 (in Russian).

Popov G.V. “Moskovskaia ikona 1485 goda iz sela Borodavy (K izucheniiu vedushchego napravleniia stolichnoi zhivopisi kontsa XV veka)” [“Moscow Icon of 1485 from the Borodava village (Study of the Leading Trend of the Metropolitan Painting of the Late 15<sup>th</sup> Century)”], in *Drevnerusskoe iskusstvo XV–XVII vekov. Sbornik statej [Medieval Russian Art of the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries. Collection of Articles]*, ed. by V.N. Sergeev, Moscow: Art, 1981, pp. 80–96 (in Russian).

Rozhdestvensky A. *Novgorodskij Pokrovskij Zverin zhenskij monastyr’. Kratkoje istoricheskoe opisanie [Novgorod Intercession nun’s monastery of Zverin. Brief Historical Description]*, Novgorod: Gubernskaja tipografija, 1903 (in Russian).

Shalina I.A. “Polozhenie Rizy i Poiasa Bogomateri vo Vlahernskom khrame” [“Deposition of the Robe and the Belt of the Virgin in the Blachernae Church”], in *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, ed. by A.M. Lidov. M.: Radunitsa, 2000, pp. 289–292 (in Russian).

Shalina I.A. *Relikvii v vostochnohristianskoj ikonografii [Relics in Eastern Christian Iconography]*, Moscow: Indrik. 2005 (in Russian).

*Skazanie o chudotvornoj ikone Bogomateri, imenuemoj Vladimirskoju [Legend of the Miraculous Icon of the Virgin from Vladimir]*, Moscow: Printing House of Alexander Semyon, 1849 (in Russian).

*Sobor russkikh ikonopiscev XV–XVII vekov [The Russian Icon Painters of the XV–XVII centuries]*. Moscow: Indrik, 2009 (in Russian).

Vinogradov A. “Bogoroditsa-Agiosoritissa v ktitorskikh kompozitsiiakh: vizualizatsiia idei nebesnogo zastupnichestva (Vizantiia, Rus’, Kavkaz)” [“Theotokos-Agiosoritissa in Donator’s Compositions: Visualization of the Idea of the Heavenly Intercession (Byzantium, Rus’, Caucasus)”], *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]* (2021), 168 (2), pp. 100–112 (in Russian).

Walter Chr. “Two Notes on the Deesis”, *Revue des études byzantines*, 26 (1968), pp. 311–336.

*Е.С. Гладкова, Д.Г. Пейчев, И.А. Ратников*

## **ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ПИСЬМА НОВГОРОДСКИХ ИКОН XIII ВЕКА: ПО МАТЕРИАЛАМ ИССЛЕДОВАНИЯ ПАМЯТНИКОВ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ**

В процессе подготовки фундаментального каталога собрания древнейших памятников иконописи Русского музея, часть которых уже подверглась всестороннему исследованию<sup>1</sup>, нами были выделены три наиболее значительных произведения первой половины XIII столетия, имеющие в литературе широкий спектр датировок и атрибуций. Это два образа Богоматери Умиления, так называемых Старорусской<sup>2</sup> и Белозерской<sup>3</sup>, и происходящая из того же Белозерска икона апостолов Петра и Павла<sup>4</sup>. Этот выбор обусловлен представлением о происхождении их из одного центра<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Рентгенографирование, исследования в ИК и УФ-диапазонах производились на базе Отдела технико-технологических исследований, химический анализ отобранных проб древесины, грунта с красочным слоем – в Отделе химико-биологических исследований Государственного Русского музея.

<sup>2</sup> ГРМ. Инв. № ДРЖ 2107. Размеры: 99,5 x 81,5 x 3,3 см. Две липовые доски, на тыльной стороне две накладные шпонки, ковчег, цельная паволока, меловой грунт, темпера, металлизация оловом, цветной лак. Анализ данных ТТИ – О.В. Голубева, исследования иконы под микроскопом, а также макрофотографии – Д.Г. Пейчев.

<sup>3</sup> ГРМ. Инв. № ДРЖ 2116. Размеры: 155,5 x 107 x 3 см. Три липовые доски, две торцовые шпонки на деревянных и кованых железных гвоздях; следы двух накладных шпонок. Ковчег, левкас, паволока, темпера, олово. Исследование ТТИ – О.В. Голубева, В.Ю. Торопов. Исследование с макрофотографированием – И.А. Ратников.

<sup>4</sup> ГРМ. Инв. № ДРЖ 2095. Размеры: 104 x 90 x 4. Три липовые доски, на тыльной стороне две накладные шпонки, на торцах – следы торцевых накладных шпонок, ковчег, паволока, металлизация оловом, темпера. Исследование ТТИ – О.В. Голубева. Исследование иконы под микроскопом и макрофотография – Е.С. Гладкова.

<sup>5</sup> Памятники были атрибутированы как новгородские И.А. Шалиной – *Шалина И.А.* Икона Богоматери Умиления (Старорусской) начала – первой четверти XIII века и традиции позднекомниниовского экспрессионизма // Вестник сектора древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства. 2023. Вып. 1. С. 12–32; *Она же.* Икона Богоматери



Илл. 1. Апостолы  
Петр и Павел  
Икона. XIII век  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
Фото В.Ю. Торопова

что подтверждается как целым рядом сходных особенностей техники исполнения и состава пигментов, так и наличием особых черт, выявляющих индивидуальные манеры исполнения каждого из этих произведений.

Прежде всего, отметим наиболее значительные общие особенности материальных данных всех трех икон, написанных на липовых досках, со схожей первоначальной обработкой, о чем можно сделать вывод исходя из анализа оставленных инструментами следов. Вначале доски обтесывались топором (на тыльных сторонах икон сохранились диагональные зарубки в древесине), затем поверхность доводилась инструментами с полукруглыми режущими кромками, имеющими определенной ширины лезвия, характерные для каждой иконы. Доски изначально были скреплены накладными шпонками, прибитыми на торцы и тыльную сторону. Обороты икон имеют следы первоначальной грунтовки и окраски, то есть по технике были похожи на многочисленные примеры византийской живописи того

же времени. В частности, на реверсе иконы апостолов фрагментарно сохранился декор в виде 11 широких полос красной охры, напоминающих условную «мраморировку». Важным общим приемом, задействованным при создании памятников, является использование олова при металлизации фона или отдельных деталей изображений.

Для понимания как индивидуального, так и общего в характере работ иконописцев рассмотрим подробнее технику живописи каждой иконы.

### **АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ (илл. 1, 2)**

Авторские живописные слои иконы утрачены в значительной степени, и целостность образу придает большое количество реставрационных тонировок и оставленные в утратах наиболее ранние записи. Тем не менее дошедший до нас образ позволяет выявить авторский замысел изображения, а при изучении его под микроскопом прослеживается последовательность художественных приемов.

После выравнивания грунта сначала была нанесена подложка из свинцовых белил, что детектируется во всех пробных точках

Умиления из Белозерска – новгородский памятник второй четверти XIII века // София. Журнал Новгородской епархии. 2022. № 2. С. 12–18 (см. также статью автора в настоящем сборнике); *Она же*. Икона святых апостолов Петра и Павла из Белозерска и ее место в истории древнерусского искусства первой трети XIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2023. С. 336–347.

рентгенфлуорисцентного анализа, и выполнена графья, которая отличается очень лаконичным и достаточно условным характером – передает только основной контур фигур, нимбов, силуэт свитка и Евангелия. Более подробный знаменный рисунок выполнен углеродсодержащей черной краской: он хорошо просматривается под микроскопом и в ИК-лучах. По подложке из свинцовых белил и знаменному рисунку иконописец металлизировал фон – были нанесены листы оловянной фольги. По границе будущего изображения вдоль графьи по контуру фигур с переходом на контур нимбов оловянные листы были аккуратно обрезаны, лишь незначительно заходя вглубь за линию рисунка.

Важную роль в художественном замысле произведения играл нанесенный на белый полированный металл слой желтоватого цветного лака, о чем свидетельствуют редкие сохранные участки авторского живописного слоя по краям фигур и под фрагментами записи XV века. В то же время нимбы, свиток и Евангелие, выполненные в одной красочной технике, тоже несут на себе фрагментарные следы олова. Несмотря на плохую сохранность обнаружен небольшой участок листового олова на изображениях руки апостола Павла и декора Евангелия, лежащий поверх живописи. Это дает повод полагать, что металлический слой в данном месте выполнен спустя какое-то время после написания иконы и, возможно, относится к поновительскому или авторскому исправлению.

Орнамент на нимбах и Евангелии, написанный коричневой составной краской из красной охры и черного пигмента и покрытый полупрозрачным, плохо сохранившимся слоем свинцовых белил, с большой долей вероятности можно отнести к первоначальному решению. Подлинность лепестков «мальвы» в кругах на нимбах и остатки жемчугов на перевязи свитка доказать трудно, поскольку видимый на поверхности рисунок соответствует удаленному при реставрации иконы рельефному наливному грунтовому орнаменту, относящемуся к XV веку. Однако он вполне отвечает стилю декора окладов XII века на иконах Богоматери Корсунской и Петра и Павла из Новгородского Софийского собора<sup>6</sup>. В то же время сетчатый живописный орнамент перекликается с чеканным орнаментом фона бронзового убора образа св. Николая из раскопок усадьбы Олисея Гречина<sup>7</sup>.

Личное письмо иконы (илл. 3) – образец бессанкироного приема с моделировкой формы от светлого к темному. По первоначальному черному рисунку был нанесен полупрозрачный слой подложки из смеси красной и желтой охры. По интенсивности пигментов, наблюдаемой в разных местах изображения в потертостях личного, можно предположить, что этим



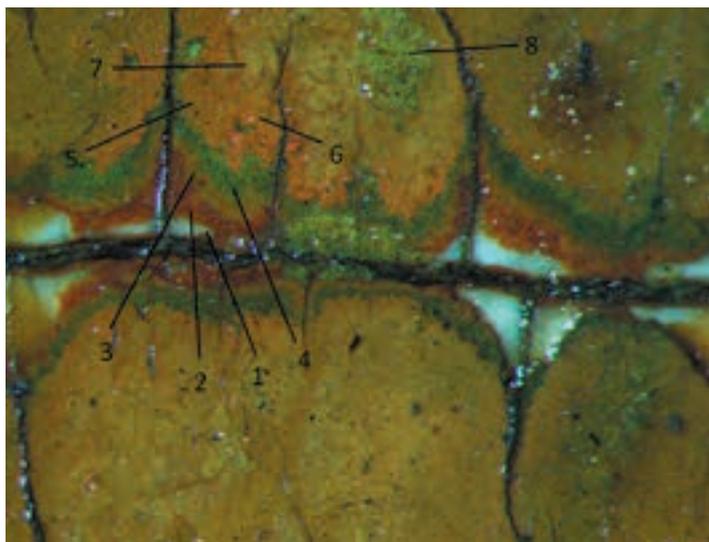
Илл. 2. *Апостолы  
Петр и Павел*. XIII век  
Тыльная сторона  
иконы  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
Фото А.А. Савкина

<sup>6</sup> Гордиенко Э.А. Мастера и заказчики серебряных окладов к иконам XII в. // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 89: Византия в контексте мировой культуры: Материалы конференции, посвященной памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984). СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. С 40–54.

<sup>7</sup> Колчин Б.А., Хорошев А.С., Янин В.Л. Усадьба новгородского художника XII в. М.: Наука, 1981. С. 128–130.

Илл. 3. Апостолы  
Петр и Павел

Стратиграфия  
красочного слоя  
иконы  
на изображении  
правой руки  
апостола Петра  
Макрофотосъемка  
1 – Грунт,  
2 – подгото-  
вительный слой,  
3 – первое вохрение,  
4 – притенение,  
5 – подрумянка,  
6 – вохрение,  
7 – пробела с охрой,  
8 – остатки записи



подготовительным слоем прорабатывались основные элементы объема. Это роднит технику иконы «Апостолы Петр и Павел» с приемом «пропласмос» во фресковой живописи. По яркой теплой подложке и последующим многослойным вохрениям иконописцем были сделаны притенения ликов и изображение бороды и волос апостола Петра тонкими слоями темной краски, составленной из охры, черной и большого количества глауконита. На следующем этапе были выполнены описи из коричневой (киноварь, охра и углеродсодержащая черная) и черной красок, слой подрумянки и нанесены множественные плави охры с белилами. Завершают карнации яркие пробела с финальным полупрозрачным слоем желтой охры, гасящим резкие акценты подрумянки и пробелов.

Изображение бороды и волос апостола Петра, имеющее визуально голубой оттенок, состоит из краски, содержащей большое количество глауконита, лежащей по теплой подложке общей с остальным личным, в то время как в изображении волос на лице св. Павла просматривается тонко стертый синий пигмент.

Лик Спасителя выполнен несколько иначе: без красной подложки «пропласмоса», при этом слой вохрений положен прямо по грунту. Без теплого базового тона лик Христа выглядит более холодным светоносным, прозрачным и нематериальным. В остальных приемах, насколько можно судить лишь по фрагментарным сохранившимся участкам, авторская живопись повторяет технику личного апостолов<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Данный прием не является единичным. Такой же подход использован на иконе «Устюжское Благовещение»: в личном архангела и Богоматери подкладки различаются между собой по цвету для достижения различного эффекта. См.: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусская живопись XII–XIII веков / Отв. ред. Т.Л. Карпова; науч. ред. Л.В. Нерсесян; авт. вступ. ст. Е.В. Гладышева. М.: ГТГ, 2020. С. 159–162.



Илл. 4. *Апостолы Петр и Павел*  
Макрофотосъемка красочного слоя иконы на изображении края гиматия на плече апостола Павла  
1 – авторский рисунок,  
2 – графья,  
3 – слой металлического олова под авторским тонирующим лаком,  
4 – авторский красочный слой, лежащий на слое олова с лаком.  
5 – остатки поздней записи,  
6 – линия обрезки оловянных листов

Моделирующие объем разделки подготовительной подкладки хорошо просматриваются и в изображении одежд апостолов (илл. 4). Они также исполнены по черному рисунку в местах притенений, причем мастер использовал составные краски более темного тона, нежели основной тон, которым выполнены все ткани. К примеру, на хитоне святого Петра в темных местах прослеживается темно-синяя смесовая подкладка из синего пигмента, черной и небольшого количества белил. Аналогичный прием можно проследить и в изображениях гиматиев апостолов, только подложка составлена из охры различных оттенков. Исследования выявили, что хитоны Петра и Павла и гиматий Спасителя первоначально были лессированы тонким слоем ультрамарина, который сохранился фрагментарно. Вишневого цвета хитон Христа несет следы лессировки крапунком. С правой стороны клав был дублирован линией из тонко стертого аурипигмента. Такого же характера аурипигмент использовался мастером при разделке ключей в руке Петра, изображения которых практически утрачены. Но небольшие сохранившиеся фрагменты красок позволяют реконструировать изображение из трех ключей, характерных для Новгородской земли в XIII веке, в связке на кольце.

### **БОГОМАТЕРЬ СТАРОРУССКАЯ (илл. 5, 6)**

Сегодня икона представляет собой своего рода археологический памятник<sup>9</sup>, поэтому важно проанализировать все живописные слои и определить, как он выглядел в момент создания. К ряду особенностей подготовки

<sup>9</sup> Пейчев Д.Г., Шалина И.А. Новгородская икона Богоматери Умиления (Старорусской): опыт художественного, технико-технологического и «археологического» изучения // Архитектурная археология. 2025. № 7 (в печати).

основы можно отнести неглубокий ковчег и паволоку, положенную крупным цельным куском ткани по всей поверхности и визуально просматривающуюся в местах утрат грунта и красочного слоя на фоне иконы. Сильно потертый авторский красочный слой, уцелевший лишь на ликах и мафории Богоматери и частично на изображении рук, в остальном многократно переписывался и искажен обширными поздними вставками. Справа на поле обнаружены прориси полнофигурных святых; судя по протоколам реставрации 1934 года<sup>10</sup>, они присутствовали и слева.

Илл. 5. Богоматерь  
Умиление  
(Старорусская)  
Икона. Начало –  
первая четверть  
XIII века  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
Фото А.А. Савкина



Илл. 6. Богоматерь  
Умиление  
(Старорусская)  
Начало – первая  
четверть XIII века  
Тыльная сторона  
иконы  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
Фото А.А. Савкина



Особенность техники исполнения – широкое использование олова, которым полностью покрыт не только фон и поля, но и хитон Младенца (илл. 8), убрus и поручи Богоматери, причем повсеместно такая подложка заходит на живопись и даже личное: граница листа хорошо видна на левой руке Богоматери. Исследования под микроскопом показали, что оловянные поверхности были покрыты цветным лаком, дававшим теплый, мерцающий блеск, отличный от более яркого и «однозначного» золотого фона.

Из одежд на иконе сохранился только мафорий Богоматери, выполненный красной охрой, по которой лежат киноварные разделки и черные складки.

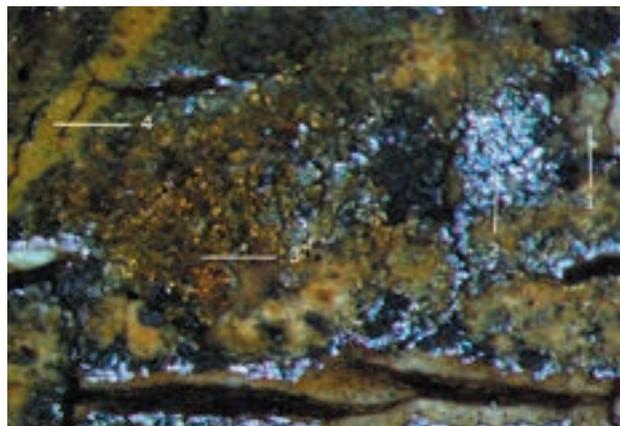
Лики Богородицы и Христа написаны по-разному: традиционная техника используется только в живописи лика Богоматери (илл. 7) и рук. Первым слоем здесь является полупрозрачная, тонко стертая зеленоватая подкладка, выполненная предположительно глауконитом, затем санкирь был плотно набран по всей поверхности тем же пигментом с добавлением в него сажи для плотности. На него нанесены, постепенно высветляясь, слои охры, подрумянка на щеках и по дальней стороне носа. Основные детали изображения подчеркнуты описями, выполненными красной охрой и сажей.

<sup>10</sup> Архив ОДРИ ГРМ. Реставрационная мастерская по древнему искусству Гос. Русского музея.



Илл. 7. Богородица Умиление  
(Старорусская)

Макрофотоснимок красочного слоя иконы на изображении ликов Богородицы и Младенца  
1 – подготовительный слой,  
2 – санкирь лика Богородицы,  
3 – слои вохрений лика Богородицы,  
4 – подрумянка, 5 – описи с поздними прописками,  
6 – притенения с глауконитом по подготовительному слою в изображении лика Младенца,  
7 – многослойные пробела,  
8 – слой авторской лессировочной охры



Илл. 8. Богородица Умиление  
(Старорусская)

Макрофотоснимок красочного слоя иконы на изображении хитона Младенца  
1 – грунт, 2 – слой листового олова,  
3 – авторский тонирующий лак,  
4 – авторская охра с разделок хитона

На лице Младенца плотный санкирь отсутствует, автор ограничился полупрозрачной подкладкой, уплотненной только в тенях и тем же способом, что и в случае с Богородицей, для придания объема. Наиболее темный санкирь лежит на тайной стороне лика, где он «сливается» с ликом Матери, а подрумянка, соединяясь с подрумянкой на щеке Богородицы, усиливает данный эффект. Полутона были пройдены в различной степени разбеленной киноварью, а по верхней части рельефа в несколько слоев нанесены белила. Полупрозрачные в первом слое, они максимально уплотняются в светах. В микроскоп также видны остатки тонко перетертой охры на высветлениях. Вероятно, плотная эмалевидная карнация также была приглашена лессировками и «списана» с теневыми участками. За счет лессировок живописный эффект был сложнее, без «наочности» белильных высветлений. Вкупе с мягкими тенями и более светлыми и прозрачными описями лик Младенца должен был приобретать внутреннее свечение преображенной плоти.

### БОГОМАТЕРЬ БЕЛОЗЕРСКАЯ (илл. 9, 10)

Илл. 9. Богоматерь  
Умиление  
(Белозерская). Икона  
XIII век  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
Фото С.Л. Петрова

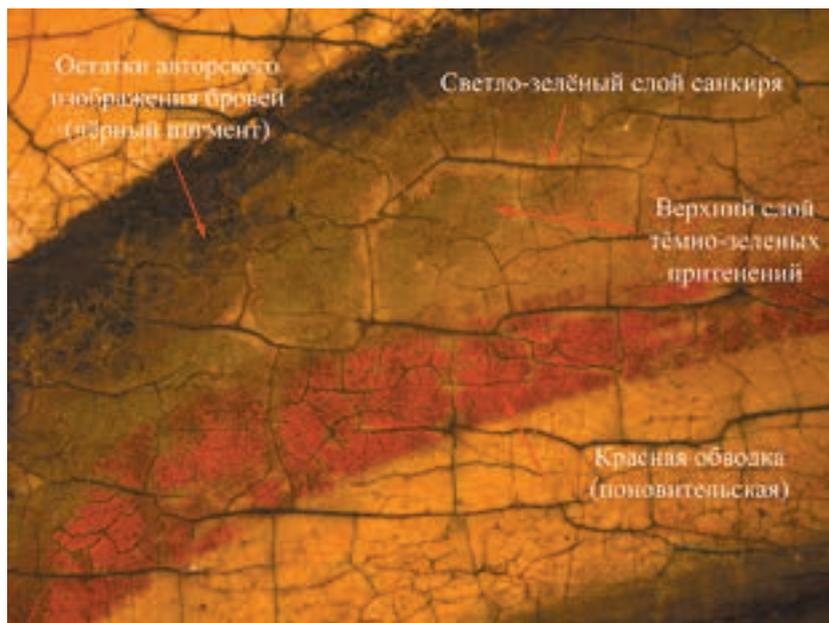
Илл. 10. Богоматерь  
Умиление  
(Белозерская). XIII век  
Тыльная сторона  
иконы  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
Фото С.Л. Петрова

Прежде всего, отметим мастерство создателя щита иконы, который сплотил три доски так крепко, что на рентгенограмме и визуально не просматриваются какие-либо зазоры. Доски обрабатывались инструментом с полукруглым лезвием (и небольшим выступом, создающим выпуклую линию) параллельно волокнам древесины, кроме левого нижнего угла на котором видно ярко выраженное диагональное направление инструмента. Каждая доска обрабатывалась отдельно, так как след обработки не совпадает на стыках досок. На верхнем и нижнем торцах сохранились накладные шпонки. Из-за коробления иконы они треснули посередине.

С лицевой стороны ковчег обычный, лузга неровная. Паволока льняная, толстая, грубая. Авторская графья очень тонкая, видна только в инфракрасном спектре излучения. Поновительская графья видна на изображении хитона Христа. Рисунок просвечивает сквозь красочный слой и выполнен широкими мягкими линиями. На снимках в инфракрасном спектре виден сложный «поиск» иконописцем правильного рисунка.

По результатам визуального исследования можно сделать вывод, что в первую очередь было выполнено доличное изображение. Мафорий написан тонкостертой краской, вероятно, гематитом, с мощными темными складками, светлым ассистом, созданным смесью охры и белил. Хитон Христа выполнен тонкостертой охрой с красно-коричневыми



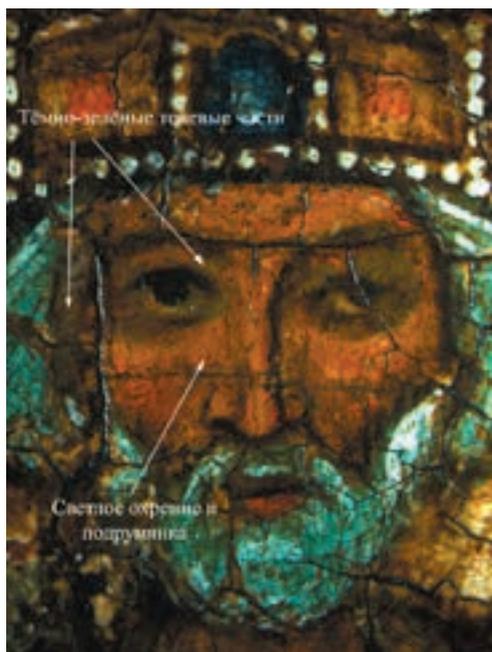


Илл. 11. Богоматерь  
Умиление  
(Белозерская)  
Фрагмент  
изображения лика  
Богоматери  
Темно-зеленый  
слой, усиливающий  
изображение тeneвых  
мест, лежащий  
поверх санкиря

тениями складок различной плотности – от корпусной до полупрозрачной. В какой-то период времени изображение одежд было богато украшено металлизированным орнаментом. Следует отметить, что оставшийся и видимый на поверхности мафория ассист, выполненный из олова, вероятно, поновительский, так как лежит на толстом потемневшем покровном слое, в разрывах красочного слоя, рядом с ассистом, выполненным темперой. Такой же прием поверхностной декоративной металлизации присутствует и на иконе апостолов Петра и Павла.

Если смотреть на изображение центральных фигур, можно увидеть, что тон и цвет личного в изображении ликов более зеленоватый, а на изображении рук и ног светло-охристый. Это объясняется различной техникой исполнения. Лики Богоматери (илл. 11) и Христа выполнены в сложной технике многослойной живописи. Сначала свободными широкими мазками выполнялся первый слой (подложка) из светлой охры, иконописец определял основные размеры и их формы. Затем, как и на лике Богородицы Старорусской, наносилась светло-зеленая полупрозрачная подкладка (санкирь). После этого выполнялось «вохрение» светлых мест, подрумянка светло-розовым цветом, светло-красным цветом изображались губы. На завершающем этапе темно-зеленым цветом уточнялись тeneвые части ликов, темно-коричневым цветом изображались контуры глаз, бровей. Особо отметим, что авторское изображение верхней губы Христа и Богоматери темно-зеленое, но сейчас там оставлен потертый поновительский слой красного цвета.

Изображение рук и ног отличается от исполнения ликов тем, что мастер не использовал сплошной слой санкиря, как это было и в случае



Илл. 12. Богоматерь  
Умиление  
(Белозерская)  
Изображение лика  
пророка Давида  
Макрофото съемка

лика Христа на Старорусской иконе. Сначала наносился слой светлой охры, формируя основные размеры рук и ног. Затем выполнялось «вохрение», поддурманка, притенения светло-зеленого цвета. Завершающим слоем темперы темно-зеленого цвета дополнительно уточнялись теневые участки и создавался контур темно-коричневого цвета. При исследовании красочного слоя под микроскопом более подробно можно было рассмотреть отдельные детали. Иконописец уделил особое внимание изображению кистей рук, проработав их с высокой степенью детализации, включая прорисовку ногтей и суставов, но в процессе бытования эти подробности были сильно потерты и при обычном визуальном восприятии изображение выглядит более плоскостно и обобщенно.

Из-за очень сложной сохранности изображения волос Христа, многочисленных остатков записи, можно лишь предполагать, что темно-зеленым цветом был выполнен нижний слой. Затем светлой охрой с белилами выполнены светлые участки волос, контуры и тени выполнены темно-зеленым и черным цветом.

Авторский красочный слой изображения нимбов, судя по всему, не был таким ярким – под ярко-красным цветом просматривается светло-оранжевый цвет, который наносился после изображения центральных фигур. Видимо, при поновлении цвет нимбов был усилен ярко-красной киноварью. Слабо читаемое изображение креста светло-охристого цвета на нимбе Иисуса Христа и внешние красно-коричневые обводки нимбов – поновительские.

Изображение белого фона в среднике иконы выполнялось аккуратно вокруг центральных фигур, нимбов и медальонов с полуфигурами архангелов.

Исследование техники живописи медальонов на полях (илл. 12) приводит к мысли, что они исполнялись другим мастером, о чем в свое время говорил и С.И. Голубев, изучавший икону еще в 1990-х годах<sup>11</sup>. Об этом свидетельствует большая разница в характере изображения между ними и центральными фигурами средника, вполне очевидная, даже учитывая плохую сохранность медальонов и большое количество оставленных записей.

<sup>11</sup> Голубев С.И. Некоторые проблемы изучения техники древнерусской живописи (иконопись второй половины XIII – середины XIV в.) // Постигание образа. С.И. Голубев – реставратор, педагог, иконописец. СПб.: Европейский дом, 2014. С. 44–50.

Сохранность изображения личного в медальонах различна, но можно увидеть общий принцип построения формы и объема. Чтобы создать лики пророков и архангелов, иконописец в первую очередь изображал темно-зеленым цветом теневые части – тени глазниц, носа, шеи. Затем выполнялись «вохрение» и подрумянка, формирующие объемы ликов. Завершающим этапом красно-коричневыми линиями создавались контуры.

Сохранность изображения кистей рук пророков очень плохая, они выполнены по-разному. У одних пророков темно-охристым цветом первоначально создавалась форма руки, затем наносился темно-коричневый контур. У других – темно-зеленым цветом изображались притенения и лишь потом выполнялось «вохрение» и подрумянка, темно-коричневый контур. Изображение волос пророков, архангелов в медальонах выполнялось следующим образом: нижний слой – темно-коричневый или сине-зеленый; верхний слой – светлая охра, белила, изображающие света на волосах; завершающий слой – контуры. В такой же последовательности выполнялось изображение одежд пророков. Сначала наносился основной цвет, затем создавались света и тени, контуры. Нимбы их изображены желтым аурипигментом.

Используя драгоценный ультрамарин, иконописец создал ярко-синие поля иконы.

Подводя итоги, мы можем отметить значительное сходство в технике живописи во всех трех памятниках. Прежде всего, это особенности деревянной основы и металлизация поверхности оловом, которое сверху покрыто цветным лаком. Обнаруженное на иконах, как мы полагаем, раннего XIII столетия, олово согласуется с результатами изучения других памятников<sup>12</sup>, созданных после 1204 года, когда этот материал начинает активно использоваться иконописцами для достижения определенных художественных эффектов благодаря легкости обработки данного металла и, вероятно, в целях экономии золота и серебра. Такими были авторские фоны и нимбы сидящего на престоле вмч. Димитрия Солунского на иконе начала XIII века из Дмитрова<sup>13</sup> и поясного Спаса Вседержителя первой трети века из села Гавшинка близ Ярославля<sup>14</sup>, псковского житийного образа пророка Или из Выбут середины столетия<sup>15</sup>, явленной

<sup>12</sup> Наиболее ранним примером является нимб Эммануила в «Устюжском Благовещении» (Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. С. 158).

<sup>13</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Кат. № 14. С. 409.

<sup>14</sup> Труфанова О.Е. Исследование иконы Спас Вседержитель из села Гавшинка XIII в. из собрания Музея имени Андрея Рублева. Доклад на конференции: XXVIII Болотцевские чтения в ЯХМ. 17 марта 2023 года.

<sup>15</sup> Першина Д.С., Першин Д.С. Икона «Пророк Илия в пустыне, с житием и Деисусом» из села Выбуты в свете последних исследований // Между Востоком и Западом. Святой Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве. Сборник статей по материалам международной научной конференции. Москва, 15–18 сентября 2021 года / Отв. ред. О.В. Овчарова, М.А. Маханько. М.: ГИИ; ЦМиАР, 2023. С. 124–141.

иконы Богоматери Толгской (ок. 1314)<sup>16</sup>. Общим является подход к изображению Христа: Младенцы на обеих богородичных иконах и Спас в сегменте на «Петре и Павле» написаны светлее остальных ликов. Следует отметить, что такое решение (особенно в случаях с Младенцем) характерно для византийской иконописи XII–XIII веков в целом и хорошо укладывается в богословские поиски того времени. Наиболее ранним произведением, в котором встречается такой художественный прием, является образ Богоматери Владимирской из собрания ГТГ<sup>17</sup>. На всех иконах присутствует общая полупрозрачная подкладка под личное письмо, по которой уже выполнялась дальнейшая, различающаяся между собой моделировка формы. Примечательная сходная деталь – исполнение сине-зеленых волос и бород святых. В схожей технике и цветовой гамме написаны волосы и бороды пророков в медальонах на «Богоматери Белозерской»; видимый в микроскоп фрагмент бороды святого на прориси в верхней части левого поля на «Старорусской»; бороды Петра и Павла на иконе апостолов.

Многое роднит образы Богоматери Белозерской и Петра и Павла, что, вероятно, обусловлено их общим происхождением. Идентичен набор пигментов, наличие ранних правок оловянной металлизации ассиста на одеждах Младенца и Богоматери и нимбов, свитка и Евангелия на иконе апостолов Петра и Павла, возможно, появившихся в одно время. Памятники сближает и особое отношение к цветным и украшенным нимбам: красным у Богородицы и белым с сетчатым орнаментом на втором белозерском образе.

Гораздо больше общего, чем это можно оценить визуально, у обеих богородичных икон Умиления. Кроме отмеченных выше идентичных подходов к изображению лица Младенца, важно выделить близость самих фигур Спасителя. Из-за утраты верхних живописных слоев на хитоне Христа на Старорусской иконе его силуэт выглядит анатомически искаженным. Изучение авторской прориси, не совпадающей с поздним контуром, дает повод думать, что ближайшим аналогом изображения является Младенец на иконе Богоматери Белозерской, а если учитывать последовательность создания образов, правильнее сказать, что «Старорусская» послужила образцом для этого памятника или оба произведения ориентировались на один почитаемый образец. С учетом этого была произведена реконструкция складок на хитоне, восстановившая первоначальный замысел фигуры, ставшей вполне гармоничной, то есть казавшиеся «раздутыми» пропорции на деле оказались драпировками одежд, близкими по рисунку складкам хитона Младенца на Белозерской иконе.

<sup>16</sup> Лелекова О.В. Наумова М.М. Рузавин Ю.А. Исследование иконы «Богоматерь Умиление» (Толгская) XIV века из Ярославского Художественного музея // VI научная конференция. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства 27 ноября – 30 ноября 2000. Материалы. М.: Издание Объединения Магnum APC, 2002. С. 18–24.

<sup>17</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. С. 89.

Разумеется, у всех трех произведений существуют свои отличительные и сугубо индивидуальные черты. На иконе Петра и Павла – это фресковый подход к живописи и экспрессивные, быстрые, формирующие объем разделки при лаконичности и статичности абриса фигур. У Богоматери Белозерской – монументальность, сложность живописи, высокое мастерство и анатомичность рисунка на открытых участках рук и ног, разница в подходе при написании ликов и остального личного и более эскизный подход к написанию ликов в медальонах<sup>18</sup>. На «Старорусской», прежде всего, обращает на себя внимание различный подход в написании ликов, о котором подробно было сказано в начале статьи.

В целом можно сказать, что все иконы несут на себе отпечаток своего времени и имеют гораздо больше общего, чем это кажется на первый взгляд, что вполне может быть весомым доказательством в пользу новгородского происхождения и датировки ранним XIII веком всех трех произведений.

**Название статьи:** Особенности техники письма новгородских икон XIII века: по материалам исследования памятников из собрания Государственного Русского музея

**Авторы:** Елизавета Сергеевна Гладкова – художник-реставратор древнерусской живописи. Государственный Русский музей. ул. Инженерная, д. 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186.  
E-mail: elizaveta.gladkova@inbox.ru

Дмитрий Геннадиевич Пейчев – художник-реставратор древнерусской живописи. Государственный Русский музей. ул. Инженерная, д. 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186.  
E-mail: dmitrilout@gmail.com

Игнат Александрович Ратников – художник-реставратор древнерусской живописи. Государственный Русский музей. ул. Инженерная, д. 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186.  
E-mail: ignatrat@yandex.ru

**Аннотация.** Статья посвящена анализу общих черт и приемов в технике новгородской живописи XIII века на примере трех произведений из собрания Русского музея, исследованных в рамках подготовки к Генеральному каталогу. В данной статье в исследовательский лист включены иконы: «Богоматерь Умиление» («Старорусская»), «Богоматерь Умиление» («Белозерская») и «Апостолы Петр и Павел». Рассматриваются общие черты в изготовлении основы, металлизации оловом фонов и отдельных элементов изображения, приемах личного письма. Результат проведенных исследований демонстрирует наличие общих черт в технике всех трех памятников и позволяет сделать вывод об их общем происхождении.

**Ключевые слова:** икона, новгородская иконопись, техника живописи, икона «Богоматерь Умиление Белозерская», икона «Богоматерь Умиление Старорусская», икона «Апостолы Петр и Павел»

<sup>18</sup> По оставшимся фрагментам живописи на изображении святого на полях «Богоматери Старорусской» мы можем предположить, что он был написан в той же эскизной технике.

**Title:** Features of the Methods of Painting of Novgorod 13<sup>th</sup>-Century Icons Revealed in the Works of Art from the Russian State Museum

**Authors:** Elizaveta Segeevna Gladkova – painter-restorer of icons. The State Russian Museum. 4 Engenernaya Street, St. Petersburg, Russian Federation, 191186.  
E-mail: elizaveta.gladkova@inbox.ru

Dmitrii Gennadievich Peychev – painter-restorer of icons. The State Russian Museum. 4 Engenernaya Street, St. Petersburg, Russian Federation, 191186.  
E-mail: dmitrilout@gmail.com

Ignat Alexandrovich Ratnikov – painter-restorer of icons. The State Russian Museum. 4 Engenernaya Street, St. Petersburg, Russian Federation, 191186.  
E-mail: ignatrat@yandex.ru

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of common features in the technique of Novgorod painting of the 13<sup>th</sup> century, using the example of three icons from the collection of the State Russian Museum, studied in preparation for the General Catalog. The research includes the icons: “Our Lady of Tenderness” (“Starorusskaya”), “Our Lady of Tenderness” (“Belozerskaya”) and “The Apostles Peter and Paul”. Common features in the manufacture of the wooden panels, tin metallization of backgrounds and some elements of the images, and painting techniques of faces and clothes are considered. The research shows the presence of common features in the technology of all three monuments and allows to draw a conclusion about their common origin.

**Keywords:** Old Russian art, icon, “Our Lady of Tenderness” (“Starorusskaya”), “Our Lady of Tenderness” (“Belozerskaya”), “The Apostles Peter and Paul”, technique of Novgorod painting

## REFERENCES

- Etinhof O.E. *Byzantine Ikons (6<sup>th</sup> – first half of 13<sup>th</sup> century) in Russia*, Moscow: Indrik, 2005 (in Russian).
- Golubev S.I. “Nekotorye problemy izucheniia tekhniki drevnerusskoi zhivopisi (ikonopis’ vtoroi poloviny XIII – serediny XIV veka)” [“Some Problems of Studying the Technique of Ancient Russian Painting (Icon Painting of the Second Half of the 13<sup>th</sup> – mid 14<sup>th</sup> Centuries)”], in *Postizhenie obraza. S.I. Golubev – restavrador, pedagog, ikonopisets* [Comprehension of the Image. S.I. Golubev: A Restorer, Teacher, Icon Painter], Saint Petersburg: Evropeiskii dom, 2014, pp. 44–50 (in Russian).
- Karpova T.L., ed. *State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection, vol. 3. Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries* (Early Russian Art of the 10<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> Centuries. Icon Paintings of the 18<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Centuries), Moscow: State Tretyakov Gallery, 2020 (in Russian).
- Kolchin B.A., Khoroshev A.S. and Ianin V.L. *Usad’ba novgorodskogo khudozhnika XII veka* [Estate of a Novgorod Artist of the 12<sup>th</sup> Century], Moscow: Nauka, 1981 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Russkaia ikonopis’ ot istokov do nachala XVI veka* [Russian Icon Painting from its Origins to the Beginning of the 16<sup>th</sup> Century], Moscow: Iskusstvo, 2000 (in Russian).
- Lelekova O.V., Naumova M.M. and Ruzavin Iu.A. “Issledovanie ikony «Bogomater’ Umilenie» (Tolgskaia) XIV veka iz Iaroslavskogo Khudozhestvennogo muzeia” [“Study of the Icon ‘Our Lady of Tenderness’ (‘Tolgskaia’) of the 14<sup>th</sup> Century from the Yaroslav Art Museum”], in *VI nauchnaia konferentsiia: Ekspertiza i atributsiia proizvedenii izobrazitel’nogo iskusstva 27 noiabria – 30 noiabria 2000. Materialy* [Proceedings of the 6<sup>th</sup> Conference: Expertise and Attribution of the Works of Figurative Art. November 27–30, 2000], Moscow: Magnum ARS, 2002, pp. 18–24 (in Russian).

Pershina D.S. and Pershin D.S. “The icon ‘Prophet Elijah in the desert, with scenes from his life and Deesis’ from the village of Vybuty in light of recent research”, in *Between East and West. Saint Alexander Nevsky, His Time and Image in Art. Collected Papers of International Scientific Conference. Moscow, September 15–18, 2021*, ed. by M. Makhanko and O. Ovcharova, Moscow: State Institute for Art Studies; Central Andrei Rublev Museum, 2023, pp. 124–141 (in Russian).

Pertsev N.V. “O nekotorykh priemakh izobrazheniia litsa v drevnerusskoi stankovoi zhivopisi” [“On Some Techniques for Depicting Faces in Ancient Russian Painting”], in *Soobshcheniia Gosudarstvennogo Russkogo muzeia* [Reports of the State Hermitage museum], vol. 8, Leningrad: State Hermitage publ., 1964, pp. 89–92 (in Russian).

Rybakov A.A. *Vologodskaia ikona. Tsentry khudozhestvennoi kul'tury zemli Vologodskoi XIII–XVIII vekov* [Vologda Icon. Centers of Artistic Culture of the Vologda Land in the 13<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries], Moscow: Galart, 1995 (in Russian).

Shalina I.A. “Ikona Bogomateri Umileniia iz Belozerska – novgorodskii pamiatnik vtoroi chetverti XIII veka” [“The Icon of Our Lady of Tenderness from Belozersk: A Novgorod Work from the Second Quarter of the 13<sup>th</sup> Century”], *Sofia*, 2 (2022), pp. 12–18 (in Russian).

Shalina I.A. “Icon ‘The Mother of God of Tenderness (Staroruskaya)’ of the First Decades of the 13<sup>th</sup> Century and the Tradition of Late Komnenos Expressionism”, *Bulletin of the Russian Medieval Art Department*, 1 (2023), pp. 12–32 (in Russian).

Shalina I.A. “Icon of the Holy Apostles Peter and Paul from Belozersk and its Place in the History of Old Russian Art of the First Third of the 13<sup>th</sup> Century”, in *Actual Problems of Theory and History of Art*, ed. A.V. Zakharova, S.V. Mal'tseva and E.Iu. Staniukovich-Denisova. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2023, pp. 336–347 (in Russian).

Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – nachalo XV veka* [Painting of Veliky Novgorod. Mid-13<sup>th</sup> – early 15<sup>th</sup> Century], Moscow: Nauka, 1976 (in Russian).

Turtsova N.M. *Apostoly Petr i Pavel* [The Apostles Peter and Paul]. St. Petersburg: Metropress, 2013 (in Russian).

*А.В. Захарова*

## **ФРЕСКИ СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА В ЦЕРКВИ Св. ГЕОРГИЯ В СОФИИ<sup>1</sup>**

От росписи первого слоя в Ротонде Св. Георгия в Софии сохранилось немного: фрагменты фигур шести ангелов в нижней части купола и трех фигур пророков в барабане, из которых идентифицируются Иоанн Предтеча и Иона (илл. 1). Эти фрески неоднократно публиковались, однако исследователи предлагали различные интерпретации купольной композиции и различные датировки первого слоя росписи, от X до конца XI века.

Еще в 1928 году Андре Грабар предположил, что летящие ангелы в куполе окружали медальон с Пантократором. Ученый сблизил росписи с мозаиками Софии Киевской и Осииос Лукас, отмечая тенденцию к схематизму и стилизации, и датировал ансамбль первой половиной XI века или первыми годами после взятия Софии греками (1018)<sup>2</sup>. К XI веку относил эти росписи и Богдан Филов, хотя его монография 1933 года была посвящена, в основном, вопросам архитектурной археологии<sup>3</sup>.

В послевоенных публикациях датировка древнейших фресок Ротонды смещается в эпоху Первого Болгарского царства. Впервые эту позицию сформулировал Никола Мавродинов<sup>4</sup>, ее приняли многие другие ученые<sup>5</sup>, хотя никаких конкретных оснований для этого не было

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФ, грант № 20-18-00294-П, в НИИТИАГ, филиале ЦНИИП Минстроя России.

<sup>2</sup> *Грабар А.* La peinture religieuse en Bulgarie. Paris: Paul Geuthner, 1928. P. 86–88.

<sup>3</sup> *Филов Б.* Софийската църква «Св. Георги». София: Български Археологически институт, 1933. С. 48, 60–61.

<sup>4</sup> *Мавродинов Н.* Старобългарската живопис. София: Българско историческо дружество, 1946. С. 5, 35–36, 54; *Он же.* Старобългарското изкуство. София: Наука и изкуство, 1959. С. 293–294.

<sup>5</sup> *Кръстев Кр.* Стенописите в Софийската църква «Св. Георги» // *Изкуство.* 1964. Кн. 7. С. 28; *Прашков Л.* Нови данни за стенописите в църква «Св. Георги» в София // *Изкуство.* 1966. Кн. 4. С. 34; *Он же.* За средновековната живопис в църквата «Св. Георги» в София // *Изкуство.* 1971. Кн. 4. С. 12–13; *Красовска-Райнова Л.* Нови проучвания и консервации на стенописите в църквата «Св. Георги» в София // *Музеи и паметници на културата.* 1971. Т. 11. Кн. 4. С. 38–40; *Она же.* Най-ранната стенопис в Ротондата «Св. Георги» в София // *Музеи и паметници на културата.* 1973. Т. 13. Кн. 4. С. 17; *Цончева М.* По въпроса за появата на монументална живопис в България // *Известия на Института за изобразителни изкуства.* 1968. Т. XI. С. 33–40; *Она же.* Вновь открытая болгарская фреска X века // *Искусство.* 1972. №. 2. С. 67–69, и др.



Илл. 1. Фрески купола  
Ротонды Св. Георгия  
в Софии  
Фото автора

выявлено ни на первом этапе исследования памятника в 1915–1930-е годы, ни в 1960–1973 годах, когда проводилось полномасштабное исследование древней живописи с лесов, ее раскрытие и реставрация. Эта позиция повторяется и в монографии о софийской ротонде Мары Цончевой (1979), где фрески первого слоя датированы концом IX–X веком<sup>6</sup>, и в общей истории болгарской средневековой живописи Лиляны Мавродиновой (1995), где предлагается датировка концом X – началом XI века<sup>7</sup>.

Ирина Кандарашева в статье 1995 года провела углубленный анализ иконографии и стиля древнейших фресок Ротонды в сравнении с памятниками византийского искусства<sup>8</sup>. По мнению исследовательницы, композиция в куполе восходит к доиконоборческим образцам и представляет собой вариант Второго Пришествия или Теофании, по смыслу связанной с Вознесением. Кандарашева возвращается к датировке фресок, предложенной Грабаром, и также считает ближайшими аналогами Осиеос Лукас и Софию Охридскую, хотя видит в образах Ротонды более отчетливо выявленное классическое начало и сравнивает их с константинопольскими иллюстрированными рукописями 1070-х годов.

В своей недавней статье, посвященной в основном фрескам второго слоя (XII век), Элка Бакалова и Цветан Василев высказывают мнение о близости первого слоя росписи Ротонды мозаикам Дафни и сдвигают

<sup>6</sup> Цончева М. Църквата «Свети Георги» в София. София: Български художник, 1979. С. 33–34, 203, 212, 244–245, 252–253, 260, 267–268.

<sup>7</sup> Мавродинова Л.Н. Стенната живопис в България до края на XIV век. София: Проф. Марин Дринов, 1995. С. 21–22; *Mavrodinova L. Les prophètes des deux premières couches de peinture à l'église St. Georges à Sofia // Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα / Επιστ. Κ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Σ. Ταμπάκη. Thessaloniki: University Studio Press, 2001. P. 283–284.*

<sup>8</sup> Кандарашева И. Стенописите от първия живописен слой в църквата «Св. Георги» в София // Старобългаристика. 1995. Т. 19. № 4. С. 94–113.

их датировку к концу XI века, впрочем, не приводя ни стилистического анализа, ни каких-либо других аргументов<sup>9</sup>.

Нам представляется необходимым добавить к высказанным ранее мнениям некоторые замечания и уточнения, которые могли бы сузить датировку древнейших фресок Ротонды, а также конкретизировать смысл их необычной иконографии и тот историко-культурный контекст, в котором они возникли.

По единодушному мнению исследователей, в скуфье купола изначально был медальон с изображением Пантократора, вокруг которого размещались фигуры восьми ангелов. Поскольку верхняя часть купола обрушилась и была восстановлена до конца XIV века, когда в ней были сделаны росписи третьего слоя, мы не имеем возможности судить о том, как именно выглядело центральное изображение: был ли Христос представлен по пояс, на троне, в окружении других небесных сил или как-то иначе. Необходимо отметить, что если композиция в куполе Софийской Ротонды и связана генетически с изображениями Второго Пришествия и Вознесения, то целый ряд особенностей ее иконографии выдвигает на первый план иные аспекты. Во-первых, это отсутствие фигур Богородицы и Иоанна Предтечи и, во-вторых, совершенно особые позы и атрибуты ангелов.

Илл. 2. Ангелы  
и два пророка  
Фрески первого слоя  
в куполе Ротонды  
Св. Георгия в Софии  
Фото автора



Ангелы изображены сильно склоненными в стремительном шаге, припадающими на одно колено, сходящимися друг к другу в восточной части купола (илл. 2). Они облачены в хитоны и гиматии, у некоторых сохранились крылья и тороки – традиционные атрибуты ангелов. Необычно то, что ангелы представлены с вытянутыми вперед руками, покрытыми куском светлой ткани, причем у некоторых на ней имеются узоры или

<sup>9</sup> *Bakalova E., Vasilev T. Images and Texts across Time: The Three Layers of Mural Paintings in the Church of St George in Sofia // Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders. ART READINGS. Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies. Vol. I–II. 2017. Vol. I: Old Art / E. Moutafov, I. Toth. Sofia: Institute of Art Studies, 2018. P. 171–191.*



Илл. 3.  
 Поклоняющиеся  
 ангелы, Богородица,  
 Иоанн Предтеча  
 и Этимасия  
 вокруг Христа  
 Вседержителя  
 Начало XII века  
 Фрески церкви  
 Богородицы  
 в Трикомо, Кипр  
 Фото автора

кресты, что напоминает литургические ткани. Эти атрибуты, как и характерные позы поклонения, служения, акцентируют литургический смысл купольной композиции, который здесь накладывается на другие семантические пласты<sup>10</sup>.

Исследователи давно отмечали увеличение значимости сюжетов, связанных с богослужебной практикой, как одну из важнейших тенденций в развитии иконографических программ в XI–XII веках<sup>11</sup>. Помещение в апсидах храмов таких композиций, как «Евхаристия» и «Литургия святителей» очень скоро дополняется новыми темами и мотивам: «Поклонение жертве» или «Мелизмос» в апсиде, а также разнообразные изображения ангельского служения Христу-Пантократору в куполе, которые в палеологовский период разовьются в особую сцену Небесной

<sup>10</sup> Литургический смысл композиции в куполе Ротонды отметил Т. Папамасторакис, особо акцентируя сходство украшенных тканей на руках ангелов с энхириями или платами, используемыми во время Причастия. Он датировал фрески первого слоя второй половиной XI века. См.: *Παπαμαστοράκης Τ. Ο διάκοσμος του τρούλλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*. Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία, 2001. Σ. 140, υπ. 43, 268–269.

<sup>11</sup> *Babić G. Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle // Frühmittelalterliche Studien*. 1968. Bd. 2. S. 368–386; *Walter C. Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publications, 1982. P. 164–225; *Gerstel S.E.J. Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*. Seattle and London: College Art Association; University of Washington Press, 1999. P. 15–67; *Сарабянов В.Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания*. 4/94. М., 1994. С. 268–312.

литургии<sup>12</sup>. Среди ранних примеров изображения ангельского служения в куполе – росписи церкви Богородицы в Трикомо начала XII века (илл. 3) и мозаики Мартораны (до 1151). Во второй половине XII–XIII веке такие композиции уже многочисленны, существует несколько вариаций этой темы (например в росписях церквей Свв. Апостолов в Перахорио на Кипре, Св. Иерофея в Мегаре, Евангелистрии в Гераки, Св. Николая тис Родиа и Св. Димитрия Кацуриаса в Арте и др.)<sup>13</sup>. Титос Папамасторакис, исследовавший византийские купольные программы, включает в этот ряд и фрески первого слоя Ротонды в Софии как наиболее ранний пример<sup>14</sup>. Если ранее представления о небесной иерархии и постоянном ангельском служении Владыке Вселенной воплощались в уподоблении ангелов придворным, а Христа – императору, то с середины XI века появляется новый вариант, отражающий осмысление этой темы именно в литургическом ключе. К такой интерпретации купольной композиции Ротонды позволяет прийти не только рассмотрение в перспективе будущего развития намеченной здесь иконографической тенденции, но и поиск ее истоков.

Полагаем, что иконография росписей Софийской ротонды восходит к алтарной композиции в Св. Софии Охридской, росписи которой были созданы по заказу архиепископа Льва Охридского между 1052 и 1056 годом<sup>15</sup> (илл. 4). Здесь конху апсиды занимает восседающая на престоле

<sup>12</sup> Γκιολές Ν. Ο βυζαντινός τροῦλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα βου αι.– 1204).

Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990. Σ. 148–159, 210–213; Παπαμαστοράκης Τ. Ο διάκοσμος του τροῦλλου... Σ. 263–273; Mantas Α. Τό εικονογραφικό πρόγραμμα του ιεροῦ βήματος των Μεσοβυζαντινῶν ναῶν της Ελλάδος. Athens: Ethniko kai Kapodistriako Panepistemio Athenon, 2001. Ρ. 125–159; Κωνσταντινίδη Χ. Ο Μελισμός. Θεσσαλονίκη: Π. Κυριακίδη, 2008; Marinis V. On earth as it is in heaven? Reinterpreting the Heavenly Liturgy in Byzantine art // Byzantinische Zeitschrift. 2021. Bd. 44/1. S. 255–268; Онуфриенко М.О. Истоки иконографии «Небесная литургия» в византийском искусстве // Византийский временник. 2021. Т. 105. С. 242–256.

<sup>13</sup> Γκιολές Ν. Ο βυζαντινός τροῦλλος... Σ. 153–154; Παπαμαστοράκης Τ. Άγιος Δημήτριος του Κατσοῦρη: το εικονογραφικό πρόγραμμα του τροῦλλου // Proceedings of the International Symposium “The Despotate of Epirus” (Arta, 27–30 May 1990) / Ed. E. Chrysos. Arta, 1992. Σ. 419–455; *Idem*. Ο διάκοσμος του τροῦλλου... Σ. 117–120; Кандарашева И. Стенописите от първия живописен слой... С. 101–103.

<sup>14</sup> Παπαмаστοράκης Τ. Άγιος Δημήτριος του Κατσοῦρη... Σ. 422; *Id.* Ο διάκοσμος του τροῦλλου... Σ. 117. Ν. Гиолес также упоминает фрески Ротонды в Софии, однако ошибочно относит их ко второй половине XII века: Γκιολές Ν. Ο βυζαντινός τροῦλλος... Σ. 48.

<sup>15</sup> Мильковиќ-Пепек П. Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид // Зборник на Археолошкиот музеј. 1956. Т. 1. С. 37–70; Радојиќић С. Прилози за историју најстаријег охридског сликарства // Zbornik godova Vizantološkog instituta. 1964. Т. 8/2. С. 355–381; Ђурић В. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 9–11; Грозданов Ц. Фреските на Света Софија Охридска. Скопје: Ѓурѓа, 1996; Korunovski S., Dimitrova E. Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo. Milano: Jaca Book, 2006. Ρ. 52–56; Тодић Б. Архиепископ Лав – творца иконографског програма фресака у светој Софији Охридској // Византијски свет на Балкану / Уред. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић. Т. 1. Београд, 2012. С. 119–136; Димитрова Е., Коруновски С., Грандаковска С. Средновековна Македонија: Култура и уметност, Македонија. Милениумски културно-историски факти. Скопје, 2013. С. 1579–1584.



Илл. 4. Росписи  
алтаря Собора  
Св. Софии  
в Охриде  
Около 1052–1056  
Фото автора

Богородица с Младенцем, ниже находится Евхаристия. Апостолы с двух сторон подходят к престолу, за которым стоит сам Христос с сослужащими Ему ангелами-диаконами, держа перед грудью круглый Артос, изображающий животворящее Тело Христово. Процессии коленопреклоненных ангелов, изображенные на стенах вимы, находятся между регистрами с Богородицей и Евхаристией. Однако, как справедливо замечает Б. Тодић, вытянутые вперед покровенные руки ангелов повторяют жесты апостолов, что делает их процессию продолжением сцены Причащения апостолов<sup>16</sup>. Таким образом, этот уникальный иконографический сюжет здесь соотнесен одновременно с темами Воплощения, Крестной Жертвы и литургического действия.

Особый мотив с поклоняющимися ангелами будет повторяться в ансамблях на территории Охридской архиепископии и позднее, как справедливо отметил П. Миљкович-Пепек<sup>17</sup>. Один из первых случаев встречается в третьей церкви в Водоче, построенной и расписанной на рубеже XI–XII веков. Здесь под сценой Вознесения в виме были изображены по два поклоняющихся ангела, обращенные к фигуре Богородицы с Младенцем в апсиде. Программа росписей алтаря здесь явно ориентирована на охридский собор Св. Софии.

Во второй половине XII века поклоняющиеся ангелы изображаются в касторийских церквях Св. Николая ту Касници и Свв. Бессребреников (илл. 5). В первом храме два архангела представлены в конхе апсиды в таких же позах, как в Охриде: припадающими на одно колено и с покровенными руками<sup>18</sup>. Во втором храме ангелы в виме занимают два яруса.

<sup>16</sup> Тодић Б. Архиепископ Лав... С. 126.

<sup>17</sup> Миљкович-Пепек П. Комплексот цркви во Водоча. Скопје: Светлост, 1975. С. 42–44. Сх. VI. Т. XXIII.

<sup>18</sup> Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. Athens: Melissa, 1985. P. 58, fig. 9.



Илл. 5.  
Поклоняющиеся  
ангелы по сторонам  
Богородицы,  
Христа Эммануила  
и Этимасии  
Конец XII века  
Фрески церкви  
Свв. Бессребреников,  
Кастория  
Фото автора

В нижнем они лишь слегка склоняются с протянутыми руками к Богородице в конхе<sup>19</sup>, а в верхнем ярусе припадают на одно колено и протягивают покровенные руки к Христу Эммануилу, изображенному в тимпане арки под Этимасией<sup>20</sup>.

В XIII веке в живописи Охридской архиепископии эта тема сохранится. Поклоняющиеся архангелы с покровенными руками изображены в конхе апсиды церкви Св. Николая в Манастире (1271)<sup>21</sup> и в апсиде церкви Св. Николая в Вароше (1298), в среднем ярусе между Богородицей Орантой и Литургией святителей, обращенных к престолу<sup>22</sup>.

В церкви Св. Георгия в Оморфоклисии близ Кастории (1295–1317) поклоняющиеся ангелы изображены сразу и в апсиде, и в куполе (илл. 6). В апсиде два склоненных архангела с покровенными руками обращены к Богородице Оранте, а в куполе двенадцать склонен-

ных ангелов с покровенными руками идут между медальоном с Пантократором в скуфье и ярусом пророков в барабане<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Аналогичная композиция имеется также в конхе церкви Св. Георгия в Курбиново (1191), в росписи которой принимали участия те же мастера. См.: *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles: Peeters, 1975. P. 54–55; *Dimitrova E.* The Church of Saint George at Kurbinovo. Skopje: Cultural Heritage Protection Office, Ministry of Culture of the Republic of Macedonia, 2016. P. 14.

<sup>20</sup> *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria... P. 31, figs. 8, 9; *Σίστοβ Ι.* Η εμφάνιση νέων θεμάτων στο ιερό βήμα του ναού των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς // Ниш и Византија XX. Симпозиум, Ниш 3–5 јун 2021. Зборник радова / Уред. М. Ракоција. Ниш, 2022. С. 351–366.

<sup>21</sup> *Костовска П.* Свети Никола Манастир. Средновековно сликарство. Скопје: Каламус, 2020. С. 78–79, сл. 94–97.

<sup>22</sup> *Костовска П.* Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела // Зборник за средновековната уметност на музеј на Македонија. 2001. № 3. С. 54–55; *Захарова А.В., Дятлова Е.С.* О строителях и художниках, работавших в македонском Прилепе в конце XIII века // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana.* 2020. № 2 (28). С. 57, рис. 8.

<sup>23</sup> *Кисас С.* Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорѓа код Касторије. Београд, 2008. С. 14–15, Таб. I. С. 27. Сл. 49; *Лихенко А. В.* Фрески церкви Святого Георгия в Оморфоклисии (Кастория) 1295–1317 годов и их художественный контекст // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт, 2020. С. 787–798.



Илл. 6.  
Поклоняющиеся  
ангелы вокруг  
Христа  
Вседержителя  
1295–1317  
Фрески церкви  
Св. Георгия  
в Оморфоклисии  
близ Кастории  
Фото автора

Вариативность в размещении и представлении этого иконографического мотива говорит о его экспериментальном характере и довольно широком смысле, позволяющем относить ангельское поклонение и к Богородице, и к самому Христу, или к тому и другому сразу. Видимо, одним из первых в ряду этих экспериментов и был ансамбль Софийской ротонды, где тема ангельского поклонения впервые была перенесена из апсиды в купол. Источником этого сюжета здесь, несомненно, была композиция в виме Св. Софии в Охриде.

Не только по иконографии, но и по стилю живописи фрески Ротонды Св. Георгия наиболее близки росписям Св. Софии Охридской (ок. 1052–1056)<sup>24</sup>. Как справедливо отмечали исследователи, фрески Ротонды написаны в том же монументальном, торжественном стиле, для которого характерны схематизация и стилизация форм, усиление роли линии<sup>25</sup>. В отличие от Осиеос Лукас и Софии Киевской, в которых суровый и аскетичный тип образов воплощен более последовательно, в Ротонде Св. Георгия, как и в Софии Охридской, уже появляются многие черты, свидетельствующие о переходном характере стиля. Пропорции, позы и движения фигур переданы более естественно. Драпировки мягко моделированы притенениями и высветлениями, иногда, впрочем, довольно

<sup>24</sup> См. прим. 15. О стиле живописи см. также: *Djurić V.* Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle // Зограф. 1984. Бр. 15. С. 15–23; *Попова О.С.* Фрески собора Св. Софии Охридской и искусство 40-х – 50-х гг. XI в. // Византийский временник. 2015. Т. 74. С. 212–224; *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. Москва: Гамма-Пресс, 2017. С. 394–418.

<sup>25</sup> *Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie... Р. 87–88; *Кандарашева И.* Стенописите от първия живописен слой... С. 110–111; *Мавродинова Л.Н.* Стенната живопис в България... С. 22.

Илл. 7.  
 Поклоняющийся ангел  
 Ротонда Св. Георгия  
 в Софии  
 Фото Г.П. Герова



Илл. 8.  
 Поклоняющийся ангел  
 Около 1052–1056  
 Собор Св. Софии  
 в Охриде  
 Фото автора



контрастными, с использованием пробелов геометризованных форм. Сохраняется характерный для искусства позднего Македонского периода тип ликов с широкими скулами и тяжелыми подбородками, мясистыми носами и очень крупными широко раскрытыми глазами. Энергичная пластическая моделировка сочетается с активной, усиленной линейной проработкой форм. При этом резкие движения, активная мимика, острые взгляды – все это насыщает образы большим внутренним напряжением и силой, вносит динамику и драматизм.

Некоторые конкретные приемы в Ротонде Св. Георгия особенно близки фрескам Охридского собора. Так, в обоих ансамблях используется мотив утрированного движения. Ангелы в Ротонде Св. Георгия шагают так стремительно и широко, что кажутся почти летящими (илл. 7). В Софии Охридской столь же резкими, напряженными кажутся движения апостолов в «Евхаристии» и «Вознесении» и – особенно – коленопреклоненных ангелов в виме (илл. 8). Для того чтобы акцентировать бурное движение фигур, в обоих ансамблях используется преувеличенно дробный рисунок драпировок, образующих множество мелких складок, прорисованных линиями и проработанных геометризованными белильными пробелами.



Илл. 9. Пророк Иона  
Деталь  
Ротонда Св. Георгия  
в Софии

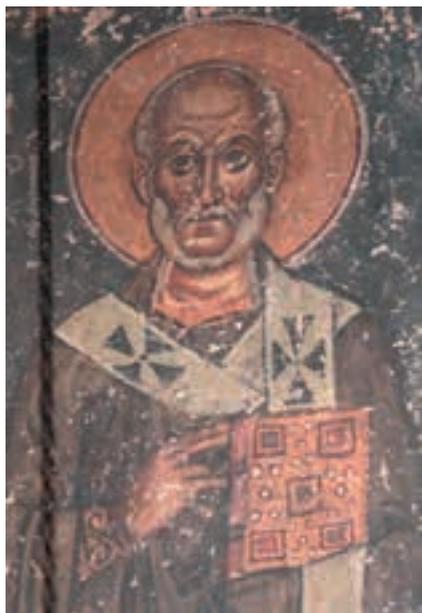
В Ротонде Св. Георгия из всех фресок первого слоя сохранился только один лик ангела. Еще в 1930-е годы в хорошем состоянии было также изображение пророка Ионы, которое в настоящее время сильно пострадало из-за осыпей красочного слоя<sup>26</sup> (илл. 9). Тип лика пророка Ионы был весьма характерным для искусства второй четверти – середины XI века. Высокий лоб, широкие скулы и подбородок, крупные черты, очерченные жесткими темными контурами, очень большие глаза – все это похоже на фрески Панагии тон Халкеон в Салониках и особенно на Св. Софию Охридскую (илл. 10, 11). С последним ансамблем фреску Ротонды сближает не только общность типажей, но и весьма яркая психологическая характеристика персонажа: активный разворот, острый, конкретно направленный взгляд, резко вскинутые брови, твердо сжатые губы. Насколько можно судить по довоенной фотографии, моделировка лика пророка Ионы была довольно сложной и контрастной, что придавало образу большую интенсивность и выразительность.

Подобные типажи и приемы в это время повторяются в упрощенном виде в произведениях провинциальных мастеров, работавших в Охридской архиепископии, например в росписях первого слоя в церкви Свв. Бессребреников в Кастории<sup>27</sup> (вторая четверть – середина XI века).

<sup>26</sup> Цончева М. Църквата «Свети Георги»... С. 72.

<sup>27</sup> Исследователи по-разному датировали фрески первого слоя в этом храме. См.: *Malmquist T.* Byzantine 12<sup>th</sup> century frescoes in Kastoria: Agioi Anargyroi and Agios Nikolas tou Kasnitzi. Doctoral dissertation. Uppsala University, 1979. P. 15 (перв. половина XI века); *Wharton Epstein A.* Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications // *Art Bulletin.* 1980. Vol. 62. № 2. P. 195–198 (перв. треть XI века); *Wharton A.* Art of Empire: Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces. University Park PA;

Илл. 10. *Св. Григорий  
Чудотворец*. 1028  
Церковь Панагии тон  
Халкеон, Салоники  
Фото автора



Илл. 11. *Св. Поликарп*  
Около 1052–1056  
Собор Св. Софии  
в Охриде  
Фото автора

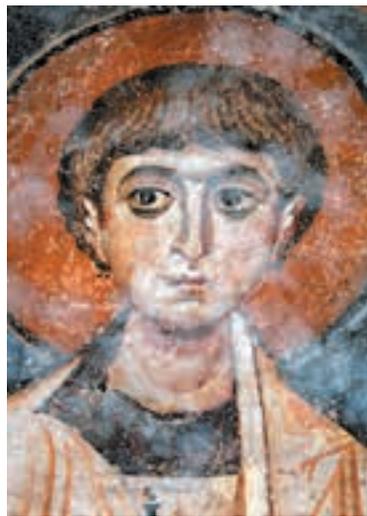
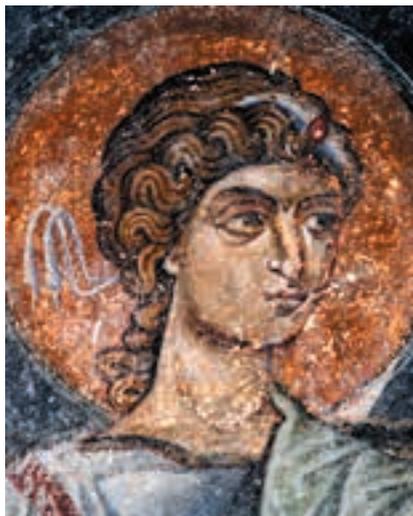
Илл. 12.  
*Поклоняющийся  
ангел*. Деталь  
Ротонда Св. Георгия  
в Софии  
Фото Г.П. Герова



Здесь моделировка делается совсем элементарной, основную роль играет рисунок, впрочем, далеко не столь выразительный.

Такая усиленная роль графики отличает лик ангела из Ротонды (илл. 12). Здесь наряду с темными контурами используются цветные линии; притенения и высветления сделаны более мягко, что акцентирует свежесть и нежность гладкой поверхности юного лика. Брови словно удивленно вскинуты, широко расставленные глаза распахнуты, их взгляд устремлен вперед, но ни на чем не сфокусирован, красиво очерченный рот застыл в нейтральном выражении. В этом образе в большей степени выражена отрешенность, чем он отличается от большинства ангелов из Софии Охридской, хотя и живописные приемы, и черты ликов в целом очень похожи (илл. 13).

London: Pennsylvania State University Press, 1988. P. 112–113 (нач. XI века); *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria... P. 22–23 (С. Пелеканидис: втор. пол. X века); *Ibid.* P. 38 (М. Хадзидакис: рубеж X–XI веков); *Panayotidi M.* La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasmе jusqu'à l'avènement des Comnènes (843–1081) // *Cahiers archéologiques*. 1986. T. 34. P. 84–86 (нач. XI века); *Μουτσόπουλος Ν.* Εκκλησίες της Καστοριάς, 9ος–11ος αιώνας. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1992. Σ. 368–392 (сер. – нач. третьей четверти XI века); *Захарова А.В., Мальцева С.В.* Художественные традиции и церковно-политическая идеология в искусстве Македонии в эпоху создания Охридской архиепископии // *Византийский временник*. 2022. Т. 106. С. 180 (после 1019).



Илл. 13. Вознесение  
Деталь. Около  
1052–1056  
Собор Св. Софии  
в Охриде  
Фото автора

Илл. 14. Св. Исавр  
Фреска из церкви  
Св. Леонтия в Водоче  
Скопье, Музей  
Македонии  
Фото автора

Как по общему характеру, так и по типу лика и технике письма ангел из Ротонды также близок сохранившимся фрескам западной церкви Св. Леонтия в Водоче<sup>28</sup>, которые Воислав Джурич приписывал тем же мастерам, что работали в Охридской Софии<sup>29</sup> (илл. 14).

Еще один ансамбль мог бы быть привлечен для сравнения, если бы не его очень плохая сохранность. Это фрески второго слоя в церкви Св. Ахиллия на Преспе, открытые и опубликованные Николаосом Муцополусом<sup>30</sup>. Он отнес их к тому же направлению и к тому же периоду около середины XI века. Насколько можно судить по сохранившимся фрагментам фигур и фотографиям, здесь работали мастера не столь высокого уровня, как в Охриде и Водоче, их манера более упрощенная и графичная. Однако в целом они ориентировались на те же образцы.

Из всего сказанного следует, что росписи ротонды Св. Георгия в Софии необходимо рассматривать в контексте деятельности первых охридских архиепископов, направленной на возрождение церковной жизни и культурную интеграцию северных балканских регионов, недавно возвращенных в состав Империи. Как мы показали в другой работе, после учреждения в 1019 году Охридской архиепископии на ее огромных территориях активизируется церковное строительство<sup>31</sup>. Если раньше основным типом

<sup>28</sup> *Миљковиќ-Пепек П.* Комплексот цркви во Водоча... С. 26–38. Сх. I–V, табл. X–XIX; *Димитрова Е., Коруновски С., Грандаковска С.* Средновековна Македонија... С. 1584–1586; *Dimitrova E.* *Ars Inimitabilis: the Church Complex of St. Leontius at Vodoča // Niš & Byzantium. The Collection of Scientific Works.* 2016. Т. 14. Р. 343–355.

<sup>29</sup> *Djurić V.* Un courant stylistique...

<sup>30</sup> *Μουτσόπουλος Ν.Κ.* Η βασιλική του Αγίου Αχλλείου στην Πρέσπα. Ένα μνημείο κλιωτός της τοπικής ιστορίας. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1999. Σ. 211–212, 234–239, εικ. 187, 189, 190, 197–201.

<sup>31</sup> *Захарова А.В., Мальцева С.В.* Художественные традиции и церковно-политическая идеология в искусстве Македонии в эпоху создания Охридской архиепископии // Византийский временник. 2022. Т. 106. С. 174–199.

здесь были базилики, то во второй четверти– середине XI века появляются более крупные и сложные купольные сооружения, местные строительные традиции обогащаются за счет заметного влияния соседних византийских центров, важнейшим из которых были Салоники.

В развитии живописи решающее значение имело приглашение архиепископом Львом столичных мастеров для росписи Охридского собора (ок. 1052–1056). Ими была создана уникальная иконографическая программа, построенная вокруг православного учения о Евхаристии. Неслучайно в последующие десятилетия именно в монументальной живописи Македонии активно продолжают развиваться литургические темы<sup>32</sup>. Импульс этому движению мысли был задан росписями Охридского собора, его отражение мы видим и в Ротонде.

Как кажется, именно фрески Софии Охридской также сыграли решающую роль в утверждении и распространении так называемого «аскетического стиля» не только в Македонии, но и по всей территории Охридской архиепископии. Если в Салониках появление этого столичного направления засвидетельствовано уже в 1028 году в росписях Панагии тон Халкеон<sup>33</sup>, то на севере мы видим другую картину.

Ансамбли конца X века – фрески в Кастории или первый слой росписи в церкви Св. Ахиллия на Преспе – представляют собой явление родственное по духу, но качественно иное, гораздо более провинциальное<sup>34</sup>. Возможно, существование этого местного течения подготовило почву для быстрого и широкого принятия нового столичного искусства «аскетического направления» около середины XI века.

Во всяком случае, появление в Охриде мастеров столичного круга около середины XI века дало яркий всплеск художественной активности и вывело искусство всего региона на новый уровень. Помимо Софии Охридской и Водочи, эти мастера расписали также церковь Успения в Лабово, как мы показали в другой специальной работе<sup>35</sup>. Сохранность фресок первого слоя в Софийской Ротонде и второго слоя в церкви Ахиллия на Преспе не позволяет с уверенностью приписывать их той же артели.

<sup>32</sup> Gerstel S.E.J. Beholding the Sacred Mysteries... P. 83–101.

<sup>33</sup> Papadopoulos K. Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia τῶν Χαλκέων in Thessaloniki. Graz: Bohlau, 1966; Попова О.С., Сарабянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской... С. 211–217.

<sup>34</sup> Захарова А.В. Фрески IX–X в. в Македонии: проблемы датировки и развития стиля // Византийский временник. 2021. Т. 105. С. 228–252; Захарова А.В., Мальцева С.В. Художественные традиции... С. 179–183; Zakharova A. Frescoes of the First Layer in the Church of St. Stephen in Kastoria and Their Place in Byzantine Monumental Painting of the Macedonian Period // Collection of articles in honor of Katia Loverdou-Tsigarida (in print).

<sup>35</sup> Zakharova A.V. Some Observations on the Church of the Dormition in Labovo (Albania) and its Murals // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. 2020. Т. 41. P. 157–172; Захарова А.В. О недавно раскрытой фреске с Деисусом в церкви Успения Богородицы в Лабово // Вестник сектора Древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства. 2020. № 2. С. 33–45.

Однако ясно, что они ориентированы на искусство этого круга; возможно, здесь работали ученики или помощники охридских мастеров, поскольку в обоих ансамблях заметно некоторое упрощение художественных приемов. Третий вариант дают фрески церкви Бессребреников в Кастории – произведение местных мастеров, воспринявших и переработавших образцы нового стиля, проникновение которого сюда могло начаться и раньше, не только через Охрид, но и через Салоники.

Это художественное явление несло в себе мощный заряд, который не был исчерпан и во второй половине XI века. В это время на территории Охридской архиепископии создавались первоклассные ансамбли, продолжающие линию «аскетического направления». К ним можно отнести фрески Калабаки 60–70-х годов и Велюсы 80–90-х годов XI века<sup>36</sup>. Более скромные росписи рубежа XI–XII веков, такие как фрески второго слоя в Водоче<sup>37</sup> и третьего слоя в церкви Св. Ахиллия на Преспе<sup>38</sup>, отражают это явление в провинциальном, упрощенном варианте.

На наш взгляд, фрески Ротонды в Софии не вписываются в этот контекст. Они принадлежат к более раннему периоду, около середины XI века. Как по иконографии, так и по стилю живописи, их следует отнести к ближайшему окружению мастеров Софии Охридской и поставить в ряд инициатив архиепископа Льва или его преемника Феодула (1056–1065). Учитывая, что в конце X века Сердика была одной из столиц царя Самуила и местом пребывания смещенного болгарского патриарха Дамиана, отправка туда охридским архиепископом мастеров для обновления и украшения городского собора была как нельзя более уместна в эпоху нового утверждения византийской Церкви и Империи на севере Балкан.

**Название статьи:** Фрески середины XI века в церкви Св. Георгия в Софии

**Автор:** Анна Владимировна Захарова – кандидат искусствоведения, доцент. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, ул. Ленинские Горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; Заведующая сектором византийского искусства. Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., 5, Москва, Российская Федерация, 125009.  
E-mail: zakharova@inbox.ru

**Аннотация.** От росписи первого слоя в церкви Св. Георгия в Софии сохранились фрагменты фигур трех пророков в барабане и ангелов в нижней части купола. В научной литературе высказывались различные мнения о смысле купольной композиции и датировке росписи от конца IX до конца XI века.

<sup>36</sup> Zakharova A.V. The Murals in the Church of the Virgin Eleousa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the Eleventh Century // Zograf. 2020. No. 44. P. 37–57; Захарова А.В. Аскетическое направление в византийском искусстве и фрески Велюсы // Искусство византийского мира 2: Сборник статей памяти О.С. Поповой / Отв. ред. И.А. Орещкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 160–174; Zakharova A.V. Frescoes in the Diaconicon of the Dormition Church in Kalabaka // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. 2024. Т. 44. P. 1–18.

<sup>37</sup> Мильковик-Пепек П. Комплексот цркви во Водоча... С. 38–49, сх. VI–XI, табл. XXI–XXIX.

<sup>38</sup> Μουτσόπουλος Ν.Κ. Η βασιλική του Αγίου Αχιλλείου... Σ. 212–213, 240–241, εκ. 182–185, 195.

В статье предлагается обоснование датировки древнейших фресок софийской Ротонды серединой XI века, а также интерпретация их необычной иконографии. Исследователи давно отмечали увеличение значимости сюжетов, связанных с литургией, как одну из важнейших тенденций в развитии иконографических программ в XI–XII веках. В это время в апсидах храмов появляются такие композиции, как «Евхаристия» и «Литургия святителей», а также разнообразное изображения ангельского служения. В статье показывается, что композиция в куполе софийской Ротонды происходит от аналогичного сюжета в апсиде Софии Охридской (ок. 1052–1056), главного собора Охридской архиепископии, к которой относилась и Сердика. В Охриде коленапреклоненные ангелы в виме изображены по сторонам Богородицы с Младенцем и Евхаристии в апсиде. Таким образом, ангельская процессия здесь соотнесена одновременно с темами Воплощения, Жертвы и литургического действия. Особый мотив с поклоняющимися ангелами повторяется на территории Охридской архиепископии и позднее, в целом ряде ансамблей XII–XIII веков. Вариативность в размещении и представлении этого иконографического мотива говорит о его экспериментальном характере и довольно широком смысле, позволяющем относить ангельское поклонение и к Богородице, и к самому Христу, или к обоим. Видимо одним из первых в ряду этих экспериментов и был ансамбль софийской Ротонды.

Не только по иконографии, но и по стилю живописи фрески Ротонды Св. Георгия наиболее близки росписям Св. Софии Охридской (ок. 1052–1056). Как справедливо отмечали А. Грабар и И. Кандарашева, они принадлежат к тому же монументальному направлению в живописи, что ансамбли Осиос Лукас и Софии Киевской, для которого характерны суровый и аскетичный тип образов, схематизация и стилизация форм. Однако в церкви Св. Георгия, как и в Софии Охридской, уже появляются новые черты: более естественные пропорции и движения фигур, более мягкая моделировка драпировок. Росписи церкви Св. Георгия по характеру образов, типажам и живописным приемам могут быть сопоставлены также с фресками Водочи и Лабово, вероятно, выполненными теми же мастерами, что работали в Софии Охридской.

*Ключевые слова:* церковь Св. Георгия в Софии, византийское искусство в Болгарии, византийские фрески, византийская живопись XI века, поклоняющиеся ангелы, Охридская архиепископия

**Title:** Mid-eleventh Century Wall Paintings in the Church of St George in Sofia

**Author:** Anna V. Zakharova – Ph. D., associate professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; Head of Byzantine art department. State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125375, Moscow, Russian Federation.

E-mail: zakharova@inbox.ru

*Abstract.* In the church of St George in Sofia some fragments of the first layer of wall paintings survive: three figures of prophets in the drum and the angels in the lower zone of the dome. In scholarly literature different opinions have been put forward regarding the meaning and the dating of these murals which have been assigned to various periods between the late 9<sup>th</sup> and the late 11<sup>th</sup> centuries. The author argues for the mid-eleventh century dating of these murals and proposes an interpretation of their unusual iconography.

The scholars have long since noted a tendency towards increasing importance of subjects connected with the liturgy in the 11<sup>th</sup>–12<sup>th</sup> century iconographic programs. During this period such compositions as *The Apostles Communion* and *Officiating Bishops* were painted in the apses, while different versions of angelic worship also appeared. The paper shows that the composition in the dome of St George church derives from similar paintings in the bema of St Sophia in Ohrid (ca. 1052–1056), the main cathedral of the Ohrid Archdiocese, to which Serdica (Sofia) belonged. In Ohrid, the kneeling

angels stretching out their veiled hands are painted on the bema walls flanking the images of the *Virgin and Child* in the conch and *The Apostles Communion* in the apse. Thus, the angelic procession is correlated with the Incarnation, the Sacrifice and the liturgy. The motif of worshipping angels is further encountered in a series of 12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> century painted churches of the Ohrid Archdiocese. The variability in placement and presentation of this iconographic motif testifies to its experimental character and rather broad meaning: the angelic worship could be addressed either to the Virgin or Christ or the both. Probably, the dome composition in St George church in Sofia was one of the first experiments in this field.

Not only the iconography, but also the style of wall paintings in St George church finds closest parallels in the frescoes of St Sophia in Ohrid. As André Grabar and Irina Kandarasheva rightly noted, they belong to the same direction in Byzantine art as the frescoes and mosaics of Hosios Loukas and St Sophia of Kiev. In these ensembles, the images are severe and ascetic in their character, the forms are monumental and schematized. Yet in the frescoes of St George, as well as in St Sophia of Ohrid, some new features also appear: the proportions and motions of figures are treated in a more natural way, the drapery modelling is more soft. The character of images, the facial types and artistic devices in St George church also find parallels in the murals of Vodoča and Labovo, probably painted by the same artists who worked in St Sophia of Ohrid.

*Keywords:* Church of Saint George in Sofia, Byzantine art in Bulgaria, Byzantine wall paintings, Byzantine painting of the 11<sup>th</sup> century, images of worshipping angels, Ohrid archdiocese

## REFERENCES

- Babić G. “Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle. Les évêques officiant devant l’Hétimasie et devant l’Amnos”, *Frühmittelalterliche Studien*, 2 (1968), pp. 368–386.
- Bakalova E. and Vasilev T. “Images and Texts Across Time: the Three Layers of Mural Paintings in the Church of St George in Sofia”, in *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders*, ed. by E. Moutafov and I. Toth. Sofia: Institute of Art Studies, 2018, pp. 171–191.
- Dimitrova E. “Ars inimitabilis: the Church Complex of St. Leontius at Vodoča”, *Niš and Byzantium*, 14 (2016), pp. 343–355.
- Dimitrova E., Korunovski S. and Grandakovska S. “Srednovjekovna Makedonija. Kultura i umetnost” [“Mediaeval Macedonia. Culture and Art”], in *Makedonija. Mileniumski kulturno-istoriski fakti*, III, ed. P. Kuzman et al., Skopje: Media Print Makedonija, 2013, pp. 1525–1802 (in Macedonian).
- Dimitrova E. *The Church of Saint George at Kurbinovo*, Skopje: Cultural Heritage Protection Office, Ministry of Culture of the Republic of Macedonia, 2016.
- Đurić V.J. “Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle”, *Zograf*, 15 (1984), pp. 15–23.
- Đurić V. *Vizantijske freske u Jugoslaviji [Byzantine Wall Paintings in Jugoslavia]*, Beograd: Jugoslavija, 1974 (in Serbian)
- Filov B. *Sofiyskata tsarkva “Sv. Georgi” [The St George Church in Sofia]*, Sofia: Balgarski Arheologicheski institute, 1933 (in Bulgarian).
- Gerstel S.E.J. *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle; London: College Art Association, University of Washington Press, 1999.
- Gkioles N. *O vyzantinos domou kai to eikonographiko tou programma (mesa 6ou ai. – 1204) [The Byzantine Dome and its Iconographic Program, from the Middle of the Sixth Century to 1204]*, Athēna: Ekdoseis Kardamitsa, 1990 [in Greek].
- Grabar A. *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris: Paul Geuthner, 1928.

- Grozdanov C. *Freskite na Sv. Sofija Okhridska* [Wall Paintings of Saint Sophia of Ohrid], Skopje: Ćurĝa, 1997 (in Macedonian).
- Hadermann-Misguich L. *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles: Peeters, 1975.
- Kandarasheva I. "Nekotorye ikonograficheskie problemy vtoroi rospisi tserkvi Sv. Georgia v Sofii" ["Some Iconographic Problems of the Second Layer Wall Paintings in the Church of St George in Sofia"], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' i strany vizantiiskogo mira. XII vek* [Russian Medieval Art. Rus' and the Countries of the Byzantine World. 12th Century], ed. by O.E. Etinhof, St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2002, pp. 76–85 (in Russian).
- Kandarasheva I. "Stenopisite ot parvia zhivopisen sloj v tsarkvata 'Sv. Georgi' v Sofia" ["The Murals of the First Painted Layer in 'St. George' Church in Sofia"], *Paleobulgaria*, 19/4 (1995), pp. 94–113 (in Bulgarian).
- Kisas S. *Omorfoklisija. Zidne slike crkve Svetog Ćorda kod Kastorije* [The wall paintings in the church of St George near Kastoria], Beograd: Vizantološki institut Srpske Akademije nauka i umetnosti, 2008 (in Serbian and Greek).
- Konstantinidi Ch. *O Melismos. Oi sylleitourgountes ierarches kai oi angeloi-diakonoi brosta stĕn Agia Trapeza me ta Timia Dōra ĕ ton Eucharistiako Christo* [The Melismos. The Co-officiating Hierarchs and the Angels Deacons Flanking the Altar with the Holy Bread and Wine or the Eucharistic Christ], Thessalonikĕ: P. Kyriakidĕ, 2008 (in Greek).
- Korunovski S. and Dimitrova E. *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo*. Milano: Jaca Book, 2006.
- Kostovska P. "Programata na zhivopisot na crkvata Sv. Nikola vo Varoš kaj Prilep i nejzinata funkcija kako grobna kapela" ["Painting Program of St Nicholas Church in Varosh near Prilep and its Function as Funerary Chapel"], in *Zbornik za srednovekovnata umetnost na muzej na Makedonija* [Recueil des travaux, vol. 3. Skopje: Arheološki Muzej na Makedonija, 2001], 3 (2001), pp. 50–77 (in Macedonian).
- Kostovska P. *Sveti Nikola Manastir. Srednovekovno slikarstvo* [Saint Nicholas in Manastir. Medieval Painting], Skopje: Kalamus, 2020 (in Macedonian).
- Krasovska-Rainova L. "Nai-rannata stenopis v Rotondata 'Sv. Georgi' v Sofia" ["The Earliest Murals in St George Rotunda in Sofia"], *Muzei i pametnitsi na kulturata*, 13/4 (1973), pp. 17–18 (in Bulgarian).
- Krasovska-Rainova L. "Novi prouchvania i konservatsii na stenopisite v tsarkvata 'Sv. Georgi' v Sofia" ["New Research and Conservation of Murals in St George Church in Sofia"], *Muzei i pametnitsi na kulturata*, 11/4 (1971), pp. 38–40 (in Bulgarian).
- Krastev Kr. "Stenopisite v Sofiiskata tsarkva «Sv. Georgi»" ["Murals in the Church of St George in Sofia"], *Izkustvo*, 14/7 (1964), pp. 26–33 (in Bulgarian).
- Likhenko A.V. "Frescoes of Saint George Church in Omorfokklisia, Kastoria (1295–1317) and Its Artistic Context", in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 10, ed. by A.V. Zakharova, S.V. Maltseva and E.Iu. Staniukovich-Denisova. Moscow: Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg: NP-Print, 2020, pp. 787–798 (in Russian).
- Malmquist T. *Byzantine 12<sup>th</sup> Century Ffrescoes in Kastoria: Agioi Anargyroi and Agios Nikolas tou Kasnitzi*. Doctoral dissertation. Uppsala: University of Uppsala, 1979.
- Mantas A.G. *To eikonographiko programma tou ierou bĕmatos tōn Mesovyzantinōn naōn tĕs Ellados (843–1204)* [The Iconographic Program of the Altar in Middle Byzantine Churches of Greece (843–1204)], Athens: Ethniko kai Kapodistriako Panepistemio Athenon, 2001 (in Greek).
- Marinis V. "On earth as it is in heaven? Reinterpreting the Heavenly Liturgy in Byzantine art", *Byzantinische Zeitschrift*, 114/1 (2021), pp. 255–268.
- Mavrodinov N. *Starobalgarskata zhivopis* [Old Bulgarian Painting], Sofia: Knigoizdatelstvo na Bălgarskoto Istoriĕsko Druŝestvo, 1946 (in Bulgarian).

- Mavrodinov N. *Starobalgarskoto izkustvo* [Old Bulgarian Art], Sofia: Nauka i Izkustvo, 1959 (in Bulgarian).
- Mavrodinova L.N. “Les prophètes des deux premières couches de peinture à l’église St. Georges à Sofia”, in *Aphierōma stē mnēmē tou Sôtērē Kissa* [Tribute in Memory of Sotiris Kissas], ed. K. Kalamartzē-Katsarou and S. Tampakē, Thessalonikē: University Studio Press, 2001, pp. 283–289.
- Mavrodinova L.N. *Stennata zhivopis v Balgaria do kraia na XIV vek* [The Wall Painting in Bulgaria to the End of the 14<sup>th</sup> Century], Sofia: Professor Marin Drinov, 1995 (in Bulgarian).
- Miljković-Peppek P. *Kompleks ot crkvi vo Vodoča* [Vodoča Church Complex], Skopje: Svetlost, 1975 (in Macedonian).
- Miljković-Peppek P. “Materiaux sur l’art macédonien du Moyen-Age. Les fresques du sanctuaire de Sainte-Sophie d’Ohride”, in *Zbornik na Arheološkiot muzej vo Skopje*, vol. 1 (1955–1956), Skopje: Publications de Musée Archéologique, 1956, pp. 37–70 (in Macedonian).
- Moutsopoulos N.K. *Ē basilikē tou Agiou Achilleiou stēn Prespa. Ena mnēmeio kibōtos tēs topikēs istorias* [The Basilica of St Achillios at Prespa. The Monument-Repository of Local History], Thessalonikē: Paratērētēs, 1999 (in Greek).
- Moutsopoulos N. *Ekklesiēs tēs Kastorias, 9os–11os aiōnas* [The Churches of Kastoria, 9<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> century], Thessalonikē: Paratērētēs, 1992 (in Greek).
- Onufrienko M.O. “The Roots of the Heavenly Liturgy Iconography in Byzantine Art”, *Vizantiiskii vremennik*, 105 (2021), pp. 242–256 (in Russian).
- Panayotidi M. “La peinture monumentale en Grèce de la fin de l’Iconoclasme jusqu’à l’avènement des Commènes (843–1081)”, *Cahiers Archéologiques*, 34 (1986), pp. 75–108.
- Papadopoulos K. *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*, Graz; Köln: Böhlau, 1966.
- Papamastorakēs T. “Agios Dēmētrios tou Katsourē: to eikonographiko programma tou troullou” [“St Demetrios Katsouris: The Iconographic Program of the Dome”], in *The Despotate of Epirus, Proceedings of the International Symposium “The Despotate of Epirus” (Arta, 27–31 May 1990)*, ed. by E.K. Chryssos. Arta: Mousikofilologikos Syllogos Artis “Skoufas”, 1992, pp. 419–455 (in Greek).
- Papamastorakēs T. *O diakosmos tou troullou tōn naōn tēs palaiologeias periodou stē Valkanikē chersonēso kai tēn Kypro* [Dome Iconography in Churches of the Palaeologan Period in the Balkan Peninsula and Cyprus], Athens: Archaialogikē Etaireia, 2001 (in Greek).
- Pelekanidis S.M., Chatzidakis M. *Kastoria*. Athens: Melissa, 1985.
- Popova O.S. “Wall Paintings in the Church of Saint Sophia in Ochrid and the Art of ca. 1040–1050”, *Vizantiiskii vremennik*, 99 (2015), pp. 211–223 (in Russian).
- Popova O. and Sarabyanov V. *Mosaics and Frescoes of Saint Sophia Cathedral in Kiev*, Moscow: Gamma-Press, 2017 (in Russian).
- Popova O.S. “The Ascetic Trend in Byzantine Art of the Second Quarter of the Eleventh Century and its Subsequent Fate”, *Nea Rome. Rivista di ricerche bizantinistiche*, 2 (2005), pp. 243–257.
- Prashkov L. “Novi dannii za stenopisite v tsarkvata ‘Sv. Georgi’ v Sofia” [“New Data on the Frescoes in the Church of St George in Sofia”], *Izkustvo*, 16/4 (1966), pp. 32–35 (in Bulgarian).
- Prashkov L. “Za srednovekovnata zhivopis v tsarkvata ‘Sv. Georgi’ v Sofia” [“On Medieval Painting in the Church of St George in Sofia”], *Izkustvo*, 21/4 (1971), pp. 12–13 (in Bulgarian).

- Radojčić S. "Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva" ["Contribution for the History of Ancient Painting in Ohrid"], *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, 8/2 (1964), pp. 355–382 (in Serbian).
- Sarabyanov V.D. "Programmnye osnovy drevnerusskoï khramovoi dekoratsii vtoroi poloviny XII veka" ["The Fundamentals of Old Russian Church Decoration of the Second Half of the 12<sup>th</sup> Century"], *Voprosy iskusstvoznaniia*, 4/94 (1994), pp. 268–312.
- Sisiou I. "È emphasisë neôn thematôn sto iero vëma tou naou tôn Agiôn Anargyrôn Kastorias" ["The Appearance of New Themes in the Altar of the Agioi Anargyroi Church in Kastoria"], *Niš and Byzantium*, 20 (2022), pp. 351–366 (in Greek).
- Todić B. "Archbishop Leo – the Creator of the Iconographie Fresco Program in Saint Sophia in Ohrid", in *Vizantijski svet na Balkanu [Byzantine World in the Balkans]*, ed. B.T. Kršmanović, L. Maksimović and R. Radić, Belgrade: Institute for Byzantine Studies, 2012, pp. 119–136 (in Serbian).
- Tsoncheva M. "Po voprosa za poiavata na monumentalna zhivopis v Balgaria" ["On the Question of Appearance of Monumental Painting in Bulgaria"], *Izvestia na Instituta za izobrazitelni izkustva*, 11 (1968), pp. 5–49 (in Bulgarian).
- Tsoncheva M. "Vnov' otkrytaia bolgarskaia freska X veka" ["The Newly Discovered Bulgarian Fresco of the 10<sup>th</sup> Century"], *Iskusstvo*, 2 (1972), pp. 67–69 (in Russian).
- Tsoncheva M. *Tsarkvata Sveti Georgi v Sofia [The Church of St George in Sofia]*, Sofia: Balgarski khudozhnik, 1979 (in Bulgarian).
- Walter C. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publications, 1982.
- Wharton A. *Art of Empire: Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces*. University Park PA; London: Pennsylvania State University Press, 1988.
- Wharton Epstein A. "Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications", *The Art Bulletin*, 62/2 (1980), pp. 190–207.
- Zakharova A.V. "Frescoes of the First Layer in the Church of St. Stephen in Kastoria and their Place in Byzantine Monumental Painting of the Macedonian period", in *Collection of Articles in Honor of Katia Loverdou-Tsigarida* (in print).
- Zakharova A.V. and Diatlova E.S. "On the Builders and Painters Active in Prilep, North Macedonia, in the Late 13<sup>th</sup> Century", *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 28/2 (2020), pp. 46–72 (in Russian).
- Zakharova A.V. "Frescoes in the Diaconicon of the Dormition Church in Kalabaka", *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias*, 44 (2024), pp. 1–18.
- Zakharova A.V. and Mal'tseva S.V. "Artistic Traditions and Church Ideology in the Art of Macedonia at the Time of the Foundation of the Archbishopric of Ohrid", *Vizantiiskii vremennik*, 106 (2022), pp. 174–199 (in Russian).
- Zakharova A.V. "On the 10<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> Century Churches in Kastoria and Related Buildings: the Problems of Attribution and Dating", *Niš and Byzantium*, 21 (2023), pp. 171–188.
- Zakharova A.V. "Wall-Paintings of the Late 9<sup>th</sup>–10<sup>th</sup> Century in Macedonia: Problems of Stylistic Development and Dating", *Vizantiiskii vremennik*, 105 (2021), pp. 223–241 (in Russian).
- Zakharova A.V. "Some Observations on the Church of the Dormition in Labovo (Albania) and its Murals", *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias*, 41 (2020), pp. 157–172.
- Zakharova A.V. "The Murals in the Church of the Virgin Eleousa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the Eleventh Century", *Zograf*, 44 (2020), pp. 37–57.

*А.С. Зверев*

## **О.С. Попова об истоках стиля византийской живописи**

Каждый крупный историк искусства вырабатывает свой собственный метод познания искусства как на основе личного опыта, так и на основе предшествующей традиции. Это касается и Ольги Сигизмундовны Поповой, которая в своих оценках произведений искусства уделяла первоочередное внимание анализу стиля и образа: «...основной инструмент в исследовании памятников – анализ образа и стиля»<sup>1</sup>.

Стиль – категория, которая имеет множество трактовок. Часто ее связывают с формальным методом, хотя она имеет отношение и к содержанию произведения. Нередко категория стиля, как и стилистический анализ, критикуется за субъективизм. Хотя и при создании произведения искусства, и при его интерпретации без личного восприятия обойтись невозможно. Вне его можно изучать лишь внешний исторический контекст, в котором пребывало произведение искусства, либо описывать круг идей, с которыми оно связано. При таком отношении к произведению искусства теряется сам предмет искусствознания, то есть искусство. Проблема эта не нова. Более полувека назад выдающийся австрийский историк искусства Х. Зедльмайр писал о том, что механическая эпоха притупила орган восприятия живой целостности, необходимый для созерцания произведения искусства. В результате возникает наука об искусстве, в которой об искусстве речь вообще не идет. Поэтому он уделял первостепенное внимание интерпретации произведений искусства, в которой бы соединилось духовное и чувственное зрение<sup>2</sup>.

Схожих взглядов придерживалась О.С. Попова, которая, следуя традициям старой школы отечественного искусствознания, видела в стилистическом анализе не только метод, позволяющий анализировать внешнюю форму произведений искусства. Стиль для нее – это то, что выражает

<sup>1</sup> Попова О.С. Пути византийского искусства. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2013 С. 436.

<sup>2</sup> Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю.Н. Попова; послесл. В.В. Библихина. СПб.: Аxioma, СПб., 2000. С. 134.

«сущностное содержание образов»<sup>3</sup>, а это предполагает не только внешнее, но и внутреннее созерцание.

Стилистический анализ как метод познания включает в себя широкое обобщение большого эмпирического материала, который, как и любое целостное явление, структурируется дихотомически. Это двуединство не зависит от нашего субъективного переживания, а обусловлено внутренней логикой познания. Применительно к искусству эта двойственность образно описывается как соединение аполлонического и дионисийского.

Эта дихотомия легко проецируется на историю искусства. Например, если есть классицизм, то должно быть барокко. Иногда возникает иллюзия, что эти два начала сменяют друг друга: например, за просвещением приходит романтизм. Однако чаще они сосуществуют тем или иным образом. Если просто описывать отдельные памятники, распределяя их по хронологической шкале, тогда картина истории искусств будет другой. Однако стремление обобщить эмпирический материал подчиняется внутренней логике, разделяющей его на два явления, противостоящих друг другу и вместе с тем единых. Данная раздвоенность обусловлена не столько эмпирическим материалом, сколько самой структурой целого, то есть у нее есть конкретный логический фундамент. Другими словами, это не просто случайное суммирование материала.

Обобщение и структуризация огромного эмпирического материала византийского искусства, которое мы находим в исследованиях, осуществленных О.С. Поповой, приводит ее к четкому разграничению двух стилистических начал живописи Византии, классического и аскетического: «основные составляющие византийского искусства – это его классические основы и аскетические устремления. Различные соотношения между ними определили многообразие форм византийского искусства на протяжении всей его жизни»<sup>4</sup>.

Параллельное существование двух стилей как определяющий фактор искусства Византии отмечает и В.Н. Лазарев. Ведущее направление византийской живописи у него – это «константинопольское искусство, имеющее своим источником эллинизм»<sup>5</sup>. Другой источник – это «волны восточных влияний, которые шли из различных провинциальных областей», а именно «египетские, сирийские и малоазийские влияния»<sup>6</sup>.

Все эти веяния сливаются в единый византийский стиль, в котором, однако, остается двойственность столичного и народного направлений, которые пребывали до конца византийской истории и не смешивались: «...в результате такого параллельного существования двух стилей крайне

<sup>3</sup> Попова О.С. Пути византийского искусства. С. 434.

<sup>4</sup> Попова О.С. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. и его дальнейшая судьба // Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный Паломник, 2006. С. 149.

<sup>5</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 14.

<sup>6</sup> Там же.

осложняется общая картина развития византийского искусства»<sup>7</sup>. Нетрудно заметить, что дихотомия стилей у В.Н. Лазарева выступает как оппозиция архаики и классики. Одновременно присутствует противопоставление монашеского или аскетического и классического<sup>8</sup>. Однако общая схема развития византийской живописи у него не сводится к жесткой схеме чередования двух стилей и носит более эмпирический характер, покорно следуя за историческими эпохами.

О.С. Попова уделяет большее внимание дихотомии развития византийской живописи. Она ставит для себя одной из главных целей «выявление двух важнейших тенденций в византийском искусстве, прослеживаемых с самого начала его существования на протяжении всей его истории. Первая из этих тенденций ориентирована на классические традиции и создает живопись наиболее гармоничную, тонкую, полную перенятых от античности форм. Другая стремится к выразительности более суровой, соответствующей аскетическим установкам, “сокращая” для этого набор классических средств и заменяя их формами жесткими, схематичными, геометрическими»<sup>9</sup>.

Закономерно возникает вопрос – почему именно две тенденции? Не больше и не меньше. О.С. Попова полагает, что эти две стилевые тенденции соответствовали «разным граням византийского религиозного сознания»<sup>10</sup>. Причем оба типа стиля, по ее мнению, имеют константинопольское происхождение. Различие объясняется тем, что им соответствуют разные духовные пути: «С одной стороны – это представление о напряженном пути духовного восхождения к Богу, требующем отрешенности, аскетического самоограничения, молитвенной сосредоточенности и безмолвия. С другой стороны – переживание божественной благодати, пребывающей в мире как дар и преображающей его. Такое переживание получило адекватное воплощение в византийском искусстве классического типа»<sup>11</sup>.

Таким образом, мы видим, что вопрос о причине появления двух стилей сменился вопросом о причине появления двух установок религиозного сознания, которые также именуется О.С. Поповой двумя типами духовной жизни.

Если мы выйдем за пределы искусства Византии, то и там можем обнаружить подобную дихотомию. Данная двойственность опирается на интеллектуальную традицию, восходящую к Платону, у которого эта дихотомия описывает структуру познания, предполагающего непосредственное и опосредованное восприятие.

В качестве поясняющего примера можно обратиться к одному из сюжетов в истории западного искусства, а именно к сюжету о двух Афродитах,

<sup>7</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 14.

<sup>8</sup> Там же. С. 16.

<sup>9</sup> Попова О.С. Пути византийского искусства. С. 434.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

Урании и Пандемос, небесной и земной. Двум Афродитам или Венерам соответствуют и два представления о красоте, также небесной и земной. Как справедливо заметил Виктор Николаевич Гращенков: «Рассуждения о двух Венерах, двух видах красоты с разными нюансами и интонациями стали излюбленной темой ренессансных писателей, которые обращались к ней и на философском, и на житейски-бытовом уровнях сознания»<sup>12</sup>. Однако этот сюжет, восходящий к Платону и его знаменитому диалогу «Пир», был чрезвычайно популярен не только в эпоху Возрождения. У Платона любовь предстает как конкретная форма познания, имеющая и гносеологическую, и онтологическую природу. Двум Афродитам соответствует чувственное и духовное познание. Однако если искать логический исток данного разделения, можно указать еще и на непосредственное и опосредованное приобщение к истине или к Абсолюту. Один путь предполагает внешнее описание, другой – личный опыт переживания присутствия самого божественного начала.

Примечательно, что противопоставление любых двух типов характерно не только для самого искусства, но и для науки об искусстве. Например, спор между приоритетом формы или содержания, возникший достаточно давно, опирается на важнейшую философскую проблему о взаимоотношении или противопоставлении духа и материи.

При формальном подходе, который мы находим, в частности, у Вёльфлина, Гильдебрандта, история искусства есть эволюция художественного видения, зависящего от эволюции человеческой психики, что, в свою очередь, связано с изменением зрительного восприятия, от развития которого и зависит история стиля. Такой подход, по мнению его адептов, должен привести к истории искусства без имен.

Выстраивание целостной картины, согласно которой искусство проходит одинаковый путь развития от линейного к живописному, значительно схематизирует эмпирический материал. Дихотомия, которую мы здесь видим, вытекает не из особенностей развития только самого видения. Исток ее глубже. Поиск его ведет нас к философской проблеме, которую можно обозначить как диалектика субъекта и объекта. За всем этим виднеется силуэт Гегеля с его Абсолютной идеей. Субъект объективируется, чтобы потом вернуться к себе, одухотворившись. Раздвоение целого, противопоставление и единство субъекта и объекта определяют и развитие истории.

Если вернуться к истории стиля, то там она проецируется на форму видения, и находит свою параллель в различии, единстве и взаимопереходе оптического и осязательного. Отсюда следует различие живописного и линейного, барокко и классицизма.

Главный пафос данного подхода заключается в том, что история, развитие стиля имеет объективную природу, то есть происходит не вследствие случайных изменений, например изменения художественного вкуса. Поэтому противопоставление, к примеру, живописного и линейного

<sup>12</sup> Гращенков В.Н. История и истории искусства: статьи разных лет. М.: КДУ, 2005. С. 40.

начал рождено не субъективным переживанием. При таком подходе история искусства из случайного набора фактов превращается в стройное, логически обусловленное целое, хотя и сильно схематизирующее реальный исторический процесс.

Другой подход к понятию стиля и к стилистическому анализу мы находим при ином понимании природы искусства. Тут опять появляется тень Гегеля, равно как и Гёте, и всех тех, кто полагал, что искусство – это неразрывное единство духа и материи. Классическое понимание произведения искусства как неразрывного единства формы и содержания рождает иное понимание стиля.

Стиль в данном случае не только развивается сам по себе, но служит раскрытию содержания. Известное выражение гласящее, что стиль – это человек, можно расширить до утверждения, что стиль – это эпоха или дух времени. Другими словами, стиль – это проявленное подсознание эпохи.

В данном контексте можно вспомнить целый ряд видных теоретиков истории искусства, например Дворжака и Зедльмайра, для которых искусство – это отражение духовных движений эпохи. При таком подходе интерпретация произведений искусства приводит нас к глубинной интерпретации духовных процессов. История искусства у О.С. Поповой также отражает движения духовной жизни. Она прямо пишет, что искусство – это «видимое воплощение феномена духовной жизни»<sup>13</sup>.

Важно отметить, что при таком подходе история искусства не превращается в лишенное внутренней логики описание смены настроений общества, характерных для того или иного исторического периода. У О.С. Поповой возникает дихотомичность истории, которая проистекает из структуры духовной жизни.

Таким образом, согласно ее воззрениям, поскольку искусство обусловлено духовной жизнью, дихотомичность истории стиля византийской живописи, то есть классическое и аскетическое направления, вытекает из двух путей духовной жизни.

Концепция двух путей рассмотрена О.С. Поповой в статье, которая так и называется: «Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной жизни». В ней, как и в ряде других ее текстов, мы находим обоснование того, как различие стилистических особенностей обусловлено различием духовных идеалов: «Искусство этих двух направлений (то есть классического и аскетического) было плодом разных типов духовного сознания. Искусство, опирающееся на классику, в любых его вариантах, было более приспособлено для обычного человеческого восприятия, чем другое, рожденное аскетической установкой. Поэтому чаще преобладали классические формы. Их языком могли быть выражены весьма различные идеи и духовные состояния, в том числе и обостренно спиритуальные»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Попова О.С. Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной жизни // Попова О.С. Проблемы византийского искусства. С. 703.

<sup>14</sup> Там же. С. 710.

В другом месте в этой же статье она пишет, что «разница фресок и икон Феофана Грека заключается не только в очевидном несходстве художественного стиля. Сущность ее – в совершенно различном смысле образов, более того – в различной духовной концепции. Образы фресок и икон Феофана как будто свидетельствуют о возможности двух разных путей духовной жизни, доступных для человека»<sup>15</sup>.

Аскетический тип стиля соответствует пути строгой аскезы, отрешенности. Классический тип указывает на другой духовный путь, «ориентированный не на аскезу и подвиг отказа от мира, а на путь в миру и через мир, путь, связанный с человеческими ценностями и при этом приводящий к радости и свету»<sup>16</sup>.

Классическое направление в живописи Византии, по мнению О.С. Поповой, не является самоцелью и не служит идеалам историзма. Цель классического стиля: «воплотить духовное в классическом и через посредство классического»<sup>17</sup>. Аскетическое направление, расцвет которого приходится на VI и XI века, ставило другую задачу, указывало на более трудный путь: «...создание образа, удаленного и очищенного от материальных впечатлений, образа совершенно аскетического и тем самым от всякой классики далекого»<sup>18</sup>. Разница двух путей духовной жизни заключается в следующем. Один рассчитан на достижение высшего созерцания, просветления в результате длительного подвига, другой предполагает достижение небесной чистоты и радости приобщения благодати в результате дара.

Итак, в отличие от формального подхода к стилю, который претендует почти на универсальную объективность и не зависит от воли человека, история стиля, которую мы вычленим из работ О.С. Поповой, зависит от конкретного человека и обусловлена духовными устремлениями эпохи.

История искусства, созданная на основе данного метода, предполагает сознательный выбор. О.С. Попова, например, утверждает следующее: «...мы не исключаем, что Феофан Грек специально выбрал такой образ и стиль»<sup>19</sup>. Кроме того, данный подход предполагает некий замысел, лежащий в основе стиля: «Искусство этого периода обладало продуманной программой»<sup>20</sup>.

Таким образом, то или иное направление стиля обусловлено эпохой или духом времени, а точнее – духовной жизнью, в основе которой лежал разный идеал и соответствующий ему выбор пути: «Искусство этих двух направлений было плодом разных типов духовного сознания»<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Попова О.С. Фрески и иконы Феофана Грека... С. 689.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 710.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. С. 698.

<sup>20</sup> Там же. С. 629.

<sup>21</sup> Попова О.С. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. С. 149.

С одной стороны, «искусство, опирающееся на классику, в любых его вариантах, было более приспособлено для обычного человеческого восприятия, чем другое, рожденное аскетической установкой»<sup>22</sup>. Когда усиливалась эта аскетическая установка, то «в искусстве стремились выразить высокую концентрацию образов. Для этого обращались к другому типу образа»<sup>23</sup>.

Важно еще раз отметить, что внешняя форма обусловлена именно духовным содержанием: «Аскетическое содержание неизбежно выражает себя через ту или иную схематичность формы»<sup>24</sup>. Хотя стиль зависит от воли человека, но результат выбора не зависит от человека. Он обусловлен внутренней логикой познания, которая, в свою очередь, сводится к непосредственному и опосредованному типу. Поэтому анализ стиля не превращается в описание приемов, характеризующих стиль с внешней стороны, а становится методом, направленным на реконструкцию духовного содержания конкретной эпохи.

В заключение хотелось бы отметить, что при всем различии этих двух направлений, византийское искусство в текстах О.С. Поповой предстает как очень целостное явление, идеал которого всегда был один и тот же. Она полагала, что цель искусства Византии – воплотить такой образ и стиль, в котором «была бы найдена идеальная мера, где Божественное и человеческое (на языке понятий византийского искусства – классическое) сочетались гармонично и полно»<sup>25</sup>.

**Название:** О.С. Попова об истоках стиля византийской живописи

**Автор:** Александр Сергеевич Зверев – преподаватель. Московский государственный лингвистический университет. Ул. Остоженка, дом 38 стр.1, Москва, 119034; Московское академическое художественное училище. Суцеский вал, дом 73, корп.2, Москва, 129594.  
E-mail: Al-zv@yandex.ru

**Аннотация.** Статья посвящена пониманию истории живописи Византии в трудах О.С. Поповой. О.С. Попова трактует искусство как выражение духовных движений эпохи. В живописи Византии она выделяет два стилистических направления: классическое и аскетическое. Оба направления, по ее мнению, были созданы в Константинополе, а не в провинции. Цель классического стиля, как и аскетического, предполагает духовное содержание, но различное. Первому соответствует духовный идеал, ориентированный на путь, связанный с человеческими ценностями в мире, второй опирается на строгую аскезу и отрешенность. При всем различии этих двух направлений, идеал византийского искусства всегда был один и тот же: воплотить такой образ и стиль, в котором божественное и человеческое сочетались гармонично и полно.

**Ключевые слова:** стиль, стилистический анализ, форма, образ, Византия, классика

<sup>22</sup> Попова О.С. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. С. 149.

<sup>23</sup> Там же. С. 153.

<sup>24</sup> Там же. С. 158.

<sup>25</sup> Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. С. 404.

**Title:** O.S. Popova on the Origins of the Byzantine Painting Style

**Author:** Alexander Sergeevich Zverev – Lecturer. Moscow State Linguistic University. Ostozhenka 38/1, 119034, Moscow, Russian Federation; The Moscow Academic Art School. Sushchevskii val 73/2, 129594, Moscow, Russian Federation.  
E-mail: Al-zv@yandex.ru

*Abstract.* The article is devoted to the concept of the history of Byzantine painting in the works of O.S. Popova. She interprets art as an expression of the spiritual movements of the epoch. In Byzantine painting she distinguishes two stylistic directions: classical and ascetic. Both directions, in her opinion, were created in Constantinople, not in the provinces. The aim of the classical style, like the ascetic style, presupposes a spiritual content, but different. To the former corresponds a spiritual ideal oriented towards a path related to human values in the world, the latter relies on strict asceticism and detachment. For all the differences between these two trends, the ideal of Byzantine art was always the same: to embody such an image and style in which the divine and the human were harmoniously and fully combined.

*Keywords:* style, stylistic analysis, form, image, Byzantium, classics

## REFERENCES

- Grashchenkov V.N. *Istoriia i istoriki iskusstva: stat'i raznykh let [The Art History and the Art Historians. The selected Articles]*, Moscow: KDU, 2005 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi [History of Byzantine Painting]*, 2 vols., Moscow: Iskusstvo, 1986 (in Russian).
- Popova O.S. *Paths of Byzantine Art*, Moscow: Gamma Press, 2013 (in Russian).
- Popova O.S. “The Ascetic Trend in Byzantine and Russian Art of the Second Quarter of the Eleventh Century and its Subsequent Fate”, in *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*, Moscow: Severnyi palomnik, 2006, pp. 149–210 (in Russian).
- Popova O.S. “The Frescoes and Icons of Theophanes the Greek. Two Paths of Spirirual Life”, in *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*, Moscow: Severnyi Palomnik, 2006, pp. 687–712 (in Russian).
- Popova O.S. “The Frescoes of St. Demetrius Cathedral in Vladimir and Twelfth-Century Byzantine Painting”, in *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*. Moscow: Severnyi Palomnik, 2006, pp. 353–404 (in Russian).
- Sedlmayr H. *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, translated by Iu.N. Popov. St. Petersburg: Axioma, 2000 (in Russian).

М.А. Курьшева

### **Три стиля письма МАКЕДОНСКОГО РЕНЕССАНСА: «АРХЕОЛОГИЯ» КНИГИ В СВЕТЕ «СОЦИОГРАФИИ»**

Расцвет книжной и шире письменной культуры эпохи правления Македонской династии (867–1057) всегда был предметом разносторонних специальных исследований в рамках всех направлений византиноведения, включая историю византийского искусства<sup>1</sup>. Они развивались в двух направлениях: во-первых, «археологическом», то есть палеографии и кодикологии книги или иного носителя текста как артефакта материальной культуры<sup>2</sup>; во-вторых, «социографическом»<sup>3</sup>, то есть изучения процесса создания и бытования кодекса в контексте микросоциологических (группы создателей, заказчиков, собирателей и иных пользователей) и макросоциологических (место и функция в *графосфере*, то есть в «графической среде»<sup>4</sup>, в которой живут люди того иного общества) моделей. Уже ставшая классической работа, по-своему вполне органично соединившая оба этих направления, была монография П. Лемерля<sup>5</sup>. Однако с момента ее выхода далеко продвинулись вперед и методы палеографии и кодикологии, и принципиально изменились трактовки социально-политической

<sup>1</sup> Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра конца X – начала XII века. М.: Гамма-Пресс, 2012.

<sup>2</sup> Maniaci M. Archeologia del manoscritto: metodi, problemi, bibliografia recente. Collana: Viella, 2002.

<sup>3</sup> Gastgeber C. Byzantinische Soziographik. Der griechische Schreiber und seine Handschrift. [Prolegomena Byzantina 1]. Baden-Baden: Ergon 2024.

<sup>4</sup> См. о понятиях «графическая среда» и «графосфера»: Franklin S. Writing, Society and Culture in Early Rus, 950–1300. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; *Idem*. The Russian Graphosphere, 1450–1850. Cambridge: Cambridge University Press, 2019; *Idem*. Graphosphera / Graphosphere / Graphosphère / Grafosfera / графосфера: Words, Concepts, Approaches // Graphosphera. 2021. Vol. 1. P. 9–19.

<sup>5</sup> Lemerle P. Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au X<sup>e</sup> siècle [Bibliothèque byzantine. Études 6]. Paris: Presses universitaires de France, 1971.

организации Ромейской (Византийской) империи, которая сейчас видится не статично-инертным христианским обществом, а динамичной военно-бюрократической системой, созданной «народом ромеев»<sup>6</sup>. Письменная культура и графосфера византийского общества формировались не при подавляющем доминировании церковных деятелей, их нужд и идеологием, но прежде всего за счет деятельности вполне светских бюрократов и интеллектуалов, причем не только представителей высшей придворной элиты, но и более широких слоев городского населения.

Таким образом, сейчас требуется, во-первых, специальное изучение индивидуальных особенностей почерков IX–XI веков и уникальных кодикологических характеристик групп кодексов, что позволяет датировать, локализовать и атрибутировать как отдельные рукописи, так и их группы, созданные в наиболее значимых «скрипториях» Константинополя и, возможно, иных крупных культурных центрах империи ромеев. А во-вторых, необходимо изучение тех механизмов социальной коммуникации, которые сопровождали процесс производства и распространения книг и иных артефактов с надписями. Наконец, в-третьих, стили письма должны изучаться не как подборы групп формальных признаков, а как свидетельства определенных тенденций моды и отражение культурной специфики изучаемой эпохи, то есть требуется изучение *социокультурной динамики смены стилей письма*.

Сейчас в изучении византийской книжности конца IX – конца XI века выделены и хорошо описаны три стиля: минускул *bouletée* (бульэтэ, «алмазное письмо», «алмазный минускул»), курсивный минускул «*tuna Ефрем*» и *Perlschrift* («жемчужное письмо»)<sup>7</sup>.

Первый яркий и характерный для константинопольской книжности Македонского ренессанса первой половины X века стиль – *bouletée* или «алмазное письмо». Он характеризуется строгой вертикальностью, каллиграфичностью и подчеркнутой декоративностью; высота и ширина букв одинаковы, а на концах линий букв имеются утолщения – «капельки» или «шарики», от которых и пошло название этой разновидности греческого письма. Манускрипты, написанные таким стилем, почти всегда являются

<sup>6</sup> Kaldellis A. The Byzantine Republic. People and Power in New Rome. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 2015; *Idem*. Romanland. Ethnicity and Empire in Byzantium. London; Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 2019; Crooks P., Parsons T.H. Empires, Bureaucracy and the Paradox of Power // Empires and Bureaucracy in World History. From Late Antiquity to the Twentieth Century / Ed by P. Crooks & T.H. Parsons. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 3–28; Shea J. Politics and Government in Byzantium: The Rise and Fall of the Bureaucrats / New Directions in Byzantine Studies. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

<sup>7</sup> Perria L. Graphis. Per una storia della scrittura greca libraria (secoli IV a.C. – XVI d.C.). Roma: Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2011. P. 84–96; *Eadem*. Graphis. Una historia de la escritura griega libraria del siglo IV a.C. al siglo XVI d.C. / Trad. de L. Benassi, I. Pérez Martín; revisión: I. Pérez Martín, con índices de C. Garcíz Bueno. Madrid: Universidad San Dámaso, 2018. P. 100–113.

роскошными дорогими книгами и считаются почти исключительно продукцией императорской книгописной мастерской<sup>8</sup>.

Н. Каврус-Хофман выделяет в этом стиле более ранний тип «пребультэ», который она относит к рубежу веков, и более поздний – «каноническое» бультэ. Также есть и другие варианты этого стиля, связанные с различными особенностями групп почерков писцов (наличие наклона и др.). Считается, что этот «алмазный минускул» возник в первой трети X века, но большая часть датированных рукописей данного типа минускула относится ко второй трети X века, а после середины X века такое письмо постепенно исчезает, сменяясь более курсивными типами<sup>9</sup>. Таким образом, период его бытования приходится на время расцвета Македонской династии – конец правления императора Льва VI Мудрого (866–912), а затем Константина VII Багрянородного (913–919, 945–959). Последняя рукопись этого типа датируется 983/984 годом<sup>10</sup>. Таким образом, этот стиль письма просуществовал больше восьмидесяти лет.

Классическим примером написанной минускулом бультэ рукописи является *Sinait. gr.* 417. По мнению Н. Каврус, ее декоративные мотивы и письмо относятся к лучшим образцам канонического бультэ, а почерк основного текста и маргиналий может быть рассмотрен в соотношении с рукописями ГИМ. *Влад.* 159; РНБ. *Греч.* 220; *Sinait. gr.* 1112, *Sinait. gr.* 283 и *W524* из Walters Art Museum<sup>11</sup>. Эти близкие рукописи образуют компактную группу, они создавались и распространялись в регионе, где центры книжного производства были тесно связаны между собой, где писцы и художники обменивались орнаментальными узорами и элементами и где эти мастера свободно заимствовали каллиграфические и декоративные идеи друг у друга<sup>12</sup>. Поскольку гипотезу о синайском происхождении рукописи можно считать опровергнутой<sup>13</sup>, вполне

<sup>8</sup> *Kavrus-Hoffmann N.* Tenth-Century Greek Gospels at the Walters Art Museum: Writing Styles and Ornamental Motifs // *The Journal of the Walters Art Museum*. Vol. 62. A Catalogue of Greek Manuscripts at the Walters Art Museum and Essays in Honor of Gary Vikan. 2004. P. 21–34.

<sup>9</sup> *Kavrus-Hoffmann N.* From Pre-bouletée to Bouletée: Scribe Epiphanius and the Codices Mosq. Synod. gr. 103 and Vat. gr. 90 // *The Legacy of Bernard de Montfaucon: Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting. Proceedings of the Seventh International Colloquium of Greek Palaeography (Madrid – Salamanca, 15–20 September 2008 / Eds. A. Bravo García & I. Pérez Martín. Turnhout: Brepols, 2010. P. 55–66, 693–700.*

<sup>10</sup> *Perris L.* Graphis. Per una storia della scrittura greca libraria (secoli IV a.C. – XVI d.C.). P. 92; *Eadem.* Graphis. Una historia de la escritura griega libraria del siglo IV a.C. al siglo XVI d.C. P. 109.

<sup>11</sup> *Kavrus-Hoffmann N.* Tenth-Century Greek Gospels at the Walters Art Museum: Writing Styles and Ornamental Motifs. P. 26

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 31; *Kavrus-Hoffmann N.* An Anonymous Scribe of Codices Sinaitici Graeci 417 and 1112 and Manuscript Production on Mount Sinai in the Early Tenth Century // *Φιλόδορος εὐμενείας* Miscellanea di studi in ricordo di mons. Paul Canart / A cura di M. D'Agostino e L. Pieralli. Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2021. P. 343–356.

<sup>13</sup> *Курышева М.А.* Арабская вкладная запись синайского епископа Иоакима II в рукописи *Sinait. gr.* 417 // Отрада страстно желающей достичь истины. Сборник статей ко дню рождения И.Г. Коноваловой. М.: ГАУГН-ПРЕСС, 2024. С. 90–93.

очевидно, что рукопись *Sinait. gr. 417* была создана в начале X столетия в Константинополе.

Стиль бульэтэ воплощает возвращение интереса высокопоставленных придворных и других аристократов рубежа IX–X веков к книжности. Символом этого стало обустройство императором Константином VII Багрянородным библиотеки прямо в одной из «галерей» Большого дворца в Константинополе<sup>14</sup>, а также дошедший до нас своего рода инвентарь-перечень книг его «походной библиотеки»<sup>15</sup>. Когда стиль бульэтэ исчезает, постепенно ключевую роль в формировании «системы моды» придворных почерков начинает играть некий монах Ефрем, вышедший из «школы» «Анонимного учителя» (PmBZ #31049), как его обозначают современные исследователи<sup>16</sup>. Анонимный учитель известен по рукописи эпистолярия 930–940-х годов, частично написанного или им самим или его ближайшими учениками<sup>17</sup>.

Человек, которого называют «монахом Ефремом» (PmbZ # 21691), фигурирует как адресат писем из сборника, сохранившегося в рукописи: British Library, *Add. 36749*. Кодекс *Add. 36749* является сборником, по-видимому, написанным кем-то «для себя», и содержит письма и поэтические произведения Григория Назианзина, стихотворения Льва Хиросфакта (PmBZ #24343), а на листах 135 об.–232 – собрание из 122 писем этого «Анонимного учителя». Было выяснено, что он был профессиональным преподавателем, который получал основной доход от своих занятий с учениками, а также от редактирования и переписки книг<sup>18</sup>. Рукопись долго датировалась неправильно – концом X века, поэтому всем казалось,

<sup>14</sup> Chronographiae quae Theophanis Continuati nomine fertur. Lib. I–IV / Rec. M. Featherstone et J.S. Codoñer. [Corpus Fontium Historiae Byzantinae, Series Berolinensis: 53]. Berlin: De Gruyter, 2015. P. 206, 208; Bossina L. How Many Books Does It Take to Make an Emperor's Library? Constantine VII Porphyrogenitus and a Chapter of History of the Manuscript Book // Libraries in the Manuscript Age / Eds. N. de Castilla, F. Déroche, M. Friedrich. [Studies in Manuscript Cultures, 29]. Berlin; Boston: De Gruyter, 2023. P. 161–182; Pérez Martín I. Byzantine Libraries: The Public and the Private // Ibid. P. 198–199.

<sup>15</sup> Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions / Introduction, edition, translation and commentary by J.F. Haldon. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990. P. 106–107, 210–212.

<sup>16</sup> Kazhdan A. A History of Byzantine Literature (850–1000) / Ed. Ch. Angelidi. Athens: National Hellenic Research Foundation; Institute for Byzantine Research, 2006. P. 177–185; Anonymi Professoris epistulae / Rec. A. Markopoulos [Corpus Fontium Historiae Byzantinae, Series Berolinensis; 37]. Berolini et Novi Eboraci: De Gruyter, 2000.

<sup>17</sup> Курьшева М.А. Анонимный учитель и монах Ефрем: малая группа византийских интеллектуалов X столетия // Вестник Пермского университета. История. № 1. М., 2020. С. 110–114.

<sup>18</sup> Kazhdan A. A History of Byzantine Literature (850–1000). P. 178; Курьшева М.А. Рукописи, составленные из писем: «Анонимный учитель» (X в.), Михаил Пселл (XI в.) и Максим Маргуний (XVI в.) // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2018. Т. 23. № 5. С. 213–214.

что было двое почти современных друг другу «монахов Ефремов». На самом деле рукопись датируется первой половиной X века<sup>19</sup>.

По упомянутым в переписке персонажам ясно, что сборник был составлен в 940–950-е годы. Следовательно, почерк рукописи *Add. 36749* должен быть близок ко времени составления этих писем. Писцом рукописи мог быть либо сам Анонимный учитель (тогда это сборник черновиков его писем для составления эпистолярия), либо его ученик (в таком случае он скопировал архив своего учителя). Вокруг Анонимного учителя сформировался достаточно многочисленный круг учеников. В этот круг входил и писец монах Ефрем: он является адресатом четырех писем (№ 12, 62, 64, 72), а также упомянут в письме № 20. По письмам становится ясно, что Ефрем был любимым учеником и близким другом Анонимного учителя, но покинул его школу «из-за жизненных невзгод». Анонимный учитель просит Ефрема вернуться в школу или сохранять их незримый союз по переписке. Когда этого не происходит, Анонимный учитель сетует на то, что их связь оборвалась и по случаю, через третье лицо, передает приветствия Ефрему и его соученикам по новой школе. А сам монах Ефрем, в свою очередь, сформировал вокруг себя круг учеников, которые подражали его почерку и манере оформления книг. Именно они и стали носителями почерков «типа монаха Ефрема»<sup>20</sup>.

Почерки эпистолярия Анонимного учителя и автографы монаха Ефрема очень близки: на этом основании я считаю отождествление монаха Ефрема, адресата писем Анонимного учителя, и писца монаха Ефрема вполне доказанным. Таким образом, можно говорить о двух связанных между собой малых группах византийских интеллектуалов первой половины – третьей четверти X века: учениках Анонимного учителя и писцах-подражателях монаха Ефрема<sup>21</sup>.

В истории византийской книжной культуры Македонского ренессанса этот монах Ефрем, работавший в Константинополе в середине X столетия, занимает особое место. Помимо распространенных церковных текстов, Деяний и Посланий Апостолов в *Laur. B 64* и двух Четвероевангелий в афонских рукописях *Stavronikita 43* и *Vatop. 949, 948* года, монах Ефрем переписывал тексты классических древнегреческих авторов – «Органон» Аристотеля в *Marc. gr. Z 201* (coll. 780) 954 года, «Историю» Полибия в *Vat. gr. 124, 947/962* годов (?), «Диалоги» Платона в *Marc. gr. IV 1* (coll. 542), «Начала», «Оптику», «Явления» Эвклида в *Laur. Plut. 28.03* и произведения некоторых других ученых древности. Подобный набор сложнейших античных сочинений, зачастую сопровождаемых чертежами и схемами, не оставляет сомнений в том, что скриптор мог работать

<sup>19</sup> *Anonymi Professoris epistulae. S. 22\**, Anm. 107.

<sup>20</sup> *Diller A. The Age of Some Early Greek Classical Manuscripts // Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honor of Alexander Turyn / Ed. J.L. Heller with the assistance of J.K. Newman. Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1974. P. 514–524.*

<sup>21</sup> *Курышева М.А. Анонимный учитель и монах Ефрем: малая группа византийских интеллектуалов X столетия.*

только в Константинополе, в крупной дворцовой библиотеке, имея доступ к этим редким сочинениям, – в центре культурной и научной жизни Византийской империи.

В отличие от многих анонимных переписчиков, монах Ефрем достаточно часто манифестировал свое имя. От времени правления византийского императора Константина VII Багрянородного (905–959, годы правления 946–959) осталось очень мало имен писцов, за исключением, собственно, «монаха Ефрема» (известны его колофоны в греческих рукописях 948, 954 и 962 годов<sup>22</sup>) и еще двух писцов. «Гомилии» Иоанна Златоуста в рукописи *Paris. gr.* 668 переписал 27 декабря 954 года священник Иоанн (πρεσβύτερος Ἰωάννης). Оставил свой колофон в рукописи *Vat. Ross.* 169 «каллиграф монаха Василий» (Βασίλειος καλλιγράφος μοναχός). Монах Василий переписал в 961 году «Гомилии» Иоанна Златоуста для представителя константиновского круга византийских интеллектуалов протоспафария Василия Лакапина. Почерки и священника Иоанна, и «каллиграфа монаха Василия» относятся к «типу монаха Ефрема». Эти последователи монаха Ефрема восприняли не только стиль его письма, но и манеру своего учителя указывать «авторство» своей работы по копированию книги.

Монах Ефрем принадлежал к той среде столичных переписчиков книг середины – второй половины X века, где зарождался так называемый *Perlschrift* – «жемчужное письмо», которым писались византийские рукописи со второй половины X до конца XI столетия. Именно почерк монаха Ефрема лег в его основу.

Указание на «потомка / наследника» монаха Ефрема («ὁ ἀπόγονος Ἐφραίμ τοῦ καλογράφου») имеется в колофоне писца Константина в написанной «жемчужным письмом» рукописи из Ватопедского монастыря с сочинениями Василия Великого: *Vatop.* 52 середины – третьей четверти XI века, как датирует манускрипт Ф.Д'Аюто<sup>23</sup>. Итальянский исследователь верно отмечает, что термин «ἀπόγονος» означает не только прямое происхождение от предка, но и более отдаленное родство. Переписчик *Vatop.* 52 мог быть внуком или правнуком Ефрема или, скажем, представителем боковой ветви того же рода. В любом случае такое использование термина родства в рукописи *Vatop.* 52 демонстрирует механизм передачи памяти о знаменитом предке (родственнике) – писце монахе Ефреме – и о его высокой профессиональной репутации сто лет спустя. Добавим, что этот колофон для современных исследователей означает еще и то, что сами византийцы в середине – третьей четверти XI века, широко используя в обиходе *Perlschrift*, осознавали истоки своего основного и самого распространенного до конца XI века стиля письма, напрямую связывая его с именем монаха Ефрема.

<sup>22</sup> Gamillscheg E., Harlfinger D., Eleuteri P. Repertorium der griechischen Kopisten 800–1600. 3. Teil. Handschriften aus Bibliotheken Roms mit dem Vatikan. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997. S. 82 (No 196).

<sup>23</sup> D'Aiuto F. Un'attività di famiglia? Un copista «discendente del calligrafo Efrema» // Rivista di studi bizantini e neoellenici. N.S. 48 (2011). 2012. P. 71–92.

Стиль монаха Ефрема и его «Анонимного учителя» отражают распространение высокой книжной культуры за пределы «дворцовой» аристократии, в более «демократической» среде людей, которые зарабатывают на жизнь интеллектуальным трудом – преподаванием, переписыванием книг и т.п.

Стиль «жемчужного письма» – так называемый *Perlschrift* – имеет хронологически самый протяженный за всю историю византийской книжности период существования – почти полтора столетия. В византийский и поствизантийский периоды не существовало таких стилей профессиональных почерков, которые могли бы использоваться более (или – значительно более) полутора столетий<sup>24</sup>. Это один из самых унифицированных (стандартизированных) стилей письма, и потому написанные *Perlschrift*’ом рукописи в пределах этих 150 лет трудно поддаются более узкой датировке. Такая унификация и длительность бытования уникально совпадает со стабильным политическим состоянием империи, ее экономическим процветанием и успешным функционированием военно-бюрократической элиты. В это время «народ ромеев» особенно ярко проявляет свою этнокультурную идентичность, в том числе в качестве носителей высокой традиции письма и технологий письменности, а также создателей насыщенной и разнообразной графосферы.

Тем не менее в последнее время и в этом стиле письма исследователи выделяют «ранний *Perlschrift*», которым писались рукописи во второй половине X века. К этому раннему периоду относятся такие важнейшие для византийской истории кодексы, как сохранившая единственный полный текст «Книги церемоний византийского двора» Лейпцигская рукопись *Lipsiensis Rep. I*, 17, 963 года<sup>25</sup>, два уникальных сборника военных трактатов 960–970-х годов, принадлежавших семейству Фок<sup>26</sup>, и, наконец, единственная содержащая так называемую «Хронику» Продолжателя Феофана рукопись *Vat. gr. 167*, второй половины X века<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Фонкич Б.Л. Византийский маюскул VIII–IX вв.: к вопросу о датировке рукописей / Отв. ред. М.А. Курышева. М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. С. 32–36.

<sup>25</sup> *Kuryшева M.A.* The Leipzig Manuscript of De cerimoniis: paleography, peculiarities, and date // *Travaux et mémoires* (in print).

<sup>26</sup> *Kuryшева M.A.* The Earliest Macedonian Renaissance Collections of Ancient and Byzantine Military Treatises: Dating and Attribution of *Paris. Suppl. gr. 607, Vat. gr. 1164, Paris. gr. 2442 + Barb. gr. 276* // *War in Byzantine and Mediterranean Contexts (9<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries): History, Archaeology, Philosophy* (in print).

<sup>27</sup> Несмотря на наличие обоснованной палеографической датировки (см.: *Курышева M.A.* К датировке *Vat. gr. 167* – древнейшего списка хроники «Продолжателя Феофана» // Специальные исторические дисциплины. Вып. 1 / Отв. ред. Б.Л. Фонкич. М.: ИВИ РАН, 2014. С. 31–40), в новейших работах продолжает тиражироваться ошибочная датировка кодекса XI столетием: *Featherstone M.* Further Evidence for the Extent of Missing Folia in *Vat. gr. 167* at the End of Theophanes Continuatus // *Φιλόδορος εὐμενεΐας Miscellanea di studi in ricordo di mons. Paul Canart / A cura di M. D'Agostino e L. Pieralli.* Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2021. P. 259–270.

Расцвет *Perlschrift*'а, то есть его «классический вариант» хронологически совпадает со вторым «золотым веком» в истории Византии – с расширением и усилением империи, связанными с правлением Василия II Болгаробойцы (976–1025), и представлен кодексами «Императорских Минологиев»<sup>28</sup>.

С недавнего времени появилась возможность идентифицировать почерки «позднего» *Perlschrift*'а. Яркий пример – единственная рукопись трактата «Об управлении империей» Константина VII Багрянородного середины 950-х годов, написанная «домашним слугой» (οἰκογενεὺς οἰκέτης) кесаря Иоанна Дуки Михаилом Роизаитом, датирующаяся промежутком между 1059 и 1073 годом<sup>29</sup>. Таким же примером позднего «жемчужного письма» является и письмо византийского каллиграфа второй половины XI века «царского нотариуса» (βασιλικὸς νοτάριος) Михаила Панергиса, написавшего в 1072 году рукопись Апостола из Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова<sup>30</sup>. Причем почерки Михаила Роизаита и Михаила Панергиса близки типологически, то есть относятся к одному периоду и происходят из одной среды. Кроме этих двух, указавших свое авторство и свой социальный статус писцов, есть еще целый ряд писцов-анонимов, почерки которых можно квалифицировать как «поздний *Perlschrift*» и отнести к последней трети XI века. Написанные ими кодексы отличаются высоким уровнем почерков и кодикологических характеристик и исключительной иллюминацией, что позволяет квалифицировать их как продукцию императорского «скриптория» и, следовательно, считать отражением вкусов и предпочтений высшей аристократии второй половины XI – самого начала XII века<sup>31</sup>.

Таким образом, три стиля письма – *bouletée*, «типа Ефрем» и *Perlschrift* – воплощают динамику моды в византийской книжной культуре конца IX – конца XI века и указывают на социальные группы, для которых они

<sup>28</sup> D'Aiuto F. El "Menologio de Basilio II" como libro: un studio paleográfico y codicológico // El "Menologio de Basilio II": Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613: libro de estudios con ocasión de la edición facsímil / Dirigido por F. d'Aiuto; edición Española a cargo de I. Pérez Martín. [Colección scriptorium; 18]. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana; Atenas Diaconía Apostólica de la Iglesia de Grecia; Madrid: Testimonio Compania Editorial, 2008. Pp. 91–150; Zakharova A. Los ocho artistas del Menologio de Basilio II // Ibid. P. 131–195.

<sup>29</sup> Shchavelov A. Treatise *De Administrando Imperio* by Emperor Constantine VII Porphyrogenitus: Date of the *Paris. gr. 2009* Copy, Years of Compiling of the Original Codex, and a Hypothesis about the Number of Authors // Studia Ceranea. Journal of the Waldemar Ceran Research Centre for the History and Culture of the Mediterranean Area and South-East Europe. 2019. № 9. P. 681–704.

<sup>30</sup> Фонкич Б.Л. Михаил Панергис – писец Университетского Апостола 1072 г. (палеографический аспект исследования) // Хризограф. Вып. 4: сборник статей к юбилею И.П. Мокрецово́й / Сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2018. С. 346–362.

<sup>31</sup> Примеры иллюминированных рукописей этого же времени, см.: Lowden J. The Jaharis Gospel Lectionary: The Story of a Byzantine Book. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2009.

создавались. Сначала это – *дворцовая аристократия*, затем *образованные жители Константинополя* и его окружи и, наконец, *высокопоставленные аристократы* заново «собранный» и унифицированной империи.

**Название:** Три стили письма Македонского ренессанса: «археология» книги в свете «социографии»

**Автор:** Марина Александровна Курышева – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН, Ленинский проспект, 32А, г. Москва, Российская Федерация, 119334.

E-mail: kurysheva@yandex.ru

**Аннотация.** Статья посвящена трем наиболее ярким и хорошо изученным на сегодняшний день стилям письма периода Македонского ренессанса в Византийской империи – минускулу *bouletée*, курсивному минускулу «типа монах Ефрем» и *Perlschrift*'у. Эти стили воплощают динамику смены моды в византийской книжной культуре конца IX – конца XI века и оказались ориентированными на социальные группы, от которых исходил заказ на написание книг и документов. Сначала, это была дворцовая аристократия, которая с конца IX до середины X века покупала себе рукописи, написанные почерками *bouletée*. Затем – образованные жители Константинополя и его окружи, к которым принадлежал монах Ефрем, чья школа письма стала популярной в середине X века. И, наконец, высокопоставленные аристократы заново «собранный» и унифицированной Византийской империи, для которых писались рукописи в стиле *Perlschrift* с третьей четверти X века и до самого конца XI столетия.

**Ключевые слова:** палеография, археология книги, социография, стили письма, византийские рукописи, Македонский ренессанс, *bouletée*, курсивный минускул «типа Ефрем», *Perlschrift*

**Title:** Three Writing Styles of Macedonian Renaissance: The “Archaeology” of the Book in the Light of “Sociography”

**Author:** Marina Aleksandrovna Kurysheva – Ph.D. (Hist.), Senior Research fellow of the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Leninskiy prospect, 32A, 119334 Moscow, Russian Federation.

E-mail: kurysheva@yandex.ru

**Abstract.** The article is focused on the three most vivid and well-described writing styles of the Macedonian Renaissance period in the Byzantine Empire – minuscule *bouletée*, italicized minuscule “of the monk Ephraim type” and *Perlschrift*. These styles epitomize the dynamics of changing fashions in Byzantine book culture of the late 9<sup>th</sup> to late 11<sup>th</sup> century and appeared to be oriented towards the social groups from which the order to write books and documents came. First, it was the court aristocracy, which from the end of the 9<sup>th</sup> to the middle of the 10<sup>th</sup> century bought manuscripts written in *bouletée* handwriting. Then, educated inhabitants of Constantinople and its environs, to whom belonged the monk Ephraim, whose school of writing became popular in the middle of the 10<sup>th</sup> century. And finally, it was the high-ranking aristocrats of the newly “assembled” and unified Byzantine Empire, for whom *Perlschrift* manuscripts were written from the third quarter of the 10<sup>th</sup> century to the very end of the 11<sup>th</sup> century.

**Keywords:** palaeography, archaeology of the book, sociography, writing styles, Byzantine manuscripts, Macedonian Renaissance, *bouletée*, italicized minuscule “Ephraim type”, *Perlschrift*

## REFERENCES

- Bossina L. "How Many Books Does It Take to Make an Emperor's Library? Constantine VII Porphyrogenitus and a Chapter of History of the Manuscript Book", in *Libraries in the Manuscript Age*, ed. by N. de Castilla, F. Déroche and M. Friedrich, Berlin; Boston: De Gruyter, 2023, pp. 161–182. (Studies in Manuscript Cultures, 29).
- Crooks P. and Parsons T.H. "Empires, Bureaucracy and the Paradox of Power", in *Empires and Bureaucracy in World History. From Late Antiquity to the Twentieth Century*, ed. by P. Crooks and T.H. Parsons, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 3–28.
- D'Aiuto F. "El "Menologio de Basilio II" como libro: un estudio paleográfico y codicológico", in *El "Menologio de Basilio II": Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613: libro de estudios con ocasión de la edición facsímil*, dirigido por F. d'Aiuto; edición Española a cargo de I. Pérez Martín, (Colección scriptorum; 18); Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana; Atenas Diaconía Apostólica de la Iglesia de Grecia; Madrid: Testimonio Compania Editorial, 2008, pp. 91–130.
- D'Aiuto F. "Un'attività di famiglia? Un copista «discendente del calligrafo Efreem»", *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, N.S. 48 (2011), (2012), pp. 71–92.
- Diller A. "The Age of Some Early Greek Classical Manuscripts", in *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honor of Alexander Turyn*, ed. J.L. Heller with the assistance of J.K. Newman, Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1974, pp. 514–524.
- Featherstone M. "Further evidence for the extent of missing folia in *Vat. gr. 167* at the end of Theophanes Continuatus", in Φιλόδορος εὐμενείας *Miscellanea di studi in ricordo di mons. Paul Canart*, a cura di M. D'Agostino e L. Pieralli. Città del Vaticano, 2021, pp. 259–270.
- Featherstone M., Codoñer J.S., eds. *Chronographiae quae Theophanis Continuati nomine fertur. Lib. I–IV*, Berlin: De Gruyter, 2015, (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, Series Berolinensis: 53).
- Fonkich B.L. "Mikhail Panergis – pisets Universitetskogo Apostola 1072 g. (paleograficheskii aspekt issledovaniia) ["Michael Panerges, the Scribe of the University Apostolos of 1072 (Palaeographical Aspect of Research)"]", in *Chrysograph*, ed. by E.N. Dobrynina, vol. 4: Studies in honor of I.P. Mokretsova, Moscow: Skanrus, 2018, pp. 346–362 (in Russian).
- Fonkich B.L. *Vizantijskij majuskul VIII–IX vv.: k voprosu o datirovke rukopisej [Byzantine Majuscule of the 8<sup>th</sup>–9<sup>th</sup> Centuries: on the Question of Dating Manuscripts]*, Moscow: LRC Publishing House, 2020 (in Russian).
- Franklin S. "Graphosphaera / Graphosphere / Graphosphère / Grafosfera / γραφосφeρα: Words, Concepts, Approaches", *Graphosphaera*, 1 (2021), pp. 9–19.
- Franklin S. *The Russian Graphosphere, 1450–1850*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Franklin S. *Writing, Society and Culture in Early Rus, c. 950–1300*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Gamillscheg E., Harlfinger D., Eleuteri P. *Repertorium der griechischen Kopisten 800–1600, 3. Teil: Handschriften aus Bibliotheken Roms mit dem Vatikan*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997.
- Gastgeber C. *Byzantinische Soziographik. Der griechische Schreiber und seine Handschrift*, Baden-Baden: Ergon, 2024, (Prolegomena Byzantina 1).
- Haldon J.F., ed. *Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990.
- Kaldellis A. *Romanland. Ethnicity and Empire in Byzantium*, London; Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 2019.

Kaldellis A. *The Byzantine Republic. People and Power in New Rome*, Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 2015.

Kavrus-Hoffmann N. "An Anonymous Scribe of Codices Sinaitici Graeci 417 and 1112 and Manuscript Production on Mount Sinai in the Early Tenth Century", in Φιλόδορος εὐμενείας *Miscellanea di studi in ricordo di mons. Paul Canart*, a cura di M. D'Agostino e L. Pieralli. Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2021, pp. 343–356.

Kavrus-Hoffmann N. "From Pre-bouletée to Bouletée: Scribe Epiphanius and the Codices Mosq. Synod. gr. 103 and Vat. gr. 90", in *The Legacy of Bernard de Montfaucon: Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting. Proceedings of the Seventh International Colloquium of Greek Palaeography (Madrid – Salamanca, 15–20 September 2008)*, ed. by A. Bravo García and I. Pérez Martín, Turnhout: Brepols, 2010, pp. 55–66, 693–700.

Kavrus-Hoffmann N. "Tenth-Century Greek Gospels at the Walters Art Museum: Writing Styles and Ornamental", *The Journal of the Walters Art Museum, A Catalogue of Greek Manuscripts at the Walters Art Museum and Essays in Honor of Gary Vikan*, 62 (2004), pp. 21–34.

Kazhdan A. *A History of Byzantine Literature (850–1000)*, Athens: National Hellenic Research Foundation, Institute for Byzantine Research, 2006.

Kuryшева M.A. "Arabskaia vkladnaia zapis' sinaiskogo episkopa Ioakima II v rukopisi Sinait. gr. 417" ["An Arabic Record of Donation of Sinaitic Bishop Joachim II in the manuscript Sinait. gr. 417"], in *Otrada strastno zhelaiushchei dostich' istiny. Sbornik statei ko dnu rozhdenniia Iriny Gennadiievny Konovalovoi [Joy of a person striving for the truth. Collection of articles to the anniversary of Irina Konovalova]*. Moscow: GAUGN-Press, 2024, pp. 90–93 (in Russian).

Kuryшева M.A. "Anonimnyi uchtitel' i monakh Efrem: malaia gruppa vizantiiskikh intellektualov X stoletia" ["Anonymous Professor and Monk Ephraim: a small group of byzantine intellectuals of the 10<sup>th</sup> century"], *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriiia*, 1 (2020), pp. 110–114 (in Russian).

Kuryшева M.A. "K datirovke Vat. gr. 167 – drevneishego spiska khroniki «Prodolzhatelia Feofana»" ["On the Dating of Ms. Vat. gr. 167, the Oldest Manuscript of the «Chronicle of Theophanes Continuator»"], in *Auxiliary Sciences of History*, ed. by B.L. Fonkich, Vol. 1, Moscow: IVI RAN, 2014, pp. 31–40 (in Russian).

Kuryшева M.A. "The Earliest Macedonian Renaissance Collections of Ancient and Byzantine Military Treatises: Dating and Attribution of *Paris. Suppl. gr. 607, Vat. gr. 1164, Paris. gr. 2442 + Barb. gr. 276*", War in Byzantine and Mediterranean Contexts (9<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries): History, Archaeology, Philosophy (in print).

Kuryшева M.A. "The Leipzig manuscript of De cerimoniis: Paleography, Peculiarities, and Date", in *Travaux et mémoires* (in print).

Kuryшева, M.A. "Rukopisi, sostavlennye iz pisem: «Anonimnyi uchtitel'» (X v.), Mikhail Psell (XI v.) i Maksim Margunii (XVI v.)" ["Manuscripts Compiled of Letters: Anonymous Professor (10<sup>th</sup> C.), Michael Psellos (11<sup>th</sup> C.), Maximos Margunios (16<sup>th</sup> C.)"], in *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4, Istoriiia. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya [Bulletin of Volgograd State University, Series 4, History, Religious studies, Foreign affairs]*, 23, № 5 (2018), pp. 210–218 (in Russian).

Lemerle P. *Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au X<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 1971, (Bibliothèque byzantine. Études 6).

Lowden J. *The Jaharis Gospel Lectionary: The Story of a Byzantine Book*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2009.

Maniaci M. *Archeologia del manoscritto: metodi, problemi, bibliografia recente*. Collana: Viella, 2002.

- Markopoulos A., ed. *Anonymi Professoris epistulae*, Berolini et Novi Eboraci: De Gruyter, 2000, (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, Series Berolinensis; 37).
- Pérez Martín I. "Byzantine Libraries: The Public and the Private", in *Libraries in the Manuscript Age*, ed. by N. de Castilla, F. Déroche and M. Friedrich, Berlin; Boston: De Gruyter, 2023, pp. 183–208, (Studies in Manuscript Cultures, 29).
- Perria L. *Graphis. Per una storia della scrittura greca libraria (secoli IV a.C. – XVI d.C.)*, Roma: Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»; Biblioteca Apostolica Vaticana, 2011.
- Perria L. *Graphis. Una historia de la escritura griega libraria del siglo IV a.C. al siglo XVI d.C.*, traducción de L. Benassi, I. Pérez Martín, revisión: I. Pérez Martín, con índices de C. Garcíz Bueno, Madrid: Universidad San Dámaso, 2018.
- Popova O.S., Zakharova A.V. and Oretskaia I.A. *Vizantiiskaia miniatiura kontsa X – nachala XII veka* [*The Byzantine miniature from the second half of the 10<sup>th</sup> to early 12<sup>th</sup> century*], Moscow: Gamma-press, 2012 (in Russian).
- Shchhavelev A. "Treatise *De Administrando Imperio* by Emperor Constantine VII Porphyrogenitus: Date of the *Paris. gr. 2009* Copy, Years of Compiling of the Original Codex, and a Hypothesis about the Number of Authors", *Studia Ceranea. Journal of the Waldemar Ceran Research Centre for the History and Culture of the Mediterranean Area and South-East Europe*, № 9 (2019), pp. 681–704.
- Shea J. *Politics and Government in Byzantium: The Rise and Fall of the Bureaucrats / New Directions in Byzantine Studies*, London: Bloomsbury Publishing, 2020.
- Zakharova A. "Los ocho artistas del Menologio de Basilio II", in *El "Menologio de Basilio II": Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613: libro de estudios con ocasión de la edición facsímil*, dirigido por F. d'Aiuto; edición Española a cargo de I. Pérez Martín, (Colección scriptorum; 18), Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana; Atenas Diaconía Apostólica de la Iglesia de Grecia; Madrid: Testimonio Compania Editorial, 2008, pp. 131–195.

М.А. Лидова

## МУРАНСКИЙ ДИПТИХ. К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ РАННЕВИЗАНТИЙСКИХ ОКЛАДОВ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ

Муранский диптих представляет собой редкий и чрезвычайно интересный пример ранневизантийского оклада<sup>1</sup> (илл. 1–2). Он входит в число хорошо сохранившихся произведений, свидетельствующих о широко распространенной в VI веке и важной для Византии практике использования сложных многосоставных резных изделий из слоновой кости для украшения кодексов Евангелия<sup>2</sup>. К другим памятникам этого времени относятся Эчмиадзинское Евангелие (MS 2374) из собрания библиотеки Матенадаран в Ереване<sup>3</sup> (илл. 3) и Библия из Сен-Люписен (lat. 9384), хранящаяся в Национальной библиотеке Франции<sup>4</sup> (илл. 4). В отличие от Муранского диптиха, оказавшегося разделенным на несколько частей, два других

<sup>1</sup> Лидова М.А. Диптих из Мурано – византийский оклад VI века // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 29–42 (с основной библиографией).

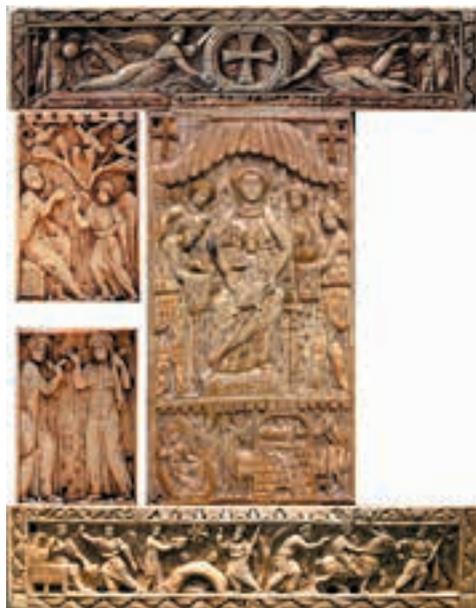
<sup>2</sup> Сама эта традиция возникает еще раньше, а наиболее ранние сохранившиеся примеры датируются V веком.

<sup>3</sup> Редин Е.К. Диптих Эчмиадзинской Библиотеки // Записки Императорского Русского Археологического Общества. 1891. Т. 5. Вып. 1–2. С. 215–229; *Strzygowski J. Das Etschmiadzin-Evangeliar*. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Wien: Mechitharisten-Congregation, 1891; *Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz: Philipp von Zabern, 1976 (reprint of 1916). Nr. 142. S. 94–95; *Lowden J. The Word Made Visible: The Exterior of the Early Christian Books as Visual Argument // The Early Christian Book / Ed. by W.E. Klingshirn and L. Safran*. Washington D.C.: Catholic University of America Press, 2007. P. 13–47, esp. 38–39; *Durand J., Ghazaryan V. Reliure de l'Évangile d'Étchmiadzine // Armenia Sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IV<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Louvre Éditions, 2007. P. 105–107 (с подробной библиографией).

<sup>4</sup> *Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike*. Nr. 145. P. 97; *Lowden J. The Word Made Visible*. P. 13–47, esp. 40–41. См. также сайт Национальной библиотеки Франции с подробной библиографией URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc34040t> (дата обращения 15.06.2025).



Илл. 1. Христос  
на троне в окружении евангельских  
и ветхозаветных сюжетов. VI век  
Одна из сторон ранневизантийского оклада,  
известного как Муранский диптих  
Слоновая кость  
Национальный археологический музей, Равенна  
Фото автора



Илл. 2. Богоматерь на троне или «Поклонение волхвов»  
и апокрифические сюжеты  
Реконструкция второй стороны ранневизантийского  
оклада, известного как Муранский диптих. VI век  
Центральная часть – Библиотека Райландса в  
Манчестере; верхняя часть – Музей Боде, Берлин;  
две боковые композиции – Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург; нижняя планка – Лувр, Париж  
Фото и реконструкция автора

оклада сохранились целыми и продолжают украшать переплеты рукописей, хотя в обоих случаях речь идет о вторичном использовании ранневизантийских рельефов для манускриптов более позднего времени<sup>5</sup>.

Структура окладов из слоновой кости, представляющая собой многосоставную композицию, состоящую из центральной прямоугольной пластины и присоединенных к ней с четырех сторон рельефов, получила в литературе определение «пятичастной»<sup>6</sup>. Из десяти рельефов, некогда

<sup>5</sup> В случае Эчмиадзинского Евангелия оклад украшает армянскую рукопись (ок. 989), датируемую по колофону, в котором упоминается писец Ованес и заказчик Степанос из монастыря Бхено-Нораванк в юго-восточной Армении. В Библии из Сен-Люписен византийский оклад обрамляет латинскую рукопись IX века (835–845?) – см.: URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc34040t>.

<sup>6</sup> Согласно Стржиговскому (*Strzygowski J. Das Etschmiadzin-Evangeliar. S. 28*), понятие пятичастный (*fünfteiligen*) для обозначения подобных изделий ввел в обиход Вильгельм Мейер (*Meyer W. Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibliothek in München. München: Akad. Der Wiss., 1879*), выделив при этом шесть известных на тот момент рельефов.



Илл. 3. Оклад  
Эчмиадзинского  
Евангелия. VI век  
Резная слоновая  
кость  
Библиотека  
Матенадаран, Ереван



Илл. 4. Оклад Библии  
из Сен-Люписен  
VI век  
Резная слоновая  
кость  
Национальная  
библиотека Франции,  
Париж

входивших в Муранский диптих, в настоящее время известно о местонахождении девяти. Пять из них составляют одну из сторон оклада с изображением тронного Христа посередине. В XVIII веке этот рельеф хранился в монастыре Св. Михаила на острове Мурано, а затем вместе с другими произведениями был, по-видимому, передан аббатом монастыря Ансельмо Костадини (1714–1785) обители Классе, располагавшейся с XVI века в городе Равенна<sup>7</sup>. Монастырь Классе принадлежал к тому же

<sup>7</sup> Cortoni C. U., Gariboldi A. Gaza numismaticum: Breve storia della collezione numismatica di San Michele in Isola // Polymnia. Numismatica antica e medievale. Studi. 2022. Vol. 15. P. 501–532.

О передаче ценностей в Равенну см.: Ibid. P. 526. п. 42. Выражаю сердечную признательность Элизе Эмальди, хранителю Национального музея в Равенне, за указание на эту публикацию и другую полезную информацию о рельефе, а также за возможность исследовать эту сторону оклада в мае 2023 года.

камалдолийскому ордену, что и монастырь Св. Михаила, и перемещение ценностей между обителями этого ордена было стандартной практикой. В самом начале XIX века в связи с политикой Наполеона и роспуском монастырей принадлежавшие монахам из Класе ценности и книги были переданы во владение города Равенна. Видимо, именно так этот рельеф и оказался в конечном итоге в собрании Национального музея Равенны (Инв. № 1002)<sup>8</sup>. Исходя из зафиксированного в источниках исторического и фактического местонахождения памятника, этот рельеф, а вместе с ним и весь диптих, именуется в литературе Равеннским или Муранским.

Вторая половина оклада с изображением тронной Богоматери оказалась разделенной на части, из которых сохранились фрагментарно или целиком четыре пластины<sup>9</sup>. Каждая из них претерпела сложную судьбу и прошла через множество коллекций и рук, прежде чем оказаться в современных собраниях. Центральная пластина хранится в библиотеке города Манчестер (Ivory 6)<sup>10</sup>, верхний рельеф находится в собрании Бодэ в Берлине (инв. № 2978)<sup>11</sup>, в то время как нижняя планка выставлена в посвященных Византии залах Лувра (инв. № OA 11149)<sup>12</sup>. Наконец, две композиции, некогда украшавшие боковую пластину, оказались в коллекции М.П. Боткина в Санкт-Петербурге и вместе с другими экспонатами из этого собрания были переданы на хранение вначале в Русский музей, а затем, вместе с частью этой же коллекции, в Эрмитаж (инв. ω-300; ω-301)<sup>13</sup>. Принадлежность трех из этих четырех фрагментов Равеннскому диптиху была установлена еще в конце XIX века, и не последнюю роль

<sup>8</sup> Подробная библиография, посвященная этой стороне оклада, приведена в статье:  
*Лидова М.А.* Диптих из Мурано. С. 30.

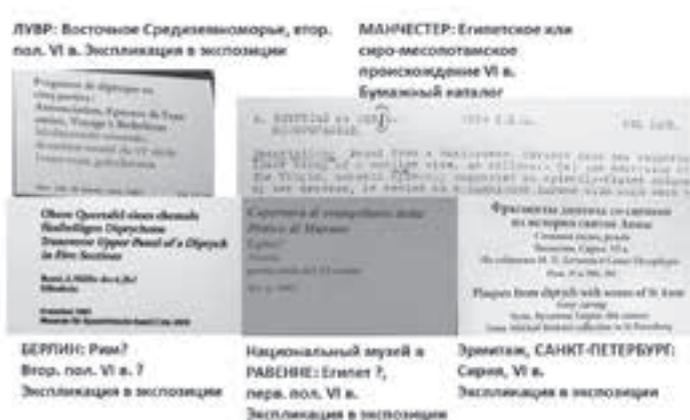
<sup>9</sup> *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* /  
Ed. by K. Weitzmann. New York, 1979. Nr. 457–461. P. 509–512.

<sup>10</sup> *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike. Nr. 127. P. 88; *Age of Spirituality*. Nr. 457.  
Pp. 509–510. Воспроизведение этого фрагмента в хорошем разрешении см. на сайте библиотеки: URL: <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-BOOK-COVER-00006/1>  
(дата обращения 15.06.2025).

<sup>11</sup> *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike. Nr. 126. P. 88; *Age of Spirituality*. Nr. 458. P. 510.  
Общая информация на сайте музея: URL: <https://id.smb.museum/object/1409082/relieftafel-eines-f%C3%BCnfteiligen-diptychons> (дата обращения 15.06.2025).

<sup>12</sup> *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike. Nr. 128. S. 88; *Age of Spirituality*. Nr. 461.  
P. 512.

<sup>13</sup> *Мацулевич Л.А.* Византийские резные кости собрания М.П. Боткина // *Сборник Государственного Эрмитажа*. Вып. 2. Пг., 1923. С. 43–72, особенно С. 43–47; *Банк А.В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М.: Советский художник, 1966. Т. I. № 191. С. 129–130.; *Age of Spirituality*. Nr. 459–460. Pp. 510–512; *Залеская В.Н.* Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2006. № 285. С. 147.



Илл. 5. Музейные экспликации разных частей оклада, известного как Муранский диптих  
Перевод, фото и коллаж автора

в этом сыграли работы Д.В. Айналова<sup>14</sup> и публикации Й. Стржиговского<sup>15</sup>. Местонахождение и судьба последней, пятой пластины, располагавшейся сбоку, в настоящее время неизвестны.

В силу того, что сохранившиеся фрагменты находятся в разных собраниях, они получили различные атрибуции в каталожных описаниях и музейных аннотациях (илл. 5). Если кратко суммировать мнения, то рельефы, как правило, датируются VI веком, с попыткой уточнить эту датировку до или после середины столетия, которой является первая половина в случае рельефа из Равенны и вторая – в парижском и берлинском собраниях<sup>16</sup>. Среди мест происхождения указывается Восточное Средиземноморье, Египет<sup>17</sup>, Сирия и даже Рим. И хотя аннотации в музеях

<sup>14</sup> Айналов Д.В. Часть Равеннского диптиха в собрании графа Г.С. Строганова // *Византийский временник*. 1897. Т. IV. Вып. 1–2. С. 128–142; *Он же*. Часть Равеннского диптиха в собрании графа Крауфорда // *Византийский временник*. 1898. Т. V. Вып. 1–2. С. 153–186. В целом о вкладе Айналова в исследование изделий из слоновой кости: Лидова М.А. Д.В. Айналов и его вклад в изучение позднеантичных резных рельефов из слоновой кости // *Христианство в археологических и письменных источниках* / Ред.-сост. В.В. Майко, Э.А. Хайрединова, Т.Ю. Яшаева. Симферополь: ИТ Ареал, 2022. С. 18–24.

<sup>15</sup> *Strzygowski J.* Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano // *Byzantinische Zeitschrift*. 1899. № 8. С. 678–681. Подробнее о ранних публикациях: Лидова М.А. Муранский диптих, или Сказ о том, как первые византилисты оклад искали // *Актуальные проблемы истории и теории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 11 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.; СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. С. 285–295.

<sup>16</sup> В большинстве случаев заявленная в аннотациях и музейных описаниях информация воспроизводится и в он-лайн каталогах и базах данных. В случае пластины из Боден он-лайн каталоге сохранилась датировка второй половиной VI века, однако место производства было изменено с римского (под вопросом) на восточноримское тоже под вопросом (*Oströmisch*?) – см.: URL: <https://id.smb.museum/object/1409082/relieftafel-eines-f%C3%BCnfteiligen-diptychons> (дата обращения 15.06.2025).

<sup>17</sup> Мнение, которое, скорее всего, основывалось на более ранней историографии: *Capps E.Jr.* The Style of the Consular Diptychs // *The Art Bulletin*. 1925–1926 (1927). Vol. 10. № 1. P. 74.

не всегда являются отражением мнения или знаний хранителей, тем не менее для рельефов, принадлежность которых одному памятнику была установлена еще в конце XIX века, этот разброс мнений не кажется до конца оправданным и может создавать неверные представления об этом и других экспонатах у заинтересованных посетителей.

В исследовательской литературе дело обстоит несколько иначе. Хотя формат публикаций по ранневизантийским окладам различается, в своем подавляющем большинстве это каталожные описания, входящие в состав музейных изданий и каталогов специализированных выставок, или, реже, монографических исследований, как в случае книги Фольбаха, посвященной ранневизантийским изделиям из слоновой кости<sup>18</sup>. Исключение составляют две статьи, в которых предпринимается попытка обобщенного анализа трех сохранившихся окладов VI века. Речь идет о статье Джона Лоудона, опубликованной в сборнике «Раннехристианская книга»<sup>19</sup> и работе Жан-Пьера Кайе, вышедшей в немецком издании «Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs», призванном отразить *status quaestionis* в сфере исследований византийских изделий из слоновой кости<sup>20</sup>.

Лоуден приходит к следующим выводам: Эчмиадзинский и Муранский диптихи, а также оклад из Сен-Люписен, созданы более-менее одновременно – в середине VI века – и выполнены, по мнению автора, в Константинополе<sup>21</sup>. Во второй статье, независимо от Лоудена и не цитируя его публикацию, что объясняется близостью дат их выхода в свет<sup>22</sup>, Кайе относит возникновение трех окладов к середине VI века<sup>23</sup>, указывая на

<sup>18</sup> *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike.

<sup>19</sup> *Lowden J.* The Word Made Visible P. 13–47.

<sup>20</sup> *Caillet J.-P.* Remarques sur l'iconographie Christo-Mariale des grands diptyques d'ivoire du VI<sup>e</sup> siècle. Incidences éventuelles quant à leur datation et origine // Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs / Hrsg. G. Bühl, A. Cutler, A. Effenberger. Wiesbaden: Reichert, 2008. P. 17–29.

<sup>21</sup> «The Ejmiadzin, St. Lupicin, and Murano covers are widely scattered now, but their numerous similarities suggest (a) that they could originate from a single source despite differences in levels of craftsmanship, and (b) that they are probably roughly contemporary. The mid-sixth century is accepted as the most likely date for their production, but their place or places of manufacture have been much disputed. Constantinople remains a plausible default option in my view» (выделено автором) (*Lowden J.* The Word Made Visible. P. 45).

<sup>22</sup> Впрочем, британский исследователь отвечает Кайе взаимностью и не включает в довольно подробный перечень публикаций более раннюю статью Кайе (1986 года) (см. прим. 24) о происхождении последних античных авориев, написанную, впрочем, на французском языке. Таким образом, вывод Лоудена о Константинополе как месте изготовления не опирается на теорию Кайе и является независимым.

<sup>23</sup> «Un autre type d'objection doit encore cependant être pris en compte. Nos trois diptyques ont souvent été considérés comme provenant de foyers artistiques distincts, et/ou se sont quelquefois vus aussi assez diversement datés dans le VI<sup>e</sup> siècle (voire postérieurement, même): cela en raison de divergences stylistiques incontestables, déjà dans une certaine mesure entre le diptyque

Константинополь как место их изготовления. Атрибуция Кайе основывается на двух основных соображениях. Первое касается высказанной им ранее, в статье 1986 года<sup>24</sup>, гипотезы о том, что именно Константинополь был в VI веке едва ли не единственным центром по производству изделий из слоновой кости<sup>25</sup>. Второе связано с богословскими аспектами и стремлением рассматривать изображения на окладах, в первую очередь подчеркнутое внимание к фигуре Богоматери<sup>26</sup> на одной из сторон, как желание противостоять новохалкидонским настроениям, распространившимся в середине VI века в связи со «Спором о трех главах»<sup>27</sup>. При этом Константинополь не указывается в качестве места изготовления в музейных экспликациях, за исключением общего указания на Восточное Средиземноморье в случае пластины из Лувра.

Совпадение мнений двух исследователей, высказавшихся независимо и опубликовавших свои статьи в сборниках, стремившихся отразить целостность рассматриваемого явления, кажется весьма знаменательным. В своих выводах оба исследователя довольно легко отстраняются от сложностей, связанных с вопросом о происхождении окладов, и от высказывавшихся в более ранней литературе мнений по этому поводу<sup>28</sup>,

d'Etschmiadzin e celui de Saint-Lupicin, et bien plus encore entre ces deux-ci et celui de Murano. Pourtant, notre interprétation a pour corollaire le regroupement de ces trois pièces – et de celles qui leur sont iconographiquement apparentées, non considérées ici uniquement parce qu'elles ne constituaient pas des ensembles aussi complets – dans *le laps de temps des deux ou trois décennies centrales du VI<sup>e</sup> siècle*; et même, puisque l'empereur se trouvait à l'origine de ce courant, *l'hypothèse d'une réalisation commune à Constantinople même serait l'une des plus recommandables*. En fait, l'hétérogénéité de facture ne nous semble pas pouvoir être retenue comme donnée décisive, ni pour un étalement chronologique ni pour une pluralité des lieux de production» (выделено автором) (Caillet J.-P. Remarques sur l'iconographie Christo-Mariale. P. 22).

<sup>24</sup> Caillet J.-P. L'origine des derniers ivoires antiques // *Revue de l'Art*. 1986. № 72. P. 7–15.

<sup>25</sup> Представление о Константинополе как основном центре производства произведений из слоновой кости на востоке доминирует во многих публикациях, и эта тенденция противопоставляется более ранним теориям, которые связывали центр производства с местом происхождения собственно самого материала, то есть слоновьих бивней, которым выступал Египет и, более конкретно, Александрия: Olovdotter C. *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs*. Oxford: British Archaeological Reports, 2005. P. 7–8. См. также: примечание 35.

<sup>26</sup> О фигуре Богоматери в византийских произведениях из слоновой кости: Cutler A. *The Mother of God in Ivory* // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* / Ed. by M. Vassilaki. Milan: Skira, 2000. P. 167–175.

<sup>27</sup> «Ainsi se pose le problème relativement aux trois diptyques que nous proposons de dater du milieu du VI<sup>e</sup> siècle et de reconnaître comme des émanations directes de la tendance «néo-chalcédonienne»». P. 20

<sup>28</sup> Помимо русских исследователей (Д.В. Айналова, Е.К. Редина и др.) и Й. Стржиговского (см. выше прим. 14 и 15), к проблеме стиля и атрибуции окладов обращались и другие ученые. Например, см.: Capps E.Jr. *The Style of the Consular Diptychs*; *Delbrueck R. Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Berlin: De Gruyter, 1929 (и цитируемые

но главное – предлагают рассматривать все три оклада как части одного художественного явления, несмотря на вскользь упомянутые ими различия в уровне мастерства («differences in levels of craftsmanship»<sup>29</sup>) и неоспоримые стилистические расхождения («divergences stylistiques incontestables»<sup>30</sup>).

Моя задача в данной работе состоит в том, чтобы проанализировать различия в стиле и качестве исполнения диптихов с целью поставить под сомнение не только высказанную авторами возможность возникновения всех трех окладов в одном центре, но и вероятность их появления в рамках одного и того же временного периода.

Проблема атрибуции позднеантичных произведений из слоновой кости связана с целым рядом объективных проблем<sup>31</sup>, к примеру, у нас практически отсутствует ясная информация о центрах производства такого рода рельефов. Помимо столицы империи, гипотетическими местами их изготовления исследователи считают Сирию, Палестину и Александрию на Востоке<sup>32</sup> и Равенну<sup>33</sup>, Рим и Милан на Западе<sup>34</sup>. Атрибуция также напрямую зависит от рассматриваемого периода. Так, для произведений V века возможность их возникновения в западной части Римской империи упоминается в исследовательской литературе гораздо чаще, чем для памятников VI века и последующих столетий. При Каролингах новый расцвет переживают центры производства изделий из слоновой кости в Западной Европе, в то время как охваченные иконоборчеством основные территории Византийской империи и оказавшиеся под арабским владычеством культурные центры Сирии, Палестины и Египта утрачивают свое лидирующее значение.

в этой работе более ранние публикации). Ряд мнений и атрибуций, как правило, тяготеющих к востоку, приведен в издании Фольбаха в коротких описаниях отдельных памятников: *Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike.*

<sup>29</sup> *Lowden J. The Word Made Visible.* P. 43.

<sup>30</sup> *Caillet J.-P. Remarques sur l'iconographie Christo-Mariale.* P. 22.

<sup>31</sup> *Olovdotter C. The Consular Image.* P. 7–8.

<sup>32</sup> Александрия занимает в этом списке привилегированное положение, так как именно Египет выступал в качестве основного центра, откуда слоновьи бивни и заготовки материала поступали в другие центры империи. См. примечание 24, 33.

<sup>33</sup> *Volbach W. Avori di scuola ravennate; Carile M.C. Ivory Production: Commerce, Culture and Power // Ravenna and the Traditions of Late Antique Craftsmanship / Ed by S. Cosentino.* Berlin: De Gruyter, 2020. P. 115–152. Именно равеннское происхождение рельефа предполагал первоначально Стржиговский для равеннского диптиха: *Strzygowski J. Das Etschmiadzin-Evangeliar.* S. 31. Впоследствии он изменил свою точку зрения в пользу сирийского происхождения, затем атрибуировал его создание Египту, а в последних публикациях и вовсе приписал истоки этого искусства нехристианскому Востоку. См. обсуждение у: *Мацулевич Л.А. Византийские резные кости.* С. 45–46.

<sup>34</sup> Некоторое представление о проблеме восточных и западных мастерских дает обсуждение в работе: *Capps E.Jr. The Style of the Consular Diptychs.*

Подавляющее большинство известных нам сегодня памятников не имеют точного провенанса, и лишь в единичных случаях изделия из слоновой кости обнаруживаются в ходе археологических раскопок. Картина осложняется и из-за того, что резные рельефы активно перемещались как внутри, так и за пределами империи. Их перевозили и использовали в качестве даров. Помимо этого, они могли быть изготовлены в отдаленных центрах мигрирующими с места на место группами резчиков, подобно тем произведениям искусства, которые создавались мобильными артелями византийских художников и скульпторов.



Илл. 6. Кафедра  
Максимиана  
Середина VI века  
Резная слоновая  
кость  
Архиепископский  
музей, Равенна  
Фото автора

Илл. 7. Св. Евангелист  
Фронтальная сторона  
кафедры Максимиана  
Фото автора

Сделанными в Константинополе считаются выполненные в кости изображения императоров и членов их семей, а также консульские диптихи, созданные в первые десятилетия VI века<sup>35</sup>. К продукции столичных мастерских относят также изделия высокого качества исполнения, проявляющегося в ажурных декоративных элементах, стиль которых демонстрирует значительное влияние классического искусства. К этим произведениям относятся рельефы трона Максимиана в Равенне (545–557)<sup>36</sup> (илл. 6), особенно пластины, украшающие фронтальную

<sup>35</sup> Delbrueck R. Die Consulardiptychen; Olovsdotter C. The Consular Image; Cristini M. Eburnei nuntii: I dittici consolari e la diplomazia imperiale del VI secolo // *Historia*. 2019. Vol. 68/4. P. 489–520.

<sup>36</sup> Cecchelli C. La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali. Roma: La Libreria dello Stato, 1936; Volbach W. Avorii di scuola ravennate. P. 38–39, 46–49; Farioli-Campanati R. Cattedra d'avorio di Massimiano // *Konstantinopel: scultura bizantina dai musei di Berlino*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2000. P. 94–97 (с предшествующей библиографией). См. также: Carile M.C. Ivory Production. P. 138. Nn. 95, 96.

Илл. 8. Диптих  
с тронными  
фигурами Христа  
и Богородицы  
Середина VI века  
Музей Боде, Берлин  
Фото автора



часть епископского престола (илл. 7), изображение архангела Михаила из Британского музея (ОА.9999)<sup>37</sup> и диптих с фигурами сидящих на троне Христа и Богородицы из собрания Боде в Берлине (инв № 564–565)<sup>38</sup> (илл. 8). Памятники роднит общий формальный подход, а также целый ряд технических особенностей.

Это тот редкий случай, когда разрозненные произведения, будучи собранными вместе, отчетливо свидетельствуют о незаурядном художественном явлении, дополняющем дошедшие до нас произведения монументальной живописи. Они демонстрируют высочайший уровень скульптурного мастерства, который порой достигался в произведениях мелкой пластики в Византии. Благодаря выдающемуся в разных смыслах памятнику – трону епископа Максимиана – мы имеем возможность локализовать и датировать это явление, связав все перечисленные памятники с Константинополем и с серединой VI века.

Закономерным оказывается вопрос о том, как соединить эти ясно прослеживаемые в пластике VI века направления, представленные как

<sup>37</sup> Качественные фотографии, описание и основную библиографию можно найти на сайте музея: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_OA-9999](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_OA-9999)

<sup>38</sup> *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike. Nr. 137; *Age of Spirituality* Nr. 5474. P. 528–530; *Bühl G.* Il dittico d'avorio con Cristo e Maria conservato a Berlino e il vescovo ravennate Massimiano // *Ravenna studi e ricerche*. 2002. Vol. 9. P. 81–97. (с предшествующей библиографией).

классифицирующими произведениями, так и памятниками официального характера, такими как консульские диптихи, с тремя рассматриваемыми окладами, которые также приписываются столичному искусству этого времени. Иными словами, насколько оправданной в свете этих памятников является атрибуция всех трех окладов эпохе императора Юстиниана и столичным мастерским. И по технике исполнения, и по формальным признакам костяные обрамления кодексов довольно сильно отличаются от двух упомянутых выше групп памятников. В случае светских произведений различия, впрочем, можно объяснить тем, что принципы построения императорского и официального портрета в Византии подчинялись особым законам и не всегда совпадали с теми формальными требованиями к созданию образа, которые были характерны для религиозного искусства.

Ситуация с атрибуцией осложняется еще и тем, что три оклада не демонстрируют того стилистического единства, которое позволило бы рассматривать их как часть одного художественного явления. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно сопоставить на Муранском, Эчмиадзинском и Парижском диптихах рельефы с изображением Христа (илл. 1, 3, 4). Все три оклада следуют общим принципам составления программы, которая разворачивается вокруг центрального образа, представляющего, как правило, Христа или Богородицу на троне. При этом верхние пластины воспроизводят традиционный мотив летящих ангелов, замещающих изображение античных Ник – мотив, заимствованный, с одной стороны, из античности, а с другой – из выполненных из слоновой кости изображений правителей.

На боковых и нижней пластине изображены евангельские и библейские сюжеты, значительная часть которых посвящена Чудесам и Исцелениям Христа. При следовании тем же принципам Муранский рельеф довольно сильно отличается от своих «собратьев». Центральная пластина разделена на два регистра; верхний – с образом юного Христа и нижний – с композицией «Три отрока в печи огненной». Этот ветхозаветный сюжет из Книги Даниила традиционно выступает в христианском искусстве как прообраз вечной жизни и даруемого спасения<sup>39</sup>. Нижняя пластина этой стороны диптиха также включает две композиции с историей Ионы, спасение которого из чрева кита еще со времен катакомб воспринималось как отсылка к теме Воскресения<sup>40</sup>. Включение в программу ветхозаветных сюжетов характерно только для муранского диптиха<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Лидова М.А. Три отрока в печи огненной // Православная энциклопедия. Т. 69. М.:

ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2023. С. 113–116.

<sup>40</sup> *Mazzoleni D. Giona* // *Temi di iconografia paleocristiana* / A cura di F. Bisconti. Città del Vaticano, 2000. P. 191–195; *Davies S.J. Jonah in Early Christian Art. Allegorical Exegesis and the Roman Funerary Context* // *Australian Religion Studies Review*. 2000. Vol. 13. No 1. P. 72–83

(обе публикации с предшествующей библиографией).

<sup>41</sup> Лидова М.А. Ветхозаветные сюжеты и фигуры ангелов в иконографической программе

Муранского диптиха (VI в.) // Вестник ПСТГУ. 2025.

Илл. 9. Стороны  
трех окладов  
с изображением  
Христа  
Слева направо:  
Библия  
из Сен-Люписен,  
Муранский диптих  
и Эчмиадзинское  
Евангелие



Илл. 10. Фрагменты  
центральных пластин  
с изображением  
Христа  
Деталь илл. 9



При рассмотрении трех центральных пластин нельзя не заметить и другие отличия, например те, что касаются архитектурного обрамления, представленного в виде кивория (илл. 10). Зонтичный купол покоится на колоннах, создавая иллюзию уходящего в глубину пространства и подчеркивая значимость представленной под сенью фигуры. В несколько упрощенном варианте киворий воспроизводит ту сень, которая фигурировала в официальных императорских изображениях и некоторых консульских диптихах<sup>42</sup> (илл. 11). На Эчмиадзинском и Парижском окладах архитектурный фон полностью отсутствует, а фигуры Христа и двух апостолов заполняют все свободное пространство, создавая ощущение тесноты. Фигуры имеют кубический абрис, выглядят грузными и массивными, зажатыми «без возможности распрямится» в жестких рамках прямоугольного обрамления. Их крупные фигуры несомненно должны были выделяться на фоне других изображений, однако такой зрительный эффект достигался за счет утраченной пространственной убедительности сцены

<sup>42</sup> Olovsson C. The Consular Image. P. 157–178. Интересное обсуждение этой архитектурной детали в контексте императорских изображений и дворцового церемониала: *Бойцов М.А.* Папский зонтик, бог Гелиос и судьбы России // *Казус: Индивидуальное и уникальное в истории.* 2004. Вып. 6. М.: ОГИ, 2005. С. 99–154, особенно с. 125–129.

и гармоничности пропорциональных соотношений. Этот недочет становится особенно очевидным для того, кто имел возможность держать кодекс в руках и пристально рассматривать представленные на обрамлении образы.

Совсем иначе фигура Христа решена на Муранском диптихе. В данном случае изображение юного Спасителя, как, впрочем, и других персонажей, кажется подчеркнуто вытянутым. Пропорции удлинены, и для облика всех представленных на кости фигур характерен тонкий силуэт и изящные линии рук и пальцев. Пространственное и пропорциональное соотношение между фигурами хотя и не идеальны, но все же гораздо более убедительны и гармоничны, чем на двух других окладах. Складки одеяний не глубокие, они скорее намечены по поверхности кости, создавая иллюзию легких, почти невесомых, облегающих фигуры, тканей.

Что касается пластин из Еревана и Парижа, то на них складки переданы при помощи более глубокой резьбы, которая в сочетании со сложным рисунком создает образ тяжелых, выполненных из плотного материала одеяний. Наряду со стилистическими особенностями, разница подходов ясно проявляется и в физиогномике, более детально проработанной в Эчмиадзинском и Парижском Евангелиях, и более пластичной, ориентированной на классические представления о лишней излишней характерности идеализированной красоте в Муранском окладе. К числу различий, несомненно, принадлежат и иконографические особенности, среди которых предмет, который Христос держит в руках (свиток – в Равеннском диптихе и массивные кодексы в окладах из Парижа и Еревана), а также общее решение трона и подставки под ноги, демонстрирующие ориентацию на значительно отличающиеся друг от друга иконографические образцы.

Проведенный анализ позволяет в новом качестве вернуться к мнению Лоудена и Кайе и высказать ряд соображений. Однозначно решить вопрос атрибуции всех трех окладов пока не представляется возможным, хотя их принадлежность одному времени и/или единому художественному центру кажется очень маловероятной. Не убедительными и даже взаимоисключающими являются хронологические и географические рамки предложенных Лоуденом и Кайе атрибуций. Если согласиться с тем, что Муранский диптих был создан в Константинополе, то, учитывая другие известные нам памятники, этот оклад должен был быть сделан не в середине века, а до или после юстиниановского правления. И, напротив, если принять предложенную обоими авторами датировку в рамках нескольких десятилетий около середины VI века, то истоки этого искусства и его центры следует искать не только, а, возможно, и не столько в Константинополе, сколько за пределами столицы, с большой степенью вероятности – на христианском Востоке. В качестве рабочей гипотезы можно предположить, что Муранский диптих был создан в первой половине



Илл. 11. Императрица  
Ариадна (?)  
Национальный  
музей Барджелло,  
Флоренция  
Фото автора

VI века, а именно в рамках первых трех десятилетий, в то время как два других оклада, скорее всего, появились лишь во второй половине того же столетия. Что касается вопроса о месте создания трех окладов, то его правильнее оставить пока открытым, поскольку он достоин отдельного полноценного и развернутого обсуждения.

Последовательное изучение византийских произведений из слоновой кости позволяет не только расширить наши представления об искусстве VI века, но и существенно дополняет понимание основных стилистических направлений, характерных для этого времени. Кроме того, обсуждаемый материал предоставляет бесценные данные о становлении иконографии евангельских сюжетов и развитии скульптурного мастерства в ранневизантийский период. Именно поэтому внимательное отношение как к самим произведениям, так и к высказывавшимся в связи с ними мнениям, абсолютно необходимо для воссоздания верной картины развития византийского искусства в один из самых значительных периодов культурного расцвета Восточной Римской империи.

**Название статьи:** Муранский диптих. К проблеме атрибуции ранневизантийских окладов из слоновой кости

**Автор:** Мария Алексеевна Лидова – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Институт Славяноведения РАН. 119334, Москва, Ленинский проспект 32а.  
E-mail: m.lidova@inslav.ru

*Аннотация.* Статья посвящена проблеме атрибуции трех ранневизантийских окладов из слоновой кости – Эчмиадзинского Евангелия, Библии из Сен-Люписен и так называемого Муранского диптиха – в свете последних публикаций на эту тему. Согласно высказанным в этих работах мнениям, все три оклада следует рассматривать как часть общего художественного явления. Истоки этого явления авторы видят в константинопольском искусстве середины VI века и связывают со временем правления императора Юстиниана I (527–565). Однако, как показано в данной работе, стилистические различия между тремя окладами, отсутствие формального единства с другими памятниками середины VI века, с большой степенью вероятности созданными в Константинополе, и ряд других аргументов не позволяют согласиться с этой точкой зрения. В качестве альтернативы в статье предлагается рассматривать оклады как произведения, созданные в разные периоды и, возможно, в разных частях Восточной Римской империи.

*Ключевые слова:* оклады, Эчмиадзинское Евангелие, Библия из Сен-Люписен, Муранский диптих, Равеннский диптих, ранневизантийское искусство, атрибуция, слоновая кость, мелкая пластика, рельеф

**Title:** The Murano Diptych: The Problems of Attribution of Early Byzantine Ivory Book Covers

**Author:** Maria Lidova – Ph.D., senior researcher, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Prospect, build. 32-A, 119334 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: m.lidova@inslav.ru

*Abstract.* This paper is dedicated to a problem of the attribution of the three best-preserved early Byzantine ivory book covers of the Etchmiadzin Gospels, of the St. Lupicin Gospels, and of the so-called Murano diptych, analyzed in the light

of recent publications, in which it has been suggested that all three covers form part of the same artistic development characteristic of Constantinople of the mid-6<sup>th</sup> century and of the rule of Justinian I (527–565). However thorough analysis of the artworks reveals significant stylistic differences between the three covers and a lack of formal similarities with artifacts and imagery traditionally attributed to the mid-6<sup>th</sup> century. Based on this analysis, it is argued that the three covers should be seen as works produced in different timespans within the 6<sup>th</sup> century and in different centers of the Byzantine empire.

*Keywords:* book covers, Etchmiadzin/Echmiadzin Gospels, St. Lupicin Gospels, Murano diptych, Ravenna diptych, early Byzantine art, attribution, ivory carving, minor arts, relief

## REFERENCES

- Ainalov D.V. “Chast’ Ravennskago diptikha v sobranii grafa G.S. Stroganova” [“Part of the Ravenna Diptych in the collection of Count G.S. Stroganov”], *Vizantiyskiy Vremennik*, 4/1–2 (1897), pp. 128–142 (in Russian).
- Ainalov D.V. “Chast’ Ravennskogo diptikha v sobranii grafa Krauforda” [“Part of the Ravenna Diptych in the Count Crawford Collection”], *Vizantiyskiy Vremennik*, 5/1–2 (1898). pp. 153–186 (in Russian).
- Bank A.V. *Vizantiyskoye iskusstvo v sobraniyakh Sovetskogo Soyuz* [*Byzantine Art in Soviet Collection*], Leningrad; Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1966 (in Russian).
- Bühl G. “Il dittico d’avorio con Cristo e Maria conservato a Berlino e il vescovo ravennate Massimiano”, *Ravenna Studi e Ricerche*, 9 (2002), pp. 81–97.
- Caillet J.-P. “L’origine des derniers ivoires antiques”, *Revue de l’Art*, 72 (1986), pp. 7–15.
- Caillet J.-P. “Remarques sur l’iconographie Christo-Mariale des grands diptyques d’ivoire du VI<sup>e</sup> siècle. Incidences éventuelles quant à leur datation et origine”, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, ed. by G. Bühl, A. Cutler und A. Effenberger. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2008, pp. 17–29.
- Capps E.Jr. “The Style of the Consular Diptychs”, *The Art Bulletin*, 10/1 (1925–1926 (1927)), pp. 60–101.
- Carile M.C. “Ivory Production: Commerce, Culture and Power”, in *Ravenna and the Traditions of Late Antique Craftsmanship*, ed. by S. Cosentino. Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 115–152.
- Cecchelli C. *La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali*, Roma: La Libreria dello Stato, 1936.
- Cortoni C.U., Gariboldi A. “Gaza numismaticum: Breve storia della collezione numismatica di San Michele in Isola”, *Polymnia. Numismatica antica e medievale. Studi*, 15 (2022), pp. 501–532.
- Cutler A. “The Mother of God in Ivory”, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. by M. Vassilaki. Milan: Skira, 2000, pp. 167–175.
- Davis S.J. “Jonah in Early Christian Art. Allegorical Exegesis and the Roman Funerary Context”, *Australian Religion Studies Review*, 13/1 (2000), pp. 72–83.
- Delbrueck R. *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin: De Gruyter, 1929.
- Lidova M. “Diptikh iz Murano – vizantiiskii oklad VI veka” [“The Murano Diptych: Early Byzantine Ivory Cover”], *RSUH/RGGU Bulletin “Philology. Linguistics. Culturology”*, Series 1 (2022), pp. 29–42 (in Russian).
- Lidova M. “Muranskii diptikh, ili skaz o tom, kak pervye vizantinisty oklad iskali” [“The Murano Diptych. A Late Nineteenth-Century Quest for Early Byzantine Ivory Cover”], *Actual Problems of Theory and History of Art*, 11 (2021), pp. 285–295 (in Russian).

- Lidova M. "Ainalov i ego vklad v izuchenie pozdneantichnykh reznykh rel'efov iz slonovoi kosti" ["The contribution of Ainalov to the study of late antique ivory carving"], in *Khristianstvo v arkheologicheskikh i pis'mennykh istochnikakh* [Christianity in Archaeological and Written Sources], ed. by V. Mayko, E. Khairedinova, T. Yashaeva, Simferopol: IT Areal, 2022, pp. 18–24 (in Russian).
- Lidova M. "Tri otroka v peshchi ognennoi" ["Three Hebrews in the Fiery Furnace"], in *Pravoslavnaia Entsiklopediia* [Orthodox Encyclopedia], Moscow: Ecclesiastical Scientific Centre "Orthodox encyclopedia", 2023, vol. 69, pp. 113–116.
- Lidova M. *Vetkhovazetnye suzhety i figury angelov v ikonograficheskoi programme Muranskogo diptikha (VI v.)* [Biblical Scenes and Figures of Angels in the Iconographic Programme of the Murano Diptych (Sixth Century)] (forthcoming).
- Konstantinopol: scultura bizantina dai musei di Berlino*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2000.
- Lowden J. "The Word Made Visible: The Exterior of the Early Christian Books as Visual Argument", in *The Early Christian Book*, ed. by W.E. Klingshirn and L. Safran, Washington D.C.: Catholic University of America Press, 2007, pp. 13–47.
- Matsulevich L.A. "Vizantiiskie reznye kosti sobraniia M.P. Botkina" ["Byzantine Ivory Carving from the Collection of M.P. Botkin"], in *Sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha* [Collection of articles of the State Hermitage Museum], St. Petersburg, 1923, vol. 2, pp. 43–72 (in Russian).
- Mazzoleni D. "Giona", in *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di F. Bisconti, Città del Vaticano: Vaticano, 2000, pp. 191–193.
- Meyer W. *Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibliothek in München*, München: Akad. Der Wiss., 1879.
- Olovsdotter C. *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs*. Oxford: British Archaeological Reports, 2005.
- Redin E.K. "Diptikh Echmiadzinskoi Biblioteki" ["The Diptych of the Etchmiadzin Library"], *Zapiski Imperatorskogo Russkogo Arkheologicheskogo Obshchestva* [Papers of the Russian Imperial Archaeological Society], 5/1–2 (1891), pp. 215–229 (in Russian).
- Strzygowski J. *Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravenatischen und syro-ägyptischen Kunst*, Wien: Mechitharisten-Congregation, 1891.
- Strzygowski J. "Zwei weitere Stücke der Marien tafel zum Diptychon von Murano", *Byzantinische Zeitschrift*, 8 (1899), pp. 678–681.
- Volbach W.F. *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz: Philipp von Zabern, 1976.
- Volbach W.F. *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna: Longo, 1977.
- Weitzmann K., ed. *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue. New York, 1979.
- Zalesskaya V.N. *Pamiatniki vizantiiskogo prikladnogo iskusstva IV–VII vekov* [Early Byzantine Minor Artworks of the 4<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> C.], St. Petersburg: The State Hermitage Museum, 2006 (in Russian).

*Л.И. Лифшиц*

### **КОГДА БЫЛА СОЗДАНА ИКОНА «СОБОР АРХАНГЕЛОВ» ИЗ ВЕЛИКОГО УСТЮГА (ГРМ)**

Мы редко склонны пересматривать издавна существующие мнения о давно знакомых вещах, в том числе о произведениях искусства и их оценке, поскольку любая переоценка связана с необходимостью задавать себе непростой вопрос: собственно говоря, почему это так, а не иначе? Но именно такого рода вопрос должен быть поставлен, если мы все же ощущаем сомнение в правильности существующего в науке мнения и хотим попытаться подвергнуть его проверке. Побудительным мотивом к написанию данной статьи явилось именно такое стремление попытаться проверить надежность обоснования существующей датировки одного из наиболее известных памятников древнерусской живописи – иконы «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга, хранящейся в ГРМ (илл. 1), чья датировка второй половиной – концом XIII века установилась давно и до сих пор не подвергалась сомнению.

Храмовая икона Михайло-Архангельского монастыря в Великом Устюге привлекла к себе внимание А.И. Анисимова и Н.Н. Померанцева еще в 1920-е годы. По инициативе Ю.А. Олсуфьева пробная расчистка ее была сделана И.И. Тюлиным в 1931 году в Великоустюжском краеведческом музее, а полное раскрытие – А.Н. Барановой в 1958–1968 годах в ГЦХРМ. Оттуда в 1969 году икона была передана на хранение в ГРМ. Еще в процессе реставрации икона экспонировалась на 4-й и 5-й Реставрационных выставках в 1963 и 1965 годах как памятник второй половины XIII века или просто XIII века, без уточнения<sup>1</sup>.

С датировкой XIII век, без уточнения, она была опубликована в каталогах выставок в 1966 году в ГРМ<sup>2</sup> и «Ростово-Суздальская школа живописи»

<sup>1</sup> IV выставка «Реставрация и консервация произведений искусства» [Каталог]. М.: Советский художник, 1963. С. 7, 8, 11; V выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. академика И. Э. Грабаря [каталог]. М.: Советский художник, 1965. С. 53, 57.

<sup>2</sup> Древнерусское искусство. Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства [Каталог выставки]. М.: Советский художник, 1966. С. 17.

Илл. 1. Собор архангелов. Икона Великий Устюг Первая треть XIII века (?) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



в ГТГ, состоявшейся в 1967 году<sup>3</sup>, затем в книге М.А. Реформатской «Северные письма»<sup>4</sup> и альбоме Н.В. Розановой «Ростово-суздальская живопись»<sup>5</sup>. В последующих за этим публикациях Г.И. Вздорнова<sup>6</sup>, В.Н. Лазарева<sup>7</sup>, И.Д. Соловьевой<sup>8</sup>, А.А. Рыбакова<sup>9</sup> границы датировки памятника были

<sup>3</sup> Ростово-суздальская живопись [Каталог выставки]. М.: Советский художник. 1967. Кат. 8. С. 79–80. Илл. на с. 42.

<sup>4</sup> Реформатская М.А. Северные письма. М.: Искусство, 1968. С. 13, 14.

<sup>5</sup> Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков = Rostov-Suzdal painting of the 12<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries / Авт.-сост. Н.В. Розанова. М.: Изогиз, 1970. № 113 (деталь).

<sup>6</sup> Вздорнов Г.И. Σύναξις τῶν Ἀρχαγγέλων // Византийский временник. Т. 32. М.: Наука, 1971. С. 141–162; Он же. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. М.: Искусство, 1980. С. 157–183.

<sup>7</sup> Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. С. 46–47, 169, № 29.

<sup>8</sup> Gates of Mystery. The Art of Holy Russia [Exhibition catalog] / Ed. by R. Grierson. Milan: Intercultura, 1992. P. 162–164.

<sup>9</sup> Рыбаков А.А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М.: Галарт, 1995. Табл. 226–227.

уточнены и расширены от второй половины XIII века до начала XIV века. На фоне этого согласно звучащего мнения исследователей древнерусской живописи исключением является предложенная С.И. Масленицыным датировка иконы домонгольским временем, впрочем, без какой-либо аргументации, в его альбоме, посвященном иконам Ярославля, и книге «Живопись Владимиро-Суздальской Руси. 1157–1238 годы», изданной в 1998 году<sup>10</sup>.

Особое место в литературе, посвященной этому памятнику, занимает относительно краткое, но весьма содержательное каталожное его описание и комментарии к нему в монографии Э.С. Смирновой «Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века» (2004)<sup>11</sup>. В ней автор, основываясь на сравнительном анализе «Собора архангелов» и произведений ростовской иконописи XIII – начала XIV века и на данных тщательного текстологического анализа сообщений Устюжских летописцев, полученных А.А. Туриловым<sup>12</sup>, приходит к заключению, что икона была написана в 1272 или, вероятнее, как считают оба исследователя, в 1276 году<sup>13</sup>.

Но если относительно атрибуции иконы как памятника живописи Северо-Восточной Руси вопросов не возникает, то проблема ее датировки, как представляется, требует дальнейшего осмысления. Тут важно подчеркнуть, что в краткой статье А.А. Турилова, опубликованной в качестве приложения к монографии Э.С. Смирновой, речь идет не о времени создания иконы, а о дате основания Михайло-Архангельского монастыря и освящения его соборного храма, чьим престольным образом икона являлась<sup>14</sup>. На это обстоятельство приходится обратить особое внимание, поскольку далеко не всегда время написания престольного образа храма совпадало со временем окончания его строительства и освящения.

В дошедших до нас списках Устюжского летописного свода, из которых самые ранние относятся к XVII веку, фигурируют два года – 1212 и 1216, – с которыми их составители связывали основание обители. Сравнение разных списков Летописцев позволило А.А. Турилову выявить очевидные противоречия между приводимыми в них данными и вполне обоснованно скорректировать дату основания монастыря на 1272/1276 годы.

Столь же точная, практически документальная датировка памятника, предложенная Э.С. Смирновой в ее монографии, несмотря на множество сделанных тонких и важных замечаний, касающихся особенностей стиля

<sup>10</sup> *Масленицын С.И.* Ярославская иконопись. М.: Искусство, 1983. С. 8; *Он же.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси, 1157–1238 годы. М.: Изобразительное искусство, 1998. С. 125–131.

<sup>11</sup> *Смирнова Э.С.* Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. М.: Северный паломник, 2004. С. 36, 43–44, 206–211.

<sup>12</sup> Там же. С. 211–212.

<sup>13</sup> Там же. С. 206–212. Это мнение было поддержано В.Г. Пуцко (*Пуцко В.Г.* Эталон в ростовской иконописи XIII–XVI веков // История и культура Ростовской земли. Ростов: Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», 2017. С. 38).

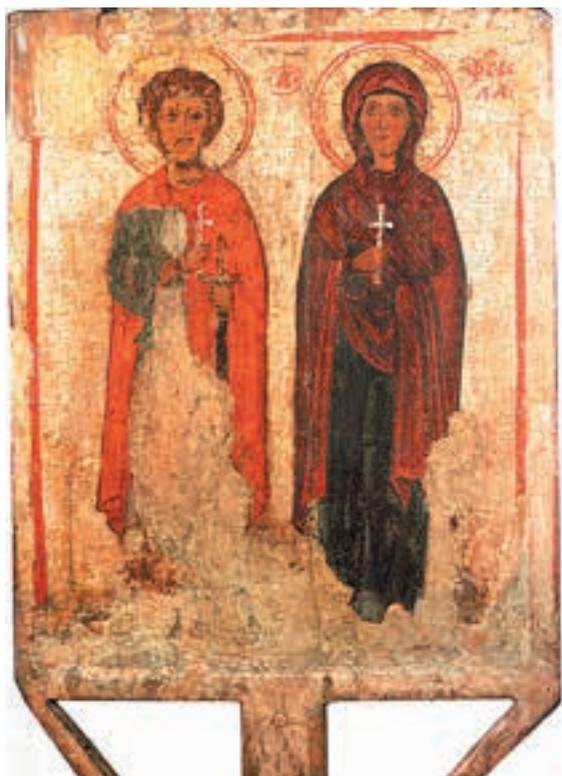
<sup>14</sup> *Турилов А.А.* О времени основания Михайло-Архангельского монастыря в Великом Устюге // *Смирнова Э.С.* Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. С. 211–212.

живописи иконы «Собор архангелов», все же, в конечном счете, оказалась основана не на них, а главным образом на текстологическом исследовании А.А. Турилова. Но значит ли это, что уточненная дата основания монастыря должна автоматически приниматься нами за дату создания иконы? Были ли учтены все ее характерные особенности? Ведь она могла быть написана и для храма, поставленного задолго до устройства монастыря. Ответить на такой вопрос могут лишь результаты углубленного повторного стилистического анализа иконы, независимого от данных, полученных иными методами. Только они и могут показать, была ли она создана ко времени освящения монастырского собора или уже существовала к тому времени и стала его престольным образом.

Доводы стилистического и источниковедческого характера, приводимые Э.С. Смирновой для обоснования выдвинутых ею атрибуции и датировки иконы, делятся на две группы. В первую входят соображения, которые, как представляется, могут быть приняты безоговорочно. Они касаются тех хорошо различимых примет локальной художественной традиции, которая, как показывают сохранившиеся иконы, вроде «Богоматери Великой Панагии» (Ярославской Оранты, ок. 1224; ГТГ)<sup>15</sup>, и миниатюры таких рукописей, как «Толковый Апостол» (1220; ГИМ) и «Спасское Евангелие» (Ярославский ИХМЗ), созданных в архиерейском скриптории Ростова<sup>16</sup>, начала формироваться на рубеже XII–XIII веков. Наиболее отчетливо характерные черты этой традиции проявляются в их колористическом строе. Активное развитие локальной традиции, часто именуемой Северо-Восточной, демонстрируют иконы середины XIII – первой трети XIV века, прочно связанные с Ростовом Великим, Ярославлем и центрами, входящими в орбиту политического и культурного влияния Ростовской архиепископии. В их число входят иконы «Богоматерь Толгская, тронная» второй половины XIII века (ГТГ; илл. 5) и «Архангел

<sup>15</sup> Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. М.: Искусство, 1963. Т. I. № 3. С. 51–54; Брюсова В.Г. К атрибуции произведений живописи домонгольского времени. «Ярославская Оранта» («Богоматерь Знамение») // Русское искусство XI–XII веков: Сб. статей. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 73–99; Смирнова Э.С. Обращение к наследию в русской иконописи XIII в. (Две иконы первой четверти столетия) // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 290–310; Татарченко С.Н. К вопросу об истории бытования двух икон, происходящих из ярославского Спасо-Преображенского монастыря («Богоматерь Великая Панагия» и «Иоанн Предтеча Ангел пустыни») // XXIII научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сб. статей. Ярославль, 2019. С. 8–29; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусская живопись XII–XIII веков. М., 2020. Кат. 15. С. 430–459.

<sup>16</sup> Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. № 6; Князевская О.А. О ростовских рукописях начала XIII века // Проблемы истории и диалектология славянских языков: Сб. статей к 70-летию В.И. Борковского. М.: Наука, 1971. С. 147.



Михаил» (ок. 1300; ГТГ; илл. 3), привлекаемые Э.С. Смирновой в качестве аналогий «Собору архангелов». В эту же группу Энгелина Сергеевна справедливо относит («по колориту и фактуре») иконы «Богоматерь Умиление Страстная» из Кашина (Калязин, Краеведческий музей), «Спас Нерукотворный» из Ярославля» (ГТГ), а также изображение св. Феклы на обороте двусторонней иконы из Ростовского музея<sup>17</sup> (илл. 2). Можно от себя заметить, что к той же традиции относится икона «Спас Вседержитель» второй четверти XIII века из с. Гавшинка под Ярославлем (ЦМиАР)<sup>18</sup>.

По заключению исследовательницы, для иконы «Собор архангелов Михаила и Гавриила» характерны «та же», что и в названных иконах, «яркость колорита, красота орнамента, торжественность и нарядность, те же округлые, румяные лики, блестящие глаза со сверкающей

Илл. 2. Св. Евстафий Плакида и св. Фекла Икона. Ростов. Вторая половина XIII века Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник

Илл. 3. Архангел Михаил. Икона Ростов. Около 1300 Государственная Третьяковская галерея, Москва

<sup>17</sup> Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. С. 210.

<sup>18</sup> Смирнова Э.С. «Спас Вседержитель» XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Вопросы атрибуции // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. М.: Наука, 1988. С. 244–261; Евсеева Л.М. Ростовские иконы раннего XIII века «Христос Вседержитель» и «Богоматерь Воплощение» как памятники русско-византийских художественных связей // Между Востоком и Западом. Святой Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве: Сборник статей по материалам международной научной конференции: Москва, 15–18 сентября 2021 года. М.: ГИИ; ЦМиАР, 2023. С. 72–89.



Илл. 4. Собор архангелов. Икона Болгария  
Конец XIV века  
Бачковский монастырь

растущей на белках и темной обводкой»<sup>19</sup>. При этом Э.С. Смирнова сочла необходимым отметить следующие важные аспекты. В «Соборе архангелов» отсутствуют признаки «провинциальности», «вторичности», скованности в манере письма<sup>20</sup>. Напротив, в живописи иконы присутствуют черты «большого стиля» столичных мастерских. Представление о нем, судя по общему контексту исследования, может дать стиль живописи произведений, созданных в ростовских княжеских мастерских, таких икон конца XIII – начала XIV века, как «Богородица Толгская, тронная» и ярославский «Архангел Михаил».

Ко второй группе доводов Э.С. Смирновой, высказанных ею для подтверждения предложенной датировки устюжской иконы, относятся утверждения, которые содержат противоречия и не получили достаточного обоснования, а потому и могут быть оспорены. Так, она пишет, что икона не имеет стилистических признаков XIV века. Для живописи того времени, по ее замечанию, не характерны такие черты «Собора Архангелов», как «крупные формы, яркий декоративный цвет, сияющие вдохновенные лики». Обратила исследовательница внимание и на то, что даже «при всем сходстве с ярославским “Архангелом Михаилом”», икона «Собор архангелов» «выглядит более древней»<sup>21</sup>. Но, указывая на отличия, существующие между «Собором архангелов» и иконами, объединяемыми ею в одну с ним группу, она вместе с тем не исключает, что в этих чертах могли проявиться особенности авторского почерка создателя памятника из Великого Устюга<sup>22</sup>. Однако далее по этому поводу объяснений не приводится, хотя очевидно, что сама по себе проблема разделения стилистических и собственно индивидуальных примет работы конкретного мастера требует специального рассмотрения. И здесь особое значение имеет то, что сама Э.С. Смирнова называет «концепцией образа».

По ее мнению, в устюжской иконе мы встречаемся «с той же (курсив мой. – Л.Л.) концепцией образа», что и в иконах «Богородица Толгская, тронная», «Архангел Михаил» (ок. 1300) из Ярославля, «Спас Нерукотворный» из Ростова, «Богородица Страстная» из Дмитриевского монастыря

<sup>19</sup> Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. С. 44.

<sup>20</sup> Там же. С. 211.

<sup>21</sup> Там же. С. 210.

<sup>22</sup> Там же.

в Кашине (Калязин, Краеведческий музей)<sup>23</sup>. В данном случае с понятием «концепция образа» она связывает не только общность таких вышперечисленных внешних черт, как «крупные формы» и «яркий цвет», но и внутренний строй живописи всех названных икон. По ее определению, он проявляется прежде всего в «героической интонации образов» (курсив мой. – Л.Л.), в их торжественности, праздничности, «сияющих вдохновенных ликах»<sup>24</sup>. Однако столь общая характеристика интонационного строя образов требует, во-первых, уточнения и конкретизации, во-вторых, подходит далеко не ко всем перечисленным памятникам. В наибольшей мере приведенные эпитеты соотносятся с изображением архангелов на иконе из Великого Устюга, лишь частично с образами архангела Михаила на иконе из Ярославля и тронной Богоматери («Большой») из Толгского монастыря (обе иконы в ГТГ) и явно не согласуются с образным строем изображений «Богоматери Страстной» из Кашина и святой Феклы на иконе, хранящейся в музее Ростова Великого. Такие качества, как «приподнятый», «сияющий», «праздничный», «радостный», «ликующий», ассоциирующиеся с понятием «торжественный», им явно несвойственны. Можно было бы даже сказать, что вообще в живописи второй половины XIII – первых десятилетий XIV века подобного рода интонации практически не встречаются. Но это не значит, что вместе с ними искусство лишается таких качеств, как «возвышенность» и «величественность».

Целенаправленный анализ интонационного строя икон, названных Э.С. Смирновой, показывает, сколь большое значение художники придавали передаче особенностей не только иконографии, но именно образного строя каждой из них. В иконах «Спас Нерукотворный» из Ростова и «Архангел Михаил» из Ярославля на передний план выступает тема непрестанного духовного бдения и божественной защиты, ниспосылаемой свыше православным людям. Они воплощают образы преграды, непреодолимой для сил зла. В «Большой» (ГТГ) и «Малой» (ЯХМ) иконах Богоматери Толгской с такой же определенностью дает о себе знать тема покрова и убежища, к которому прибегает народ, молитвенно припадающий к Богородице и со слезами взывающий к ней о защите. То же можно сказать об иконе «Богоматерь Умиление Страстная» из Кашина, датируемой второй половиной XIII века. В образах святых Евстафия Плакиды и Феклы на обороте небольшой иконы «Богоматерь Умиление» из музея Ростова Великого также трудно уловить черты праздничной просветленности. Они твердо сжимают мученические кресты, поднятые и прижатые к груди, как щиты. Даже в таких деталях изображения, как сильное контрастное звучание пятен открытого красного и насыщенных темно-синего и темно-вишневого цвета, как четко выделенные очертания крупных овальных ликов святых с твердыми подбородками, сказывается напряжение воли, уловима тема стойкости, готовности к мужественному сопротивлению врагу.

<sup>23</sup> Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. С. 44.

<sup>24</sup> Там же. С. 50, 210.



Илл. 5. Богоматерь  
Толгская Большая  
(первая). Икона  
Ярославль. Рубеж  
XIII–XIV веков  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

хангелов в императорских одеяниях воспринимались как символ небесного покровительства земной власти <...> и, что еще более важно, – как образы незыблемого и вечного небесного мира, придававшие русским людям душевные силы»<sup>27</sup>. Репрезентативная поза и пышные одежды архангела Михаила на иконе из Ярославля сочетаются с сосредоточенным выражением его лика, сопровождаемым настороженно-внимательным взглядом, обращенным непосредственно к миру, предлежащему иконе. Вместе – поза, одежды, взгляд – создают образ неколебимого, бдительного стража, стоящего у входа в «Святая святых». Ровно так же пышные праздничные одежды архангелов на иконе «Собор архангелов Михаила и Гавриила» рубежа XIV–XV веков из монастыря Бачково в Болгарии<sup>28</sup> (илл. 4) не скрывают лежащую на их ликах печать внимания с легким оттенком созерцательности. Можно сказать, что состояние внутреннего сосредоточения свойственно образным характеристикам изображений большей части икон второй половины XIII – первой трети XIV века. Соответствие духу этой трагической эпохи, о чем пишет Э.С. Смирнова, несомненно,

Их вид, принципы обращения к человеку, молящемуся им, свидетельствует об актуальности звучания этих образов, о том, что в них нет никакой отвлеченности. Они неразрывно связаны с миром земным, открытым их взорам. Все это, безусловно, полностью соответствует, как справедливо отметила Э.С. Смирнова, атмосфере времени монголо-татарского нашествия, «исключительно сложного и напряженного, наполненного трагическими для всего православного мира событиями»<sup>25</sup>. Однако, если тема защиты в них, безусловно, присутствует, то «героическую», то есть победную интонацию в этой и других названных иконах все же уловить трудно.

В этой же связи следует заметить, что изображение пышных царственных одеяний, типа тех, в которые облачен архангел Михаил на иконе из Ярославля, датируемой около 1300 года (ГТГ), конечно, напрямую связано с образом торжественного ритуала императорского двора<sup>26</sup>, но при этом не ассоциируется с атмосферой и интонацией праздничного триумфа. Э.С. Смирнова объясняет это тем, «что в эпоху татарских нашествий иконы ар-

<sup>25</sup> Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. С. 209.

<sup>26</sup> См. об этом: Грабар А. Император в византийском искусстве. М.: Ладомир, 2000.

<sup>27</sup> Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. С. 36.

<sup>28</sup> Gates of Mystery. Cat. 83. P. 161–162.

можно уловить в образе «Богоматери Умиление (Страстной)» из Дмитриевского монастыря в Кашине, хотя данную особенность легко объяснить самой особенностью иконографии этого уникального памятника. Мотив духовного напряжения, тревоги присутствует даже в монументальной храмовой иконе тронной Богоматери – «Толгской Большой», часто именуемой «первой» (ГТГ).

Нечто иное мы находим в иконе «Собор Архангелов». От всех названных произведений, привлекаемых к сравнению, ее отличает возвышенный над действительностью триумфальный строй образов, праздничное звучание яркого колорита, уже издалека привлекающего к себе взоры. Э.С. Смирнова хорошо уловила эти особенности устюжской иконы, духовную, «неземную» возвышенность архангелов, заметив, что «при всем сходстве с ярославским Архангелом Михаилом, икона “Собор архангелов” выглядит более древней. Ее формы геометричны, в рисунке преобладают замкнутые мотивы (ср. очертания глаз)», а «в иконе из Ярославля по-прежнему является асимметрия, в ее рисунке больше свободы и разнообразия»<sup>29</sup>.

Принципиальные расхождения наблюдаются и в других проявлениях стиля времени. Палитра устюжской иконы основывается не на тонкой согласованности цветов, образующих сложные тональные переходы, а на подборе сильных красочных аккордов, на их симметрии, балансе их насыщенности, примирении их активного контраста путем многократных ритмических повторов. Исходящее из глубины темно-синего фона приглушенное звучание насыщенных пятен коричнево-вишневого, зеленого и синего тонов, в которые окрашены одеяния архангелов, сменяется постепенно набирающими яркость и силу «голосами» больших пятен светло-красного, золотисто-желтого и белого цветов, выходящих на передний план. Праздничный мажорный акцент в эту красочную гамму вносят крупные раппорты орнамента, украшающего лоры, а также оплечья и подолы парадных туник-дивитисиев.

При том, что фигуры архангелов выступают из глубины ковчега на передний план, они зрительно не противопоставлены поверхности фона, слиты с ней. При соприкосновении с опушкой лузги обводок нимбов, крыльев, наверхший посохов не происходит появления новых пространственных планов. В этом отношении мастер нигде не допускает сбоя логики построения формы. Даже границу орнаментированной полосы позема он проводит ровно там, где с ней соприкасаются декоративные окантовки красных сапожек, выделяющие ступни ног. Принцип подбора колористической гаммы и построения цветовой композиции полностью соответствует логике устройства композиционного пространства иконы, выходящего прямо в пространство окружающего ее мира. На это указывают не только очертания круто изогнутых крыльев архангелов, пересекающие красную опушку лузги и выходящие непосредственно на поля, но сам ритм регулярно повторяющихся аккордов цвета, волнообразно расходящихся в обе стороны от центра. Находящиеся на переднем

<sup>29</sup> Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. С. 210–211.

плане светлые и яркие краски вовлекают в свой ритмический ход пятна темно-вишневых и синих одежд, с которыми они контрастируют, и одновременно выводят вперед цезуры синего фона, формально находящиеся на заднем плане.

Все это придает архитектурную строгость и стройность композиции иконы, но и одновременно заставляет подчиняться той же закономерности пространство ее окружающее. Насколько важным и значимым для автора иконы из Великого Устюга было стремление вовлечь в ее композицию реальное пространство окружающего мира показывает даже трактовка едва заметных движений глаз архангелов. Их бесстрастные взоры, выходящие за пределы иконного пространства, не пересекаясь ни друг с другом, ни со взглядами молящихся, указывают на то, что они погружены в беспредельность. Столь же далеко устремлен и бесстрастный взгляд Христа Эммануила. Медальон, в который заключено Его изображение, является символом вневременного бытия.

Построению композиционного ритма соответствуют и приемы письма. Пластическая структура изображения фигур архангелов образуется не приемами красочной лепки, а путем чередования локальных пятен цвета, различающихся насыщенностью тона и плотностью. Они лишь изредка наслаиваются друг на друга и никогда друг с другом не сливаются. Даже в личном письме слои краски местами отличаются акварельной подвижностью, ложатся неплотно и просвечивают. Свет в иконе из Великого Устюга не погружен в глубины красочной ткани, а либо появляется на переднем плане изображения, чтобы обозначить самые высокие точки рельефной формы, либо придает фигурам особую выразительность, выявляя материальную природу красочной ткани, превращаясь то в подобие драгоценных белых эмалей, то самоцветов, украшающих оплечья, лоры и подола роскошных ангельских дивитисиев. Точную аналогию такому типу декора представляет орнаментация арок, обрамляющих изображения отшельников в росписи жертвенника Рождественского собора Суздаля и на гранях пилонов в его алтарной апсиде.

Наиболее массивные и плотные цвета – темно-коричневые крылья архангелов – располагаются в самом центре композиции. Отодвигая в стороны другие цвета, чуть более светлые и яркие, они как бы отвоевывают для себя место. Пятна вишнево-коричневого, синего, зеленого художник располагает на заднем и среднем плане. По сравнению с цветом крыльев они делаются менее плотными, обогащаются легкими красочными рефлексам, придающими поверхности одежд большую подвижность, и даже слегка просвечивают, как, например, зеленовато-голубой дивитисий архангела Гавриила. Эффект легкого волнения, охватывающего всю красочную поверхность иконы, достигается и за счет широких линий теневых борозд, усиливающих ощущение постоянно изменяющейся плотности. Местами проступает фон и даже белый левкас. Одновременно благодаря отдельным цветным рефлексам углубляется звучание основного красочного тона. Таковы, например, темно-красные рефлекс, нанесенные на поверхность темно-вишневой туники-дивитисия левого

архангела (Михаила). Симптоматично, что Э.С. Смирнова сочла необходимым отметить столь необычную «фактурную неровность красочного слоя» устюжской иконы, не характерную для других памятников, приводимых ею в качестве аналогий иконе из Устюга<sup>30</sup>.

Судя по всему, таким способом художник стремился ослабить эффект противостояния фигуративного плана и поверхности фона, усилить ощущение органической связи фона с пластическими формами. Не случайно, что по мере плотности консистенции красочного слоя фона и пластической формы мало отличаются друг от друга. Таким образом он подчеркивал единство ритмического движения красочных масс во всех пространственных уровнях композиции.

Совместное ритмическое движение стилизованной пластической формы и фона, представляющего лишенный даже намека на предметность символический образ пространственной среды, – явление специфическое для определенного времени. Сохраняющаяся органическая естественность связи композиции иконы с пространством, лежащим за границами изображения, то есть, по существу, с храмовым пространством – одна из важнейших примет стиля живописи домонгольского периода. Именно такую ритмическую организацию композиции мы видим в иконе «Апостолы Петр и Павел» из Белозерска (ГРМ; илл. 8)<sup>31</sup>; в упомянутой ранее миниатюре «Апостола толкового» (1220; ГИМ; илл. 6); в прочеканенной фигуре архангела Михаила на очелье шлема князя Ярослава Всеволодовича (ММК)<sup>32</sup>; в изображениях архангелов в рельефах Георгиевского собора Юрьева-Польского 1234 года<sup>33</sup> (илл. 7),



Илл. 6. Апостолы  
Петр и Павел  
Миниатюра Апостола  
Толкового. Ростов  
1220  
Государственный  
исторический музей,  
Москва

<sup>30</sup> Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. С. 44.

<sup>31</sup> Перцев Н.В. О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII–XIII вв. // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. 8. Л.: ГРМ, 1964. С. 89–92; Живопись домонгольской Руси: Каталог выставки / Сост. О.А. Корина. М.: Советский художник, 1974. С. 27–28; Турцова Н.М. Апостолы Петр и Павел. СПб.: Метропресс, 2013. С. 66–73.

<sup>32</sup> Грабар А. Император в византийском искусстве. С. 235–244.

<sup>33</sup> Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси: г. Юрьев-Польской. М.: Наука, 1964. Таб. Ха.



Илл. 7. Архангел  
Рельеф Георгиевского  
собора в Юрьеве-  
Польском. 1234

на шитых хоругвях из собрания Музеев Московского Кремля<sup>34</sup>.

Вместе с тем логика композиционного и колористического мышления автора устюжской иконы находится в прямом противоречии с теми художественными идеями и приемами, применением которых были озабочены мастера следующих поколений. Уже в середине – второй половине XIII века иконописцы начинают прилагать немалые усилия для создания композиций, позволяющих молящемуся зрительно, первоначально хотя бы ненамного, погружаться в глубину их собственного автономного пространства. Решение этой задачи неизбежно влекло за собой изменение образного строя изображений, их «внутреннего масштаба», то есть характера их взаимоотношения со зрителем. Для этого ими применялись самые разные приемы, связанные как с собственно композиционными, так и с колористическими решениями. Попытки построения подобного пространства, которое можно с полным правом называть изобразительным, различимы

даже в таких с виду архаизирующих произведениях, как икона «Св. Николай» из церкви Николая на Липне близ Новгорода 1294 года (НГОМЗ).

С новыми принципами организации композиций мы встречаемся и обращаясь к описанной выше группе ростово-ярославских икон второй половины XIII – первой четверти XIV века. Их авторы стремились в первую очередь, хотя и не всегда результативно, создать для изображений собственное пространство, обладающее приметам глубины, освободить фигуры от прежней зависимости от плоскости фона, абстрактно-архитектурной ритмики равномерных чередований повторяющихся пятен цвета и линий контуров. Они не фиксируют столь же строго, как ранее, пошаговую ритмику пространственных цезур, не придают, как прежде, большого внимания строгой фиксации соотношения каждой фигуры с поверхностью фона. Напротив, они стараются определить их различное пространственное положение. Движение внутри каждой вновь построенной композиции приобретает заметно бóльшую свободу. Это касается, хотя и в меньшей степени, даже наиболее архаичной

<sup>34</sup> Долгое время публиковались с датой XIV век. См.: Государственные музеи Московского Кремля. Русское художественное шитье XIV – начала XVIII века. Каталог выставки. М.: ГММК, 1989. Кат. 1. С. 11, 21, 70.

иконы с изображением святых Евстафия Плакиды и Феклы, хранящейся в музее Ростова Великого<sup>35</sup>.

На ранних этапах развития этой тенденции основным средством достижения поставленной задачи, то есть построения автономного композиционного пространства, было использование принципа последовательного наложения друг на друга слоев живописи, идущих друг за другом от фона. Последний должен был образовать задний пространственный план, зрительно противостоящий переднему. Особая роль в достижении данной цели придавалась организации цветовой композиции. К числу новых средств относится усиление контрастности изображений, выдвигание на передний план композиции максимально насыщенных по тону красочных пятен, прорезанных черными бороздами теней. Эти грузные красочные массы, как правило с растянутыми оплывающими краями, – темно-вишневые, синие, изумрудно-зеленые, – занимающие доминантное положение на переднем и среднем планах композиции, создают преграды для света, пытающегося пройти через них из глубины пространства.

В этой же связи обращает на себя внимание, сколь важное значение художники второй половины XIII – первой трети XIV века придавали роли света в моделировке пластической формы. Во-первых, свет в этой живописи начинает приобретать свойства самостоятельной субстанции. Он входит в материю цвета, но при этом заметно отличается от нее. Во-вторых, он, как правило, не ложится на поверхность формы в виде лучей, а находится в глубине ее и либо слегка просвечивает через нее, либо выступает наружу в виде отдельных интенсивных по тону корпусных пятен белил. Последние подчеркивают максимальную наполненность пластического объема и создают ощущение напряжения, говорящего о скрытой внутренней жизни изображения. Это можно видеть и в иконе «Архангел Михаил» из Ярославля, и в иконе «Богородица Толгская, большая (тронная)», и в других ранее упомянутых иконах той же группы. Белильные света разной интенсивности, выходящие из глубины красочных пятен на поверхность складок в виде отдельных крупных мазков или штрихов, подчеркивая тональную насыщенность палитры, создают сильные пластические акценты на переднем и среднем пространственных планах и тонально соотносятся с серебрёным фоном, играющим здесь роль своеобразного светового экрана. Этот эффект в иконе



Илл. 8. Апостолы  
Петр и Павел  
Икона из Белозерска  
1220-е  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург

<sup>35</sup> Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М.: Северный паломник, 2006. Кат. 1. С. 50–51.

«Толгской Богоматери» усиливают арки-окна трона Богоматери, создающие дополнительные проемы для фона, находящегося в глубине и прорывающегося через них.

Мастера, работавшие в указанное время, стараются избегать ритмических повторов однотонных пятен цвета. При этом ими усложняется сам состав цветовой палитры, используется большое число промежуточных тонов, полученных с помощью красочных смесей. Драпировки одежд намеренно располагаются так, чтобы оторвать фигуры от фона, оттеснив его просветы на задний план. Площадь более светлых и ярких по тону пятен цвета – красных, желтых, голубых – сокращается, они нередко превращаются во вспыхивающие в разных местах красочные акценты. Заметно усиливается внимание к выявлению не столько яркости, сколько светоносности пятен цвета, различению их градаций и одновременно к их тональному согласованию и взаимопроникновению, чего не было в живописи первых десятилетий XIII века, нет этого и в иконе «Собор архангелов» из Великого Устюга.

Принцип построения пространственной композиции в живописи второй половины XIII – начала XIV века в наиболее полной мере можно наблюдать на примере классического произведения искусства ростово-ярославского круга – иконы «Богоматерь Толгская, большая». Ее мастер создает пространственную композицию путем чередования плотных красочных пятен, как бы впитавших в себя свет, который местами то с трудом, то более свободно обнаруживает свое присутствие. Каждое из этих пятен – от глубокого темно-синего цвета тунники Богоматери и гиматия Христа, от подушки трона насыщенного изумрудно-зеленого цвета до более светлых розовато-коричневых одежд ангелов, – последовательно наслаиваясь одно на другое и обозначая определенный пространственный план, ведут глаз в глубину композиции к серебрёному фону. Столь последовательной трактовке пластической формы полностью соответствует даже сам прием наложения складок одежд друг на друга, при котором края красочного пятна, либо прикрывающего нижележащее, либо приоткрывающего его, всегда загибаются не наружу, а внутрь – в сторону фона, – указывая на границы, существующие между многочисленными пространственными планами композиции.

Существенно различаются и принципы личного письма. В живописи домонгольской поры определяющую роль в нем играет однотонная санкирная основа, хорошо различимая под неплотными, хотя часто и многочисленными слоями плавной неконтрастной моделировки. Уже в середине – второй половине XIII века манера моделировки «личного» заметно изменяется. Для этого времени характерно стремление к объемности и весомости пластической формы, что определяет принцип трактовки многослойной, контрастной и насыщенной по цвету карнации. Ее плотность и тональную глубину подчеркивает сочетание широкой зоны темно-оливковых теней и крупных пятен подрумянки.

Таким образом, результаты сопоставительного анализа иконы «Собор архангелов» из Великого Устюга и группы ростово-ярославских икон второй половины XIII – первых десятилетий XIV века дают нам основание утверждать, что первая из них была создана намного раньше и должна быть отнесена к памятникам домонгольского времени, точнее – к первой трети XIII века.

**Название:** Когда была создана икона «Собор архангелов» из Великого Устюга (ГРМ)

**Автор:** Лев Исаакович Лифшиц — доктор искусствоведения, заведующий сектором древнерусского искусства. Государственный институт искусствознания, Козицкий переулк 5, Москва, Российская Федерация, 125375.  
E-mail: institut@sias.ru

*Аннотация.* В центре проблематики, рассматриваемой в статье, стоит вопрос о датировке иконы «Собор архангелов» из Михайловского монастыря г. Великий Устюг. Существующая ныне ее датировка 1270-ми годами основывается на имеющихся чертах сходства между группой памятников ростово-ярославской живописи второй половины XIII – первых десятилетий XIV века и на данных местных летописей, тщательно проанализированных А.А. Туриловым. По мнению автора статьи, особенности стиля живописи находятся в явном противоречии с этой датировкой и указывают на более раннее время ее создания.

*Ключевые слова:* икона, живопись, стиль, композиция, ковчег, лузга, поля, пропорции, колорит, пластика, пространство, образный строй

**Title:** When Was the Icon “Triumph of the Archangels” From the City Veliky Ustyug Created?

**Author:** Lev Isaakovich Lifshits – Full Doctor, Head of department of Ancient Russian art. State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok 5, 125375, Moscow, Russian Federation.  
E-mail: institut@sias.ru

*Abstract.* The problematic considered in the article is centered on the dating of the icon “Triumph of Archangels” from the Mikhailovsky Monastery in Veliky Ustyug. The current dating of the 1270s is based on the existing features of similarity between a group of monuments of Rostov-Yaroslavl painting of the second half of the 13<sup>th</sup> – first decades of the 14<sup>th</sup> century and on the data of local chronicles, carefully analyzed by A.A. Turilov. According to the author of the article, the features of the painting style are in clear contradiction with this dating and indicate an earlier time of its creation – the first decades of the 13<sup>th</sup> century.

*Keywords:* icon, painting, style, composition, deepening in the board, sides, fields, proportions, color, plasticity, space, figurative structure, imagery

## REFERENCES

- Antonova V.I. *Rostovo-suzdal'skaia zhivopis': Katalog vystavki [Rostov-Suzdal' Painting: Exhibition Catalogue]*, Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1967 (in Russian).
- Antonova V.I. and Mneva N.E. *Gosudarstvennaia Tre't'iakovskaia galereia. Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI – nachala XVIII vv. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii [Catalogue of Old Russian Painting from the 11<sup>th</sup> to Early 18<sup>th</sup> Century. An Essay of Historical and Artistic Classification]*, 2 vols. Moscow: Iskusstvo, 1963 (in Russian).

- Briusova V.G. “K atributsii proizvedenii zhivopisi domongol’skogo vremeni. ‘Iaroslavskaiia Oranta’ (‘Bogomater’ Znamenie’)” [“On the Attribution of the Works of Painting of Pre-Mongol Times. ‘Oranta of Iaroslavl’ (‘The Virgin Znamenie’)”], in *Russkoe iskusstvo XI–XIII vekov: Sbornik statei* [Russian Art of the 11<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries. Collection of Articles], Moscow: Izobrazitel’noe iskusstvo, 1986, pp. 73–99 (in Russian).
- Evans H.S., ed. *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, New York; New Haven: The Metropolitan Museum of Art, 2004.
- Evseeva L.M. “The Rostov Icons of Our Lady of Incarnation and Christ Pantokrator of the Early 13<sup>th</sup> Century as An Evidence of Russian-Byzantine Art Connections”, in *Between East and West. Saint Alexander Nevsky, His Time and Image in Art. Collected Papers of International Scientific Conference. Moscow, September 15–18, 2021*, ed. by M. Makhanko and O. Ovcharova, Moscow: State Institute for Art Studies; Central Andrei Rublev Museum, 2023, pp. 72–89 (in Russian).
- Grabar A. *L’empereur dans l’art byzantine*, trans. by Iu.L. Greiding, Moscow: Ladomir, 2000 (in Russian).
- Grierson R., ed. *Gates of Mystery. The Art of Holy Russia* [Exhibition Catalogue], Milan: Intercultura, 1992.
- Ianin V.L. “Eshche raz ob atributsii shlema Iaroslava Vsevolodovicha” [“Once More on the Attribution of the Helmet of Iaroslav Vsevolodovich”], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul’tura domongol’skoi Rusi* [Russian Medieval Art. Artistic Culture of Pre-Mongol Rus’], Moscow: Nauka, 1972, pp. 235–244 (in Russian).
- Karpova T.L., ed. *State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection. Vol. 3. Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries* (Early Russian Art of the 10<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries. Icon Paintings of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries), Moscow: State Tretyakov Gallery, 2020 (in Russian).
- Kniazevskaia O.A. “O rostovskikh rukopisiakh nachala XIII veka” [“On the Rostov Manuscripts of the Early 13<sup>th</sup> Century”], in *Problemy istorii i dialektologii slavianskikh iazykov: Sbornik statei k 70-letiiu V.I. Borkovskogo* [Problems of History and Dialectology of Slavic Languages: Collection of Articles for the 70<sup>th</sup> Anniversary of V.I. Borkovskiy], Moscow: Nauka, 1971, pp. 145–153 (in Russian).
- Korina O.A., ed. *Zhivopis’ domongol’skoi Rusi: Katalog vystavki. Gosudarstvennaia Tret’iakovskaia galereia* [Painting of Pre-Mongol Rus’: Exhibition Catalogue. State Tretyakov Gallery], Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1974 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Russkaia ikonopis’ ot istokov do nachala XVI veka* [Russian Icon Painting from Its Origins to the Beginning of the 16<sup>th</sup> Century], Moscow: Iskusstvo, 2000 (in Russian).
- Maiasova N.A. and Vishnevskaiia I.I., eds. *Russkoe khudozhestvennoe shit’e XIV – nachala XVIII veka. Katalog vystavki* [Russian Artistic Embroidery of the 14<sup>th</sup> – early 18<sup>th</sup> Centuries. Exhibition catalogue], Moscow: Gosudarstvennye Muzei Moskovskogo Kremliia, 1989 (in Russian).
- Maslennitsyn S.I. *Iaroslavskaiia ikonopis’* [The Icon Painting of Iaroslavl’], Moscow: Iskusstvo, 1983 (in Russian).
- Maslennitsyn S.I. *Zhivopis’ Vladimiro-Suzdal’skoi Rusi, 1157–1238 gody* [Painting of Vladimir-Suzdal Rus’, 1157–1238], Moscow: Izobrazitel’noe iskusstvo, 1998 (in Russian).
- Mitkevich M.V., ed. *Drevnerusskoe iskusstvo. Vystavka “Itogi ekspeditsii muzeev RSFSR po vyivleniiu i sobiraniiu proizvedenii drevnerusskogo iskusstva”*. Katalog [Russian Medieval Art. Exhibition Catalogue: The Results of the RSFSR Museums Expeditions for Discovery and Collection of the Works of Medieval Russian Art], Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1966 (in Russian).

Pertsev N.V. “O nekotorykh priemakh izobrazheniia litsa v drevnerusskoi stankovoi zhivopisi XII—XIII vekov” [“On Some Methods of Depicting Face in Russian Medieval Icon Painting From 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries”], in *Soobshcheniia Gosudarstvennogo Russkogo muzeia* [The State Russian Museum Communications], 8, Leningrad: State Russian Museum, 1964, pp. 89–92 (in Russian).

Putsko V.G. “Etalon v rostovskoi ikonopisi XIII–XVI vekov” [“Standard in Rostov Icon Painting of the 13<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries”], in *Istoriia i kul'tura Rostovskoi zemli* [History and Culture of the Rostov Land], Rostov: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik “Rostovskii kreml'”, 2017, pp. 37–44 (in Russian). URL: <https://www.rostmuseum.ru/upload/iblock/f7a/f7a4e6a9b0af3c32407ea0bdb2a86371.pdf>

Reformatskaia M.A. *Severnye pis'ma* [The Northern Painting Schools], Moscow: Iskusstvo, 1968 (in Russian).

Rozanova N.V. *Rostov-Suzdal Painting of the 12<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries*, Moscow: Izogiz, 1970 (in Russian).

Rybakov A.A. *Icons of Vologda. Art Centres of Vologda Land 13<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries*, Moscow: Galart, 1995 (in Russian).

Smirnova E.S. *Icons of Northeastern Rus'. Mid-Thirteenth to Mid-Fourteenth Century*, Moscow: Severny Palomnik, 2004 (in Russian).

Smirnova E.S. “«Spas Vsederzhitel» XIII veka v Muzee drevnerusskogo iskusstva imeni Andreia Rubleva. Voprosy atributsii” [“«Christ Pantocrator» of 13<sup>th</sup> Century in Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Art. Questions of Attribution”], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaja kul'tura X – pervoj poloviny XIII veka*. [Russian Medieval Art. Art Culture of the 10<sup>th</sup> to first half of the 13<sup>th</sup> Century], ed. by A.I. Komech and O.I. Podobedova, Moscow: Nauka, 1988, pp. 244–261 (in Russian).

Smirnova E.S. “Turning to the Legacy and Its Reflection in Russian Icon Painting of the First Quarter of the 13<sup>th</sup> Century (Two Icons of the First Quarter of the 13<sup>th</sup> Century)”, in *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus'. Vizantiia. Balkany. XIII vek* [Russian Medieval Art. Rus'. Byzantium. Balkans. 13<sup>th</sup> Century], Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin, 1997, pp. 290–310 (in Russian).

Tatarchenko S.N. “K voprosu ob istorii bytovaniia dvukh ikon, proiskhodiashchikh iz iaroslavskogo Spaso-Preobrazhenskogo monastyrja ('Bogomater' Velikaia Panagiia' i 'Ioann Predtecha Angel pustyni')” [“On the Question of the Usage History of Two icons, Originating from the Iaroslavl Spaso-Preobrazhenskii Monastery ('The Virgin Great Panagia' and 'John the Baptist the Angel of the Desert')”], in *XXIII nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny Bolottsevoi (1944–1995): Sbornik statei* [23 Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944–1995): Collection of Articles], Iaroslavl': Iaroslavl' Museum of Fine Arts, 2019, pp. 8–29 (in Russian).

The State Central Art Restoration Workshop named after Academician I.E. Grabar. *4 vystavka proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva, restavrirovannyh Gosudarstvennoj central'noj hudozhestvenno-restavracionnoj masterskoj imeni akademika I.E. Grabarja* [The Fourth Exhibition of Works of Fine Art Restored by the State Central Art Restoration Workshop Named after Academician I.E. Grabar], Moscow: Gosudarstvennaia tsentral'naia khudozhestvenno-restavratsionnaia masterskaia imeni akademika I.E. Grabarja, 1963 (in Russian).

The State Central Art Restoration Workshop named after Academician I.E. Grabar. *5 vystavka proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva, restavrirovannyh Gosudarstvennoj central'noj hudozhestvenno-restavracionnoj masterskoj imeni akademika I.E. Grabarja* [The Fifth Exhibition of Works of Fine Art Restored by the State Central Art Restoration Workshop Named after Academician I.E. Grabar], Moscow: Gosudarstvennaia tsentral'naia khudozhestvenno-restavratsionnaia masterskaia imeni akademika I.E. Grabarja, 1965 (in Russian).

Turilov A.A. “O vremeni osnovaniia Mikhailo-Arkhangeli’ skogo monastyria v Velikom Ustiuge” [“On the Foundation Date of the Monastery of the Archangel Michael in Velikij Ustiug”], in Smirnova E.S. *Icons of Northeastern Rus’. Mid-Thirteenth to Mid-Fourteenth Century*, Moscow: Severny Palomnik, 2004, pp. 211–212 (in Russian).

Turtsova N.M. *Apostoly Petr i Pavel [The Apostles Peter and Paul]*, Saint Petersburg: Metropress, 2013 (in Russian).

Vagner G.K. *Skul’ptura Vladimiro-Suzdal’skoi Rusi. Gorod Iur’ev-Pol’skoi [The Sculpture of Valdimir-Suzdal Rus’: Iur’ev-Pol’skoi]*, Moscow: Nauka, 1964 (in Russian).

Vakhrina V.I. *Ikony Rostova Velikogo [The Icons of Rostov the Great]*, Moscow: Severnyi Palomnik, 2006 (in Russian).

Vzdornov G.I. “Ikona ‘Sobor arkhangelov Mikhaila i Gavriila’ iz Velikogo Ustiuga” [“The Icon ‘Synaxis of the Archangels Michael and Gabriel’ from Velikii Ustyug”], in *Vsesoiuznaia tsentral’naia nauchno-issledovatel’skaia laboratorii po konservatsii i restavratsii muzeinykh khudozhestvennykh tsennosti: Soobshcheniia [All-Union Central Research Laboratory for Conservation and Restoration of Museum Treasures: Communications]*, 27, Moscow: The Ministry of Culture of the USSR, 1971, pp. 141–162 (in Russian).

Vzdornov G.I. *Iskusstvo knigi v Drevnej Rusi. Rukopisnaja kniga Severo-Vostochnoj Rusi XII – nachala XV vekov [The Art of Books in Ancient Rus’. Manuscripts of North-Eastern Rus’ of the 12<sup>th</sup> to Early 15<sup>th</sup> Century]*, Moscow: Iskusstvo, 1980 (in Russian).

Vzdornov G.I. “Synaxis tön Archangelōn”, *Vizantiiskii vremennik*, 3 (1971), pp. 157–183 (in Russian).

К.Б. Образцова

## **ЭКСПРЕССИЯ И ДЕФОРМАЦИЯ В ПОЗДНЕАНТИЧНОМ СКУЛЬПТУРНОМ ПОРТРЕТЕ**

Позднеантичная эпоха стала переломным этапом для греко-римской традиции скульптурного портрета. Несмотря на отдельные черты, отмечающие связь с прошлым, на первый план в ней выступили новые свойства. В обобщенном виде позднеантичный портрет представляется грубоватым типизированным образом, не только лишенным тонкой личностной характеристики, но зачастую и вовсе не обладающим индивидуальным началом. Исследователи по-разному оценивали происходящие изменения: одни связывали их с упадком художественного уровня, другие – с формированием нового антиклассического языка, третьи находили в них истоки «спиритуализации» раннехристианской эпохи, под воздействием которой портрет трансформировался в икону<sup>1</sup>. При многообразии оценок сторонники разных интерпретаций нередко прибегали для

<sup>1</sup> Rodenwaldt G. Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike. Berlin: de Gruyter, 1919; Delbrück R. Spätantike Kaiserporträts. Von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs. Leipzig: de Gruyter, 1933; L'Orange H.P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. Oslo: Achehoug, 1933; Heintze H. v. Römische Porträt-Plastik aus sieben Jahrhunderten. Stuttgart: Günther, 1961; Sydow W. v. Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. Bonn: Habelt, 1969; Severin H.G. Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie, 1972; Sande S. Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 1975. Vol. 6. S. 65–106; Breckenridge J.D. Portraiture // Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 1977 through February 12, 1978 / Ed. by K. Weitzmann. New York: Metropolitan Museum of Art, 1979. P. 2–7; Meischner J. Bildnisse der Spätantike 193–500: Problemfelder; Die Privatporträts. Berlin: Edition BNB, 2001; Johanning G. Stilgeschichte des spätantiken Porträts. Hamburg: Kovač, 2003; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt. Wiesbaden: Reichert, 2014; Smith R.R.R. Statue practice in the late Roman empire: numbers, costumes, and style // The Last Statues of Antiquity / Ed. by R.R.R. Smith, B. Ward-Perkins. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 1–27; Bergmann M., Kovacs M. Portrait styles // Ibid. P. 280–294.

описания отдельных памятников, как и для обозначения общей динамики жанра, к одним и тем же характеристикам – экспрессия и деформация.

Как и в византийской живописи, экспрессия в позднеантичном портрете – сквозная тема. Произведения этого круга, пожалуй, не образуют собой цельного явления. Экспрессия проявляется с разной интенсивностью в памятниках разного времени и разного содержания. Примеры ее использования в действительности не столь многочисленны. В каждом случае она сосуществует с более нейтральными и спокойными образами, служа альтернативой портретам «классической» направленности. При этом произведения экспрессивной линии вызывают ощущение доминирующей тенденции, ведь именно они выделили позднеантичный портрет на фоне более ранней традиции.

Черты, способствующие экспрессивному впечатлению, действительно возникают в скульптуре III–VI веков чаще, чем прежде. К ним можно отнести приемы обобщения и гиперболизации, подменяющие связь с живым лицом выразительностью маски; умаление индивидуальных подробностей и нюансов в пользу чистого типа; усиление характеристик, определенных абстрактной схемой, а не органичной структурой лица, таких, например, как крупные глаза стилизованной формы, плоскостность лица, геометрически выстроенный мимический рисунок. Эти свойства все ярче проявляют себя в памятниках второй половины V–VI века. С усилением экспрессивного начала они отдаляются все больше от классического идеала античной пластики, все заметнее подменяя портрет гримасой, причем порой весьма безобразной.

В настоящей работе мы попытаемся понять, из чего складывалась экспрессия в позднеантичном портрете. Мы проследим, каким образом скульпторам удавалось добиться подобного впечатления, и попробуем ответить на вопрос, была ли экспрессия целью или побочным эффектом этих произведений.

Наиболее существенными компонентами экспрессивного образа (илл. 1), на наш взгляд, являются, во-первых, заостренная

Илл. 1. а) Мужской портрет из Эфеса (LSA-691). Вторая половина V века. Музей истории искусства, Вена. Фотография М.О. Онуфриенко  
б) Лаокоон и его сыновья. Фрагмент I век до н.э. Музеи Ватикана, Рим



а



б

эмоциональная окраска и, во-вторых, момент неестественности. Резкие гротескные черты нередко наделяются гиперболизированной динамикой, что диссонирует со статичностью портретного жанра, создавая дополнительное напряжение.

Для усиления экспрессивных качеств естественность облика может замещаться упрощенной абстрактной схемой. Не менее действенными оказываются отдельные нарушения, вклинивающиеся в привычный порядок вещей и искажающие классическую гармонию портрета. Чаще всего объектом подобной гиперболизации становятся глаза. Изменения в их трактовке позволяют усилить оба необходимых свойства экспрессивного образа: акцент на глазах служит приемом обнажения эмоционального состояния, как бы выходящего за рамки естественного; стилизованный рисунок, наложенный на лицо, незатронутое прочими искажениями, задает необходимый контраст с тем самым естественным состоянием.

Именно таким образом достигается экспрессивное впечатление в голове из Афродисиады (LSA-176; илл. 2)<sup>2</sup>, хранящейся в Брюсселе (первая половина V века)<sup>3</sup>. Общий строй портрета обращает на себя внимание классицизирующим обликом, нюансированностью пластики и тонкостью физиогномических черт, что придает голове ощущение конкретности и индивидуальности. Трактовка глаз при этом противопоставляется общему строю. Крупные уплощенные широко распахнутые глаза с дугами вскинутых бровей становятся наиболее ярким элементом портрета. Экспрессии этой формы оказывается достаточно для того, чтобы заострить и общую характеристику образа, вывести его из состояния классической нейтральности и бесстрастности.



Илл. 2. Мужской портрет из Афродисиады (LSA-176). Первая половина V века. Художественный музей Парка Пятидесятилетия, Брюссель

<sup>2</sup> Здесь и далее скульптурные портреты представлены под номерами из электронной базы "Last Statues of Antiquity": URL: <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/> (дата обращения: 15.06.2025).

<sup>3</sup> Ранние исследователи относили голову из Брюсселя к концу IV века: *Rodenwaldt G.* Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike. S. 23–26; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. Berlin: de Gruyter, 1941. S. 121. В дальнейшем датировка была пересмотрена, однако она остается спорной и в настоящее время. Сторонники ранней датировки началом V века отмечают типологическое сходство портрета с Обелиском Феодосия, изощренную натуралистичность в трактовке волос: *Severin H.G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 35–37; *Kranz P.* Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf // *Archäologischer Anzeiger*. Berlin: de Gruyter, 1979. S. 85; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 109. С поздней датой около середины V века, как правило, связываются экспрессивные качества скульптуры: *L'Orange H.P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 83; *Inan J., Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Mainz: von Zabern, 1979. S. 232–234; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II (400 bis 460 n. Chr.) // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. 1991. Bd. 106. S. 394; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 105, 117. *Smith R.R.R.* Late Antique Portraits in a Public Context. P. 184.

Искажение размера и формы выступает средством усиления взятого в отдельности элемента лица, однако таких элементов может быть и несколько. Контраст между нарушением и нормой оказывается в этом случае не столь заметным – гиперболизированные черты начинают конфликтовать между собой. Стремление заострить несколько элементов портрета приводит к атомизации его частей. Структура лица утрачивает единство и цельность и может приобретать деформированный вид. Мы полагаем, что такой эффект не всегда был запланирован заранее. Он мог возникнуть не из желания обезобразить человеческий облик, но, напротив, в попытке сделать каждую его составляющую предельно осязаемой и яркой.

Особенно наглядно этот момент демонстрируют портреты, опирающиеся в своем истоке на веристическую традицию. Среди них можно назвать и ранние, как голова из Копенгагена (LSA-810) конца III века<sup>4</sup>, так и поздние – например утраченный фрагмент из Эфеса VI века (LSA-696)<sup>5</sup>. Лежащий в их основе образ первоначально включал в себя множество компонентов, разного рода физиогномических подробностей и деталей. В процессе заострения каждого или некоторых из них они утратили естественную связь и наделили изображения экспрессивными свойствами.

Если одни портреты достигают экспрессии за счет избыточности и множественности средств выразительности, в других схожий эффект создается противоположным способом. В них не остается нюансов, деталей, которые могли бы усложнить впечатление от образа, что наделяет оставшиеся мотивы большей силой и интенсивностью. Приведем здесь в качестве примера женскую голову из Сиде (LSA-253)<sup>6</sup> или венский портрет из

<sup>4</sup> *L'Orange H.P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 114–115; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. Bonn: Habelt, 1977. S. 141. Портрет часто интерпретируется как императорский: *Sydow W.v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 17–18; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. Da Carausio a Giuliano (287–363 d. C.). Roma: L'Erma di Bretschneider, 1972. P. 97–98; *L'Orange H.P.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. Teil 3, Bd. 4. Berlin: Gebr. Mann, 1984. S. 97; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 65.

<sup>5</sup> *Oberleitne W.* Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos // Jahresheften des Österreichischen archäologischen Institutes. 1959. Bd. 44. S. 86–95; *Inan J. and Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait: Sculpture from Asia Minor. London: Oxford University Press, 1966. P. 154–156; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 87–89; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 110; *Kovacs M.* Kaiser. Senatoren und Gelehrte. S. 203–204; *Образцова К.Б.* К вопросу о реплике в позднеантичном скульптурном портрете // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2023. С. 168–169.

<sup>6</sup> *Inan J. and Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 201; *Sydow W.v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 134; *Calza R.* Iconografia Romana Imperiale. P. 320; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1992. Bd. 107. S. 220; *Eadem.* Studien zur spätantiken Kaiserikonographien // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1995. Bd. 110. S. 434; *Eadem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 94, 97.

Эфеса (LSA-694, илл. 3)<sup>7</sup>. Сведенные к минимуму мимический и пластический рисунок оставляют поверхность кожи гладкой. Плоскость лица становится пустым и чистым полем, на фоне которого с особой ясностью выступают крупные и внятные черты лица. Подобная «экспрессия лаконизма» нередко сопрягается с заострением абстрактных свойств портрета, предлагающих новый способ соединения оказавшихся разобщенными черт лица.

Стремление сделать каждый элемент изображения наиболее ясным и определенным можно назвать ключевой тенденцией, определившей развитие позднеантичного скульптурного портрета в целом. Подчеркивание наиболее значимых, «говорящих» характеристик делало образ более понятным и однозначным. Поэтому особое внимание уделялось тем мотивам и формулам, которые прочитывались как свойства типа. Изоощренные пластические подробности и нюансы в угоду ясности, напротив, уმაлялись. Этот процесс можно сравнить со сложением портретной иконографии: при копировании образа акцент неизбежно падал на ключевые характеризующие свойства, которые постепенно обретали автономность от самого лица.

Закономерным следствием этого процесса стало все большее и большее размежевание между типами. В качестве крайних точек подобного спектра можно представить, например, такие хрестоматийные памятники, как портрет «Аркадия» с площади Беязид (LSA-337) начала V века<sup>8</sup> и образ



Илл. 3. Мужской портрет из Эфеса (LSA-694). VI век  
Музей истории искусства, Вена  
Фотография  
М.О. Онуфриенко

<sup>7</sup> Oberleitner W. Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos. S. 86–93; Inan J. and Rosenbaum E. Roman and Early Byzantine Portrait. P. 154–156; Sande S. Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. S. 87–89; Johanning G. Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 110; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 203–204; Образцова К.Б. К вопросу о реплике в позднеантичном скульптурном портрете. С. 168–169.

<sup>8</sup> Delbrück R. Spätantike Kaiserporträts. S. 195–198, 204–206, 208–209; L'Orange H.P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 73–75, 140–141; Kollwitz J. Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 81–83, 94–96; Firatli N. A Late Antique Imperial Portrait Recently Discovered at Istanbul // American Journal of Archaeology. 1951. Vol. 55. P. 67–71; Sydow W. v. Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 74, 81–84, 122–129; Severin H.G. Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 11–23; Stichel R.H.W. Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Untersuchungen zum plastischen Kaiserporträt seit Valentinian I (364–375 n. Chr.). Roma: L'Erma di Bretschneider, 1982. S. 45–47, 51–55; Meischner J. Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 398, 403, 406; Eadem. Studien zur spätantiken Kaiserikonographien. S. 432, 444–446; Küllerich B. Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts: Studies in the so-called Theodosian renaissance. Odense: Odense University Press, 1993. P. 27–30, 87–91; Smith R.R.R. Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600 // The Journal of Roman Studies. 1999. Vol. 89. P. 162; Idem. Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600: Local Context and Historical Meaning // Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike – Funktion und Kontext / Hrsg. von F.A. Bauer; C. Witschel. Wiesbaden: Reichert, 2007. P. 218; Johanning G. Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 28, 49, 70–73; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 91–96.

«Карманьолы» из Венеции (LSA-454) VI века<sup>9</sup>. На наш взгляд, принципиальное различие между двумя изображениями следует объяснять не хронологическим разрывом, но лежащими в их основе типами. Модели, тяготеющие к идеализации, в частности юношеские и женские, стали еще более нейтральными и идеализированными. Те, что имели предпосылки к экспрессии, получили более напористое экспрессивное звучание. Прежде стоявшие рядом как оттенки одного и того же образного наполнения, портреты разных типов превратились в диаметрально противоположные варианты.

Гиперболизация необязательно была связана с антиклассическими характеристиками, она могла затрагивать совершенно разные компоненты существующих моделей. Иначе говоря, деформация не была первичной целью позднеантичных образов, а вот экспрессия была.

Развитие художественного языка во многом позволило раскрыться тому экспрессивному потенциалу, которым обладали распространенные модели позднеантичного портрета.

Так, вместе с образом воина, который служил основной изобразительной схемой мужской репрезентации IV века, скульптурный портрет приобрел ряд мимических формул, отсылающих к героическому гневному началу. Вместе с ужесточением художественного языка мотивы, роднящие позднеантичные образы с портретом времени «солдатских императоров», приобрели особую подчеркнутость и абстрагированный стилизованный рисунок. В рамках общего устремления к наглядности формулы воинского пафоса стали еще более демонстративными.

Так, бюст IV века из Виллы Торлония (LSA-904)<sup>10</sup> с его напряженным взглядом и трактовкой бровей в виде единой дуги кажется интерпретацией образа Филиппа Араба или Гордиана. Другой пример – сдвинутые резкими диагоналями брови на портрете IV века из Копенгагена (LSA-805)<sup>11</sup>,

<sup>9</sup> *Delbrück R.* Carmagnola (Porträt eines byzantinischen Kaisers) // *Römische Mitteilungen*. 1914. Bd. 29. S. 71–89 (Юстиниан II); *Delbrück R.* Antike Porphywerke. Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1932. S. 119; *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. S. 97–99 (Юстиниан); *Breckenridge J. D.* Again the “Carmagnola” // *Gesta*. 1981. Vol. 20/1. Pp. 1–7; *Stichel R.H.W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 64–65; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 76; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 201–202.

<sup>10</sup> *L'Orange H.P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 64; *Idem.* Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 113; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 36–39; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 149; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 70; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 59.

П.Э. Висконти прямо идентифицировал бюст как портрет Филиппа Араба: *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche / A cura di P.E. Visconti*. Roma: Tipografia Tiberina, 1880. P. 226.

<sup>11</sup> *L'Orange H.P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 53; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 95–96; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 59–60.



Илл. 4. а) Портрет Каракаллы. Начало III века. Вилла Торлония, Рим  
 б) Портрет «Валентиниана I» (LSA-582). Вторая половина IV века. Галерея Уффици, Флоренция  
 в) «Карманьола» (LSA-454). VI век. Музей Сан Марко, Венеция

напоминающем гиперболизированную версию образа Траяна из Сплита. При этом, сравнив бюст из Музея Торлония с изображением Гордиана из Капитолийских музеев<sup>12</sup>, мы обнаружим, что все компоненты портрета – выражение лица с легкой ухмылкой, отведенный в сторону взгляд, слегка насуленные брови, рисунок морщин, элементы прически – воспроизведены до деталей. Облик изменила не замена частных, но их подчеркивание.

Другую формулу гневного напряжения демонстрируют императорские образы так называемой Валентиниановской династии (LSA-582, 578, 597)<sup>13</sup>, восходящие к изображению Каракаллы и опирающиеся, в свою очередь, на героический мотив – гримасу Геракла (илл. 4)<sup>14</sup>. Если последние воспроизводят ее в довольно сдержанном виде, более поздние образы VI века, как «Карманьола» (LSA-454) или головы из Эфеса (LSA-689, 702)<sup>15</sup>,

<sup>12</sup> Inv. No. S 475.

<sup>13</sup> В том числе: *Delbrück R.* Spätantike Kaiserporträts. S. 184; *Sydow W. v.* Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 73–81; *Stichel R.H.W.* Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. S. 41–44; *Meischner J.* Das Porträt der valentinianischen Epoche. S. 217–234; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 66.

<sup>14</sup> *Сусленков В.Е.* Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III века и логика развития императорского культа // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве: Сб. статей в честь Ольги Сигизмундовны Поповой / Под ред. А.В. Захаровой, О.В. Овчаровой, И.А. Орецкой. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 548–555.

<sup>15</sup> Ф. Оберляйтнер датировал портреты первой половиной – серединой V века: *Oberleitner W.* Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos. S. 27–29, 32–35; так же в: *Inan J. and Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 151; *Eaedem.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 186. В дальнейшем за изображениями закрепилась датировка VI веком: *Sande S.* Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. S. 100–104; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 110; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike // Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter. Teil 2, 2 / Hrsg. von F. Daim, J. Drauschke. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2010. S. 676–678, 688; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 204–205.

Илл. 5. а) Мужской портрет из Эфеса (LSA-695). VI век Музей истории искусства, Вена Фотография М.О. Онуфриенко  
 б) Портрет Авла Вителлия. I век н.э. Новая глипoteca Карлсберга, Копенгаген



возвращаются к условности времени тетрархов (LSA-836)<sup>16</sup> и доводят экспрессию вскинутых бровей до крайности. Как в театральных масках, в этих изображениях не осталось ничего, кроме эмоции, выраженной самым откровенным и демонстративным образом.

В этой связи можно упомянуть одно из последних дошедших до нас произведений позднеантичной скульптуры – голову из Эфеса, хранящуюся ныне в Вене (LSA-695, илл. 5)<sup>17</sup>. Эфесский «портрет» не отсылает к мотивам воинского пафоса, однако отражает схожее отношение к прототипам более раннего времени. Тяготение к плоскостности дошло в нем до экстремальной точки: рельеф лица утратил не только внутренние градации, но отделился от самой вещественности тела. Как память об объеме остается ряд сплюснутых, вдавленных в плоскость складок, утративших какую-либо связь с классическим представлением о трехмерном образе. В то же время изображение допускает и иное прочтение. Например, мы можем сопоставить его с головой Авла Вителлия из Новой глипотеки Карлсберга в Копенгагене<sup>18</sup> и предположить, что своеобразие эфесского изваяния было определено не сознательной деформацией и дематериализацией портрета, а своеобразным заострением условно индивидуальных характеристик лежащего в его основе типа.

Помимо героического начала важной моделью для позднеантичного портрета служил образ философа с характерным для этого типа выражением мыслительных усилий.

<sup>16</sup> Delbrück R. Antike Porphywerke. S. 92–94; L'Orange H.P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 22, 111; Idem. Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 107; Calza R. Iconografia Romana Imperiale. P. 144.

<sup>17</sup> Oberleitner W. Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos. S. 100; Inan J. and Rosenbaum E. Roman and Early Byzantine Portrait. P. 155; Sande S. Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. P. 99–103; Johanning G. Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 110; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 206.

<sup>18</sup> Inv. No. 3167.

Уже на раннем этапе (LSA-601, 905, 952)<sup>19</sup> мы наблюдаем появление акцента на отдельных слагаемых, подчеркивающих умственное напряжение, – поднятые брови, подернутый складками лоб, меланхоличный взгляд в сторону, подержанный легким поворотом головы, – и вместе с ним отсутствие прочих деталей, которые могли бы помешать такому прочтению. Идейным предшественником таких портретов, вероятно, служил пафос поэтического вдохновения, сформулированный в рамках эллинистической традиции и уже на этом этапе приспособленный как для именитых интеллектуалов прошлого, так и для частных лиц<sup>20</sup>.

Особого внимания заслуживают портреты III века, в которых усиление свойств философского типа обрело характер гиперболы: LSA-124, 125, происходящие из Афин; LSA-810, 1108 из Италии<sup>21</sup>. Сила их эмоционального строя опирается на акцентировку возрастных примет, откуда изобильная и изощренная гряда морщин на лбу, а также заостренная асимметрия, неупорядоченность физиогномических мотивов. Лица изображенных кажутся обезображенными, однако в основе их деформации лежит старая, лишь гиперболизированная формула мыслительного напряжения.

Особенно плодотворно и последовательно обращение к модели философа проявилось в эпоху Феодосия, в конце IV – начале V века. Классическая направленность этого периода не позволила преобразовать излюбленные типы в подлинно экспрессивные образы. Так, бюст из Токата (LSA-2282)<sup>22</sup> или голова из Спарты

<sup>19</sup> LSA-601: *Catalogue des portraits romains*. T. II: De l'année de la guerre civile, 68–69 après J.-C., à la fin de l'Empire / Dir. par K. de Kersauson. Paris: Réunion des musées nationaux, 1996. P. 520–521; *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*. Bd. II: Die männlichen Privatporträts / Hrsg. von K. Fittschen, P. Zanker. Berlin; New York: de Gruyter, 2010. S. 159.

LSA-905: *L'Orange H.P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*. S. 75, 141–142; *Idem*. Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. S. 133; *Calza R. Iconografia Romana Imperiale*. P. 274.

LSA-952: *L'Orange H.P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*. S. 82, 145; *Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane / A cura di V.S.M. Scrinari*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1972. P. 73.

<sup>20</sup> *Sande S. Greek and Roman Portraits in Norwegian Collections*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1991. P. 16; *Zanker P. The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity / Trans. by A. Shapiro*. Berkeley: University of California Press, 1995. Fig. 78.

<sup>21</sup> LSA-124, 125: *L'Orange H.P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*. S. 39–40, 114–115, 123–124; *Kaltsas N. Sculpture in the National Archaeological Museum*. Athens; Los Angeles: Getty Publications, 2002. P. 372. LSA-1108: *Bergmann M. Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.* S. 141. LSA-810: см. прим. 4.

<sup>22</sup> *Metzler D. Ein Meisterwerk spätantiker Porträtkunst // Archäologischer Anzeiger*. Berlin: de Gruyter, 1969. S. 195–203; *Inan J. and Rosenbaum E. Roman and Early Byzantine Portrait*. P. 106; *Eadem. Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*. S. 187;

(LSA-2297)<sup>1</sup> почти не отходят от схемы длиннобородого интеллектуала с высоким лбом. Однако феодосиевская эпоха сохранила и приумножила ценность философского типа, который не потерял своего значения до конца позднеантичной портретной традиции.

Предполагаемой промежуточной стадией между древними философскими образами и позднеантичным портретом могли стать изображения косметов – афинских магистратов, ответственных за городские гимнасии. Головы косметов представляют собой особое явление внутри римского портрета: их отличает обращение к греческому философскому типу, аллюзии на изображения конкретных мыслителей прошлого и при этом обобщение черт последних до образа философа как такового<sup>24</sup>. Портреты косметов впитали в себя большое разнообразие формул мыслительного усилия, выработанных в рамках предшествующей традиции. Эти мотивы перешли и в позднеантичную эпоху, что демонстрируют как непосредственные изображения философов (см., например, серию тондо из Дома с атриумом в Афродисиаде (LSA-206, 207)<sup>25</sup>), так и произведения частного портрета.

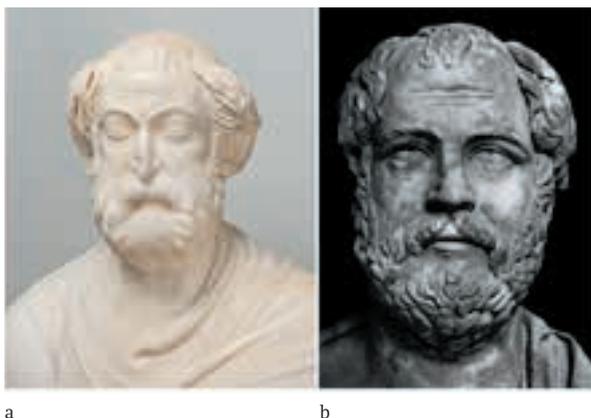
Косметы в очередной раз соединили в себе образы интеллектуала и государственного мужа. Созвучными поискам позднеантичной изобразительности оказались и их стилистические характеристики. Мы находим в них сходное заострение отдельных физиогномических мотивов, прежде всего, отсылающих к философской иконографии; схожее стремление к усилению эмоциональных состояний, которое нередко достигается за счет деформации классического облика.

*Severin H.G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 116–118; *Kranz P.* Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf. S. 87–91; *Özgan R., Stutzinger D.* Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia // *Istanbuler Mitteilungen*. 1985. Bd. 35. S. 261–264; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche (380 bis 405 n. Chr.) // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. 1990. Bd. 105. S. 312–324; *Kiilerich B.* Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. P. 237–240; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 103, 117, 135; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 113–114.

<sup>23</sup> *Sydow W.* v. Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. S. 107–111; *Bergmann M.* Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. S. 159; *Inan J. and Rosenbaum E.* Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 234; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 135; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 142, 171, 175.

<sup>24</sup> *Zanker P.* The Mask of Socrates. P. 217–233; *Graindor P.* Les cosmètes du Musée d'Athènes // *Bulletin de Correspondance Hellénique* Année. 1916. Vol. 40. P. 74–77; *Lattanzi E.* I ritratti dei Cosmeti nel Museo Nazionale di Atene. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1968; *Prusac M.* The Kosmētai Portraits in Third Century Athens. Recutting, Style, Context and Patronage // *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*. 2019. Vol. 30 (16 N.S.). P. 139–167.

<sup>25</sup> *Smith R.R.R.* Late Roman philosopher portraits from Aphrodisias // *The Journal of Roman Studies*. 1990. Vol. 80. P. 127–155.



а

б

Илл. 6. а) Мужской портрет

(LSA-142). V век

Национальный археологический музей, Афины

б) Портрет космета

Национальный археологический музей, Афины (inv. 388)

Особенно близки к образам косметов произведения греческой скульптуры V века, в том числе известный бюст из Афин (LSA-142; илл. 6)<sup>26</sup> или упомянутая выше голова из Афродисиады, ныне хранящаяся в Брюсселе (LSA-176)<sup>27</sup>. Их типология отличается от традиционного облика интеллектуала, каким выступает, например, голова Евтропия из Вены (LSA-690). Ближайшие параллели она обнаруживает именно в ряду косметов: ср., например, портреты из Национального археологического музея в Афинах (inv. 388, 407)<sup>28</sup>. Тем же истоком, вероятно, стоит объяснить и некоторые формальные тенденции, как появление стилизованных форм или усиление экспрессии взгляда через преувеличенный размер глаз, получившие в V в. дальнейшее развитие.

Любопытный случай представляет собой портрет из Остии (LSA-956, илл. 7с)<sup>29</sup>. При типологическом сходстве скульптурная голова выделяется в ряду произведений римской скульптуры второй половины V века. По сравнению с эмоционально сдержанными, застылыми симметричными образами портрет из Остии демонстрирует куда более экспрессивное выражение. Ключевую роль в нем играет нарочито асимметричная посадка глаз, которой вторит рисунок морщин и рот, искаженный ухмылкой.

<sup>26</sup> *L'Orange H.P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 89; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 91, 125–127; *Severin H.G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 61–64, 81, 167; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 386; *Idem.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 125; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 135; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 177–178.

<sup>27</sup> См. прим. 3.

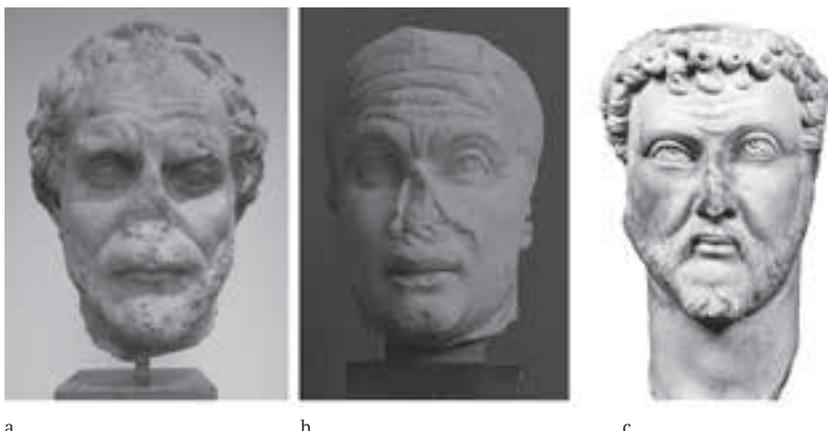
<sup>28</sup> *Lattanzi E.* I ritratti dei Cosmeti nel Museo Nazionale di Atene. No. 13, 22; *Zanker P.* The Mask of Socrates. P. 217–235; *Kaltsas N.* Sculpture in the National Archaeological Museum. No. 691, 701.

<sup>29</sup> *L'Orange H.P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 86–92, 147; *Severin H.G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 69–73; *Meischner J.* Bildnisse der Spätantike 193–500. S. 128; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 115; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 158–161.

Илл. 7. а) *Портрет Демосфена*. Римская копия с оригинала около 280 до н.э. Национальный Археологический музей, Афины

б) *Мужской портрет (LSA-810)*. Конец III – начало IV века. Новая глипотека Карлсберга, Копенгаген

в) *Мужской портрет (LSA-956)*. Вторая половина V века. Археологический парк Остия Антика



На первый взгляд, искривленные черты головы из Остии кажутся немотивированным огрублением. Мы полагаем, однако, что эти особенности могли возникнуть в результате накопления некогда живых мимических подробностей. Непосредственным истоком деформации послужил, вероятно, гротескно-индивидуализированный портрет III века (ср., например, голову из Копенгагена LSA-810; илл. 7б). Последний, в свою очередь, также сложился как интерпретация старой схемы. Мотив асимметрично вскинутых бровей, перешедший в портрет из Остии, встречается в целом ряде изображений античных интеллектуалов – Демосфена из Афин (илл. 7а), Хрисиппа из Галереи Уффици, неизвестного «поэта» из Копенгагена и других<sup>30</sup>. В этом процессе можно отметить и опосредованное влияние республиканского веризма – должно быть, под его воздействием в римских копиях была заострена активность мимики, заложенная в эллинистической скульптуре.

В результате неоднократного переноса некогда сложной мимической экспрессии произошло накопление искажений, которое превратило многогранный эмоционально окрашенный образ в абстрактную, обезображенную деформациями схему. Случай портрета из Остии заставляет полагать, что на определенном этапе физиогномические характеристики типа начали отделяться от стоящего за ним образа. Воспроизведенные мотивы продолжали служить указанием на иконографию философа-гражданина, однако они утратили органичную связь с человеческим лицом и отражением на нем различных эмоциональных состояний.

Схожее накопление деформаций можно наблюдать и внутри позднеантичного периода. Так, в одном из наиболее поздних памятников, голове

<sup>30</sup> Демосфен. Национальный археологический музей, Афины, No. 327; Хрисипп. Галерея Уффици, inv. 1914 n. 398; «Поэт». Новая глипотека Карлсберга, inv. I.N. 3178.

из Эфеса (LSA-702)<sup>51</sup>, мы обнаруживаем асимметричную форму и посадку глаз, которая кажется здесь случайной и кривой по неумению. Этот мотив встречается в произведениях более раннего времени – например, в статуе «Старшего магистрата» из Афродисиады (LSA-169)<sup>52</sup>. Легкая асимметрия появлялась в портрете первой половины V века для того, чтобы нивелировать оптические искажения при восприятии статуи в ракурсе. Фронтальные головы VI века не требовали подобных поправок: деталь была перенесена как формула, понимание которой как будто было утрачено. При этом за пропуском иных физиогномических подробностей эта черта получила усиленное, гиперболизированное звучание.

Преувеличенная экспрессия глаз в сочетании с отсутствием прочих индивидуальных особенностей сближает позднеантичный портрет с маской. Ей также свойственна разобщенность отдельных элементов лица, вызванная желанием наделить каждый из них наиболее ясным и однозначным содержанием. К той же осознанной гиперболизации прибегают и произведения скульптуры, заостряя мимические формулы, которые оставались понятными для современной традиции. Однако зачастую, судя по всему, не всегда осознанно, усиление затрагивало и прочие компоненты портрета, значение которых потеряло прежнюю отчетливость: в таких случаях гиперболизация действительно могла приобретать вид бессознательной деформации.

Новым организующим началом для портрета, потерявшего органичную связь своих частей, стала стилизация. Обращение к абстрактным принципам сочленения, выведение физиогномических черт за рамки естественного человеческого облика – свойства, которые демонстрируют зрелые позднеантичные произведения вроде группы Евтропия (LSA-690, 691; илл. 8)<sup>53</sup>, – позволили вновь привести портрет к цельности.

<sup>51</sup> Oberleitner W. Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos. S. 27–29, 32–35; Inan J. and Rosenbaum E. Roman and Early Byzantine Portrait. P. 151; *Eaedem*. Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 186; Sande S. Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. S. 100–104; Johanning G. Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 110; Auinger J., Aurenhammer M. Ephesische Skulptur am Ende der Antike. S. 676–678, 688; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 204–205.

<sup>52</sup> Большинство исследователей датируют статую началом V века: L'Orange H.P. Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 80, 92, 144; Kollwitz J. Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 83, 96–98, 122; Severin H.G. Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 56–61, 83, 165; Özgan R., Stutzinger D. Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia. S. 247–251; Smith R.R.R. Late Antique Portraits in a Public Context. P. 176–178; Kovacs M. Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 120–121.

Также существует мнение, согласно которому датировку следует сдвигать ближе к середине V века: Inan J. and Rosenbaum E. Roman and Early Byzantine Portrait. P. 180; *Eaedem*. Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. S. 25. Г. Йоханнинг относит статую к поздней дате середины V–VI веку: Johanning G. Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 82–86.

<sup>53</sup> Alföldi-Rosenbaum E. Reflections on the Portrait of "Eutropius" from Ephesus // Studi in memoria di Giuseppe Bovini. Vol. 2. Ravenna: Del Girasole, 1989. P. 1–12;



Илл. 8. Портрет  
Евтропия из Афин  
(LSA-690). Вторая  
половина V века  
Музей истории  
искусства, Вена  
Фотография  
М.О. Онуфриенко

Вместо искаженной классической гармонии их основой стала новая система, обладающая иной, но по-своему целостной выразительностью.

Итак, мы можем заключить, что экспрессия как стремление подчеркнуть и интенсифицировать силу образа действительно входила в число художественных задач позднеантичного портрета. Однако деформация такой целью не была: она появляется в портрете лишь как способ достижения экспрессии, гиперболизации средств выразительности или же возникает в результате не до конца осознанного переноса старых формул, утративших ясное значение и, вероятно, идущих «в комплекте» с выбранным для воспроизведения типом.

В основе позднеантичной экспрессии лежат два начала.

Во-первых, это неустанное повторение давно известных мотивов, отражающее консервативные свойства данной культуры. Во-вторых, заострение характеристик, в потенции уже заложенных в этих формулах. Подчеркивая свойства различных типов, портретная скульптура невольно усилила разрыв между «индивидуальными» и «обобщенными», «экспрессивными» и «классицизирующими» образами. При этом мы не можем говорить ни о стремлении исказить или переустроить предшествующую традицию, ни о сознательном выборе безобразного антиклассического варианта среди имеющихся моделей.

Деформация возникает в позднеантичном портрете скорее неумышленно. Условием для ее появления становится то обстоятельство, что образы прошлого зачастую воспроизводятся не как целое, но как совокупность частных, каждая из которых обретает собственный акцент. В свою очередь, это приводит к разобщенности частей лица и искажению его структуры. В результате копирования копий, обрастающих на каждом этапе новыми гиперболизированными мотивами, возникает кумулятивный эффект искажений. Позднеантичный портрет становится тенью теней своих древних предшественников.

В отдельных группах памятников удается нивелировать момент утраты целого с помощью новой стилизующей системы, основанной на абстрактных принципах структурирования. Однако большинство поздних изображений ограничивается простым усилением частных мотивов, что воспринимается нами как обезображенная гримаса античной портретной традиции.

*L'Orange H.P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. S. 84–88, 92, 146–147; *Kollwitz J.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. S. 128–130; *Oberleitner W.* Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos. S. 16–24; *Inan J. and Rosenbaum E.* Roman and Early Byzantine Portrait. P. 151–153; *Severin H. G.* Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr. S. 108–115, 177–179; *Meischner J.* Das Porträt der theodosianischen Epoche, II. S. 385–387, 391–393; *Johanning G.* Stilgeschichte des spätantiken Porträts. S. 108; *Auinger J., Aurenhammer M.* Ephesische Skulptur am Ende der Antike. S. 675; *Kovacs M.* Kaiser, Senatoren und Gelehrte. S. 143–150.

**Название:** Экспрессия и деформация в позднеантичном скульптурном портрете

**Автор:** Ксения Борисовна Образцова – научный сотрудник.

Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., 5, Москва,

Российская Федерация, 125375.

E-mail: vos-chod@yandex.ru

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию экспрессии и деформации в позднеантичном скульптурном портрете. Эти характеристики действительно выделяют произведения III–VI веков на фоне предшествующей традиции, однако их природа во многом остается неясной. В работе поднимаются вопросы о том, за счет чего позднеантичные портреты достигали впечатления экспрессии и насколько умышленными были возникающие в них искажения.

Важным фактором в этом отношении представляется общее тяготение искусства позднеантичной эпохи к ясности и однозначности. Последовательное усиление особо значимых мотивов и формул, имеющих характер иконографических признаков, заостряло заложенную в них эмоциональную окраску и все более сближало портрет с маской. Сопоставление позднеантичных портретов с более ранними произведениями показало, что истоком экспрессии во многом становились сами типологические схемы, усиление отдельных элементов которых зачастую разрушало цельность и приводило к эффекту деформации. В ходе многократного воспроизведения искажения могли накапливаться: каждая из копий по-своему гиперболизировала свойства модели и переносила далее возникшие прежде нарушения.

Несмотря на то, что в процессе переноса физиогномические формулы могли утрачивать свое изначальное содержание, появившиеся в портретах искажения были вызваны не тяготением к безобразному и стремлением перекроить предшествующую традицию, а, напротив, настойчивым воспроизведением старых схем.

*Ключевые слова:* позднеантичное искусство, скульптурный портрет, экспрессивное направление в византийском искусстве

**Title:** Expressiveness and Deformation in Late Antique Sculpture Portrait

**Author:** Ksenia Obraztsova – researcher. State Institute for Art Studies. Kozitsky pereulok, 5, 125375 Moscow, Russian Federation.

E-mail: vos-chod@yandex.ru

*Abstract.* The article deals with the problem of expressiveness and deformation in Late Antique sculpture portrait. Indeed, the monuments of the 3<sup>rd</sup>–6<sup>th</sup> century stand out with these characteristics from the previous tradition, however, the nature behind them remains uncertain. This paper explores the means that enable Late Antique portraiture to create an impression of expressiveness and raises a question whether the facial distortions attributed to it were intentional or unconscious.

The stylistic development of Late Antique art is considered as a major factor of the process. The tendency towards clarity and unambiguity promoted underlining of the most significant characteristics of the image that were treated as iconographic features. As a consequence, the emotional tone of the image became more pointed, while the portrait approximated to a mask. Comparison of Late Antique portraits with sculptures of the earlier date enabled us to conclude that the typological models themselves partly contained the potential for expressiveness. Accentuation of certain separately taken features wrecked the entirety of the whole that caused the effect of deformation. The distortions could accumulate through multiple repetition of the same model: each copy exaggerated the features of the prototype in its own way and transferred further the previous corruptions.

Although the physiognomic patterns could lose their original meaning in this process, the distortions that transformed Late Antique portraiture should not be explained neither by the aesthetic preferences for deformity nor by the tendency to reshape the previous tradition. They were rather caused by persistent reproduction of older schemes.

*Keywords:* Late Antique art, sculpture portrait, expressive style in Byzantine art

## REFERENCES:

- Alföldi-Rosenbaum E. "Reflections on the Portrait of "Eutropius" from Ephesus", in *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*, vol. 2, Ravenna: Del Girasole, 1989, pp. 1–12.
- Auinger J., Aurenhammer M. "Ephesische Skulptur am Ende der Antike", in *Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter*, Teil 2.2, ed. by F. Daim and J. Drauschke, Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2010, pp. 663–696.
- Bergmann M. *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn: Habelt, 1977.
- Bergmann M. and Kovacs M. "Portrait styles", in *The Last Statues of Antiquity*, ed. by R.R.R. Smith and B. Ward-Perkins, Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 280–294.
- Breckenridge J.D. "Again the «Carmagnola»", *Gesta* 20/1 (1981), pp. 1–7.
- Breckenridge J.D. "Portraiture", in *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 1977 through February 12, 1978*, ed. by K. Weitzmann, New York: Metropolitan Museum of Art, 1979, pp. 2–7.
- Calza R. *Iconografia Romana Imperiale. Da Carausio a Giuliano (287–363 d. C.)*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1972.
- De Kersauson K., ed. *Catalogue des portraits romains. T. II: De l'année de la guerre civile, 68–69 après J.-C., à la fin de l'Empire*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1996.
- Delbrück R. *Antike Porphyrwerke*, Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1932.
- Delbrück R. *Spätantike Kaiserporträts. Von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs*, Leipzig: de Gruyter, 1933.
- Firatli N. "A Late Antique Imperial Portrait Recently Discovered at Istanbul", *American Journal of Archaeology*, 55 (1951), pp. 67–71.
- Fittschen K. and Zanker P., eds. *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. II: Die männlichen Privatporträts*, Berlin; New York: de Gruyter, 2010.
- Heintze H. v. *Römische Porträt-Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Stuttgart: Günther, 1961.
- Hoff R. v.d. *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München: Biering & Brinkmann, 1994.
- Inan J. and Rosenbaum E. *Roman and Early Byzantine Portrait: Sculpture from Asia Minor*, London: Oxford University Press, 1966.
- Inan J. and Rosenbaum E. *Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*, Mainz: von Zabern, 1979.
- Johanning G. *Stilgeschichte des spätantiken Porträts*, Hamburg: Kovač, 2003.
- Kaltsas N. *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Athens; Los Angeles: Getty Publications, 2002.
- Kiilerich B. *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts: Studies in the so-called Theodosian renaissance*, Odense: Odense University Press, 1993.
- Kollwitz J. *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin: de Gruyter, 1941.

Kovacs M. *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt*, Wiesbaden: Reichert, 2014.

Kranz P. "Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf", in *Archäologischer Anzeiger*, Berlin: de Gruyter, 1979, pp. 76–103.

L'Orange H.P. *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr.*, Teil 3, Bd. 4, Berlin: Gebr. Mann, 1984.

L'Orange H.P. *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo: Achehoug, 1933.

Lattanzi E. *I ritratti dei Cosmeti nel Museo Nazionale di Atene*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1968.

Meischner J. "Das Porträt der theodosianischen Epoche (380 bis 405 n. Chr.)", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 105 (1990), pp. 303–324.

Meischner J. "Das Porträt der theodosianischen Epoche, II (400 bis 460 n. Chr.)", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 106 (1991), pp. 385–407.

Meischner J. "Das Porträt der valentinianischen Epoche", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 107 (1992), pp. 217–234.

Meischner J. "Studien zur spätantiken Kaiserikonographien", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 110 (1995), pp. 431–446.

Meischner J. *Bildnisse der Spätantike 193–500: Problemfelder; Die Privatporträts*, Berlin: Edition BNB, 2001.

Metzler D. "Ein Meisterwerk spätantiker Porträtkunst", in *Archäologischer Anzeiger*, Berlin: de Gruyter, 1969, pp. 195–203.

Oberleitner W. "Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 47 (1964–1965), pp. 5–35.

Oberleitner W. "Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos", *Jahresheften des Österreichischen archaologischen Institutes*, 44 (1959), pp. 83–100.

Obraztsova K.B. "K voprosu o replike v pozdneantichnom skulpturnom portrete" ["Type and Its Reproduction: On the Replication in Late Antique Sculpture Portrait"], in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 13, ed. by A.V. Zakharova; S.V. Maltseva and E.Yu. Staniukovich-Denisova. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2023, pp. 161–175 (in Russian).

Özgan R., Stutzinger D. "Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia", *Istanbuler Mitteilungen*, 35 (1985), pp. 237–274.

Prusac M. "The Kosmētai Portraits in Third Century Athens. Recutting, Style, Context and Patronage", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 30 (NS 16) (2019), pp. 139–167.

Sande S. "Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 6 (1975), pp. 65–106.

Sande S. *Greek and Roman Portraits in Norwegian Collections*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1991.

Scrinari V.S.M., ed. *Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1972.

Severin H.G. *Zur Porträtplastik des 5. Jhds. n. Chr.*, München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie, 1972.

Smith R.R.R. "Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600", *The Journal of Roman Studies*, 89 (1999), pp. 155–189.

Smith R.R.R. "Late Roman philosopher portraits from Aphrodisias", *The Journal of Roman Studies*, 80 (1990), pp. 127–155.

Smith R.R.R. "Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100-600: Local Context and Historical Meaning", in *Statuen und Statuensammlungen in der Spätantike – Funktion und Kontext*, ed. by F.A. Bauer; C. Witschel, Wiesbaden: Reichert, 2007, pp. 203–236.

Smith R.R.R. "Statue practice in the late Roman empire: numbers, costumes, and style", in *The Last Statues of Antiquity*, ed. by R.R.R. Smith and B. Ward-Perkins, Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 1–27.

Stichel R.H.W. *Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Untersuchungen zum plastischen Kaiserporträt seit Valentinian I (364-375 n. Chr.)*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1982.

Suslenkov V.E. "Neklassicheskie / antiklassicheskie priemy v iskusstve rimskogo portreta III veka i logika razvitija imperatorskogo kul'ta" ["Non-Classical/Anti-Classical Methods in the Classical Art of the 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> Century"], in *Art of the Bizantine Works. Individuality in Artistic Creativity: A Collection of Essays in Honour of Olga Popova*, ed. by A.V. Zakharova; O.V. Ovcharova and I.A. Oretskaia. Moscow: State Institute for Art Studies, 2021, pp. 546–575 (in Russian).

Sydow W. v. *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn: Habelt, 1969.

Zanker P. *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, trans. by A. Shapiro, Berkeley: University of California Press, 1995.

О.В. Овчарова

## К ВОПРОСУ О СТИЛЕ МИНИАТЮР И ДАТЕ СОЗДАНИЯ ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЯ W 531 В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ УОЛТЕРСА

Рукопись Четвероевангелия W 531 (GA 2375) из музея Уолтерса<sup>1</sup> известна по месту своего происхождения как «Трапезундское Евангелие».

<sup>1</sup> URL: <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W531/> (дата обращения: 19.06.2025); о памятнике см.: *Alpatov M., Brunov N.* Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg: Filser, 1932. Bd. 2. S. 82. Abb. 189; *De Ricci S.* Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada. New York: The American Council of Learned Societies, 1935. Vol. 1. P. 758. Cat. 4; *Clark K.* A Descriptive Catalogue of Greek New Testament Manuscripts in America. Chicago: University of Chicago Press, 1937. P. 361; Arts of the Middle Ages: A Loan Exhibition, February 17 to March 24, 1940. Boston: Museum of Fine Arts, 1940. P. 5. Cat. 11. Pl. VI; Early Christian and Byzantine Art: An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art, April 25 – June 22. Baltimore: Trustees of the Walters Art Gallery, 1947. P. 145. Cat. 732. Pl. CV; *Лазарев В.Н.* История Византийской живописи. М.: Искусство, 1947–1948. Т. 1. С. 111. Т. 2. Табл. 143а-г; *Felicetti-Liebenfels W.* Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklinge unter Berücksichtigung der Maniera greca und der italo-byzantinischen Schule. Olten; Lausanne: Urs Graf-Verlag, 1956. S. 53. Taf. 16; *Buchthal H.* Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford: Clarendon Press, 1957. P. 84, note 3; *Capps E.* Byzantine Manuscript Illumination: An Exhibition, December 3–19 // Allen Memorial Art Museum Bulletin. 1957/1958. Vol. 15. P. 49. Cat. 11. Pl. 14; *Diringer D.* The Illuminated Book: Its History and Production. London: Faber and Faber, 1958. P. 107. Fig. II-20c; *Buchthal H.* A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives // *Dumbarton Oaks Papers*. 1961. Vol. 15. P. 131–132 (reprinted in: *Idem.* Art of the Mediterranean World a. d. 100 to 1400. Washington: Decatur House Press, 1983. P. 129–139); Byzantine Art a European Art: Ninth Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe. Athens: Institut français d'Athènes, 1964. P. 320, 545. Cat. 319 (автор описания – Д. Мурики-Хараламбус); *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. Torino: Giulio Einaudi, 1967. P. 335, n. 57; *Talbot Rice D.* The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond // *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*. Symposium de Sopoćani. 1965. Beograd: Faculté de philosophie, Département de l'histoire de l'art, 1967. P. 87; *Idem.* Byzantine Painting: The Last Phase. New York: The Dial Press, 1968. P. 40. Pl. 27; *Belting H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft (Abhandlungen der Heidelberger

В Трапезунде она находилась до начала XX века – сначала в монастыре Св. Георгия *Περίστερῆς*, затем в частном собрании, но к 1930 году попала в Париж, где и была приобретена Г. Уолтерсом, вероятно, у Грюэля<sup>2</sup>.

Размеры манускрипта 32 × 23 см; текст написан в два столбца. Имеются небольшие утраты в начале и в конце рукописи: Евангелие от Матфея начинается с двенадцатого стиха пятой главы, Евангелие от Иоанна заканчивается на середине семнадцатого стиха двадцать первой. Сохранилось два листа с орнаментальными заставками и инициалами (fols. 61, 175)

Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. 1970. No. 1). Heidelberg: Carl Winter; Universitätsverlag, 1970. S. 55; *Hunger H.* Evangelisten. A. Evangelistenbilder in Handschriften // Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Hrsg. von K. Wessel, M. Restle. Bd. 2. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1971. Col. 457; *Matthiae G.* Sulle origini della pittura paleologa // Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte. 1971. N.S. 18. P. 158. Fig. 61); *Illuminated Greek Manuscripts in American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University Art Museum. Princeton: Princeton University Press, 1973. P. 158–161. Cat. 44 (автор описания – Э. Ван Бюрен); *Robb D.M.* The Art of the Illuminated Manuscript. South Brunswick; New York; London: A.S. Barnes; Thomas Yoseloff, 1973. P. 68–69. Fig. 32; *Попова О.С.* Новгородские миниатюры второй четверти XIV в. // Византийские и древнерусские миниатюры. М.: Индрик, 2003. С. 227, примеч. 21 (впервые опубликовано в: Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. 2. М.: Наука, 1974. С. 70–99); *Она же.* Свет в византийском и древнерусском искусстве XII–XIV веков // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 135, примеч. 26 (впервые опубликовано в: Советское искусствознание 1977. Вып. 1. М.: Советский художник, 1978. С. 75–99); *Belting H.* Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1978. Bd. 41. H. 3/4. S. 234, 235, 237. Abb. 17, 21; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи: В 2 т. / Изд. к печати подготовил Г.И. Вздорнов. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 238, примеч. 57; *Carr A.W.* Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition (Studies in Medieval Manuscript Illumination; Chicago Visual Library Text-Fiche Series; 47). Chicago; London: University of Chicago Press, 1987. P. 75, 92, 123, 148, 154, 163 (note 15), 171 (note 62); *Storey P.T.* Walters MS. 531: A Gospel Book from Constantinople of the Angeloi. M.A. thesis, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1994; *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261* / Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. P. 97. Cat. 51; *Aland K.* Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments / in Verbindung mit M. Welte bearb. von K. Aland. 2. neubearb. und. erg. Auflage (Arbeiten zur neutestamentlichen Textforschung; 1). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1994. S. 185; *Parpulov G.* A Catalogue of the Greek Manuscripts at the Walters Art Museum // The Journal of the Walters Art Museum. 2004. Vol. 62. P. 116–118; *Stefec R.S.* Aspekte Griechischer Buchproduktion in der Schwarzmeerregion // Scripta. 2014. Vol. 7. S. 221, n. 16; *Лазарь* // Православная энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Т. 39. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2015. С. 648–663 (см. раздел «Иконография», авторы: И.А. Орещкая, М.А. Маханько); *Parpulov G.* Middle-Byzantine Evangelist Portraits. A Corpus of Miniature Painting (Manuscripta Biblica; 7). Berlin: De Gruyter, 2022. Cat. 295.

<sup>2</sup> Подробнее о провенансе манускрипта см.: *Parpulov G.* A Catalogue of the Greek Manuscripts... P. 118; *Stefec R.S.* Aspekte Griechischer Buchproduktion... S. 221, n. 16.



и шесть миниатюр – образ соответствующего евангелиста и праздничная сцена перед каждым из Евангелий (fols. 59v–60, 102v–103, 173v–174), за исключением Евангелия от Матфея. Марк (fol. 60), как обычно, идет в паре с Крещением (fol. 59v) (илл. 1а-б), Лука (fol. 103) – с Благовещением (fol. 102v) (илл. 2а-б), и только рядом с Иоанном (fol. 174), против ожидания, оказывается не «Сошествие во ад», а «Воскрешение Лазаря» (fol. 173v)<sup>3</sup> (илл. 3а-б). Принимая во внимание, что св. Лазарь, ставший епископом Китийским, особо почитался в кипро-палестинском регионе<sup>4</sup>, можно предположить, что рукопись создавалась для заказчика родом из тех мест, либо носившего имя этого святого, либо связанного с храмом ему посвященным.

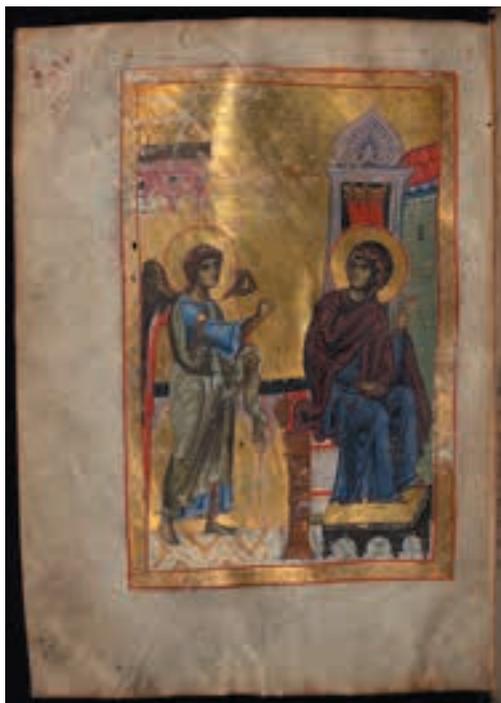
Датировка манускрипта колеблется от конца XI до XIV века. Нижнюю границу задал В.Н. Лазарев в первом издании «Истории византийской живописи» (1947–1948), где сблизил миниатюры W 531 и Псалтири и Нового Завета из монастыря Пантократора на Афоне, cod. 49

Илл. 1а. *Крещение*  
Миниатюра  
Четвероевангелия  
(W 531), fol. 59v  
Художественный  
музей Уолтерса,  
Балтимор

Илл. 1б. *Евангелист  
Марк*  
Миниатюра  
Четвероевангелия  
(W 531), fol. 60  
Художественный  
музей Уолтерса,  
Балтимор

<sup>3</sup> *Hunger H. Evangelisten...* Col. 457. Об ассоциации образов евангелистов с определенными праздничными сценами см.: *Meredith C. The Illustration of Codex Eberianus. A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1966. Vol. 29. P. 419–424.

<sup>4</sup> Лазарь // *Православная энциклопедия* (см. раздел «Почитание в Византии и на Кипре», автор: О.В. Лосева).



Илл. 2а. Благовещение  
Миниатюра  
Четвероевангелия  
(W 531), fol. 102v  
Художественный  
музей Уолтерса,  
Балтимор

Илл. 2б. Евангелист  
Лука  
Миниатюра  
Четвероевангелия  
(W 531), fol. 103  
Художественный  
музей Уолтерса,  
Балтимор

(ок. 1084)<sup>5</sup>. До этого, в «Истории древнерусского искусства» М. Алпатова и Н. Брунова (1935), памятник фигурировал как произведение XII века<sup>6</sup>, в «Переписи средневековых и ренессансных рукописей США и Канады» Де Риччи (1935) – XIII века<sup>7</sup>, а в «Каталоге греческих рукописей Нового Завета» К. Кларка (1937) – XIV века<sup>8</sup>. Последняя дата воспроизводится не только в каталогах выставок, проходивших в США в 1940–1950-е годы<sup>9</sup>, но и в других изданиях вплоть до 1990-х годов<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Лазарев В.Н. История Византийской живописи. 1947–1948. Т. 1. С. 111. В настоящее время рукопись находится в Дамбартон Оакс (ms. 3) (URL: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:44659780\\$1i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:44659780$1i)), один лист, привезенный с Афона в Москву В.И. Григоровичем, – в ГТГ (Инв. ДР-78) (Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Лицевые рукописи XI–XIX веков. Книга первая: Лицевые рукописи XI–XVII веков (Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков). Т. 2. Кн. 1 / Отв. ред. Я.В. Брук, Л.И. Иовлева. М.: Скан-рус, 2010. С. 23–26. Кат. 1 (автор описания – Н.В. Розанова)).

<sup>6</sup> Alpatov M., Brunov N. Geschichte. Bd. 2. S. 82. Abb. 189.

<sup>7</sup> De Ricci S. Census. Vol. 1. P. 758. Cat. 4.

<sup>8</sup> Clark K. A Descriptive Catalogue. P. 361.

<sup>9</sup> Arts of the Middle Ages. P. 5. Cat. 11. Pl. VI; Early Christian and Byzantine Art. P. 145. Cat. 732. Pl. CV; Capps E. Byzantine Manuscript Illumination. P. 49. Cat. 11. Pl. 14.

<sup>10</sup> См., например: Felicetti-Liebenfels W. Geschichte. S. 53. Taf. 16; Diringer D. The Illuminated Book. P. 107. Fig. II-20c; Robb D.M. The Art of the Illuminated Manuscript. Pp. 68–69. Fig. 32; Aland K. Kurzgefasste Liste. S. 185.



Среди авторов, которые придерживались мнения о принадлежности W 531 палеологовскому искусству – Х. Бухталь и О.С. Попова. Они попытались точнее определить место манускрипта в истории этого периода. Бухталь в 1957 году привел памятник в качестве раннепалеологовской параллели для рукописи Древней истории до Цезаря (British Library, Add. 15268)<sup>11</sup> конца XIII века, а в публикации 1961 года интерпретировал образ Иоанна Богослова из W 531 как типичный пример копирования в эпоху так называемого Палеологовского ренессанса произведения Македонского возрождения<sup>12</sup>. В статьях О.С. Поповой 1970-х годов рукопись упоминается как произведение середины<sup>13</sup> или 30–40-х годов XIV века<sup>14</sup>.

Д. Мурики в каталоге выставки «Византийское искусство – искусство европейское» (1964) предложила датировать балтиморское Четвероевангелие XII–XIII веками<sup>15</sup>, возвратив, таким образом, дискуссию о времени создания памятника в рамки границ, заданных Алпатовым, Бруновым и Де Риччи.

Позднейшие исследователи преимущественно склоняются в пользу XIII столетия, но поначалу недалеко отодвигают дату от начала

Илл. 3а. Воскрешение  
Лазаря  
Миниатюра  
Четвероевангелия  
(W 531), fol. 173v  
Художественный  
музей Уолтерса,  
Балтимор

Илл. 3б. Евангелист  
Иоанн  
Миниатюра  
Четвероевангелия  
(W 531), fol. 174  
Художественный  
музей Уолтерса,  
Балтимор

<sup>11</sup> Buchthal H. *Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. P. 84, note 5.

<sup>12</sup> Buchthal H. *A Byzantine Miniature*. P. 131–132.

<sup>13</sup> Попова О.С. Новгородские миниатюры второй четверти XIV в. С. 227, прим. 21.

<sup>14</sup> Попова О.С. Свет в византийском и древнерусском искусстве XII–XIV веков. С. 135, прим. 26.

<sup>15</sup> *Byzantine Art a European Art*. P. 320, 545. Cat. 319 (автор описания – Д. Мурики-Хараламбус).

палеологовского периода. Так, Д. Талбот Райс в докладе на симпозиуме 1965 года, посвященном фрескам Сопочан и современному им искусству, отмечает стилистическую близость W 531 фрескам в Софии Трапезундской, датируя последние около 1260 года<sup>16</sup>, с чем соглашается Г. Маттье (1971), который, кроме того, предполагает связь обоих памятников с Никеей<sup>17</sup>. В числе произведений XIII века, не уточняя часть столетия, упоминает рукопись из музея Уолтерса и В.Н. Лазарев в переиздании «Истории византийской живописи» (1967)<sup>18</sup>.

Позднее датировка начинает сдвигаться к более раннему времени. Х. Бельтинг в публикации 1970 года приводит W 531 как памятник середины XIII века, созданный при дворе Комнинов в Трапезунде, а в статье 1978 года – как произведение, увидевшее свет около 1200 года<sup>19</sup>. Более широкую датировку первой половиной XIII века предлагает Э. Ван Бюрен – автор описания в каталоге выставки иллюминированных греческих рукописей из американских собраний, состоявшейся в 1973 году<sup>20</sup>. В обоснование предпалеологовского происхождения балтиморского манускрипта Ван Бюрен отмечает, что стиль его миниатюр ближе росписям Жичи и Милешева, нежели Сопочан. Также она сближает живописный подход в изображениях (за исключением миниатюр с образами «Благовещения» и Луки, выполненных, по мнению исследовательницы, в более графическом ключе) с манерой исполнения хранящихся в монастыре Св. Екатерины на Синае фрагментов эпистилия и иконы «Благовещение» (ок. 1200)<sup>21</sup>.

Говоря об иконографии, Ван Бюрен отмечает сходство типов евангелистов Марка и Луки с теми, что хорошо известны по константинопольским рукописям второй четверти XII века, как, например, Четвероевангелие (BAV, Vat. Urb. gr. 2), где, кроме того, прослеживается и сходный способ иллюстрирования – размещение перед каждым из Евангелий автора в паре

<sup>16</sup> Talbot Rice D. The Paintings of Hagia Sophia. P. 87; *Idem*. Byzantine Painting. P. 40. Pl. 27.

<sup>17</sup> Matthiae G. Sulle origini della pittura paleologa. P. 158. Fig. 61.

<sup>18</sup> Lazarev V. Storia della pittura bizantina. P. 335, n. 57; Лазарев В.Н. История византийской живописи. 1986. Т. 1. С. 238, примеч. 57.

<sup>19</sup> Belting H. Das illuminierte Buch. S. 55; *Idem*. Zwischen Gotik und Byzanz. S. 234, 235, 237. Abb. 17, 21.

<sup>20</sup> Illuminated Greek Manuscripts in American Collections. P. 158–161. Cat. 44 (автор описания – Э. Ван Бюрен).

<sup>21</sup> В издании синайских икон Г. и М. Сотириу (*Sôtiroiou G. et M. Icônes du mont Sinai*. Athènes: Institut français d'Athènes, 1956–1958), на которое ссылается Ван Бюрен, под номерами, ею указанными, нет образа Благовещения. Вероятно, произошла опечатка и вместо 8 следует читать 82. Об эпистилии см. также: Mouriki D. Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century // Sinai: Treasures of the Monastery of St Catherine / Intr. by K. Manaphes. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. P. 162–163. Fig. 31–33; о «Благовещении»: Лифшиц Л.И. Об этапах развития стиля русской живописи в первой трети XIII века. Предварительные заметки // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь О. С. Поповой / Ред.-сост. А.В. Захарова, О.В. Овчарова, И.А. Орецкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 214, 216, илл. 36.

с праздничной сценой. Исследовательница не сомневается, что создатели миниатюр W 531 – это константинопольские художники, прибывшие в Трапезунд после 1204 года. Местным трапезундским мастером, на ее взгляд, могли быть выполнены орнаменты рукописи. Однако отсылка к якобы имеющимся для них аналогиям (использование ромбовидного мотива) в так называемом Карахиссарском Евангелии не выглядит убедительным аргументом<sup>22</sup>.

Э.У. Карр (1987) склоняется к тому, чтобы принять датировку «около 1200 года», ранее предложенную Бельтингом, и отмечает, что особенности письма, как и заимствование отдельных мотивов из манускриптов, связанных с миниатюристом Гомилий Иакова Коккиновафского<sup>23</sup>, указывают на несомненную связь балтиморского Четвероевангелия с Константинополем<sup>24</sup>.

В каталоге выставки «Слава Византии» (1997) Карр возвращается к более широкой датировке W 531 первой половиной XIII века, предложенной ранее Ван Бюрен<sup>25</sup>. Здесь вновь отмечаются переключки со столичными рукописями второй четверти XII века круга Гомилий Иакова Коккиновафского. Подчеркивается, что это была «последняя отчетливо выраженная группа манускриптов, известная в Константинополе до... 1204 года»<sup>26</sup>. Балтиморское Четвероевангелие признаки данной группы сочетает «с классицизирующими чертами <...>, которые указывают на столичное искусство Палеологовского ренессанса после <...> 1261 года»<sup>27</sup>. С осторожностью исследовательница заключает: «... хотя глубокие, насыщенные цвета, сверкающая хрисография и иконографическая свобода миниатюр – все намекает на то, что Евангелие

<sup>22</sup> Э. Ван Бюрен приводит Карахиссарское Евангелие с шифром РНБ, гр. 101, но из издания, на которое она ссылается, становится ясно, что речь идет о рукописи из РНБ греч. 105. Очевидно, исследовательница ошиблась, указывая шифр. Как показала Э.У. Карр, последняя рукопись принадлежит Чикагской подгруппе ранних манускриптов «декоративного» стиля, связанных с кипро-палестинским регионом (*Carr A.W. Byzantine Illumination 1150–1250*. P. 13ff).

<sup>23</sup> Список манускриптов этой группы и новейшую литературу см.: *Carr A.W. Thoughts on the Production of Provincial Illuminated Books in the Twelfth and Thirteenth Centuries // Scrittura, libri e testi nelle aree provinciali di bisanzio. Atti del seminario di Erice (18–25 settembre 1988) / A cura di G. Cavallo, G. De Gregorio, M. Maniaci. Spoleto: Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, 1991*. P. 665, note 11; *Anderson J. A Twelfth-Century Leaf from the Byzantine Courtly Circle in the Freer Gallery of Art (Freer 33.12) // Gesta. 1996. Vol. 35. No. 2. P. 142–148; Овчарова О.В. Фрески Незеи (1164) и византийская живопись XII века. М.: Индрик, 2020. С. 100–101, примеч. 13.*

<sup>24</sup> *Carr A.W. Byzantine Illumination 1150–1250*. P. 75, 92, 154. Близкой концепции, судя по названию, придерживается и автор неопубликованной диссертации «Walters MS. 531 – Евангелие из Константинополя периода Ангелов», защищенной в Южном методистском университете в Далласе в 1994 году (*Storey P.T. Walters MS. 531: A Gospel Book from Constantinople of the Angeloi. M.A. thesis, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1994*).

<sup>25</sup> *The Glory of Byzantium*. P. 97. Cat. 51 (автор описания – Э.У. Карр).

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

было создано когда-то в течение этого периода (первой половины XIII века. – О.О.), его дата, место создания и вероятный заказчик остаются загадкой»<sup>28</sup>.

Г. Парпулов в каталоге греческих манускриптов музея Уолтерса (2004) отнес W 531 к середине XII века, базируясь, главным образом, на интерпретации особенностей палеографии<sup>29</sup>. Согласно его трактовке, расходящейся с мнением Карр, высказанным в монографии 1987 года, писцов было двое, и почерк одного из них (fols. 103–118, 120–121, 123–130, 132–170, 180–210, 212–217, 219–232) обладает признаками, отличающими кипро-палестинские манускрипты второй половины XII – первой трети XIII века с письмом типа «эпсилон» в его более укрупненном, приземистом варианте. Другой почерк (fols. 1–101, 119, 122, 131, 171–172, 175–179, 211, 218) близок письму Серальского Октатевха (Торкару Saray, G. I. 8) 1138–1150 годов. Принимая во внимание, что дополнения, сделанные близким Октатевху почерком, читаются на полях страниц, написанных письмом типа «эпсилон», Парпулов относит манускрипт к середине XII столетия<sup>30</sup>. Кроме того, он обосновывает эту датировку, ссылаясь на аналогии в орнаментальной декорации рукописей Гомилий Иакова Коккиновафского (BAV, Vat. gr. 1162) и (BnF, Paris. gr. 1208) второй четверти XII века и принадлежащего тому же кругу Евангелия (Oxford, Christ Church, gr. 32; ок. 1139). Параллель стилю миниатюр W 531 исследователь усматривает в росписях церкви монастыря Богородицы Космосотиры в Феррах (ок. 1152). В каталоге средневизантийских рукописей с изображениями евангелистов, опубликованном в 2022 году, тот же автор приводит балтиморский манускрипт как памятник первой половины XII века<sup>31</sup>. М.А. Курышева полагает, что почерки W 531 характерны для XIII века<sup>32</sup>.

Целью настоящего исследования является уточнить время создания манускрипта, основываясь на стилистическом анализе его миниатюр.

Все они выполнены в строгом классическом ключе, отличаясь идеально сбалансированными композициями, в которых стройные фигуры отчетливо выступают на фоне пейзажных и архитектурных кулис. Низкая линия позы или пола придает персонажам дополнительную значительность. Моделировка ведется с помощью живописных, но также и линейных средств, без видимого преобладания того или иного подхода. Все краски взяты в несколько приглушенном варианте и в сочетании с большими золотыми поверхностями создают впечатление как бы закатного колорита.

Одной из особенностей рукописи является плоскостная трактовка фонов, что сопряжено с декоративными эффектами. Так, в «Крещении» золотые небеса и голубые воды Иордана, заключенные в границы из стилизованных, вытянутых гор и берегов, имеют ясно читаемую форму

<sup>28</sup> The Glory of Byzantium. P. 97. Cat. 51.

<sup>29</sup> Parpulov G. A Catalogue of the Greek Manuscripts... P. 116–117.

<sup>30</sup> Ibid. P. 118.

<sup>31</sup> Parpulov G. Middle-Byzantine Evangelist Portraits. Cat. 295.

<sup>32</sup> Устный комментарий к докладу, лежащему в основе настоящей публикации.

песочных часов, что бывает присуще и другим византийским изображениям этой сцены, но не проявляется в них столь отчетливо. Принимая во внимание зависимость не только системы иллюстрирования, но и иконографии евангелистов<sup>33</sup> и типов некоторых лиц<sup>34</sup> от рукописей круга Гомилий Иакова Коккиновафского, можно было бы допустить, что и декоративно-плоскостный подход к трактовке фона обусловлен их влиянием. Против этого, однако, говорит существенная разница в характере взаимодействия между фоном и фигурами. В рукописях типа Гомилий золотое поле обладало как бы силой притяжения, подчиняясь которой не только элементы антуража, но и персонажи порой распластывались по поверхности фона в неправдоподобных позах. В балтиморском же манускрипте движения фигур выглядят совершенно естественными.

Показательно, например, сравнение образа Богородицы в сцене «Благовещение» W 531, fol. 102v, и одной из аналогичных композиций в ватиканском списке Гомилий (BAV, Vat. gr. 1162), fol. 127v<sup>35</sup>. В обоих случаях Мария, сидя за прядением, оборачивается в ответ на приветствие архангела Гавриила. При этом художник Гомилий сопрягает чисто профильное положение ее ног и абсолютно фронтальное плечей. Напротив, в W 531 разворот фигуры Богородицы выглядит постепенным и пластически убедительным. Рисунок складок ее одежды обусловлен движением тела и свойствами ткани – более тонкой и образующей более мелкие и частые складки на темно-синем хитоне, более плотной и лежащейся более крупными складками на бордовом мафории. Художник отчетливо разделяет одушевленную и неодушевленную материю образов, в отличие от мастера Гомилий, наделяющего повышенной энергией все элементы изображения – от ликов до рисунка черепицы на крыше.

<sup>33</sup> Типы Марка, размышляющего с рукой у подбородка, и Луки, пишущего в кодексе, развернутом на коленях, так же как и весь их антураж – дельфинообразные основания небольших попиртов на столиках; сетчатая спинка кресла и здание с треугольным фронтоном у Марка; табурет и центрическая граненая постройка с бельведером, увенчанная деталью в виде раковины, у Луки – находят самые близкие аналогии в Евангелиях круга Гомилий Иакова Коккиновафского (см., напр., BAV, Vat. Urb. gr. 2 или British Library, Burney 19). Изображение Иоанна, представленного фронтально сидящим с развернутым свитком, по положению фигуры и по некоторым мотивам в рисунке складок совпадает с миниатюрой с тем же евангелистом в Четвероевангелии (Mount Athos, Vatopedi, cod. 975) (*Parpulov G. Middle-Byzantine Evangelist Portraits. Cat. 315*), возможно, копирующем не сохранившуюся рукопись Евангелия круга Гомилий. Также близкую аналогию представляет образ апостола Иакова из принадлежащего этому же кругу Нового Завета (Auct. T. inf. 1. 10), f. 287v – URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/p/6b417f6e-678b-476d-8b46-9a755230e9e6> (дата обращения: 20.06.2025).

<sup>34</sup> Лики ангелов в «Крещении» (59v), особенно дальнего из них демонстрируют типологию, свойственную женским, детским и юношеским образам миниатюр круга Гомилий, с характерной для них округлостью, такой же формой глаз, короткими носами и оливковым оттенком карнации. См., напр., Vat. Gr. 1162, fols. 29, 46v, 59v – URL: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.1162](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162) (дата обращения 20.06.2025).

<sup>35</sup> См. там же.

О невозможности отнести миниатюры балтиморского Четвероевангелия не только ко второй четверти, когда создавались манускрипты круга Гомилий Иакова Коккиновафского, но и к середине XII века, свидетельствует сопоставление с фресками Космосотиры в Феррах (ок. 1152)<sup>36</sup>, которые в качестве стилистической параллели для W 531 приводил без достаточных, на наш взгляд, оснований, Г. Парпулов. Сравним, для примера, образы архангела Гавриила в двух памятниках. В Феррах его фигура<sup>37</sup> более тяжеловесная и одновременно сильнее связанная с поверхностью фона, чему способствуют повторяющиеся линейные мотивы в драпировках, похожие на те, что можно видеть в одеждах апостолов в мозаиках Чефалу (1148). Последние подробно были описаны О. Демусом в связи с анализом тенденции к уплощению и фрагментации объемов, нарастающей в византийской живописи к середине XII века<sup>38</sup>. На миниатюре пропорции фигуры архангела выглядят более стройными. Складки его одежд последовательно разделяются на более крупные и отчетливые, связанные с выявлением движения (как диагональные борозды, подчеркивающие объем приближенной к зрителю свободной ноги), и более мелкие, поверхностные (как легкая световая штриховка на бедре, передающая сборение тонкой ткани гиматия). В целом, трактовка здесь более нюансированная, точнее следующая естественным изгибам тела и выявляющая его форму, а не дробящая ее на отдельные составляющие, как в изображении архангела в Феррах.

Более подходящей, чем Космосотира, параллелью для W 531 представляются памятники классического направления позднего XII века, такие как фрески Осиос Давид в Фессалонике. Здесь, к примеру, у ангела в Крещении объем фигуры также моделируется с акцентом на органическом единстве и пластической целостности. То, что отличает солунского ангела от миниатюр W 531, это патетика, сообщаемая образу бурным волнением складок по подолу в духе позднекомниновского «динамического» стиля<sup>39</sup>. Кроме того, фрески Осиос Давид характеризуются развитым чувством пространственной среды, тогда как в миниатюрах фоны,

<sup>36</sup> Παπαθεοφάνους-Τσούρη Ε. Ευρετήριο των βυζαντινών τοιχογραφιών της Ελλάδος. Ανατολική μακεδονία, Δυτική Θράκη. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Κέντρο έρευνας της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης, 2016. Σ. 322–349.

<sup>37</sup> Ibid. Εικ. 32.

<sup>38</sup> Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London: Routledge and Kegan Paul, 1949. P. 378–381.

<sup>39</sup> Принимая это во внимание, Е. Цигаридас отнес памятник к началу 1160-х годов, то есть считал его созданным незадолго до фресок Нерези (Τσιγαρίδας Ε. Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα. Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών σπουδών, 1986; Idem. Θεσσαλονίκη. Η Βυζαντινή ζωγραφική σε ναούς της πόλεως (9ος–15ος αιώνας). Αθήνα: Υπουργείο πολιτισμού και αθλητισμού. Οργανισμός διαχείρισης και ανάπτυξης πολιτιστικών πόρων, 2021. Σ. 107–123). Мурики же, с учетом развитой живописности, пространственности и психологизма образов монастыря Латому, датировала ансамбль временем около 1200 года (Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980–1981. Vol. 24/25. P. 122).

трактованные плоскостно и приближенные к фигурам, функционируют – особенно в Благовещении и Воскрешении Лазаря – наподобие театрального задника.

Согласно исследованиям Л.И. Лифшица, последний эффект маркирует искусство первых двух десятилетий XIII века, в противоположность как более раннему, конца XII столетия, когда фон наделялся качеством пространственной глубины и трактовался как подвижная светотеневая среда, окружающая персонажей, так и позднему, начиная с третьего десятилетия XIII века, демонстрирующему деление пространства на планы<sup>40</sup>. В первые же два десятилетия, по словам ученого, «соотношение двух начал – пластики и пространства – меняется в пользу первого <...> Фигуры не погружаются в фон, как в пространственную среду, а выдвигаются на передний план и противопоставляются его ровной твердой поверхности»<sup>41</sup>.

Далее эта характеристика развивается автором применительно к части клейм западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале, но также и к таким памятникам, как росписи Богородичной церкви в Студенице, мозаичная икона Одигитрии из синайского монастыря Св. Екатерины, «Успение» из Десятинного монастыря. С последним, на наш взгляд, могут быть сопоставлены миниатюры балтиморского Четвероевангелия, демонстрирующие похожие объемно-пространственные отношения. При этом, по сравнению с «Успением»<sup>42</sup>, фигуры на миниатюрах выглядят более объемными, устойчивыми, менее силуэтизированными, что может объясняться как чуть более поздним временем их создания, так и разницей в назначении. Крупных размеров икона рассчитана на восприятие с некоторого расстояния, тогда как миниатюры – на разглядывание вблизи.

Трактовка ликов в рукописи из Музея Уолтерса так же, как и описанная выше особенность в передаче окружающего персонажей пространства, указывает на ранний XIII век, хотя некоторые из них все еще близко следуют комниновской типологии. Образ Богородицы из «Благовещения» сопоставим, например, с изображениями ангелов во фресках Дмитриевского собора во Владимире (1190-е) или св. Георгия на мозаичной иконе из монастыря Ксенофонт на Афоне<sup>43</sup> (илл. 4а-б). Для всех них характерен

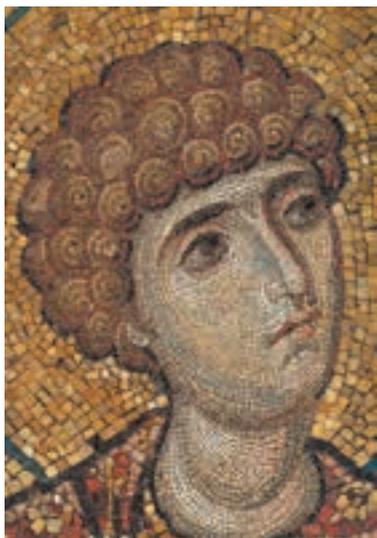
<sup>40</sup> Лифшиц Л.И. Живопись второй половины – конца XII века // История русского искусства: в 22 т. Т. 2/2: Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 259–261; *Он же*. Живопись конца XII – первой половины XIII века // История русского искусства: в 22 т. Т. 3/1: Искусство конца XII – первой половины XIII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 140, 195.

<sup>41</sup> Лифшиц Л.И. Живопись конца XII – первой половины XIII века. С. 227.

<sup>42</sup> Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков (Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков). Т. 3. Кн. 1 / Отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: ГТГ, 2020. С. 284–331. Кат. 10 (автор описания – С.Н. Татарченко).

<sup>43</sup> В научной литературе этот образ относят не только к позднему XII веку (Скобцова Д.А. К вопросу о времени создания мозаичных икон святого Георгия и святого Димитрия из монастыря Ксенофонта на Афоне // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь Ольги Сигизмундовны Поповой. С. 504–517;

Илл. 4а. Лик  
св. Георгия  
Конец XII века  
Фрагмент мозаичной  
иконы  
Монастырь  
Ксенофонта на Афоне



Илл. 4б. Лик  
Богородицы  
Фрагмент илл. 2а



сужающийся книзу овал лица с аккуратным маленьким подбородком, миндалевидный разрез глаз и несколько удлинённый, чуть загнутый на конце нос. Моделировка всех трех ликов также близка, хотя в образе Богородицы более активную роль играют тени. Зеленоватые в глазницах, они дополнительно насыщаются пурпурными рефlekсами по внешнему контуру лица, где, сгущаясь, почти скрадывают границу между шеей и подбородком.

Чуть проще и легче – без колористической усложненности и уплотненности окружающих лик теней, но с похожей манерой работы в освещенной зоне – написана Богородица на иконе из разрозненного Деисусного чина, две части которого находятся в монастыре Св. Екатерины на Синае<sup>44</sup>. Местами – при взгляде на полупрозрачные розовые мазки на щеках, на рисунок губ, складку на шее – возникает ощущение работы одного и того же мастера (илл. 5). Сравнение иконы и миниатюры тем более оправданно, что речь идет о произведениях близкого размера. Икона

там же см. более ранние публикации о памятнике), но и к концу XI века, а недавно еще и к периоду «незадолго до 1300 года» (*Βασιλάδης Κ.Μ. Ὑστερὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Χόρος καὶ μορφὴ στὴν τέχνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως. 1150–1450. Αθήνα, 2015. Σ. 211, 386, 436*).

<sup>44</sup> В синайском монастыре, помимо образа Богородицы, находится икона Христа, а образ Предтечи – в Виргинском художественном музее (*Parpulov G.R. Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century // Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai / Ed. by Sh. E.J. Gerstel, R.S. Nelson. Turnhout: Brepols, 2010. P. 381. Cat. XII.12.1, XII.12.2, XII.12.3*). К. Вайцман, знакомый только с образами Христа и Богородицы, отнес их к XIII веку (*Weitzmann K. Icon Painting in the Crusader Kingdom // Dumbarton Oaks Papers. 1966. Vol. 20. P. 77. Fig. 58, 59*) (repr. in: *Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai: Essays. Princeton: Princeton University Press, 1982. P. 325–386, 434–436*). Та же дата воспроизводится и на сайте Мичиганско-Принстонско-Александрийских экспедиций. По мнению же Г. Парпулова, триптих мог быть создан в XII веке.

небольшая – 19,5 × 15,1 см; миниатюра немного крупнее – 24,8 × 16 см. При этом по типу лика изображение Богоматери из Деисуса с ее тяжеловатым подбородком не похоже на образ из W 531, но скорее сближается с фресками 1208/1209 годов в Студенице<sup>45</sup>, что, на наш взгляд, следует учесть при датировке как самого синайского чина, так и балтиморского манускрипта.

Образ Христа из того же Деисуса может быть сопоставлен с изображением Спасителя на миниатюре «Воскрешение Лазаря» (илл. 6а-б). Сходство в данном случае обнаруживается не только в моделировке, но и в самих чертах – более укрупненных и индивидуализированных, чем было принято в комниновских памятниках классического направления, хотя на связь с последними указывает все еще присущий иконному образу оттенок созерцательности и графический характер завершающей прорисовки черт. На миниатюре лик написан более мягко, и выражение его более прямое, взгляд конкретно направленный. Возможно, разница в трактовке обусловлена разными функциями произведений. Христос на иконе – это моленный образ, на миниатюре – действующее лицо евангельской сцены.

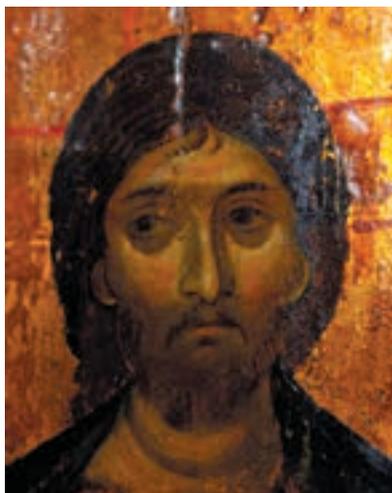
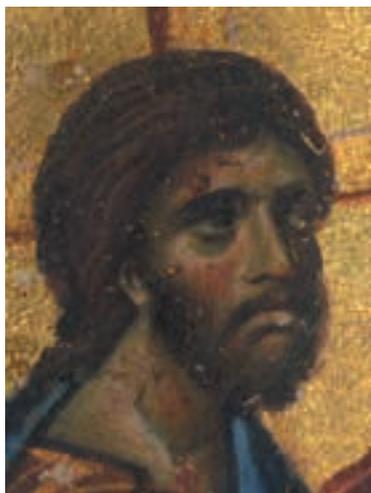
Для изображения архангела Гавриила на миниатюре «Благовещение» (fol. 102v) (илл. 7а) подходящей параллелью представляется еще одна икона из того же синайского собрания и, по-видимому, также раннего XIII века – образ св. Георгия на коне, убивающего дракона<sup>46</sup>.



Илл. 5. Лик Богородицы  
Начало XIII века  
Фрагмент иконы  
Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае

Илл. 6а. Лик Христа  
Фрагмент илл. 3а

Илл. 6б. Лик Христа  
Начало XIII века  
Фрагмент иконы  
Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае



<sup>45</sup> См., напр.: *Мандић С.* Богородична црква у Студеници (Уметнички споменици у Југославији). Београд: Издавачки завод Југославија, 1966. Ил. 3, 17, 20.

<sup>46</sup> URL: <https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/item/2760#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-3039%2C-223%2C9020%2C4444> (дата обращения 19.06.2025).



Илл. 7а. Лик архангела  
Гавриила  
Фрагмент илл. 2а

Речь идет о сходстве как в письме, так и в типе лика, менее утонченного по сравнению с классическим комниновским. Впрочем, как и в предыдущем сравнении, лиризм образа все еще связывает икону с XII столетием, тогда как изображение Гавриила на миниатюре, подобно образу Христа в «Воскрешении Лазаря», этой характеристики уже лишен.

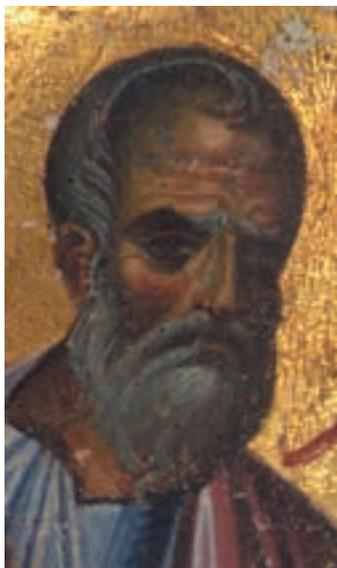
Прямота и конкретность выражения в еще большей мере присуща образу св. Иоанна Богослова (fol. 74), который как своим настроением, так и портретным характером внешности напоминает изображение пророка Иеремии в росписях Старой Митрополии в Верии начала 1220-х годов (илл. 8а-б)<sup>47</sup>. До известной степени портретное начало роднит Иоанна и с некоторыми из образов Боянских фресок 1259 года<sup>48</sup>.

Облик Христа на миниатюре «Крещение» (fol. 59v) мягкой живописностью предвосхищает такие обра-

зы, как «Спас Нерукотворный» из Лана, предположительно 40-х годов XIII века<sup>49</sup> (илл. 9а-б).

Отметим также, что в скорбном лике одной из сестер Лазаря (fol. 173v) нависающее над глазом веко изображено в манере, близкой трактовке этой же детали в образе св. Ефрема Сирина из рукописи его Слов (Mount

Илл. 8а. Лик  
св. Иоанна  
Евангелиста  
Фрагмент илл. 3б



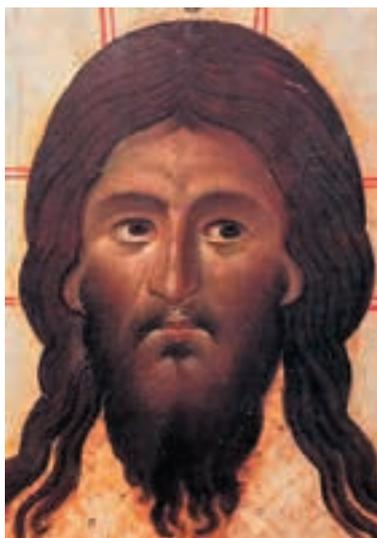
Илл. 8б. Лик  
св. пророка Иеремии  
Начало 1220-х  
Фреска Старой  
Митрополии в Верии,  
Греция



<sup>47</sup> Fundić L. Art, Power, and Patronage in the Principality of Epirus, 1204–1318. Abingdon; Oxon: Routledge, 2022. P. 55–63. Fig. 9.

<sup>48</sup> Ср., например: Мавродинова Л. Стенната живопис в България до края на XIV век. София: Проф. Марин Дринов, 1995. Ил. 45.

<sup>49</sup> Лифшиц Л.И. Живопись конца XII – первой половины XIII века. С. 238. Илл. 319.



Илл. 9а. Лик Христа  
Фрагмент илл. 1а

Илл. 9б. Лик Христа  
Фрагмент  
иконы «Спас  
Нерукотворный  
на убрусе». 1240-е  
Собор в Лане

Athos, Pantokrator, cod. 86) 1227 года<sup>50</sup>. В обоих случаях мимическое движение передается в живописной манере, тенями, тогда как в XII веке это делали с опорой на линию<sup>51</sup>. В данном отношении примечательно также, что лик Иоанна Предтечи (fol. 59v), в создании образа которого не только в XII веке, но и в позднейшие времена предпочтение зачастую отдавалось более аскетичным по своей природе графическим средствам, в W 531 написан довольно мягко, без дополнительного линейного акцентирования углублений морщин, проступающих между светлыми мазками моделировок.

Таким образом, трактовка композиций в миниатюрах Четвероевангелия из музея Уолтерса соответствует искусству первых двух десятилетий XIII века, а в ликах можно обнаружить переключки и с позднейшими памятниками XIII века, вплоть до его середины, что подтверждает утвердившуюся к началу 1990-х годов датировку рукописи первой половиной столетия. Вместе с тем высокое качество исполнения в сочетании с присутствующими комниновскими реминисценциями позволяет, на наш взгляд, сузить предполагаемый период создания манускрипта до первой четверти XIII века.

<sup>50</sup> Πελεκανίδου Σ.Μ., Χρήστου Π.Κ., Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., Καδά Σ.Ν., Κατσαροῦ Α.

Οι Θεσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Τ. Γ'. Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μ. Παντοκράτορος, Μ. Δοχειαρίου, Μ. Καρακάλου, Μ. Φιλοθέου, Μ. Ἁγίου Παύλου. Αθήνα: Εκδοτικὴ Αθηνῶν, 1979. Σ. 280–281. Εικ. 238.

<sup>51</sup> Графическая манера удерживается и во многих памятниках первой половины XIII века, выполненных не самими передовыми художниками. См., например, похожий скорбный лик, но более линейный по своему исполнению, в Никольском приделе нартекса Радослава в Студенице (ок. 1235) – URL: [https://www.blagofund.org/Archives/Studenica/Main/Pictures/Interior/Exonarthex\\_King\\_Radoslav\\_s\\_narthex/North\\_Parecclesion\\_-\\_dedicated\\_to\\_Saint\\_Nicholas/STUD\\_3\\_IMG\\_5294.html](https://www.blagofund.org/Archives/Studenica/Main/Pictures/Interior/Exonarthex_King_Radoslav_s_narthex/North_Parecclesion_-_dedicated_to_Saint_Nicholas/STUD_3_IMG_5294.html) (дата обращения 19.06.2025).

**Название:** К вопросу о стиле миниатюр и дате создания Четвероевангелия W 531 в Художественном музее Уолтерса

**Автор:** Ольга Владимировна Овчарова – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок 5, Москва, Российская Федерация, 125375.  
E-mail: o\_ovtcharova@yahoo.com

*Аннотация.* Миниатюры изучаемой рукописи выполнены в строгом классическом стиле, который, с точки зрения одних исследователей, соответствовал палеологовскому искусству (Х. Бухталь, О.С. Попова и др.), а по мнению других – комниновскому (М. Алпатов, Н. Брунов, В.Н. Лазарев). Начиная с 1970-х годов в науке утверждается представление о создании памятника между двумя этими эпохами, в первой половине XIII столетия (Х. Бельтинг, Э. Ван Бюрен, Э.У. Карр и др.). Относительно недавно вновь была предпринята попытка отодвинуть дату создания W 531 в комниновское время – к середине или первой половине XII века (Г. Парпулов). Настоящее исследование показывает, что несмотря на присутствие в миниатюрах балтиморского манускрипта отдельных комниновских реминисценций определяющими для его стиля являются признаки искусства первой половины XIII века. Таков, в первую очередь, преобладающий тип образа – с более укрупненными и индивидуализированными чертами, более прямым и конкретным взглядом, чем это было принято в комниновском искусстве. Также важным датирующим признаком является трактовка композиционного пространства, в котором фигуры не так сильно связаны с плоскостью фона, как во многих комниновских памятниках, начиная с рукописей круга Гомилий Иакова Коккиновафского второй четверти XII века, но и не погружены в него как в пространственную среду, что было характерно для классического направления позднего XII века. Персонажи на миниатюрах изучаемого манускрипта выдвинуты вперед, подобно актерам перед театральным задником, что, согласно мнению Л.И. Лифшица, является признаком искусства первых двух десятилетий XIII века. Исходя из этого, а также аналогий лицам W 531, которые можно видеть в некоторых иконах раннего XIII века из собрания монастыря Св. Екатерины на Синае, кажется возможным сузить датировку балтиморского Четвероевангелия до первой четверти XIII века.

*Ключевые слова:* византийская живопись, иллюминированная рукопись, миниатюра, классическое направление византийского искусства, XIII век

**Title:** On the Style of the Miniatures and the Date of the Tetraevangelion, Walters Art Museum, W 531

**Author:** Olga Vladimirovna Ovcharova – Ph. D., Senior Researcher. The State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky pereulok, 125375 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: o\_ovtcharova@yahoo.com

*Abstract.* The miniatures of the Tetraevangelion W 531 are painted in a strict classical style, which was considered by some researchers as a product of Palaeologan art (H. Buchthal, O.S. Popova, et al.), while others associated it with Comnenian painting (M. Alpatov, N. Brunov, V.N. Lazarev). From the 1970s, the interim stage of the first half of the 13<sup>th</sup> century began to be considered as a more probable time for the production of this manuscript (H. Belting, A. Van Buren, A.W. Carr). Relatively recently, an attempt was made to move the dating of the codex W 531 back again to the Comnenian period – to the middle of the 12<sup>th</sup> century or to the first half of it (G. Parpulov). The author of the present study argues that, despite some reminiscences of the art of the 12<sup>th</sup> century in the miniatures of the W 531, most of their features are pointing to the 13<sup>th</sup> century. Among them there is the type of a number of personages that, if compared to the Comnenian ones, are characterized by a more natural look,

with less refined features and more direct, specific expression. Also, the background is treated like a theatrical backdrop, against which the figures are not pressed, as it took place in Comnenian art, beginning with the miniatures of the circle of the Homilies of James of Kokkinobaphos (1125–1150), but stand freely, as actors on proscenium. Being also different from the classical painting of the late 12<sup>th</sup> century, where hints at the atmospheric environment were sought after, such a relation between figures and their background, according to L.I. Lifshits, is characteristic for the first two decades of the 13<sup>th</sup> century. Based on this, as well as on parallels drawn between some of the images in the W 531 and a number of the early 13<sup>th</sup>-century icons in the monastery of St. Catherine on Sinai, it seems possible to date the manuscript to the first quarter of the 13<sup>th</sup> century.

*Keywords:* Byzantine painting, illuminated manuscript, miniatures, classical trend of Byzantine art, 13<sup>th</sup> century

## REFERENCES

- Aland K. *Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments*, in Verbindung mit M. Welte... bearb. von K. Aland, 2 neubearb. und. erg. Auflage (Arbeiten zur neutestamentlichen Textforschung, 1), Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1994.
- Alpatov M., Brunov N. *Geschichte der altrussischen Kunst*. 2 Bde., Augsburg: Filser, 1932.
- Anderson J. "A Twelfth-Century Leaf from the Byzantine Courtly Circle in the Freer Gallery of Art (Freer 33.12)", *Gesta*, 35/2 (1996), pp. 142–148.
- Belting H. *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse, 1970, No. 1, Heidelberg: Carl Winter; Universitätsverlag, 1970.
- Belting H. "Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41¾ (1978), pp. 217–257.
- Bruk Ia.V. and Iovleva L.I., eds. *State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection. Illuminated Manuscripts. The 11<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries. Book One. Illuminated Manuscripts. The 11<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries (Early Russian Art of the 10<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries. Icon Paintings of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries)*, vol. 2/1, Moscow: Scanrus, 2010 (in Russian).
- Buchthal H. *Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford: Clarendon Press, 1957.
- Buchthal H. "A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives", *Dumbarton Oaks Papers*, 15 (1961), pp. 127–139.
- Buchthal H. *Art of the Mediterranean World a.d. 100 to 1400*, Washington: Decatur House Press, 1983.
- Capps E. "Byzantine Manuscript Illumination: An Exhibition, December 3–19", *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 15 (1957/1958), p. 49.
- Carr A.W. *Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition* (Studies in Medieval Manuscript Illumination; Chicago Visual Library Text-Fiche Series; 47), Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.
- Carr A.W. "Thoughts on the Production of Provincial Illuminated Books in the Twelfth and Thirteenth Centuries", in *Scrittura, libri e testi nelle aree provinciali di bisanzio. Atti del seminario di Erice (18–25 settembre 1988)*, a cura di G. Cavallo, G. De Gregorio, M. Maniaci, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, 1991, pp. 661–688.
- Chatzidakis M., ed. *Byzantine Art a European Art (9<sup>th</sup> Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe)*, Athens: Institut français d'Athènes, 1964.
- Chauncey M. and Freeman Ross S.E. *Early Christian and Byzantine Art: An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art, April 25 – June 22*, Baltimore: Trustees of the Walters Art Gallery, 1947.

- Christou P.K., Mavropoulou-Tsioumi Ch., Kadas S.N. and Kalamartzi-Katsarou Ek. *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, Miniatures – Headpieces – Initial Letters*, Vol. 4, Athens: Ekdotike Athenon, 1991.
- Clark K. *A Descriptive Catalogue of Greek New Testament Manuscripts in America*, Chicago: University of Chicago Press, 1937.
- De Ricci S. *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, Vol. 1, New York: The American Council of Learned Societies, 1935.
- Demus O. *The Mosaics of Norman Sicily*, London: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- Diringer D. *The Illuminated Book: Its History and Production*, London: Faber and Faber, 1958.
- Evans H.C. and Wixom W.D., eds. *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Felicetti-Liebenfels W. *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklänge unter Berücksichtigung der Maniera greca und der italo-byzantinischen Schule*, Olten; Lausanne: Urs Graf-Verlag, 1956.
- Fundić L. *Art, Power and Patronage in the Principality of Epirus, 1204–1318*, Abingdon; Oxon: Routledge, 2022.
- Hunger H. “Evangelisten. A. Evangelistenbilder in Handschriften”, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, herausg. von K. Wessel, M. Restle, Bd. 2, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1971.
- Karpova T.L., ed. *State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection, vol. 3. Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries (Early Russian Art of the 10<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries. Icon Paintings of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries)*, Moscow: State Tretyakov Gallery, 2020 (in Russian).
- Lazarev V. *Storia della pittura bizantina*, Torino: Giulio Einaudi, 1967.
- Lazarev V.N. *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi [History of Byzantine Painting]*, 2 vols., Moscow: Iskusstvo, 1947–1948 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi [History of Byzantine Painting]*, 2 vols., Moscow: Iskusstvo, 1986 (in Russian).
- Lifshits L.I. “Zhivopis’ vtoroi poloviny – kontsa XII veka” [“Painting of the Second Half to End of the 12<sup>th</sup> Century”], in *Istoriia russkogo iskusstva [History of Russian Art]* in 22 vols., vol. 2/2, Moscow: State Institute for Art Studies, 2015, pp. 141–305 (in Russian).
- Lifshits L.I. “On the Stages of Stylistic Evolution of the Russian Painting in the First Third of the 13<sup>th</sup> Century. Preliminary Notes”, in *Art of the Byzantine World. Individuality in Artistic Creativity. A Collection of Essays in Honour of Olga Popova*, ed. by A. Zakharova, O. Ovcharova and I. Oretskaia, Moscow: State Institute for Art Studies, 2021, pp. 282–295 (in Russian).
- Lifshits L.I. “Zhivopis’ kontsa XII – pervoi poloviny XIII veka” [“Painting of the End of the 12<sup>th</sup> to First Half of the 13<sup>th</sup> Century”], in *Istoriia russkogo iskusstva [History of Russian Art]* in 22 vols., Vol. 3/1, Moscow: State Institute for Art Studies, 2023, pp. 134–239 (in Russian).
- Mandić S. *Bogorodična crkva u Studenici (Umetnički spomenici u Jugoslaviji)*, Belgrade: Izdavački zavod Jugoslavija, 1966 (in Serbian).
- Matthiae G. “Sulle origini della pittura paleologa”, *Rivista dell’Istituto nazionale d’archeologia e storia dell’arte*, 18 (1971), pp. 101–179.
- Mavrodinova L. *La peinture murale en Bulgarie medievale jusqu’à la fin du XIV siècle*, Sofia: Prof. Marin Drinov, 1995 (in Bulgarian).
- Meredith C. “The Illustration of Codex Ebnerianus. A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29 (1966), pp. 419–424.

Mouriki D. "Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century", in *Sinai: Treasures of the Monastery of St Catherine*, intr. by K. Manaphes, Athens: Ekdotike Athenon, 1990.

Mouriki D. "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries", *Dumbarton Oaks Papers*, 24/25 (1980/1981), pp. 77–124.

Museum of Fine Arts, Boston. *Arts of the Middle Ages: A Loan Exhibition, February 17 to March 24, 1940*, Boston: Museum of Fine Arts, 1940.

Ovcharova O.V. *The Frescoes of Nerezi (1164) and Byzantine Painting of the 12<sup>th</sup> Century*, Moscow: Indrik, 2020 (in Russian).

Papathéofanous-Tsouris É. *Corpus de la peinture monumentale byzantine de la Grèce. Macédoine Orientale. Thrace Occidentale*, Athènes: Académie d'Athènes, Centre de recherché d'art byzantine et postbyzantin, 2016 (in Greek).

Parpulov G. "A Catalogue of the Greek Manuscripts at the Walters Art Museum", *The Journal of the Walters Art Museum*, 62 (2004), pp. 116–118.

Parpulov G. *Middle-Byzantine Evangelist Portraits. A Corpus of Miniature Painting* (Manuscripta Biblica; 7), Berlin: De Gruyter, 2022.

Parpulov G.R. "Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century", in *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, ed. by Sh. E.J. Gerstel and R.S. Nelson, Turnhout: Brepols, 2010, pp. 345–414.

Pelekanidis S.M., Christou P.C., Tsioumis Ch. and Kadas S.N. *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, Miniatures – Headpieces – Initial letters*, vol. 3, Athens: Ekdotike Athenon, 1979.

Petrov A.; Loseva O.V. et al. "Lazar", in *Pravoslavnaia entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 39, Moscow: Church Research Center "Orthodox Encyclopedia", 2015, pp. 648–663 (in Russian).

Popova O.S. "Novgorodian Miniatures of the Second Quarter of the 14<sup>th</sup> Century", in *Byzantine and Old Russian Miniatures*, Moscow: Indrik, 2003, pp. 205–230 (in Russian).

Popova O.S. "Light in Byzantine and Russian Art of the Eleventh to Fifteenth Centuries", in *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*, Moscow: Severnyj palomnik, 2006, pp. 83–148 (in Russian).

Robb D.M. *The Art of the Illuminated Manuscript*, South Brunswick; New York; London: A.S. Barnes; Thomas Yoseloff, 1973.

Saminsky A.L. "Masterskaia gruzinskoi i grecheskoi knigi v Konstantinopole XII – nachala XIII veka" ["The Workshop of Georgian and Greek Book in Constantinople of the 12<sup>th</sup> to Early 13<sup>th</sup> Century"], *Muzei*, 10 (1989), pp. 184–216 (in Russian).

Skobtsova D.A. "Dating of the Mosaic Icons of St. George and St. Demetrios from Xenophontos Monastery on Mt. Athos", in *Art of the Byzantine World. Individuality in Artistic Creativity. A Collection of Essays in Honour of Olga Popova*, ed. by A. Zakharova, O. Ovcharova and I. Oretskaia, Moscow: State Institute for Art Studies, 2021, pp. 504–517 (in Russian).

Sôtiriou G. et M. *Icons du mont Sinai*, Athènes: Institut français d'Athènes, 1956–1958.

Stefec R.S. "Aspekte griechischer Buchproduktion in der Schwarzmeerregion", *Scripta*, 7 (2014), pp. 205–233.

Storey P.T. *Walters MS. 531: A Gospel Book from Constantinople of the Angeloi*, M.A. thesis, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1994.

Talbot Rice D. *Byzantine Painting: The Last Phase*, New York: The Dial Press, 1968.

Talbot Rice D. "The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond", in *L'art Byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopoćani. 1965*, Beograd: Faculté de philosophie, Département de l'histoire de l'art, 1967, pp. 83–90.

Tsigaridas E. *Oi toichografies tēs monēs Latomou Thessalonikēs kai ē byzantinē zōgrafikē tou 12ou aiōna [Frescoes of the Latomou monastery in Thessaloniki and the Paintings*

*of the Twelfth Century*], Thessaloniki: Etaireia Makedonikōn Spoudōn Publ., 1986 (in Greek).

Tsigaridas E. *Thessalonike. The Byzantine Painting in the City's Churches (9<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Century)*, Athens: Ministry of Culture and Sports. Hellenic Organization of Cultural Resources, 2021 (in Greek).

Vafeiadis C.M. *Late Medieval Painting. Form and Pictorial Space in the Art of Constantinople. 1150–1450*, Athens: [s.e.], 2015 (in Greek).

Vikan G., ed. *Illuminated Greek Manuscripts in American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, Princeton University Art Museum*, Princeton: Princeton University Press, 1973.

Weitzmann K. "Icon Painting in the Crusader Kingdom", *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), pp. 49–83.

Weitzmann K. *Studies in the Arts at Sinai: Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1982.

*И.А. Орецкая*

## **НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СТИЛЕ РОСПИСЕЙ АТЕНСКОГО СИОНА**

Росписи Атенского Сиона давно и хорошо известны историкам византийского искусства и стали темой целого ряда научных публикаций<sup>1</sup>. Во многих из них обсуждается дата создания росписей второго слоя<sup>2</sup>; в западной апсиде сохранились изображения ктиторов (первоначально фигур было семь, одна из них полностью утрачена), и от их интерпретации, а также от анализа живописного стиля зависит время, предлагаемое исследователями. Так, Ш. Амиранашвили в публикациях 1941 и 1957 годов, а также в последующих переизданиях «Истории грузинского искусства» идентифицировал представленных персонажей с историческими фигурами конца IX – начала X века и отнес росписи к 904–906 годам<sup>3</sup>, однако его датировка была отвергнута как современниками, так и последующими исследователями, которые связывали росписи с разными временными интервалами в рамках второй половины XI века в зависимости от прочтения фрагментарно сохранившихся надписей, сопровождающих

<sup>1</sup> Достаточно полный их список можно найти в электронной базе данных «Грузинские настенные росписи»: URL: <http://arthistory.tsu.ge/murals/architecture/church-of-ateni-sioni/> (дата обращения 20.06.2025).

<sup>2</sup> Иногда в создании первого слоя росписей с аниконическими изображениями выделяют два этапа – вскоре после возведения храма, то есть ближе к концу VII века и 739 год (по заказу князя Степаноза Мампала), однако ввиду их хронологической и художественной близости представляется возможным рассматривать эту живопись как единое явление.

<sup>3</sup> *Amiranashvili Sh.* Atenis Sionis kedlis mkhatvrobis dat'arighebisat'vis [Concerning the Dating of the Ateni Sioni Wall Paintings] // Sakart'velos metsnierebat'a akademiis sazogadoebriv metsnierebat'a ganq'op'ilebis sametsniere sesia. mushaobis gegma da mokhsenebat'a t'ezisebi [Session of the Social Sciences' Department of the Georgian Academy of Sciences, Programme and Abstracts of the Papers] (Tbilisi, 1941), 3, 5–7; *Idem.* История грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси: Сахелгами, 1957. Т. 1. С. 77–101.

донаторские изображения<sup>4</sup>. Д. Мурики в статьях 1981 и 1986 годов<sup>5</sup> отнесла живопись второго слоя ко времени правления Георгия II (1072–1089). Датировка последней четвертью XI века на основании стиля росписей была предложена В.Н. Лазаревым<sup>6</sup>. Г. Абрамишвили отнес живопись Ате-ни к 90-м годам XI века и идентифицировал ктиторские портреты так: царский мцигнобартухуцеси (канцлер) епископ Чкондидский Георгий и царь Давид IV Строитель показаны предстоящими в молитве Спасителю; а за ними изображены Баграт IV и Георгий II, царица Исдухт и феодал Сумбат, сын Ашота, взывающие к Богородице<sup>7</sup>. Т. Вирсаладзе идентифицировала ктиторов следующим образом: первым в монашеском облачении изображен Георгий Мтацминдели, борец за независимость и чистоту грузинской церкви, а за ним – царь Георгий II, Баграт IV, Сумбат Ашотидзе и его сын Ашот, царица Мариам, мать Баграта IV, и царица Гурандухт, сестра Баграта. Исследовательница датировала росписи Атени 1068 годом, считая *terminus post quem* – появление в Грузии Жития Георгия Мтацминдели, написанного на Афоне Георгием Мцире, а *terminus ante quem* – декабрь 1068 года, когда войско султана Алпарслана опустошило Картли<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Р. Шмерлинг: период после смерти Баграта IV, то есть после 1072 года (*Shmerlingi R. Atenis Sionis mkhatvrobis dat'arighebis sakit'khisat'vis* [Concerning the Dating of the Ateni Sioni Wall Paintings] // *Sakartvelos metsnierebat'a akademiis moambe* [Bulletin of the Georgian Academy of Sciences]. 1947. VIII. №4. P. 261–268); Т. Барнавели: 1080 год (*Barnaveli T. Atenis Sionis mkhatvrobis t'arighis shesakheb* [Concerning the Date of the Ateni Sioni Wall Paintings"] // *Sakartvelos metsnierebat'a akademiis moambe* [Bulletin of the Georgian Academy of Sciences]. 1956. XVII. № 3. P. 281–286; *Idem. Atenis Sionis tsartserebi* [Inscriptions of Ateni Sioni]. Tbilisi, 1957. P. 5–7, 20 и др.

<sup>5</sup> *Mouriki D. The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting* // *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*. 1981. Bd. 31/2. S. 725–757; *Eadem. Observations on the Style of the Wall Paintings of the Sion Church at Ateni, Georgia* // *Calo Mariani, L'arte georgiana*. 1986. P. 173–185.

<sup>6</sup> *Лазарев В.Н. История византийской живописи*. М.: Искусство. 1986. С. 106, 230 (157).

<sup>7</sup> *Abramishvili G. Atenis Sionis ktitor't'a identip'ikatsia* [Identifications of the Ateni Sioni Donors] // *Sabchot'a khelovneba* [Soviet Art]. 1982. Т. 5. P. 86–101; *Idem. К датировке росписи Атенского Сиона* // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Текст: тезисы докладов / АН ГССР, Ин-т истории груз. искусства им. Г. Н. Чубинашвили. Тбилиси: Мецниереба, 1985; *Idem. La datation des fresques de la cathédrale d'Aténi* // *Zograf*. 1983. Т. 14. P. 17–26; *Idem. Kidevert'khel atenis sionis mokhatulobis t'arighsa da ktitor't'a identip'ikatsiis sakit'hebe* [Once Again About the Issues of the Dating of Ateni Sioni Wall Paintings and Identification of the Donors] // *Khelovnebis sakhelmts'ip'o muzeumis narkvevebi* [Bulletin of State Art Museum]. 1999. V. P. 72–88; *Idem. Атени Сиони* // *Православная энциклопедия*. Т. 3. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2009. С. 675–677; *Idem. Atenis Sioni. Adreuli shua saukuneebis tsentralur-gumbat'ovani khurot'modzghvruli tipis istoriidan* [Ateni Sioni. From the History of Early Medieval Central-Domed Architectural Type]. Tbilisi, 2012. P. 158–181.

<sup>8</sup> *Virsaladze T. Atenis Sionis mkhatvrobis dat'arighebis da ktitor't'a portretebis identip'ikatsiis sakit'khisat'vis* [Towards the Dating of Ateni Sioni Murals and Identification of Donor Portraits] //

Э. Истмонд предположил, что первая фигура в монашеском облачении принадлежит вынужденному принять монашеский постриг царю Георгию II, за ним следует его сын – Давид IV Агмашенебели, и далее – его дед Баграт IV. Он считает, что роспись была выполнена вскоре после того, как Георгий II передал власть своему сыну Давиду в 1089 году<sup>9</sup>. Его точку зрения разделяет Н. Симоишвили<sup>10</sup>. В недавнем исследовании М. Кахановой и И. Фолетти Атенский Сион рассматривается с не совсем обычной точки зрения – как паломнический храм, находившийся на пути с Востока на Запад, из Азии в Европу; именно в таком ракурсе авторы смотрят на его архитектуру, рельефы и надписи на его стенах<sup>11</sup>.

В статье «Наблюдения о стиле росписей Атенского Сиона в Грузии» Д. Мурики предприняла попытку увидеть памятник в контексте современной ему византийской живописи. Исследовательница сравнивала росписи Аteni в основном с мозаиками Дафни и фресками церкви Богоматери Елеусы в Велюсе и Иоанна Златоуста в Кутсовендисе на Кипре. Цель данной статьи – дополнить исследование Д. Мурики новыми данными о византийской живописи второй половины XI – начала XII века, введенными в научный оборот за время, прошедшее с момента выхода ее публикации в свет, и привести более близкие стилистические аналогии атенским росписям.

Храм – тетраконх с четырьмя угловыми нишами и куполом в центре, вытянутый по оси восток–запад – был возведен во второй половине VII века и представляет собой постройку типа Джвари, вторящую ему как по объемно-пространственной композиции, так и по пропорциональному строю<sup>12</sup>. Г.Н. Чубинашвили полагал, что, согласно первоначальному

Sabchota khelovneba [Soviet Art]. 1988. Т. 6. P. 88–104; *Eadem*. Atenis Sionis mkhatvrobis dat'arighebis da ktitor'ta portretebis identip'ikatsiis sakit'khisat'vis [Towards the Dating of Ateni Sion Murals and Identification of Donor Portraits] // *Ars Georgica* 1991. 10-A. P. 103–142; *Eadem*. Atenis Sionis mokhat'uloba [The Murals of Ateni Sioni] // *Eadem*. K'art'uli mkhatvrobis istoriidan [From the History of Georgian Painting]. Tbilisi, 2007. P. 202–241.

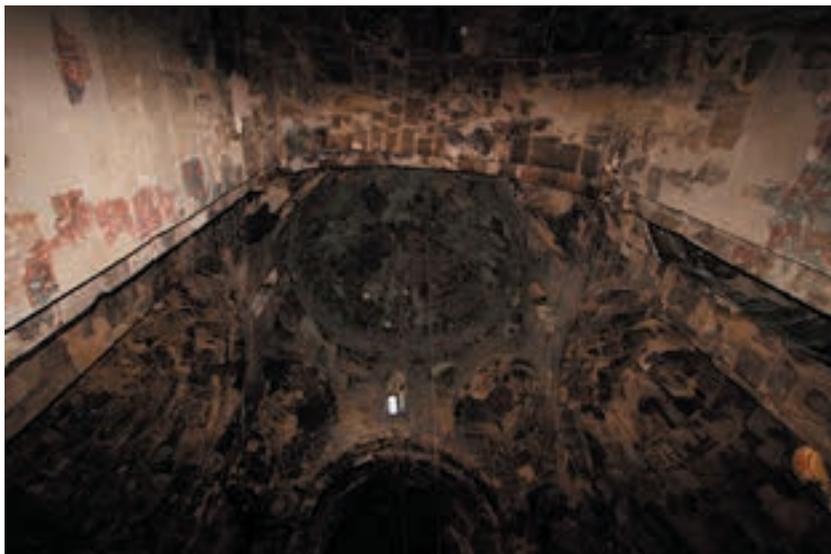
<sup>9</sup> Eastmond A. *Royal Imagery in Medieval Georgia*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1998. P. 45–48.

<sup>10</sup> Simonishvili N. Nikopeis tipis ghmrt'ismshoblis gamosakhulebisa da ktirt' a jgup'uri portretis urt'iert'mimart'ebis sakit'khisat'vis atenis sionis mokhatulobashi [About the Link Between the Nicopeia Type Image of the Virgin and the Group of Donor Portraits in the Ateni Sion Murals] // *Khelovnebat'mtsodneoba* [Studies in Art History]. 2003. 5. P. 189–235.

<sup>11</sup> Foletti I., Khakhanova M. On the road: At'eni Sioni in the pilgrim's eyes // *Approaches to Sacred Spaces in Medieval Subcaucasian Cultures*. Rome: Viella; Brno: Masaryk University, 2023. P. 2–24.

<sup>12</sup> Об архитектурных особенностях Атенского Сиона см.: Казарян А.Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII века: формирование и развитие традиции. Т. 3. М.: Locus Standi, 2012–2013. С. 397–417 и Abramishvili G. *Ateni Sioni. Adreuli shua...* А.Ю. Казарян относит постройку к 80–90-м годам VII века. Он указывает, что, хотя храм находится в хорошем состоянии, его первоначальный облик был изменен в ходе одной из крупных реставраций – второй половины X либо XIV–XV веков (Казарян А.Ю. Церковная архитектура. Т. 3. С. 398).

Илл. 1. Атенский Сион. Интерьер, вид на купол  
Фото автора



замыслу, здание не должно было иметь живописного декора, либо могло быть украшено только в отдельных местах, о чем свидетельствует, прежде всего, тщательность тески камней, из которых оно сложено<sup>13</sup>. Вирсаладзе пишет о росписи, предшествующей той, которую большинство ученых относят ко второй половине XI века. Это рельефный крест в скюфье купола, изображения двенадцати процветших крестов в нижних частях выступов апсид и у входов в жертвенник и диаконник, красно-белый «шахматный» узор в конхах, веерообразный рисунок в трюмах и имитация строительной кладки с выделенными красным швами в обрамлениях дверных проемов и окон<sup>14</sup>. Аниконическая декорация VII–VIII веков занимала лишь небольшие фрагменты поверхностей стен и впоследствии частично оказалась под росписью XI века, выполненной в технике *al secco*. Лучшее всего от раннего декора храма сохранился рельефный крест в куполе. Вирсаладзе указывает, что мастера XI века писали по первоначальной штукатурке<sup>15</sup>.

Особенностью размещения росписей Атенского Сиона является то, что сцены не переходят свободно с одной стены на другую, как это обычно бывает в византийских храмах, а составляют отдельные тематические циклы, развертывающиеся в каждой из четырех апсид сверху вниз. Такое расположение сцен было продиктовано особенностью архитектуры храма – наличием между апсидами довольно узких, не покрытых росписью ниш, образовавших пространственные цезуры между ними<sup>16</sup> (илл. 1).

<sup>13</sup> Чубинашвили Г.Н. Памятники типа Джвари: Исследования по истории грузинского искусства. Тбилиси: Издательство Академии Наук Грузинской ССР, 1948. С. 44–49.

<sup>14</sup> Вирсаладзе Т. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: Хеловнеба, 1984. С. 13.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Вирсаладзе Т. Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона // Средневековое искусство: Русь. Грузия [Сб. статей]. М.: Наука, 1978. С. 83–91.

В конхе восточной апсиды представлена Богоматерь Кириотисса с двумя архангелами<sup>17</sup> (илл. 2). В своде вимы – образ Пантократора в медальоне, а по сторонам от него – изображения Иоанна Предтечи и пророков Захарии, Давида и Аарона, как будто сюда оказалась перенесенной привычная для средневизантийского времени схема купольной композиции<sup>18</sup>. Возможно, изображения пророков



Илл. 2. Атенский Сион. Вид на апсиду  
Фото автора

<sup>17</sup> Это изображение по композиции и пропорциям напоминает то, что находится в конхе апсиды верхнего яруса Бачковской костницы (илл. 3), только в Бачково, как и в других византийских памятниках, о которых пойдет речь ниже, Богородица представлена восседающей на престоле. Поскольку относительно датировки бачковских фресок высказывались разные точки зрения (среди последних публикаций: Геров Г.П. О фресках XII и XIV веков в Бачковской церкви-костнице // Искусство византийского мира индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Ред.-сост. А.В. Захарова, О.В. Овчарова, И.А. Орецкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 72–95 с датировкой 1140–1170-ми годами; Oretskaya I. On the Style of the Bachkovo Ossuary Frescoes // Zograf. 2018. Т. 42. Р. 37–54 с предположительной датой создания в конце XI – начале XII века), невозможно утверждать, что художники Аteni могли видеть работу мастеров, украшавших костницу.

<sup>18</sup> Э. Истмонд отмечает влияние византийской системы храмовой декорации на расположение росписей в Аteni, поскольку в апсидах подавляющего большинства грузинских церквей предшествующего периода представлен Деисус; единственное исключение составляет капелла 8 монастырского комплекса Сабеереби в Давид Гареджи, где в конхе апсиды также представлена Богородица с архангелами (Eastmond A. Royal Imagery. P. 50–51). Т. Вельманс пишет, что изображение Богоматери, по всей вероятности, находилось также в апсиде Манглисского Сиона (Velmans T., Alpaго Novello A. Miroir de l'invisible. Peinture murale et architecture de la Géorgie (VI<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> s.). Paris, 1996. P. 55, 92 n. 71). По расположению – фронтально, перед грудью Богородицы с выделением особого пространства благодаря мотиву свисающих в центре полукругом складок мафория, напоминающих контур мандорлы, – изображение Младенца в конхе апсиды Аteni можно сравнить с Его образом на фреске в апсиде Софии Охридской, а позу Христа с Его положением на мозаике конхи апсиды Осииос Лукас. Вероятно, наиболее близкое по иконографии изображение Младенца Христа, правда, как и в Софии Охридской и Осииос Лукас, с восседающей на престоле, а не стоящей Богородицей, но, как и в Аteni, с двумя архангелами по сторонам, можно видеть на мозаике конхи северной апсиды собора Сан Джусто в Триесте (илл. 5).

Истмонд усматривает влияние Византии также в расположении образов диаконов с кадилами по сторонам от восточной апсиды и необычно большим для XI века, состоящем из двенадцати сцен, протоевангельском цикле в южной (Eastmond A. Royal Imagery. P. 51). Протоевангельский цикл в Аteni кратко рассматривает в своей статье З. Схиртладзе: Skhirtladze Z. Aprocuphal Cycle of the Virgin in Medieval Georgian Murals: Preliminary Observations // СΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of Papers Dedicated to the 40<sup>th</sup> Anniversary of the Institute

Илл. 3. Богоматерь  
с архангелами  
Фреска в конхе  
апсиды верхнего  
яруса костницы  
монастыря  
Успения Пресвятой  
Богородицы  
в Бачково  
Фото автора



находились также в подкупольном барабане между тромпами, где фрагментарно сохранились персонификации четырех райских рек (илл. 4), под которыми, как считает С. Джурич, должны были находиться образы евангелистов<sup>19</sup>. Под изображением Богородицы, по сторонам от небольшого креста, представлены двенадцать апостолов; одни из них показаны в три четверти и обращены к центру апсиды, другие – фронтально<sup>20</sup>. В большинстве византийских памятников XI века под образом Богородицы находится сцена «Причащение апостолов». В.Н. Лазарев пишет, что

for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade / Ed. by I. Stevović. Belgrade, 2012. P. 106. Он замечает, что «отсутствие многих сцен детства Христа, встречающихся в ранних памятниках, а от более позднего времени сохранившихся в основном в каппадокийских фресках, является дополнительным аргументом в пользу определенных связей иконографических источников атенских росписей с византийской традицией».

<sup>19</sup> Djurić S. Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art // Zograf. 1989. Т. 29. P. 24.

<sup>20</sup> Изображение стоящих апостолов под образом Богоматери можно видеть в мозаиках, созданных на рубеже XI–XII веков и в соборе Санта Мария Ассунта в Торчелло (Лаврентьева Е.В. Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте искусства византийского мира рубежа XI – XII вв. Иконография и стиль. Дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Специальность. 17.00.04 (на правах рукописи). М., 2014) и в соборе Сан Джусто в Триесте (Орецкая И.А. Мозаики собора Сан Джусто в Триесте: художественные особенности // Искусство христианского мира. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. Вып. 13. С. 162–174) византийскими художниками, однако в итальянских памятниках это просто отдельно стоящие фигуры, не образующие единой композиции, в то время как апостолы в Атени по сути являются участниками сцены «Поклонение кресту» (Velmans T., Alpaго Novello A. Miroir de l'invisible. P. 55).

Кроме того, в апсидах западных памятников фигуры апостолов представлены вместо сцены их причащения, а в Атени композиция «Причащение апостолов» также существовала, хотя почти не сохранилась.



Илл. 4.  
Персонификация  
реки Нил  
Фрагмент росписи  
северо-восточного  
тронпа Атенского  
Сиона  
Фото автора



Илл. 5. Мозаика  
апсиды собора Сан  
Джусто  
в Триесте  
Фото автора

две части этой композиции располагались в Атени на стенах вимы, под образами пророков<sup>21</sup>. Еще ниже в апсиде – фигуры отцов церкви.

В южной апсиде разворачивается протоевангельский цикл от «Отвержения даров Иоакима и Анны» в своде до «Рождества Христова» в нижнем

<sup>21</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 106.

Похожим образом, по сторонам от апсиды две части сцены «Причащение апостолов» размещены в верхнем ярусе Бачковской костницы.

регистре росписи. В северной апсиде располагаются одиннадцать композиций евангельского цикла от «Сретения» до «Сошествия св. Духа на апостолов»; сцена «Успение Богородицы» помещена в нижней части южной апсиды, симметрично «Рождеству Христову». В западной апсиде – большая композиция «Страшный суд»; внизу, с южной ее стороны представлены пророки, с северной первоначально располагалось семь фигур, принадлежащих ктитора́м (см. выше).

Вирсаладзе предположила, что в храме работала артель из пяти мастеров, двое расписывали восточную апсиду, а также барабан и тромпы, а трое остальных – северную, южную и западную апсиды соответственно<sup>22</sup>. Такое распределение работы представляется логичным, но как будто не совсем точно соотносится со стилем изображений в разных частях храма, в значительной мере гомогенным<sup>23</sup>. В XIII веке были прописаны изображения в западной апсиде, и поскольку целью художников того времени было, очевидно, реставрировать и сделать более яркими выцветшие изображения, они вряд ли стремились внести радикальные изменения в образы XI века.

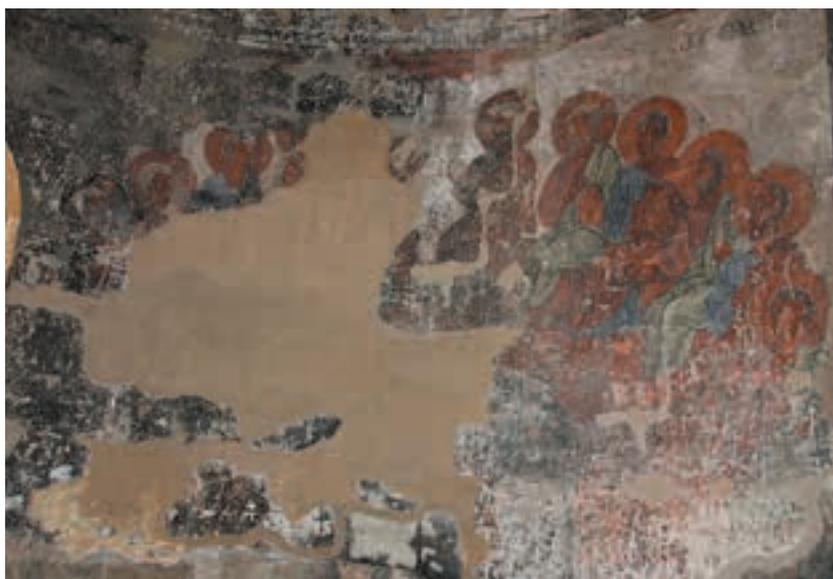
Стоящие фигуры на атенских росписях, как правило, имеют удлиненные, а сидящие – правильные или слегка укороченные пропорции, но и те, и другие выглядят уплощенными как из-за недостаточно акцентированной трехмерности, так и благодаря использованным почти везде, кроме главной апсиды и тромпов, белым фонам (илл. 6, 7). Их масштаб по отношению к живописному пространству, в которое они вписаны,

Илл. 6. Фрагмент донаторской композиции в росписи Атенского Сиона  
Фото автора



<sup>22</sup> Вирсаладзе Т. Росписи Атенского Сиона. С. 18–19.

<sup>23</sup> Там же. С. 19. О реставрации храма во второй половине XX века см.: *Barthel R., Maus H., Kayser C. Die Sioni-Kirche von Ateni // Toccare – Non Toccare. ICoMos Journals of the German National Committee. XLVII. Munich, 2009. P. 89–105.*



Илл. 7. Сошествие  
св. Духа на апостолов  
Роспись северной  
апсиды Агенского  
Сиона  
Фото автора



Илл. 8. Спящий Иосиф  
Фрагмент росписи  
южной апсиды  
Агенского Сиона  
Фото автора

небольшой, они выглядят легкими и изящными. Очертания фигур ясные и простые; иногда у них крупные ступни и кисти. Д. Мурики написала, что фигуры и композиции в росписях Атени отличаются от других византийских ансамблей статичностью<sup>24</sup>, однако это утверждение не кажется справедливым: в конце XI – начале XII века отсутствие динамизма характерно для подавляющего большинства византийских образов, и, я думаю, это их свойство связано, с одной стороны, с возвращением

<sup>24</sup> Mouriki D. Observations on the Style. P. 451, 454.

Илл. 9. Причащение  
апостолов  
Фрагмент фрески  
апсиды церкви  
Панагии тис Асину  
в Никитари  
Фото автора



к классическим канонам во второй половине XI века, то есть с присущими искусству классического типа естественностью и спокойствием, отсутствием напряжения, а с другой стороны, – с их уплощенностью. Моделировки одежд (илл. 8), частично утраченные из-за потертости красочного слоя, выполнены темными контурами или пятнами на теневых сторонах складок и белилами на освещенных. Здесь часто встречается мотив параллельных складок, характерный для всего искусства Востока (как христианского, так и более древнего), но иногда появляющийся и в столичных памятниках. Похожую, графичную, иногда даже с более сильной стилизацией проработку складок можно видеть во фресках церковью Панагии тис Асину в Никитари<sup>25</sup> (илл. 9) и Панагии Теотокос в Трикомо на Кипре<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> *Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus. 2<sup>nd</sup> Edition. Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997. P. 114–126; Asinou across Time. Studies in Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus / Ed. by A.-M. Weyl Carr and A. Nicolaidès. Dumbarton Oaks, 2012 (Dumbarton Oaks Studies; 43).*

<sup>26</sup> *Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus. P. 486–491.*



Илл. 10. Волхвы  
и ангел из  
«Поклонения волхвов»  
Фрагмент росписи  
южной апсиды  
Атенского Сиона  
Фото автора

Фрески церкви Иоанна Златоуста в Кутсовендисе<sup>27</sup> отличаются большей пластичностью, но в них тоже присутствуют элементы стилизации; живопись Атени похожа на них по уровню исполнения и тонкости трактовки образов, особенно ликов, в двух названных выше ансамблях, написанных более лапидарно, а порой даже грубовато.

Черты лиц, контуры фигур, складки на одеждах написаны точно и свободно, обнаруживая высокое мастерство художников. В лицах объем выявлен сильнее, чем в телах (илл. 10). Лицо обычно написано золотистой охрой, иногда с примесью коричневого или красного. Лица имели светотеневую моделировку, сейчас далеко не всюду различимую. Поверх нее темными линиями обозначены черты, на освещенных местах (над дугами бровей; выше, вдоль линий морщин на лбу и над переносицей; у внутренних уголков глаз и на кромке носа; по его бокам над губами, на подбородке) лежат тонкие белильные штрихи, не сливающиеся с основным тоном. Моделировки такого типа нередко можно видеть в произведениях монументальной живописи, даже таких классических по стилю, как Дафни, однако там этот прием встречается спорадически, и белые линии и пятна лучше следуют формам и часто с ними почти сливаются. Более близкий Атени подход к трактовке ликов был использован во втором слое фресок церкви Панагии Антифонитрии в деревне Мириокефла на Крите<sup>28</sup> (илл. 11). Белильные штрихи и линии, правда, нередко более толстые, находим и в миниатюрах второй половины XI – начала

<sup>27</sup> Mango C., Hawkins E.J.W., Boyd S. The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description // *Dumbarton Oaks Papers*. 1990. Vol. 44. P. 63–94.

<sup>28</sup> Орецкая И.А. Фрески церкви Панагии Антифонитрии в деревне Мириокефала на острове Крит // *Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции*. М., 2012. С. 72–88.



Илл. 11. Христос с апостолами из композиции «Вход в Иерусалим»  
Фрагмент фрески церкви Панагии Антифонитрии в деревне Мириокефала на Крите  
Фото автора

Илл. 12. Лик диакона  
Фрагмент росписи предалтарного столба Атенского Сиона

XII века (например в Четвероевангелиях РНБ, гр. 72; ГИМ, Син. гр. 518 и ГИМ, Син. гр. 41; Евангельских чтениях ВAV, гр. 1156)<sup>29</sup>.

Большинство лиц овальные, с тонкими чертами, представляют вариант так называемого комниновского типа. У них небольшие миндалевидные глаза, ровные, чуть спрямленные брови, узкий, как правило, прямой нос<sup>30</sup> (илл. 12), маленькие рты со слегка опущенными уголками. Однако все эти черты мельче и тоньше, чем в византийских памятниках, хотя в конце XI – начале XII века в миниатюрах греческих рукописей тоже появляются образы с тонкими чертами. По-видимому, эта тонкость, почти сухость, и миниатюрность в значительной мере и придают лицам в росписях Атени национальную специфику. Вряд ли можно найти столь подчеркнuto графический способ трактовки ликов в византийской монументальной живописи второй половины XI – начала XII века.

Тип лиц Богоматери и архангелов в конхе апсиды и пророков в своде вимы сильнее других типов лиц в Атени отличается от того, что получил широкое распространение в византийской живописи в конце XI – начале XII века. У Богоматери, архангелов и пророков вытянутые овальные лица с невысокими лбами, чуть удлиненными носами, тяжеловатыми подбородками, сужающимися книзу, и характерным изгибом губ, напоминающим письменную букву «м» (илл. 13). Такой тип лица можно видеть у Богородицы на мозаике апсиды в монастыре Гелати (1125–1130)<sup>31</sup> (илл. 14). Похоже написано юное лицо персонификации Нила в северо-восточном тромпе, но черты его как будто мягче, и сходство с классическим образцом сильнее.

<sup>29</sup> Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И. А. Византийские миниатюры второй половины X–XI века. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2012. С. 237–332. Графичную трактовку черт и моделировок в ликах можно видеть в греческих рукописях, создававшихся на протяжении всего этого периода.

<sup>30</sup> Эта черта отличает грузинские фрески от современных им византийских образов, где носы имеют чуть крючковатую форму.

<sup>31</sup> Амиранавили Ш.Я. История грузинской монументальной живописи. С. 109–133.



Илл. 13. Лик архангела  
Фрагмент росписи  
конхи восточной  
апсиды Агенского  
Сиона  
Фото автора

Илл. 14. Богоматерь  
с Младенцем  
Фрагмент мозаики  
в конхе апсиды  
монастыря Гелати  
Фото автора

Лики в южной апсиде написаны иначе. Многие из них показаны в три четверти и благодаря моделировкам выглядят более объемными, а их черты кажутся не такими миниатюрными (илл. 10). Они менее вытянутые, иногда даже круглые, с полными щеками. Белильные мазки на них крупнее и лежат свободнее. Образам Иосифа в сценах в южной апсиде можно найти аналогии в византийской книжной миниатюре второй половины XI века. Они относятся к разным десятилетиям указанного периода, и их сходство с росписями Атени не совсем близкое. Возможно, в случае с известным изображением спящего Иосифа (илл. 8) и миниатюрами Четвероевангелия (РНБ, гр. 72) 1061 года<sup>32</sup> следует говорить о сходстве типажей, восходящих, как кажется, к искусству аскетического типа второй четверти XI века<sup>33</sup>. Но мастера Атени брали типажи не только из книжной миниатюры, они черпали вдохновение и в произведениях монументальной живописи. Так, изображение первосвященника в сцене «Испытание водой обличения» обнаруживает сходство с образами

<sup>32</sup> Образ Иосифа в этой сцене можно сравнить с изображениями евангелистов Матфея и Иоанна в Четвероевангелии из РНБ (лл. 13об. и 270об.). *Попова О.С.* Миниатюры Евангелия 1061 г. (РНБ, гр. 72) и византийское искусство 60-х–70-х годов XI в. // *Византийский временник.* 2010. Т. 69. С. 262–278.

<sup>33</sup> Об искусстве аскетического типа см.: *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers.* 1980–1981. Vol. 34–35. P. 83–94; *Eadem.* The Mosaics of *Nea Moni* on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. P. 253–269; *Попова О.С.* Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба // *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства.* М.: Северный паломник, 2005. С. 175–204; *Она же.* Византийское искусство второй половины X – первой четверти XI в. Появление «аскетического» стиля в 30–40-х гг. и его дальнейшая жизнь // *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Мозаики и фрески Софии Киевской. М.: Гамма–Пресс, 2017. С. 203–237 и др.



Илл. 15. *Испытание  
водой обличения*  
Фрагмент росписи  
южной апсиды  
Атенского Сиона  
Фото автора

Илл. 16. *Богородица  
в конхе апсиды нижнего  
яруса костницы  
монастыря Успения  
Пресвятой Богородицы  
в Бачково*  
Фото автора



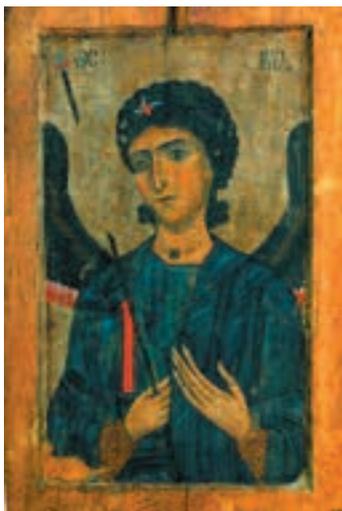
Илл. 17. *Шествие  
праведников в рай*  
Фрагмент  
композиции  
«Страшный суд»  
в западной апсиде  
Атенского Сиона  
Фото автора

апостолов на мозаике северной апсиды собора Сан Джусто в Триесте, а образ Богородицы в сцене «Встреча Марии и Елизаветы» (илл. 15) – с фреской Бачковской костницы (илл. 16)<sup>34</sup>.

Еще один вариант трактовки образа представлен в изображении праведников, стекающих к воротам рая в западной апсиде (илл. 17). У них лица с широкими скулами и узкими маленькими подбородками, большие кисти и ступни. Не совсем обычный физиогномический тип с сужающимися книзу подбородками можно видеть во фресках церкви Богородицы Елеусы в Велюсе<sup>35</sup>, однако с ними росписи Атени не обнаруживают

<sup>34</sup> Правильнее будет говорить скорее об обращении к одним и тем же византийским образцам грузинских мастеров и художников, работавших на других территориях византийской ойкумены.

<sup>35</sup> *Zakharova A. The Murals in the Church of the Virgin Eleousa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the eleventh Century // Zograf. 2020. Vol. 44. P. 37–57.*



Илл. 18. Архангел Михаил. Икона Церковь Свв. Кирика и Иулитты в Лагурке

Илл. 19. Архангел Гавриил. Икона Музей истории и этнографии Сванетии в Местии

заметного сходства. Им трудно найти аналогии в византийской живописи второй половины XI века, что, возможно, объясняется реставрацией этой части росписи в конце XIII века<sup>36</sup>; но можно обнаружить прототипы по крайней мере одного из образов, отличающегося несколько непропорциональной трактовкой фигуры, в искусстве более раннем, связанном с Христианским Востоком: образ одного из праведников в сцене Страшного суда, показанного идущим с воздетыми руками, напоминает изображение Иова, приносящего Богу жертву по числу детей своих, на миниатюре Книги Иова (BAV, gr. 749), fol. 6 начала IX века.

Среди византийских памятников самую близкую Атени трактовку ликов, как отметила Д. Мурики, можно видеть во фресках церкви Св. Иоанна Златоуста в Кутсовендисе, но в них художникам удалось придать линиям большую пластичность и при помощи их изгибов и изменения нажима и толщины лучше передать ощущение объема. Среди произведений, созданных грузинскими художниками, наибольшее стилистическое сходство с росписями Атени и сходство более близкое, чем фрески Кутсовендиса, обнаруживают образы на иконах рубежа XI–XII веков, сохранившихся в Сванетии. Это сходство в статьях и каталогах, посвященных иконам, не раз отмечали ученые<sup>37</sup>. Так, образы архангелов в восточной апсиде и персонификация реки Нил в северо-восточном тремпе близки парным образам архангелов в церкви Свв. Кирика и Иулитты в Лагурке и Музее истории и этнографии Сванетии в Местии (илл. 18, 19). Еще несколько икон этого времени,

<sup>36</sup> Прописи особенно заметны на лицах отшельников: это довольно широкие линии теней цвета умбры.

<sup>37</sup> Лихачева В.Д. Две иконы архангелов из Верхней Сванетии // Палестинский сборник. 1967. Вып. 17 (80). С. 164; Алибегашвили Г.В. Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии // Средневековое искусство. Русь. Грузия. С. 168; Burchuladze N. კართული ხატები [Georgian icons]. Тбилиси: издательство Карчхадзе, 2016. С. 15.



Илл. 20. Сорок мучеников севастиийских  
Фрагмент иконы  
Музей истории  
и этнографии  
Сванетии в Местии

среди которых – «Деисус» в церкви Св. Георгия в Сакдари в Нижней Сванетии, «Сорок мучеников севастиийских» в Музее в Местии (илл. 20), «Снятие со креста и Оплакивание» в церкви Свв. Кирика и Иулитты в Лагурке, напоминают росписи Атени типами лиц, уплощенностью образов и их графичной трактовкой, а также близки им качественным письмом<sup>38</sup>.

Цвета в росписях Атенского Сиона не очень яркие, но звонкие и чистые, гармонично сочетающиеся друг с другом; хорошо выделяющиеся на белом фоне, что характерно для византийской живописи и особенно книжной миниатюры второй половины XI века.

Мурики в статье о стиле росписи Атени указывает на обильное использование орнамента, усиливающего ощущение статичности целого (общей композиции)<sup>39</sup>. Эта черта как будто не типично грузинская, и, кажется, восприятию сцен как замкнутых в себе и статичных способствует расположение циклов изображений в разных конхах. В XI – начале XII века орнаментальные полосы часто использовали для разграничения сцен и архитектурных элементов в мозаиках, например в Осиос Лукас, Софии Киевской, Сан Джусто в Триесте. Один из типов орнамента – с геометризованными половинками цветов, как и синевато-серые фоны, – встречается в провинциальной живописи (Эльмалы и Чарыклы килисе в Каппадокии), но, очевидно, имеет константинопольские истоки.

Д. Мурики также сравнивает росписи Атени с фресками Бачковской костницы, созданными, по ее мнению, в конце XI – начале XII века грузинским мастером (она полагает, что художник, написавший свое имя в нижнем ярусе костницы – Иоанн Иверопул – был грузином)<sup>40</sup>. Если принять датировку, предложенную исследовательницей (1083–1086), и согласиться с ней в идентификации национальности мастера бачковских фресок, нельзя не признать, что он работал в стиле, в значительно большей мере основанном на классических художественных канонах, чем художники, расписавшие Атенский Сион. Бачковские фрески по стилю и характеру образов принадлежат столичному искусству, но могли быть созданы грузинским художником, освоившим мастерство в Константинополе.

Истоки стиля росписей Атени, вероятно, лежат в грузинской живописи предшествующего периода – росписях Манглисского Сиона и, в большей

<sup>38</sup> Chichinadze N. Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup>-century Icons from Svaneti. Tbilisi, 2011.

<sup>39</sup> Mouriki D. Observations on the Style. P. 451.

<sup>40</sup> Ibid. P. 448–449.



Илл. 21. *Лики святителей*  
Фрагмент росписи  
нартекса монастыря  
Гелати  
Фото автора



Илл. 22. *Святители*  
Фрагмент росписи  
алтарной апсиды  
Атенского Сиона

мере, церкви Архангелов в Земо Крихи<sup>41</sup>. Однако в иконографии и стиле росписей этих храмов влияние византийского искусства ощутимо гораздо меньше, чем в росписях Атени.

<sup>41</sup> *Вирсаладзе Т.Б.* Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо Крихи // *Ars georgica*. 1963. Т. 6. С. 107–166; *Constantinides E.* Frescoes of the Church of the Holy Archangels of Zemo Krikhi, Rača (Georgia) and Contemporary Monuments of Mani in Southern Greece // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* [Bulletin of the Christian Archaeological Society]. 1993–1994. Т. 17. Р. 181–192.

Типы образов, появившиеся в Атени, будут востребованы и в искусстве первой половины XII века – примером могут служить фрески нартекса монастыря Гелати, на которых представлены церковные соборы<sup>42</sup>. Изображения присутствовавших на соборах святителей (илл. 21) напоминают образы епископов в апсиде Атенского Сиона (илл. 22). И хотя в статье «Влияние константинопольского стиля на грузинскую монументальную живопись» Мурики выдвигает предположение, что фрески в нартексе Гелати (в отличие от мозаики апсиды) написаны византийским мастером, кажется, что и их белый фон, как почти везде в Атени, и типы образов свидетельствуют о том, что их, как и мозаику (здесь исследовательница признает авторство грузинского мастера) выполнили местные художники, прошедшие выучку в Византии. Этой точки зрения придерживался и Лазарев, отметивший стилистическое сходство росписей Атени и Гелати<sup>43</sup>.

Росписи Атенского Сиона, отличающиеся очень высоким качеством исполнения, выделяются среди памятников своего времени национальной спецификой, обусловленной прежде всего особенностями архитектуры четырехконхиального здания: местные художники нашли удачное композиционное решение, расположив отдельные циклы изображений в разных апсидах, и одновременно блестяще справились с живописной задачей, разместив образы в не совсем хорошо освещенном пространстве на белом фоне. В то же время построение отдельных сцен и использование определенных типажей свидетельствуют об отличном знании мастерами произведений византийской живописи второй половины XI века – как мозаик и фресок, так и книжной миниатюры. Те византийские образы, которые стали для них в той или иной мере источниками вдохновения, принадлежали к разным десятилетиям этого периода (особенно это касается миниатюр), однако преобладают в росписях Атени все-таки реминисценции искусства позднего XI века. Ряд общих черт, особенно графичную и стилизованную трактовку драпировок они обнаруживают с фресками, созданными на Кипре в самом начале XII века – в церквах Панагии тис Асину в Никитари и Панагии Теотокос в Трикомо, а письмом ликов с тонкими чертами немного напоминают фрески церкви св. Иоанна Златоуста в Кутсовендисе. И все же самые близкие стилистические аналогии росписям Атенского Сиона находим в иконах, хранящихся в церквах Сванетии и Музее истории и этнографии Сванетии в Местии.

Росписи Атени – искусство византизирующего типа, созданное, как справедливо отметила Д. Мурики, местными мастерами, учившимися в Византии. По характеру образов, достаточно строгих и отстраненных, росписи Атенского Сиона отчасти продолжают то художественное направление, которое идет от памятников аскетического типа второй трети XI века, и все же в их облике немало черт классического искусства, преобладавшего в Византии начиная с 1070-х годов.

<sup>42</sup> Мепицашвили Р.С., Вирсаладзе Т.Б. Гелати: Архитектура, мозаика, фрески. Тбилиси: Хеловнеба, 1982.

<sup>43</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 106.

**Название:** Несколько замечаний о стиле росписей Атенского Сиона

**Автор:** Ирина Анатольевна Орецкая – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5.

E-mail: oretskaia@gmail.com

*Аннотация.* В статье предпринята попытка дополнить статью Д. Мурики «Наблюдения о стиле росписей Атенского Сиона в Грузии», впервые опубликованную в 1986 году, новыми данными, появившимися в науке с момента ее выхода в свет. Росписи Атенского Сиона в Картли отличаются высоким художественным качеством. Им присущи местные черты, связанные с архитектурной типологией храма – купольного квадриконха: художники разместили отдельные циклы сцен в разных апсидах и сделали фоны белыми, чтобы фигуры и сцены лучше выделялись в не очень хорошо освещенном пространстве. Композиционные схемы и типы образов свидетельствуют о хорошем знакомстве мастеров с произведениями византийской живописи: мозаиками, фресками и особенно книжной миниатюрой второй половины XI века. Византийские образы, которые могли стать источниками вдохновения для художников, расписавших Атенский Сион, относятся к разным десятилетиям XI века (особенно иллюстрации рукописей), но преобладают среди них произведения конца столетия. У них есть общие черты, такие как графичность и стилизация в трактовке драпировок, с кипрскими фресками церкви Панагии тис Асину в Никитари и Панагии Теотокос в Трикомо. Росписи Атени представляют собой вариант византизирующего искусства, созданного, как отметила Д. Мурики, местными мастерами, прошедшими выучку в Византии. Росписи Атени продолжают то направление в византийской живописи второй половины XI века, которое берет свои истоки в аскетическом искусстве второй трети столетия; и все же в нем присутствуют черты классического искусства, снова ставшего популярным в Византии примерно с 1070-х годов.

*Ключевые слова:* росписи Атенского Сиона, византизирующая живопись конца XI – начала XII века, грузинская средневековая живопись, стиль, образ

**Title:** Some more observations on the wall-paintings of Ateni Sioni

**Author:** Irina Oretskaia, PhD, senior researcher. State Institute for Art Studies, Kozitsky lane, 5, 125375 Moscow, Russian Federation.

E-mail: oretskaia@gmail.com

*Abstract.* The paper presents an attempt to update the article by Doula Mouriki “Observations of the style of the wall paintings of the Sion church at Ateni, Georgia” first published in 1986. The paintings of the Sioni church at Ateni in Kartli are distinguished for their high artistic quality. They demonstrate local features which are mostly due to the church’s specific architecture of domed quadriconch: the artists have found a good decision to place the complete cycles of scenes in various apses and, at the same time to put images on the white background since the church space is not lighted enough. Compositional structures as well as some image types evidence good acquaintance of the artists with Byzantine painting: frescoes, mosaics and especially manuscript illumination of the second half of the 11<sup>th</sup> century. Byzantine images which could have become sources of inspiration for the artists belonged to various decades of the period (especially miniatures), but the reminiscences that prevail in Ateni paintings are of the late 11<sup>th</sup>-century art. They have some common features, in particular graphic and stylized treatment of draperies, with Cyprus frescoes in the churches of Panagia tis Asinou in Nikitari and Panagia Theotokos in Triкомо. Ateni paintings represent a variant of byzantinizing art created as noticed Doula Mouriki by local masters which learnt their workmanship in Byzantium. The images of Ateni continue that trend

in the 11<sup>th</sup>-century Byzantine painting that takes its origin from the ascetic art of the second third of the century but yet have more features of classical art which dominated in Byzantium since 1070s.

*Keywords:* Ateni Sioni wall paintings, Byzantine painting of the late 11<sup>th</sup> – early 12<sup>th</sup> century, Georgian medieval painting, style, image

## REFERENCES:

- Abramishvili G. "Atenis Sionis ktitor'a identip'ikatsia" ["Identifications of the Ateni Sioni Donors"], in *Sabchot'a khelovneba [Soviet Art]*, 1982, T. 5, pp. 86–101 (in Georgian).
- Amiranashvili Sh. "Atenis Sionis kedlis mkhatvrobis dat'arighebisat'vis" ["Concerning the Dating of the Ateni Sioni Wall Paintings"], in *Sakart'velos metsnierebat'a akademiis sazogadoebriv metsnierebat'a ganq'op'ilebis sametsniero sesia. mushaobis gegma da mokhsenebat'a t'ezisebi [Session of the Social Sciences' Department of the Georgian Academy of Sciences, Program and Abstracts of the Papers]*, Tbilisi, 1941, pp. 3, 5–7 (in Georgian).
- Abramishvili G. "K datirovke rospisi Atenskogo Siona" ["Towards the Dating of Ateni Sioni Murals"], *IV mezhdunarodnyj simpozium po gruzinskomu iskusstvu [Offprint from the Fourth International Symposium on Georgian Art]*, Tbilisi, 1983 (in Russian).
- Abramishvili G. "La datation des fresques de la cathédrale d'Aténi", *Zograf*, 14 (1983), pp. 17–21.
- Abramishvili G. "Kidev ert'khel atenis sionis mokhatulobis t'arighsa da ktitor'a identip'ikatsiis sakithebze" ["Once Again About the Issues of the Dating of Ateni Sioni Wall Paintings and Identification of the Donors"], *Khelovnebis sakhelmts'ip'o muzeumis narkvevbi [Bulletin of State Art Museum]*, V (1999), pp. 72–88 (in Georgian).
- Abramishvili G. "Ateni Sioni", in *Pravoslavnaia entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 3, Moscow: Church Research Center "Orthodox Encyclopedia", 2009, pp. 675–677 (in Russian).
- Abramishvili G. *Atenis Sioni. Adreuli shua saukuneebis tsentralur-gumbat'ovani khurot'modzghvruli tipis istoriidan [Ateni Sioni. From the History of Early Medieval Central-Domed Architectural Type]*, Tbilisi, 2012 (in Georgian).
- Alibegashvili G.V. "Pamyatniki srednevekovoj stankovoj zhivopisi iz Verhnej Svanetii" ["Monuments of the Medieval icon-painting from the Upper Svaneti"], in *Medieval Art. Russia. Georgia*, ed. by G.V. Alibegashvili and T.B. Knyazevskaya, Moscow: Nauka, 1978 (in Russian).
- Amiranashvili Sh. *Istoriia gruzinskoj srednevekovoj monumental'noj zhivopisi [History of Medieval Georgian Monumental Painting]*, vol. I, Tbilisi: Sakelgami, 1957 (in Russian).
- Barnaveli T. "Atenis Sionis mkhatvrobis t'arighis shesakheb" ["Concerning the Date of the Ateni Sioni Wall Paintings"], *Sakartvelos metsnierebat'a akademiis moambe [Bulletin of the Georgian Academy of Sciences]*, 17 (1956), № 3, pp. 281–286 (in Georgian).
- Barnaveli T. *Atenis Sionis tsartserebi [Inscriptions of Ateni Sioni]*, Tbilisi, 1957 (in Georgian).
- Barthel R., Maus H., Kayser C. "Die Sioni-Kirche von Ateni", in *Toccare – Non Toccare. ICoMos Journals of the German National Committee*, XLVII, Munich, 2009, pp. 89–105.
- Burchuladze N. *Georgian icons*, Tbilisi: Karchkhadze, 2016 (in Georgian).
- Carr A.-M.W. and Nicolaidès A., ed. *Asinou across Time. Studies in Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Dumbarton Oaks, 2012 (Dumbarton Oaks Studies, 43).
- Chichinadze N. *Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup>-century Icons from Svaneti*, Tbilisi: Ministry of Culture and Monument Protection, 2011.

- Chubunashvili G. *Pamiatniki tipa Džvari: Issledovaniya po istorii gruzinskogo iskusstva* [Monuments of the Džvari type: Studies in the history of Georgian art], 2 vols, Tbilisi: Izdatel'stvo Akademii Nauk Gruzinskoj SSR, 1948 (in Russian).
- Constantinides E. "Frescoes of the church of the Holy Archangels of Zemo Krikhi, Rača (Georgia) and contemporary monuments of Mani in Southern Greece", in *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* [Bulletin of the Christian Archaeological Society], 17 (1993–1994), pp. 181–192.
- Djurić S. "Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art", in *Zograf*, 29 (1989), pp. 22–29.
- Eastmond A. *Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1998.
- Foletti I. and Khakhanova M. "On the road: At'eni Sioni in the pilgrim's eyes", in *Approaches to sacred spaces in medieval Subcaucasian cultures*, Rome: Viella; Brno: Masaryk University, 2023, pp. 2–24.
- Gerov G. "On the 12<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup>-Century Frescoes in the Bachkovo Church-Ossuary", in *Art of the Byzantine World. Individuality in Artistic Creativity. A Collection of Essays in Honour of Olga Popova*, ed. by A. Zakharova, O. Ovcharova and I. Oretskaia, Moscow: State Institute for Art Studies, 2021, pp. 73–95 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. *Church Architecture of the 7th Century in Transcaucasian Countries: Formation and Development of the Tradition*, vol. 3, Moscow: Locus Standi, 2012–2013 (in Russian).
- Lavrentyeva E.V. *Mozaiki sobora Santa Mariia Assunta v Torchello v kontekste iskusstva vizantiiskogo mira rubezha XI–XII vv. Ikonografii i stil'*. Dissertatsiia na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniia [Mosaics of the Cathedral of Santa Maria Assunta in Torcello in the Context of the Art of the Byzantine World c. 1100. Iconography and Style. PhD thesis], Moscow, 2014 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Istoriya vizantijskoy zhivopisi* [History of the Byzantine painting], Moscow: Iskusstvo, 1986 (in Russian).
- Likhacheva V.D. "Dve ikony arhangelov iz Verhnej Svanetii" ["Two Icons of Archangels from Upper Svaneti"], *Palestinskii sbornik*, 1967, issue 17 (80), pp. 160–166 (in Russian).
- Mango C., Hawkins E.J.W. and Boyd S. "The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description", *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), pp. 63–94.
- Mepisashvili R.S. and Virsaladze T.B. *Gelati: Architecture, Mosaics, Frescoes*. Tbilisi: Khelovneba, 1982.
- Mouriki D. "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries", *Dumbarton Oaks Papers*, 34–35 (1980–1981), pp. 83–94.
- Mouriki D. "The formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting", *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 31/2 (1981), pp. 725–757.
- Mouriki D. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens: Commercial Bank of Greece, 1985, pp. 253–269.
- Mouriki D. "Observations on the Style of the Wall Paintings of the Sion Church at Ateni, Georgia", *L'Arte Georgiana dal IX al XIV secolo: atti del Terzo Simposio Internazionale sull'Arte Georgiana*, ed. by M.S. Calo Mariani, Bari – Lecce, 14–15 ottobre 1980, 1986, pp. 173–185.
- Oretskaia I. "Freski cerkvi Panagii Antifonitrii v derevne Miriokefala na ostrove Krit" ["Frescoes of the Church of the Virgin Antiphonitria in the Village of Myriokephala in Crete"], in *Readings in Memory of Viktor Lazarev. Byzantine, Medieval Russian and West-European Art. Proceedings of the Conference*, Moscow, 2012, pp. 72–88 (in Russian).

- Oretskaia I. "Mozaiki sobora San Giusto v Trieste" ["Mosaics of the Cathedral of San Giusto in Trieste; Artistic Features"], in *Iskusstvo khristianskogo mira [Art of the Christian World]*, issue 13, Moscow: Izdatel'stvo pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, 2016, pp. 162–174 (in Russian).
- Oretskaia I. "On the Style of the Bachkovo Ossuary Frescoes", *Zograf*, 42 (2018), pp. 37–54.
- Popova O.S. "Le courant ascétique dans l'art byzantin et russe du deuxième quart du XI siècle et ses destinées ultérieures", in *The Byzantine World: the Art of Constantinople and National Traditions. Marking 2000 Years of Christianity. In Memory of Olga. I. Podobedova*, Moscow: Severnyj palomnik, 2005, pp. 175–204 (in Russian).
- Popova O.S. Vizantijskoe iskusstvo vtoroj poloviny X – pervoj chetverti XI v. Poyavlenie «asketicheskogo» stilya v 30 – 40-h gg. i ego dal'nejshaya zhizn' [Byzantine Art of the 2<sup>nd</sup> Half of the 10<sup>th</sup> – 1<sup>st</sup> Quarter of the 11<sup>th</sup> Century. Formation of the "Ascetic" Style in 1030s–1040s and its Further Existence"], in Popova O.S., Sarabyanov V.D. *Mosaics and Frescoes of Saint Sophia Cathedral in Kiev*, Moscow: GAMMA-Press, 2017, pp. 203–237 (in Russian).
- Shmerlingi R. Atenis Sionis mkhatvrobis dat'arighebis sakit'khisat'vis [Concerning the Dating of the Ateni Sioni Wall Paintings], *Sakartvelos metsnerebat'a akademiis moambe [Bulletin of the Georgian Academy of Sciences]*, 8 (1947), № 4, pp. 261–268 (in Georgian).
- Simonishvili N. "Nikopeis tipis ghmrt'ismshoblis gamosakhulebisa da ktitor'ta jgup'uri portretis urt'iert'mimart'ebis sakit'khisat'vis atenis sionis mokhatulobashi" ["About the Link Between the Nicopeia Type Image of the Virgin and the Group of Donor Portraits in the Ateni Sion Murals"], *Khelovnebat'mtsodneoba [Studies in Art History]*, 5 (2003), pp. 189–235 (in Georgian).
- Skhirtladze Z. "Apocryphal Cycle of the Virgin in Medieval Georgian Murals: Preliminary Observations", in СΥΜΜΕΙΚΤΑ. *Collection of Papers Dedicated to the 40<sup>th</sup> Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, ed. by I. Stevović, Belgrade: Faculty of Philosophy, University of Belgrade; Dosije studio, 2012, pp. 103–118.
- Stylianou A. and J. *The Painted Churches of Cyprus*, 2<sup>nd</sup> Edition, Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997.
- Velmans T. and Alpago Novello A. *Miroir de l'invisible. Peinture murale et architecture de la Géorgie (VI<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> s.)*, Paris: ZODIAQUE, 1996.
- Virsaladze T.B. "Freskovaya rospis' v cerkvi Arhangelov sela Zemo Krihi" ["Fresco-Painting in the Church of Archangels in the Village of Zamo Krikhi"], *Ars georgica*, 6 (1963), pp. 107–166 (in Russian).
- Virsaladze T. "Nekotorye voprosy obshchej kompozicii rospisi Atenskogo Siona" ["Some questions about the general composition of the paintings of Ateni Sioni"], in *Srednevekovoe iskusstvo: Rus', Gruzii. Sbornik statei [Medieval Art: Rus', Georgia Collection of essays]*, Moscow: Nauka, 1978, pp. 83–91 (in Russian).
- Virsaladze T. *Rospisi Atenskogo Siona [Paintings of Ateni Sioni]*, Tbilisi: Khelovneba, 1984 (in Russian).
- Virsaladze T. "Atenis Sionis mkhatvrobis dat'arighebisa da ktitor'ta portretebis identip'ikatsiis sakit'khisat'vis" ["Towards the Dating of Ateni Sioni Murals and Identification of Donor Portraits"], *Sabchota khelovneba [Soviet Art]*, 6 (1988), pp. 88–104 (in Georgian).
- Virsaladze T. "Atenis Sionis mkhatvrobis dat'arighebisa da ktitor'ta portretebis identip'ikatsiis sakit'khisat'vis" ["Towards the Dating of Ateni Sion Murals and Identification of Donor Portraits"], *Ars Georgica*, 10–A (1991), pp. 103–142 (in Georgian).
- Virsaladze T. "Atenis Sionis mokhat'uloba" ["The Murals of Ateni Sioni"], in Virsaladze T. *K'art'uli mkhatvrobis istoriidan [From the History of Georgian Painting]*, Tbilisi, 2007, pp. 202–241 (in Georgian).
- Zakharova A. "The Murals in the Church of the Virgin Eleousa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the eleventh Century", *Zograf*, 44 (2020), pp. 37–57.

*Е.Я. Остащенко*

### **К ВОПРОСУ О МЕСТЕ ИКОНЫ «ИОАНН ПРЕДТЕЧА» ИЗ НИКОЛО-ПЕСНОШСКОГО МОНАСТЫРЯ (ЦМИАР) В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XV ВЕКА**

Икона «Иоанн Предтеча» из Песношского монастыря (ЦМиАР; илл. 1, 2) входит в круг выдающихся и хорошо известных в истории древнерусской живописи произведений. Икона была опубликована вскоре после ее раскрытия М.А. Ильиным<sup>1</sup>, затем неоднократно становилась объектом внимания многих исследователей древнерусской живописи. Однако и к настоящему времени нельзя признать изучение памятника завершенным. Согласие вызывает, по-видимому, лишь вопрос о первоначальной форме деисусного чина, в который входила икона. Мнение М.А. Ильина, поддержанное В.Н. Лазаревым<sup>2</sup>, о том, что чин некогда был полнофигурным и приобрел свою форму лишь в результате позднейших переделок, уже не обсуждается в литературе. Не только композиционное решение, но и строение доски указывает на то, что икона изначально входила в полуфигурный чин<sup>3</sup>.

Однако все, что касается стиля иконы и, соответственно, ее датировки и атрибуции, остается предметом обсуждения. Бытующие в науке датировки иконы, казалось бы, отличаются ненамного – они колеблются в пределах первой трети – второй четверти XV века, но всегда полностью связаны с ее атрибуцией. Ученые, единодушно считающие икону московской, относят ее к творчеству Андрея Рублева (мнение М.А. Ильина<sup>4</sup>, М.В. Алпатова, Н.А. Деминой), приписывают авторство

<sup>1</sup> Ильин М.А. К изучению иконы Иоанна Предтечи из Николо-Песношского монастыря // Советская археология. 1964. № 3. С. 315–321.

<sup>2</sup> Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М.: Искусство, 1966. С. 146.

<sup>3</sup> Л.М. Евсеева отмечает симметричное расположение шпонок иконы, незначительные размеры опиленных частей и следы изготовления ковчега внизу доски. См.: Иконы Москвы XIV–XV вв. Каталог собрания ЦМиАР. Вып. II / Ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый; отв. ред. Г.В. Попов. М.: Индрик, 2006. Кат. № 58. С. 76–80, особ. 76 (текст Л.М. Евсеевой).

<sup>4</sup> М.А. Ильин не обсуждал атрибуцию иконы, кратко сославшись на устное заключение Н.А. Деминой.



Илл. 1. *Иоанн Предтеча*  
Икона. 1430-е  
ЦМИАР. Москва

Илл. 2. *Иоанн  
Предтеча*. 1430-е  
Деталь иконы

мастеру, близкому Рублеву «по общему своему духу»; работавшему «в русле рублевских традиций»<sup>5</sup>; указывают на ее «приближенность к миру рублевских образов»<sup>6</sup>. С другой стороны, как в более поздней работе В.Н. Лазарева, в ней выделяются черты, говорящие о исполнении иконы за границами рублевского времени. В.Н. Лазарев отмечает как приметы времени «утонченность формы», ее «отшлифованный характер», привкус «щегольства» в самом исполнении<sup>7</sup>. Второй четвертью XV века датирует икону «Иоанн Предтеча» Э.С. Смирнова. Но, интерпретируя стиль живописи, она относит памятник к искусству того «большого стиля», которое «продолжало существовать», хотя «как искусство, сохраняющее традицию старых мастеров начала XV века», «проявляло себя в меньшей мере»<sup>8</sup>. Ту же датировку поддерживает Л.М. Евсева, находя вместе с тем в иконе общие типологические черты с произведениями Рублева и его круга<sup>9</sup>. Одновременно автор справедливо указывает на особенности колористического решения, выделяющие икону на фоне

<sup>5</sup> Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. С. 146–147.

<sup>6</sup> Попов Г.В. Московские художники в Дмитровском княжестве. Конец XIV – первая треть XVI века. М.: Северный паломник, 2007. С. 42.

<sup>7</sup> Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М.: Искусство, 1983. С. 111.

<sup>8</sup> Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет, 2007. С. 449 (текст Э.С. Смирновой).

<sup>9</sup> Согласно Л.М. Евсеевой, о связях иконы «с рублевским творчеством можно говорить <...> в плане идейно-образного начала». Кроме того, исследовательница видит в ней сходство с живописью Андрея Рублева (с Звенигородским чином) См.: Иконы Москвы XIV–XV вв. С. 78.

таких произведений, – на стремление «к некоторой монохромности» и «световым нюансировкам»<sup>10</sup>. Но объясняет она эти черты не новым по отношению к палеологовскому искусству колористическим мышлением, а напротив – хорошим знанием художником «палеологовской традиции»<sup>11</sup>. В свою очередь, Г.В. Попов занял двойственную позицию по данному вопросу. С одной стороны, он связывает создание «Чина» (частью которого некогда была икона) с заказом дмитровского князя Петра Дмитриевича († ок. 1428) и находит в иконе черты, родственные живописи Рублева, предлагая, таким образом, оставить икону в рублевском времени. С другой стороны, как бы продолжая мысль В.Н. Лазарева, описывает живопись иконы как результат «блестящего виртуозного мастерства, исключительной пунктуальной технологичности»<sup>12</sup>, «сближающей памятник с греческими иконами позднепалеологовской эпохи»<sup>13</sup>, то есть называет черты прямо противоположные не только искусству Рублева, но и самому духу его времени. Более того, исследователь иногда прямо указывает на то, что мастер иконы приходит «к художественному решению, которое *не имеет* (курсив везде мой. – Е.О.) прямых аналогий в рублевском творчестве»<sup>14</sup>. Г.В. Попов также не без основания полагает, что икона не принадлежит и тому стилевому потоку, который целиком охватил искусство византийского мира в 1410–1420-е годы, совпадающие с поздним периодом рублевского творчества. Поэтому иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (ок. 1425) не называется в числе прямых аналогий песношской иконе. Противоречивость описанной ситуации Г.В. Попов объясняет предположением, что автор был современником Андрея Рублева, однако работавшим независимо от него (параллельно с ним)<sup>15</sup>. Ученый справедливо видит в иконе «свидетельство определенного перелома в стиле московского изобразительного искусства на протяжении третьего десятилетия XV века». Он видит суть этого «перелома» в сохранении черт, говорящих о глубине духовного содержания, «возвышенной серьезности интонации», свойственных живописи начала XV века, которые сочетаются «с тяготением к изощренности, хрупкой бестелесности форм»<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Иконы Москвы XIV–XV вв. С. 79.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Попов Г.В. Московские художники в Дмитровском княжестве. Конец XIV – первая треть XVI века. С. 41.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 42.

<sup>16</sup> В качестве аналогии иконе Г.В. Попов недостаточно обоснованно, на наш взгляд, приводит два датированных памятника шитья – «Палица» 1438 года в собрании Музея имени Рублева и «Плащаница» 1456 года в собрании Новгородского музея, которые он объединяет «преддионисиевскими тенденциями» – см.: Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975. С. 47–39. Таб. 35–37.

Как ни странно может показаться, но более всего приблизиться к верному истолкованию стиля иконы из Музея имени Рублева позволяет внимательное прочтение работ авторов, прямо относивших ее к творчеству Андрея Рублева. В настоящее время это мнение признается архаичным и давно не обсуждается в науке. Такая атрибуция вместе с датировкой иконы 1420-ми годами прозвучала в первой публикации иконы М.А. Ильина<sup>17</sup>, но она не была темой статьи ученого. Относительно краткое обоснование ее было проделано М.В. Алпатовым<sup>18</sup> и Н.А. Деминой<sup>19</sup>. Главным аргументом подобной атрибуции была уверенность ученых в высочайшем художественном уровне иконы.

В работах М.В. Алпатова и описании, сделанном Н.А. Деминой, указывается на особые черты иконы, которые не только противоречили высказанному ими же мнению, но по сути намечали новые пути в изучении искусства XV века в целом.

В полной мере оценить значение подобного несовпадения заявленной атрибуции и выводов, которые можно получить из описания иконы, стало возможным только в настоящее время. Так, определяя место иконы в творчестве Рублева – между Звенигородским чином и Троицким иконостасом – Н.А. Демина не перестает внимательно вглядываться в нее и называет настолько, казалось бы, очевидные приметы, что их легко можно было бы отнести к образам необязательным, «эссеистическим» по своей природе, «подходящим» для самых разных иконных изображений. Но зная каким весом наделялось в работах Н.А. Деминой каждое слово, должно понимать, что «печально сжатые брови», «самоуглубленный взгляд», «молчаливые уста» пророка, свидетельствующие о «напряженном труде мысли», «деликатный молитвенный жест» – это точно названные приметы того, что в этой иконе акцент ставится на зримой передаче определенного духовного состояния Предтечи, на создании «идеала инока-безмолвника»<sup>20</sup>. Эта конкретность художественной задачи далека от образа внутренней свободы, содержащего поэтическое, музыкальное начало, неисчерпаемое для восприятия предстоящего, – того, что составляет гениальное открытие Рублева, описанное Н.А. Деминой на примере «Троицы», и присутствует еще в Троицких иконах как незримый ореол, объединяющий все изображения. Еще более показательным для понимания характера рассматриваемого нами произведения является данное ею описание колорита иконы. «Темный (добавим, – приглушенный смесевой) тон гиматия и прозрачные светло-зеленые высветления» Н.А. Демина со свойственной ей пронизательностью сравнивает с «зеленью дубрав» и «росой на листьях»<sup>21</sup>. Обращает на себя внимание, что

<sup>17</sup> Ильин М.А. К изучению иконы Иоанна Предтечи. С. 315–321.

<sup>18</sup> Алпатов М.В. Андрей Рублев. Около 1370–1430. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 127–128.

<sup>19</sup> Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. М.: Наука, 1972. С. 38–39.

<sup>20</sup> Там же. С. 39.

<sup>21</sup> Там же. С. 38.

такого рода «предметные» ассоциации, говорящие о высоком художественном уровне памятника, не характерны для образного строя живописи ни собственно палеологовского времени, ни живописи Рублева. Почти каждый цвет в песношской иконе оказывается сложно составленным, не столь связанным с лучистой природой самого красочного материала, как в «Троице», а более «изобразительным». Даже голубой цвет на кусочке милоти, видимом из-под гиматия на груди, уходя в тень, приобретает это новое качество. Тут уместно вспомнить точную формулу М.В. Алпатова, назвавшего главный принцип цветового мышления иконописи, сохраняемый еще в палеологовскую эпоху. Краски иконы «вовсе не краски природы, они меньше зависят от красочного впечатления мира»<sup>22</sup>. Из этого тонкого наблюдения можно сделать следующий вывод: вплоть до наступления поствизантийского периода инструментом иконописца являются преимущественно чистые субстанции света и цвета. Изменение их отношений каждый раз является сигналом смены художественного мышления. В рассматриваемом случае включение в цветовую композицию тех оттенков цвета, которые способствуют созданию эффекта подражания природе, устанавливает в ней новые тональные связи, принципиально меняя характер колорита.

На новые свойства стиля указывает и трактовка изобразительной формы. Н.А. Демина отмечает *ломкие* складки гиматия Предтечи. Это то качество, которое отличает их от условно-пластических, объемных, лепных или выявляющих свою красочную природу складок, восходящих к изображению ткани в живописи палеологовского времени. Вместе с тем оно отличает изображение Предтечи от того представления подвижных пластических объемов, которое в живописи палеологовского времени рождается в результате столкновения цветовых и световых рефлексов. Уже одно это замечание Н.А. Деминой сразу исключает как не соответствующие действительности те сравнения с византийскими памятниками второй половины XIV века или с иконами Звенигородского чина, которые можно встретить в литературе<sup>23</sup>.

В свою очередь, М.В. Алпатов увидел в образе Предтечи проявление конкретного эмоционального состояния, то есть то, что можно воспринять, наблюдая жизнь со стороны, – «скорбь и тревогу» во взгляде Предтечи<sup>24</sup>. Качества, которые можно таким образом описать как действие, обращенное вовне, отсутствуют не только в произведениях Рублева, но и в живописи рублевской эпохи в целом, на что, как правило, исследователи не

<sup>22</sup> Алпатов М.В. Древнерусская иконопись – Early Russian Painting. М.: Искусство, 1978. С. 54.

<sup>23</sup> Л.М. Евсеева сравнивает песношскую икону с одноименной иконой из Хиландарского монастыря, апостолом Павлом из Звенигородского чина. См.: Иконы XIII–XVI веков Музея имени Андрея Рублева. Древнерусская живопись в музеях России. М.: Северный паломник, 2007. С. 63 (текст Л.М. Евсеевой); Иконы Москвы XIV–XV вв. Кат. № 58. С 76–80, особ. 78 (текст Л.М. Евсеевой).

<sup>24</sup> Алпатов М.В. Андрей Рублев. С. 128.

обращают внимания<sup>25</sup>. По словам М.В. Алпатова, в иконе «проглядывают холодок и сдержанность и исчезают те нежная ласка и теплота, которые неизменно сквозят в лучших созданиях великого художника»<sup>26</sup>. Наконец, М.В. Алпатов указывает на отличие иконы от рублевских произведений в характере рисунка: акцентировании внешних очертаний фигуры, усилении внутреннего рисунка лица («старательно, как бы порознь обрисованы отдельные черты лица»<sup>27</sup>). Сохраняя авторство Рублева, ученый для объяснения различий в живописи, готов был предположить, что изменение качества живописи могло произойти под влиянием неизвестных нам обстоятельств жизни мастера. В итоге он приходит к заключению, что «сухое прозаическое описание приходит на смену живому воображению художника-поэта»<sup>28</sup>.

Таким образом, оба исследователя, каждый исходя из своей собственной картины развития творчества Андрея Рублева и формально относя икону к рублевскому наследию, в действительности выделяют значимые приметы искусства того периода живописи XV века, который получил свои характерные черты уже в послерублевский период. Следуя бытующим в их время представлениям о возможной эволюции искусства великого художника, оба исследователя по сути очень точно называют черты, говорящие о наступлении иной эпохи. Сегодня мы бы назвали отмечаемые учеными изменения не переходом от поэзии к прозе, а переходом от одного вида поэзии к другому, то есть к новому этапу в живописи XV века, который неизбежно должен был наступить вслед за рублевским. Его характеризуют не только отмеченные М.В. Алпатовым утраты, но и неожиданные приобретения, открытия новых путей в искусстве.

К наблюдениям Н.А. Деминой и М.В. Алпатова, относящимся к иконе «Иоанн Предтеча» из Песношского монастыря (ЦМИАР), можно добавить и другие. В первую очередь это касается изменения композиционных отношений между изображением и фоном (пространством иконы). В отличие от памятников палеологовского времени и особенно от произведений Рублева и его школы, с которыми чаще всего сравнивают песношскую икону, фигура Иоанна Предтечи не представляет широко развернутый объем, выступающий вперед, в реальное пространство зрителя. Художник сознательно отказывается от того, что было общим правилом в палеологовской и особенно в позднепалеологовской живописи. Напротив, фигура погружена, почти врезана, подобно интарсии, в золотой фон, представляющий неглубокое, но как бы изнутри раздвигаемое в обе стороны от фигуры пространство. Эффект углубленности в пространство фона достигается

<sup>25</sup> Следует сказать, что, когда икону описывает Г.В. Попов, он также видит в ней «неповторимость соединения скорби и просветленности, сияние милосердия», но считает, что именно эти черты «сближают икону с произведениями самого Рублева» – см.: Попов Г.В. Московские художники в Дмитровском княжестве. С. 42.

<sup>26</sup> Алпатов М.В. Андрей Рублев. С. 128.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

прежде всего благодаря абрису фигуры. Напряженный, как натянутый лук, рисунок краев формы, особенно отчетливый в очертаниях головы и изгибе шеи, чертах лица, не служит передаче объема, строения фигуры, а выражает присутствие скрытой энергии композиционного движения. Оно получает разрешение в главном акценте композиции – в жесте рук Предтечи. Объединение жеста и позы, а также положение лица Предтечи создают ощущение усилия, с каким он как бы входит в окружающее пространство.

Та же интенция найти выход для силы, сосредоточенной внутри формы и требующей высвобождения, дает о себе знать в организации колористической композиции. Ядром ее является темно-голубой цвет власяницы Предтечи, поверх которой наброшен глухого тона зеленый плащ. Неяркие голубоватые рефлексy – слабые отсветы света по краям складок плаща – как будто указывают, что ниже зеленой поверхности, в глубинах синего цвета, в который окрашена власяница, присутствует скрытый окрашенный свет. Новое качество колорита – создание пространственного диалога света и цвета – в корне отличает икону из Песношского монастыря от произведений Рублева и его времени.

Оно объясняет, почему вместо звучания чистых цветовых тонов, которые объединяются в гармонические согласия, художник выбирает сочетания сложных оттенков цвета, которые придают цветовой композиции характер живого движения. Это еще раз заставляет вспомнить наблюдение Н.А. Деминой, ощутившей в колорите иконы «природные» оттенки.

Соответственно этому, новое значение приобретает изображение света в иконе. Максимальная мера света всей композиции сосредоточена в письме лика, но при этом весь свет оказывается скрытым внутри невысокого рельефа лика, создавая ощущения его внутреннего свечения. Передача света не содержит каких-либо признаков внешней освещенности, движения света, передаваемых белильными штрихами или мазками<sup>29</sup>, которые указывали бы на присутствие открытого пространства вокруг изображения. Таким образом, в отличие от палеологовских памятников, свет в иконе отражает состояние самой материи, из которой как бы создано изображение.

Поэтому отмеченное Г.В. Поповым и другими исследователями «легкое свечение» лика, действительно присутствующее в иконе, невозможно интерпретировать в категориях палеологовского времени. Образ Предтечи не создает «иллюзии внутреннего озарения, причастности к духу небесной божественной любви, мистического пребывания в ней...»<sup>30</sup>. Особая трактовка света в композиции служит созданию нового образного строя. Плотное и тонкое письмо заставляет воспринимать лик созданным как бы из драгоценного, твердого и полупрозрачного материала.

<sup>29</sup> Описывая сохранность песношской иконы, Л.М. Евсеева сочла отсутствие белильных движений на лице Иоанна Предтечи следствием утрат красочного слоя. См.: Иконы Москвы XIV–XV вв. Кат. № 58. С 76–80, особ. 76 (текст Л.М. Евсеевой).

<sup>30</sup> Попов Г.В. Московские художники в Дмитровском княжестве. С. 41.

Иконное изображение получает способность передавать собственную безусловную предметность – весомость и значительность, не заимствуя ничего от скульптурной «античной» иллюзионистической лепки формы. Фон не имеет характера световой среды, расширяющейся, выходящей в сторону предстоящего, как в произведениях Андрея Рублева около 1400 года, или получившей координаты движения в глубину, как в иконах иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

Благодаря этому принципиально меняется характер отношений со зрителем, который диктует иконный образ. В отличие от традиции рублевской живописи, включающей в себя внутренний диалог с предстоящим, открывающий ему путь познания, образующей ауру, объединяющую иконное изображение и зрителя, песношская икона являет иной характер взаимодействия с молящимся. Изображение святого в меньшей степени формирует молитвенное обращение предстоящего иконе, но в первую очередь открывает ему сам образ святости, аскетический идеал, который, оставаясь недосыгаемым, должен сопутствовать ему в жизни. Именно поэтому возникает то ощущение дистанции, отстраненности от зрителя, которое неоднократно отмечалась в литературе как самая характерная примета живописи развитого XV века. Независимо от того, какой датировке иконы отдавать предпочтение, очевидно, что автор иконы не был последователем Андрея Рублева, повторяющим его открытия, так же, как в ней нельзя видеть один из вариантов живописи рублевского времени.

Подлинное содержание иконы из Песношского монастыря противоречит утверждению, встречающемуся в разных публикациях, об искусстве XV века как о вялом следовании по пути, открытому творчеством Андрея Рублева<sup>31</sup>. В новой вариации стиля, представленного иконой, нельзя увидеть и негласно признаваемое для послерублевского периода снижение уровня искусства – «строгий академизм художественного языка <... > торжество нормы над творческим началом»<sup>32</sup>. Трудно согласиться и с предположением Г.В. Попова о проявлении в иконе, датированной им 1430–1450-ми годами, «преддионисиевских тенденций»<sup>33</sup>, и с тем, что между эпохой Рублева и эпохой Дионисия почти не было временного интервала<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Ср., например, мнение Л.М. Евсеевой: «...почти все известные на сегодняшний день московские иконы этого времени можно в определенной мере считать повторениями произведений рублевской эпохи» (Иконы Москвы XIV–XV вв. С. 79).

<sup>32</sup> Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 26–31, 33–36. Цит. по: Иконы Москвы XIV–XV вв. С. 79.

<sup>33</sup> Попов Г.В. Иконопись Москвы и Подмосковья XV – первой трети XVI в. // Иконы Москвы XIV – XV вв. С. 26.

<sup>34</sup> Г.В. Попов не исключает, что «направление, обычно связываемое с именем Дионисия, зарождается в московском искусстве десятилетиями ранее, около второй четверти – середины XV века» (Попов Г.В. Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М.: Наука, 1979. С. 305–307).

Икона из Песношского монастыря, скорее всего, была одним из тех первых произведений русского искусства, с которых начинается отсчет принципиально нового направления художественных поисков в живописи XV века, но при этом не единственным. В качестве аналогии иконе может быть рассмотрен точно датированный, на основании авторской подписи, 1438 годом памятник – деисусный чин Софийского собора в Новгороде.

Сходство столь разных по происхождению произведений не было отмечено в литературе, но Э.С. Смирнова, описывая новгородский чин, прозорливо увидела несоответствие его художественного строя бытующим представлениям об искусстве первой половины XV века. По словам Э.С. Смирновой, вместо «той согласованности, которая присуща произведениям XV века», в Софийском чине проявляется «резкость», которая «напоминает иконы XVI века», что автор объясняет сохранностью и уровнем мастерства создателя<sup>35</sup>. В более поздней работе исследовательница вновь отметила отсутствие «спокойствия и созерцательности образов», отличающие Софийский чин, трактуя эти черты как своего рода «реминисценции искусства XIV века»<sup>36</sup>.

Однако сопоставив оба памятника – Софийский чин и икону Песношского монастыря, – в них можно обнаружить то общее качество композиции, которое подтверждает их принадлежность одному стилистическому этапу XV века. Его очень точно назвал В.М. Сорокатый применительно к двум праздничным иконам в собрании Музея имени Рублева, датированным им серединой XV века и отнесенным к тверской школе<sup>37</sup>. По словам автора, в этих иконах «пластика и вмещающее ее пространство <...> не решаются как единое целое»<sup>38</sup> или, другими словами, они не объединяются единым музыкальным, композиционным ритмом, захватывающим отношения внутри композиции, и с реальным пространством зрителя. Последнее качество в полной мере принадлежало раннему творчеству Андрея Рублева 1400–х годов. Уже в несколько видоизмененном виде оно присутствует в работах рублевской мастерской в 1410–1420-х годах. Это свойство еще сохраняли иконы Кашинского чина, поскольку их легкие, расширяющиеся объемы и светлая цветовая гамма создают подобие воздушной среды, служащей объединяющим началом в композициях отдельных икон и рядов иконостаса в целом.

Деисусный чин Софийского собора в Новгороде (1438; илл. 3, 4), возможно, не далеко отстоящий от Кашинских икон по времени создания,

<sup>35</sup> Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода: XV век.

М.: Наука, 1982. С. 209.

<sup>36</sup> Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. Древнерусская живопись в музеях России.

М.: Северный паломник, 2008. Кат. 23–27. С. 259–264, особ. 264.

<sup>37</sup> По нашему мнению, икона «Сретение» из собрания П.Д. Корина (ГТГ), объединяемая с названными иконами в один ансамбль, требует дальнейшего изучения.

<sup>38</sup> В.М. Сорокатый отнес это определение к тверским памятникам, которые он датировал серединой XV века. См.: Иконы Москвы XIV–XV вв. С. 333–337, особ. 336.

Илл. 3. Богоматерь,  
Архангел Михаил  
Деисусный чин  
Софийского собора  
в Новгороде. 1438



Илл. 4. Иоанн  
Предтеча, Архангел  
Гавриил  
Деисусный чин  
Софийского собора  
в Новгороде. 1438



представляет принципиально новый этап развития живописи первой половины XV века. Композицию чина определяет узкий, одинаковый в каждой своей точке пространственный слой, внутри которого происходит раздельное движение фигур. Нижняя, темная полоса двухчастного позема служит горизонтальной опорой для фигур и определяет глубину пространства. Как и мастер песношской иконы, художник Софийского чина придает изображениям фигур четко очерченные, рельефно трактованные формы, обладающие как бы физическим весом. Каждая из фигур чина с усилием погружается в пространство, занимая определенное место относительно ширины и глубины иконной доски. Вместе с тем ритм поз и движений фигур не отзывается в окружающем их пространстве и не обращен в пространство зрителя. Принцип колористического решения новгородского деисуса также оказывается аналогичным песношской иконе. Сложно составленные оттенки неярких или темных цветов, как и в песношской иконе, объединяются общим тоном и при этом несут в себе предметные, зрительные ассоциации, отмеченные Н.А. Деминой в иконе Песношского монастыря, или, как определял их свойство М.В. Алпатов, «краски мира». Особую роль в создании этого ощущения играет трактовка света. Свет в живописи Софийского чина также не является носителем духовной энергии, преобразующим изображения<sup>39</sup>. Он как бы изначально присутствует в самом цвете как его природное ядро – самоцвет, давая знать о себе в красочных рефlekсах, местами проступающих на поверхность, которые не превращаются в лучи света, как в одеждах главных фигур. Но свет проявляется и в неярком золоте каймы и звезд мафория Богоматери, увеличивая материальную тяжесть коричневого цвета. Свет проступает в письме ликов, лишенных отдельных высветлений, что особенно хорошо видно в изображении Богоматери. Наконец, свет широкими, но тонкими слоями с напряжением выходит на поверхность невысоких рельефов фигур Иоанна Предтечи и архангелов, передавая шелковистую структуру ткани.

Тот факт, что к решению принципиально близкой художественной задачи пришли художники удаленных друг от друга независимых русских центров, говорит об общих закономерностях в развитии стиля живописи и о близком времени возникновения названных произведений. Благодаря тому, что дата написания Софийского чина известна, икона «Иоанн Предтеча» из Песношского монастыря также получает надежную опору для ее датировки 30-ми годами XV века.

Нам уже приходилось кратко упоминать икону «Иоанн Предтеча» среди относительно близких по времени греческих и русских памятников второй четверти – середины XV века, формирующих особый этап стиля

<sup>39</sup> *Попова О.С.* Свет в византийском и древнерусском искусстве XI–XV веков // Советское искусствознание. 1977. Вып. 1. М.: Советский художник, 1978. С. 75–99 (переизд.: *Попова О.С.* Свет в византийском и древнерусском искусстве XI–XV веков // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 83–148).

XV века. Поиски нового языка и в поствизантийском, и в русском искусстве этого времени происходили на реальных пересечениях с западным искусством. Но эти обращения не имели вида носящих случайный характер «влияний» и «заимствований», а были выражением собственной осознанной позиции художников, отражением внутренних запросов времени<sup>40</sup>. Следы отдаленного знания европейского искусства хорошо видны в памятниках живописи, создаваемых в северо-западных культурных центрах Руси, прежде всего в Новгороде, Твери и Пскове. Такое знание служило своего рода «катализатором» развития стиля русской живописи этого времени, и иногда можно почти точно назвать источник, вдохновлявший русского художника<sup>41</sup>.

Параллельно, как мы тогда полагали, с таким отчетливо выделяемым направлением, подтверждаемым большим числом памятников, существовал слой произведений, которые не включали в себя заметных примет современного европейского искусства, но тем не менее свидетельствовали о видоизменении традиции искусства византийского мира в целом. В произведениях, подобных песношской иконе и Софийскому деисусу, черты нового этапа стиля проявлялись в создании нового иконного образа, достигающего убедительности, почти материально переданной наглядности, благодаря чему меняется характер его восприятия зрителем<sup>42</sup>.

В свете предложенной интерпретации иконы «Иоанн Претеча» из Пешношского монастыря предлагавшаяся ранее картина художественной жизни во второй четверти XV века начинает складываться несколько иначе. Уверенно можно говорить не о двух одновременных, а о двух последовательных этапах развития. При этом произведения, сопоставимые с иконой из Песношского монастыря и Софийским деисусом, составляли отдельный этап стиля, который означал существенный рубеж, отделивший рублевское время от послерублевского. Наступление этого этапа по своему содержанию предшествовало ярко выраженному

<sup>40</sup> *Осташенко Е.Я.* Западные «влияния» в памятниках русской иконописи середины XV века // *Материалы и исследования. Вып. 24 / Отв. ред. А.Л. Баталов. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2014. С. 154–184.*

<sup>41</sup> Среди памятников второй четверти XV века, отчетливо указывающих на знакомство русских художников с европейским искусством, можно назвать такие примеры, как икону «Акафист Богородице» (часть полиптиха) (Музеи Московского Кремля), икону «Знамение от иконы Богородицы (Битва новгородцев с суздальцами)» (ГТГ), две иконы Деисусного чина из Ободова (ЦМИАР), Деисусный чин из церкви Успения на Пароменье (Псковский музей).

<sup>42</sup> Впечатление некоторой отрешенности, отчужденности от зрителя по отношению к живописи XV века было отмечено Г.В. Поповым – *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы. С. 27–28. Позднее эта мысль была развита Э.С. Смирновой – *Смирнова Э.С.* Очерк истории новгородской иконописи XV в. // *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. С. 68.

стилю 1440-х годов, который условно можно назвать «пластическим»<sup>43</sup>. Тот же этап в те же годы проходило и искусство византийского мира в целом. Пока можно с уверенностью назвать один, как представляется, константинопольский памятник, который согласно его стилю и в соответствии с историческими обстоятельствами, датируется тем же десятилетием XV века – это резной Деисус, хранящийся в Музеях Ватикана<sup>44</sup> (илл. 5). Этот уникальный памятник, созданный, как выяснила итальянская исследовательница Симона Моретти, для русского митрополита



Илл. 5. Резной  
Деисусный чин  
Византия. Около 1437  
Фрагмент  
Музеи Ватикана

<sup>43</sup> Ряд русских памятников 1440-х годов рассмотрен в работах: *Осташенко Е.Я.* Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века // Византия в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения Алисы Владимировны Банк (1906–1984) (Труды Государственного Эрмитажа. Вып. XLII). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. С. 442–470; *Она же.* Деисусный чин из церкви Успения с Пароменья в Пскове. К вопросу о содержании искусства середины XV века // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Л.И. Лифшица М.: Гос. ин-т искусствознания, 2014. С. 316–341; *Она же.* Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV в. // Материалы и исследования. Вып. 24. М.: Музеи Московского Кремля, 2014. С. 154–184; *Она же.* Стилистическая концепция живописи середины XV века и ее интерпретация в разных художественных центрах поствизантийского мира // Древнерусское искусство. Византийский мир: Региональные традиции в художественной культуре и проблемы их изучения. К юбилею Э.С. Смирновой. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2017. С. 271–294.

<sup>44</sup> *Стерлигова И.А.* Диптих с рельефами слоновой кости из собора Святого Петра в Риме в ряду произведений греческих резчиков, работавших на Руси в первой половине XV века // Искусство Византийского мира: Индивидуальность в художественном творчестве. К юбилею Ольги Сигизмундовны Поповой. Москва 7–10 ноября 2018 года. Тезисы конференции. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2018. С. 161–163.

Исидора около 1437 года<sup>45</sup>, представляет близкую иконографическую и стилистическую аналогию Софийскому деисусу<sup>46</sup> и тем самым, косвенно, иконе из Песношского монастыря.

Таким образом, определение места иконы «Иоанн Предтеча» из Песношского монастыря важно не только для понимания самой иконы, но для всего процесса развития древнерусской живописи XV века. По словам Г.В. Попова, которые могли бы стать эпиграфом этой работы, «песношская икона и связанный с ней круг проблем настолько существенны, что предполагают пересмотр сложившихся представлений о развитии московской живописи первой половины XV века»<sup>47</sup>. Действительно, свидетельство такого памятника, как икона «Иоанн Предтеча», позволяет утверждать, что XV век в древнерусской живописи начался не со старательного сохранения норм рублевской эпохи, а с новых художественных идей и решений, родившихся уже в первое, следующее за временем Рублева, десятилетие.

**Название:** К вопросу о месте иконы «Иоанн Предтеча» из Николо-Песношского монастыря (ЦМиАР) в русском искусстве XV века

**Автор:** Елена Яковлевна Остащенко – ведущий научный сотрудник Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». 103152 Москва, Кремль, Российская Федерация.  
E-mail: ostashenko@kremlin.museum.ru  
ostashenkoelena@gmail.com

*Аннотация.* Икона «Иоанн Предтеча» из полуфигурного деисусного чина (ЦМиАР) давно известна в науке. Все исследователи относят ее к московской школе и отмечают исключительно высокое качество ее живописи. Создателем иконы считают мастера круга Андрея Рублева или его ближайшего последователя. Соответственно, ее датировка колеблется между первой и второй четвертью XV века. Прямое отнесение иконы к творчеству Рублева, высказанное некогда такими учеными, как Н.А. Демина и М.В. Алпатов, в науке не обсуждается. Однако описания иконы, сделанные обоими исследователями, противоречат заявленной атрибуции и содержат точные наблюдения, касающиеся образной характеристики, трактовки пластики и колорита, которые открывают новые возможности изучения памятника.

Развивая наблюдения названных ученых, к ним следует добавить: отделение пластики от вмещающего ее пространства, замену линейного пространственного ритма ритмом пластики, сравнение изображения с рельефом, колорит, построенный на сложно составленных цветовых оттенках, вызывающих

<sup>45</sup> Moretti S. “De hereditate olim domini Ylarionis cardinalis Niceni”: icone e altre opere di Bessarione // Dialoghi con Bisanzio: Spazi di discussione, percorsi di ricerca. Atti dell’VIII Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna, 22–25 settembre 2015) / A cura di S. Cosentino, M.E. Pomero e G. Vespignani. Vol. 2. Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 2019. P. 677–696.

<sup>46</sup> Остащенко Е.Я. Рельефы резной кости из Музеев Ватикана и их место в византийском и русском искусстве второй четверти XV века // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь Ольги Сигизмундовны Поповой. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 318–337.

<sup>47</sup> Попов Г.В. Московские художники в Дмитровском княжестве. С. 41.

ассоциации с «красками природы», то есть черты, указывающие на новый по отношению к рублевской эпохе художественный язык.

Икона Иоанна Предтечи (ЦМиАР) стоит у истоков рождения следующего за эпохой Рублева стилистического этапа, который развивается не в русле сделанных в начале века открытий, но прямо противостоит им. Те же характерные черты обнаруживает датированный 1438 годом памятник – Деисусный чин Софийского собора в Новгороде, что позволяет не только отнести икону «Иоанн Предтеча» к тому же десятилетию, но и поставить вопрос о закономерностях развития искусства XV века.

*Ключевые слова:* древнерусская живопись, вторая четверть XV века, пострублевский период, стиль, композиция, колорит

**Title:** On the Question of the Place of the Icon “John the Baptist” from the Nikolo-Pesnoshsky Monastery (Andrei Rublev Museum) in Russian Art of the 15<sup>th</sup> Century

**Author:** Elena Iakovlevna Ostashenko – Researcher. The Moscow State Historical and Cultural Museum and Heritage Site. 103132 Moscow, Kremlin, Russian Federation. E-mail: ostashenko@kremlin.museum.ru ostashenkoelena@gmail.com

*Abstract.* An icon from a Deesis tier representing a half-length image of St. John the Baptist in the collection of the Central Museum of Ancient Russian Art (a.k.a. the Museum of Andrei Rublev) has long been known in scholarly circles. The absolute majority of researchers attribute it to the Moscow school and note its exceptionally high artistic quality. The icon is also commonly believed to have been painted either by someone from the immediate circle of Andrei Rublev or by one of his followers. Accordingly, the date of its creation has been placed between the first and second quarters of the 15<sup>th</sup> century.

The straightforward attribution of this icon as the work of Andrei Rublev himself, once suggested by such esteemed scholars as N.A. Demina and M.V. Alpatov, is no longer accepted by modern day art historians. However, the subtle and precise characteristics of the icon given by the two older specialists are still very valuable. These authors offer penetrating observations concerning the general interpretation of the saint’s image, the qualities of the icon’s colors, and the artist’s particular approach to shaping form. In fact, their discoveries do not lead to their own original conclusions but rather point the research in the new direction.

Building on the observations of Demina and Alpatov, the following points should also be added to the formal analysis of the artwork: the separation of the plastic form from the space that encompasses it, the replacement of linear spatial rhythm with the rhythm of the plastic form itself, the affinity of the image to a relief, and the color palette constructed from complex color shades that evoke associations with “the colors of nature”. These traits manifest the development of a new artistic language, distinct from the one of the Rublev era.

The icon of St. John the Baptist stands at the origins of the stylistic phase that follows Rublev’s time. This phase does not unfold along the lines of the discoveries made in the early part of the century, but in a different direction.

The characteristic traits that can be found in the icon of St. John the Baptist from the Central Museum of Ancient Russian Art can also be found in the Deesis tier of the St. Sophia Cathedral in Novgorod, dated 1438, which allows us not only to attribute the “St. John the Baptist” icon to the same decade but also to raise questions about the general trends in the evolution of 15<sup>th</sup> century art.

*Keywords:* Old Russian painting, second quarter of the 15<sup>th</sup> century, post-Rublev period, style, composition, color

## REFERENCES

- Alpatov M.V. *Andrei Rublev. Okolo 1370–1430* [*Andrei Rublev. Circa 1370–1430*], Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972 (in Russian).
- Alpatov M.V. *Early Russian Painting*, Moscow: Iskusstvo, 1978 (in Russian).
- Demina N.A. *Andrei Rublev i khudozhniki ego kruga* [*Andrei Rublev and Painters of His Circle*], Moscow: Nauka, 1972 (in Russian).
- Evseeva L.M. et al. *Ikony XIII–XVI vekov Muzeia imeni Andreia Rubleva (Drevnerusskaia zhivopis' v muzeiakh Rossii)* [*Icons From the 13<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> Centuries in the Andrei Rublev Museum (Russian Medieval Painting in Russian Museums)*], Moscow: Severnyi palomnik, 2007 (in Russian).
- Evseeva L.M.; Popov G.V. and Sorokatyi V.M., eds. *Ikony Moskvy XIV–XVI vekov. Katalog sobraniia Tsentral'nogo muzeia imeni Andreia Rubleva* [*Icons of Moscow of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries. Catalogue of the Central Andrei Rublev Museum Collection*], Pt. 2, Moscow: Indrik, 2007 (in Russian).
- Gladysheva E.V.; Nersesian L.V. and Preobrazhenskii A.S., eds. *Novgorod the Great Icons of 11<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> Century. Novgorod State United Museum (Medieval Russian Painting in Russian museums)*, Moscow: Severnyi palomnik, 2008 (in Russian).
- Il'in M.A. “K izucheniiu ikony Ioanna Predtechi iz Nikolo-Pesnoshskogo monastyria” [“Contribution to the Study of the Icon ‘John the Precursor’ from St. Nicholas Pesnoshskii Monastery”], *Sovetskaia arkheologiia* [*Soviet Archaeology*], 3 (1964), pp. 315–321 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Andrei Rublev i ego shkola* [*Andrei Rublev and His School*], Moscow: Iskusstvo, 1966 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka* [*Russian Icon Painting from Its Origins to the Beginning of the 16<sup>th</sup> Century*], Moscow: Iskusstvo, 1983 (in Russian).
- Moretti S. “De hereditate olim domini Ylarionis cardinalis Niceni”: icone e altre opere di Bessarione”, in *Dialoghi con Bisanzio: Spazi di discussione, percorsi di ricerca. Atti dell'VIII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna, 22–25 settembre 2015)*, a cura di Salvatore Cosentino, Margherita Elena Pomerio e Giorgio Vespignani, vol. 2, Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2019, pp. 677–696.
- Ostashenko E.Ia. “Deisusnyi chin iz tserkvi Uspeniia s Paromen'ia v Pskove. K voprosu o sodержanii iskusstva serediny XV veka” [“Deesis Tier from the Assumption Paromenye Church in Pskov. On the Content of Art of the Mid-15<sup>th</sup> Century”], in *V sozvezdii L'va. Sbornik statei po drevnerusskomu iskusstvu v chest' L.I. Lifshitsa* [*In the Constellation of Leo. Collection of Articles on Old Russian Art in Honor of Lev Lifshits*], Moscow: State Institute for Art Studies, 2014, pp. 480–492 (in Russian).
- Ostashenko E.Ia. “Ivory Reliefs from The Vatican Museums in the Context of the Byzantine and Russian Art of the Second Quarter of the 15<sup>th</sup> Century”, in *Art of the Byzantine World. Individuality in Artistic Creativity. A Collection of Essays in Honour of Olga Popova*, ed. by A. Zakharova, O. Ovcharova, I. Oretskaia, Moscow: State Institute for Art Studies, 2021, pp. 318–337 (in Russian).
- Ostashenko E.Ia. “Some Aspects of the Development of Old Russian Painting from the Second Quarter to the Mid-Fifteenth Century”, in *Byzantium Within the Context of World Culture (Transactions of the State Hermitage, XLII)*, St. Petersburg: The State Hermitage Publishers, 2008, pp. 442–470 (in Russian).
- Ostashenko E.Ia. “Stilisticheskaia kontseptsiiia zhivopisi serediny XV veka i ee interpretatsiia v raznykh khudozhestvennykh tsentrakh postvizantiiskogo mira” [“Stylistic Concept of the Mid-15<sup>th</sup> Century Painting and Its Interpretation in Different Artistic Centres of Post-Byzantine World”], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiiskii mir: Regional'nye traditsii v khudozhestvennoi kul'ture i problemy ikh izucheniia*.

*K iubileiu E.S. Smirnovoi [Medieval Russian Art. The World of Byzantium: Regional Traditions in Artistic Culture and Problems of Their Study. In Honor of E.S. Smirnova]*, Moscow: State Institute for Art Studies, 2017, pp. 271–294 (in Russian).

Ostashenko E.Ia. Zapadnye “vliianiia” v pamiatnikakh russkoi ikonopisi serediny XV veka [Western Influences in Works of Russian Icon Painting of the Mid-15<sup>th</sup> Century], in *Materialy i issledovaniia [Materials and Research]*, 24, Moscow: Moskovskii Kreml, 2014, pp. 154–184 (in Russian).

Popov G.V. Ikonopis’ Moskvy i Podmoskov’ia XV – pervoi treti XVI veka [Icon Painting of Moscow and Moscow Region from the 15<sup>th</sup> to the First Third of 16<sup>th</sup> Century], in *Ikony Moskvy XIV–XVI vekov. Katalog sobraniia Tsentral’nogo muzeia imeni Andreia Rubleva [Icons of Moscow of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries. Catalogue of the Central Andrey Rublev Museum Collection]*, Pt. 2, Moscow: Indrik, 2007, pp. 25–38 (in Russian).

Popov G.V. *Moskovskie khudozhniki v Dmitrovskom kniazhestve. Konets XIV – pervaiia tret’ XVI veka [Moscow Painters in the Principality of Dmitrov. Late 14<sup>th</sup> to the First Third of 16<sup>th</sup> Century]*, Moscow: Severnyi palomnik, 2007 (in Russian).

Popov G.V. *Zhivopis’ i miniatiura Moskvy serediny XV – nachala XVI veka [Painting and Miniature Painting of Moscow from the Mid-15<sup>th</sup> to the Early 16<sup>th</sup> Century]*, Moscow: Iskusstvo, 1975 (in Russian).

Popov G.V. and Ryndina A.V. *Zhivopis’ i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV–XVI veka [Painting and Applied Art of Tver’ of the 14<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> Centuries]*, Moscow: Nauka, 1979 (in Russian).

Popova O.S. *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*, Moscow: Severnyi palomnik, 2006, pp. 149–210 (in Russian).

Popova O.S. “Svet v vizantiiskom i drevnerusskom iskusstve XI–XV vekov” [“Light in Byzantine and Russian Medieval Art of the 11<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> Centuries”], in *Sovetskoe iskusstvoznanie [Soviet Art Studies]*, 1977, Pt. 1, Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1978, pp. 75–99 (in Russian).

Sarabyanov V.D. and Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi [History of Russian Medieval Painting]*, Moscow: Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii Gumanitarnyi Universitet, 2007 (in Russian).

Smirnova E.S. “Ocherk istorii novgorodskoi ikonopisi XV veka” [“Essay of History of the Novgorod Icon Painting of the 15<sup>th</sup> Century”], in *Zhivopis’ Velikogo Novgoroda. XV vek [Painting of Novgorod the Great. 15<sup>th</sup> Century]*, Moscow: Nauka, 1982, pp. 16–142 (in Russian).

Smirnova E.S., Laurina V.K. and Gordienko E.A. *Zhivopis’ Velikogo Novgoroda. XV vek [Painting of Novgorod the Great. 15<sup>th</sup> Century]*, Moscow: Nauka, 1982 (in Russian).

Sterligova I.A. “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 15<sup>th</sup> Century”, in *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: State Institute for Art Studies, 2018, pp. 161–163 (in Russian).

*A. Semoglou*

## **LE PORTRAIT DE SAINTE THÈCLE À L'ÉGLISE DE LA PANAGIA PHORBIOTISSA À ASINOU**

Le culte de la vierge et protomartyre sainte Thècle a connu une diffusion extraordinaire dans toute la région de la Méditerranée orientale pendant la période de l'Antiquité tardive<sup>1</sup>. La sainte originaire de la ville d'Iconium réunira en sa personne de nombreuses qualités qui l'ont rendu une image exemplaire de l'enseignement, le modèle baptismal d'un martyr, l'incarnation de la notion de la virginité et enfin le symbole par excellence de l'Église<sup>2</sup>. C'est pourquoi sainte Thècle se fait, selon Averil Cameron, la sainte la plus populaire pendant une certaine période, beaucoup plus que la Vierge au moins jusqu'au Concile d'Ephèse en 431 qui établira Marie comme la Mère de Dieu pour éclipser toute autre sainte féminine<sup>3</sup>.

L'iconographie de la sainte d'Iconium passera d'une phase archaïque «atypique», propre à la période protobyzantine, à une phase typique, selon le nombre limité des portraits banalisés de la période méso-byzantine, comme celui dans le narthex du catholicon de Hosios Loukas en Phocide<sup>4</sup>, ceux de la cathédrale de Monreale et de la Cappella Palatina à Palerme<sup>5</sup> et celui de Saint-Georges à Kurbinovo<sup>6</sup>. À cet ensemble de ses portraits s'ajoute aussi

<sup>1</sup> Σέμογλου Α. Η Θέκλα στην αγωγή του Χριστιανισμού. Εικονογραφική μελέτη της πρώτης γυναίκας μάρτυρα στην τέχνη της Ύστερης Αρχαιότητας. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Ποικίλα n° 12, 2014. Σ. 19–24.

<sup>2</sup> Ibid. Σ. 48.

<sup>3</sup> Cameron A. Virginity as Metaphor: Women and the Rhetoric of Early Christianity // History as Text. The Writing of Ancient History / Ed. by A. Cameron. London: Gerald Duckworth, 1989. P. 193.

<sup>4</sup> Connor C. L. The Portraits of Female Saints in the Mosaics of Hosios Loukas // Λαμπηδών: Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη ed M. Ασπρά-Βαρδαβάκη. Αθήνες: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, 2003. P. 138 et fig. 1.

<sup>5</sup> Brodbeck S. Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile: iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle (Collection de l'École Française de Rome 432). Rome: École française de Rome, 2010. P. 726–729.

<sup>6</sup> Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle (Bibliothèque de Byzantion, 6). Bruxelles: Editions de Byzantion, 1975. T. II, fig. 132.

celui de la Panagia Phorbiotissa à Asinou<sup>7</sup> (fig. 1) faisant partie du décor de la première couche des peintures de l'église, celle de 1105/1106, mais très probablement repeinte ultérieurement.

Malgré la popularité dont la sainte jouissait à l'île de Chypre à la suite de ses propriétés miraculeuses de guérison, toutefois son portrait à Asinou présente un intérêt scientifique exceptionnel surtout à cause de son emplacement spécifique dans l'église. Thècle prend place auprès de l'inscription dédicatoire et du couple impérial des saints Constantin et Hélène, ceux-ci figurés à mi-corps, tenant la Vraie Croix et situés sur la partie supérieure du tympan aveugle occidental du mur sud (fig. 2). Thècle qui occupe la partie orientale de l'arc ouest du mur méridional constitue un portrait indépendant et bien distinct par rapport aux autres saints représentés, ce qui traduit l'importance qu'on voulait lui accorder<sup>8</sup>. Nimbée, elle est figurée à pied tenant un livre fermé, référence au livre de ses actes apocryphes, et une croix blanche, signe distinct de son martyre. Elle porte un maphorion de couleur de terre d'ombre naturelle et un chiton de terre de sienne cuite avec des manches serrées aux poignets.

Il est étonnant que le portrait de la sainte se fait le seul portrait féminin, à part celui de la mère de l'empereur Constantin, Hélène, qui prend place dans cet endroit. Thècle est suivie d'un cortège des moines ascètes figurés à pied et développés sur la partie inférieure du mur sud et au-dessous de la bande de l'inscription dédicatoire et du couple impérial. Il s'agit des représentants du monachisme de l'Orient, les saints Théodose le Cénobiarque, Arsène et Éphrem le Syrien. Le cortège continue avec saint Andronique sur la partie occidentale de l'arc ouest, juste en face de la vierge martyre, accompagné des deux saints moines palestiniens, Hilarion et Kyriakos qui occupent le mur ouest et au sud de l'entrée qui mène du narthex au naos. Notons que l'intrados de l'arc ouest qui encadre le tympan occidental est décoré des médaillons avec les figures en buste des hommes martyrs, les saints Serge, Bacchus, Florus et Laure disposés par deux, de part et d'autre d'une croix gemmée à huit branches<sup>9</sup>.



Fig. 1. *Panagia Phorbiotissa*. Asinou, partie orientale de l'arc ouest du mur méridional, le portrait de sainte Thècle

<sup>7</sup> *Sacopoulos M.* Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie (Bibliothèque de Byzantion, 2). Bruxelles: Éditions de Byzantion, 1966. Pl. XXVa et b.

<sup>8</sup> *Hadjichristodoulou Chr., Myrianthefs D.* L'église de la Vierge Phorbiotissa à Asinou (Nicosie: Guide des Monuments Byzantins de Chypre). Diocèse de Morfou, Fondation Culturelle de la Banque de Chypre, 2009. P. 25 et 50, pl. 7 (coupe 7-7, 47).

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 50, pl. 7 (coupe 7-7, p. 48).

Fig. 2. *Panagia Phorbiotissa*. Asinou, mur méridional du compartiment sud-ouest, les portraits impériaux des saints Costantin et Héléne tenant la Vraie Croix (tympan occidental) et les saints moines Théodose le Cénobiarque, Arsène et Éphrem le Syrien



Dans cet article, nous allons, alors, rechercher la ou – mieux – les raisons qui ont conduit à ce choix énigmatique de la mise en relief de Thècle parmi l'ensemble des saints moines dans ce compartiment de la Panagia Phorbiotissa.

D'abord, il faudrait signaler que l'inscription actuelle de consécration peinte sur une bande de couleur rouge et développée en dessous du portrait de Thècle et des saints Constantin et Héléne est très probablement remaniée à une date postérieure, soit vers la fin du XIII<sup>e</sup>, date de la construction de l'arc transversal occidental et de la décoration des piédroits, soit dans le XIV<sup>e</sup> siècle, et plus précisément vers 1340, selon la proposition d'Annemarie Weyl Carr, date de la décoration de l'ensemble du naos et de la restauration des peintures

des piédroits nord et sud<sup>10</sup>. Cette remarque s'appuie sur la comparaison des lettres de l'inscription avec celles de premiers mots, qui sont à peine visibles sur le pilastre sud-ouest et appartiennent à la première couche picturale, couverte par la construction postérieure du piédroit sud de l'arc occidental transversal (fig. 3). L'inscription qui est aujourd'hui lisible est la suivante: «... ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΔΙ-Α ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) ΠΟΛΛΟΥ ΠΟΘΟΥ ΝΙ-ΚΗΦΟΡΟΥ ΜΑΓΙΣΤΡΟΥ ΤΟΥ ΥΣΧΙΡΙΟΥ· ΒΑΣΙΛΕΥΩΝ[ΤΟ] C ΑΛΕΞΙΟΥ ΤΟΥ ΚΟΜΝΗΝΟΥ· ΕΤΟΥC CΤΧΙΑ· ΙΝΔ(ΙΚΤΙΩΝΟC). ΙΔ:». Il est fort probable que le début de l'inscription pourrait se former ainsi: ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ou ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ, formules courantes pour les inscriptions dédicatoires byzantines<sup>11</sup>.



Fig. 3. Panagia Phorbiotissa. Asinou, au-dessous du piédroit sud de l'arc occidental transversal, partie de l'inscription dédicatoire

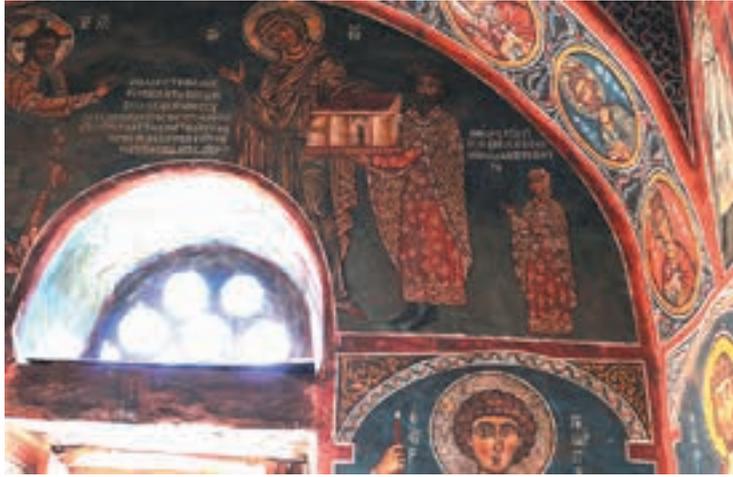
Dans ce cas, le début de l'inscription se situerait auprès de l'épigramme du ktétor qui accompagne, sur le tympan sud du naos, l'image du donateur, de Nicéphore Magistros et de sa fille (?) défunte nommée Gefyra (fig. 4) qui meurt le 17 décembre de l'an 6608 (depuis Adam), soit en 1099 ou, selon la lecture de Grivaud, en 17 Décembre de 1106<sup>12</sup>. Bien que l'épigramme et la peinture soient refaites à une date postérieure, toutefois l'épigramme suit vraisemblablement le texte original du XII<sup>e</sup> siècle, selon sa structure, les traits linguistiques et

<sup>10</sup> Carr A.-M. W. The Murals of the Bema and the Naos: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries // Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus / Ed. by A.-M. W. Carr and A. Nicolaidès (Dumbarton Oaks Studies, 43). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. P. 211–213 et 235–236.

<sup>11</sup> Kalopissi Verti S. Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece. Vienne: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992. P. 48 et suiv.

<sup>12</sup> Grivaud G. Fortunes and Misfortunes of a Small Byzantine Foundation // Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus / Ed. by A.-M.W. Carr and A. Nicolaidès (Dumbarton Oaks Studies, 43). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. P. 22.

Fig. 4. *Panagia Phorbiotissa*. Asinou, tympan sud du naos, portrait du donateur Nicéphore Magistros et de sa fille (?) défunte Gefyra, accompagnés de l'épigramme



les caractéristiques littéraires comme l'a judicieusement démontré Nancy Patterson Ševčenko<sup>13</sup>.

Ainsi, l'épigramme formerait, avec l'inscription, les sources textuelles votives de la Panagia Phorbiotissa. La première inscription en vers, dans un style personnel constituerait une prière, une invocation du donateur à la Vierge et à sa protection lors du Jugement dernier, alors que la seconde s'avèrerait officielle fournissant les informations élémentaires pour l'histoire du monument: la dédicace de l'église, le nom du donateur et de l'empereur et enfin la date de la fondation. Dans ce contexte, la mention de l'empereur Alexios I le Comnène (1081–1118), situé au milieu de la bande et parmi les portraits des deux saints empereurs, ne saurait qu'à souligner l'autorité royale byzantine d'où émanaient le statu et le prestige du donateur en tant qu'un haut dignitaire tout en évoquant les liens avec Byzance et Constantinople<sup>14</sup>. La remarque acquiert une valeur supplémentaire si on tient compte des mouvements sécessionnistes des certains gouverneurs de l'île de Chypre comme se fait par exemple le mouvement grave de Rapsomatis contre l'empereur Alexios I le Comnène qui avait été manifesté en 1091 et réprimé en 1092–1093, quelques années seulement avant la fondation de l'église d'Asinou<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Patterson Ševčenko N. *The Metrical Inscriptions in the Murals of the Panagia Phorbiotissa / Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus* / Ed. by A.-M. W. Carr and A. Nicolaidès (Dumbarton Oaks Studies, 43). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. P. 79–80.

<sup>14</sup> Kalopissi Verti S. *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits*. P. 25; le sujet est également abordé dans l'étude de Θεοχαροπούλου: Θεοχαροπούλου E.N. *Η γραπτή επιγραφή του ναού της Χρυσοπηγής Αίνου. Ένα αφανές τεκμήριο στο φως της έρευνας* // Βυζαντινά. 2017. T. 35. Σ. 256.

<sup>15</sup> Καραγιαννόπουλου I.E. *Ιστορία Βυζαντινού κράτους, τ. Γ.: Ιστορία Ύστερης Βυζαντινής περιόδου (1081–1453). Μέρος Πρώτο, Τελευταίες Λάμπεις (1081–1204)*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις: Βάνιας, 1990. Σ. 63–64; Κουρμπέτης Δ. *Η στάση του Ραγνομάτη στην Κύπρο επί Αλεξίου Α΄ Κομνηνού (περ. 1091–1092)* // Βυζαντινά. 2000. T. 20. Σ. 153–196.



Fig. 5. *Panagia Phorbiotissa*. Asinou, tympan aveugle occidental du mur septentrional, les quarante martyrs de Sébaste

Les connexions, sur le plan symbolique, avec la cour royale et Constantinople se trouvent aussi renforcées par la présence des hauts dignitaires et saints martyrs Serge et Bacchus ainsi que des frères jumeaux, saints Flore et Laure qui occupent les intrados de l'arc. Les liens puissants de ces saints avec Constantinople et la hiérarchie militaire byzantine, témoignés par la dévotion exceptionnelle dont ils jouissaient après le transfert de leurs reliques à la capitale, renforcent le caractère impérial de ce choix iconographique dans cet endroit du monument chypriote<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Sur les saints Serge et Bacchus et la diffusion de leur culte, voir *Walter Chr.* *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Aldershot: Ashgate, 2003. Pp. 150–151; sur les saints Flore et Laure, voir *Wortley J.* *The Byzantine Component of the Relic-hoard of Constantinople // Greek, Roman and Byzantine Studies*. 1999. Vol. 40. P. 370–373.

En outre, l'image des quarante martyrs couronnés par le Christ, sur le tympan aveugle occidental du mur nord (fig. 5), se conjugue parfaitement avec celle du couple impérial juste en face. Les quarante martyrs résument aussi bien l'idéologie des milieux palatins et militaires attachés très fermement à leur culte<sup>17</sup> que celle des milieux monastiques qui luttent contre la chair et ses tentations, selon le contenu de l'épigramme, extrait d'un poème composé par Ioannis Géométris, qui accompagne la synthèse en question<sup>18</sup>. En plus, la représentation des quarante martyrs réunirait précisément les deux étapes de la vie du donateur, celle du dignitaire, selon l'inscription, et l'étape finale du moine qui résiste aux faiblesses de la chair, défie toute douleur et attend avec impatience la gloire céleste, selon l'épigramme qui décrit avec éloquence la passion des martyrs de Sébaste, apparemment dans un style proprement personnel. D'ailleurs, il est toujours possible, selon les chercheurs, que le moine kyr Nikolaos qui meurt en 1115, selon la notice du Paris. gr. 1590, soit identifié avec le donateur, Nicéphore le magistre<sup>19</sup>.

Toutefois, le rôle de sainte Thècle dans le décor du monument reste énigmatique d'autant plus que cette imagerie porte si clairement l'étiquette royale et que la sainte n'est même pas une sainte locale bien que sa popularité ait pu être pendant cette période élevée. En outre, la présence - la représentation à pied même - d'une femme martyre parmi les hommes moines reste une question qui exige une interprétation compte tenu de l'absence de toute autre sainte femme dans ce compartiment du naos.

Une première hypothèse se dirigerait vers la recherche de la fonction éventuelle funéraire de la présence de son portrait. Sainte Thècle est comprise dans la prière funéraire de l'*Ordo Commendationis Animae* qui visait à la préparation de l'âme du défunt chrétien afin de recevoir la pitié de Dieu<sup>20</sup>. La prière consistait en une invocation à certains prophètes et saints qui grâce à leur vie s'offrent comme les exemples par excellence de l'intervention divine et du salut tout en contribuant au soulagement et à la libération de l'âme du joug de la mort. La prière conclut, après une longue liste des saints, à Thècle tout en soulignant cette intervention divine grâce laquelle elle s'est faite libérer de ses martyres terribles pour qu'elle reste puissante pour tous les chrétiens agonisants de la mort<sup>21</sup>. Cette prière semble avoir contaminé les programmes iconographiques des monuments funéraires de l'Antiquité tardive, comme le mausolée de l'Exode à Bagawat et celui de Centcelles à Tarragone, ou le décor des objets à usage funéraire, comme c'est la vase en

<sup>17</sup> *Velmans T.* L'art médiéval de l'Orient chrétien. Recueil d'études. Sofia: Lik, 2002. P. 304.

<sup>18</sup> *Patterson Ševčenko N.* The Metrical Inscriptions. P. 72.

<sup>19</sup> *Grivaud G.* Fortunes and misfortunes. P. 17.

<sup>20</sup> *Nauerth C., Warns R.* THEKLA. Ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1981. S. 23. Cf. aussi le Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Paris, 1920. T. 4.1. Cols. 435-436.

<sup>21</sup> *Halkin F.* Une litanie des saints dans un office grec pour un mourant // *Corona gratiarum: Miscellanea Patristica, Historica et Liturgica Eligio Dekkers O. S. B. XII lustra complenti oblate* (Instrumenta Patristica, 11). Brugge: Brepols, 1975. P. 53.

or de British Museum à Londres<sup>22</sup>. En outre, n'oublions que dans la nouvelle version de la Vie de Thècle, celle-ci ne meurt pas mais elle s'enfonce vivante et pénètre dans la terre pour rester immortelle<sup>23</sup>. Or, le portrait de la sainte vierge favoriserait l'hypothèse de sa sélection en rapport avec le contexte funéraire de l'épigramme du donateur et plus probablement avec la mort de sa jeune, selon son portrait, fille Gefyra. Dans ce cas, le portrait de Thècle se conjuguerait parfaitement avec les saints impériaux Constantin et Hélène qui tiennent la Vraie Croix et les quarante martyrs de Sébaste situés en face et dont la fonction funéraire est attestée dans les décors byzantins grâce à leur privilège de l'accès immédiat au paradis et à leur rôle d'intercesseurs<sup>24</sup>. Signalons, à l'appui, que Thècle avec d'autres saintes femmes se combinent avec les saints impériaux dans le narthex du monastère d'Hosios Loukas dans un contexte également funéraire, selon Carolyn Connor<sup>25</sup>.

Toutefois, cette explication ne répond pas pleinement à la question de l'unicité de son portrait parmi les hommes saints du compartiment sud-ouest du naos.

À cet égard, examinons la popularité de Thècle telle qu'elle nous est présentée dans la version paraphrasée de la Vie et des Miracles, rédigée dans la seconde moitié du Ve siècle sur la base de la vie de la martyre, selon ses actes apocryphes du IIe siècle<sup>26</sup>. Parmi ses miracles, il y en a deux qui sont en rapport immédiat avec l'île de Chypre. Il s'agit des miracles n<sup>os</sup> 15 et 37. Le premier miracle raconte l'épisode d'un bateau chypriote sauvé de la tempête alors que le second relate la guérison d'un aveugle Chypriote<sup>27</sup>. Il mériterait aussi de noter que dans les deux miracles, les témoins et les bénéficiaires du pouvoir miraculeux de la sainte sont des chypriotes notables.

Mais est-ce que ces deux épisodes, qui témoignent, selon Gilbert Dagron, des liens économiques entre la ville de Séleucie et Chypre<sup>28</sup>, suffiraient-ils, à eux-seules, pour expliquer la présence de son portrait dans cette imagerie royale et proprement constantinopolitaine?

À cet égard, signalons que Thècle fut une sainte très aimée et vénérée par le grand père d'Alexios Comnène, Isaacios, qui a restauré ou même fondé en son honneur en 1059 une nouvelle église dans le palais des Blachernes à Constantinople après un accident qu'il a eu lors de l'un de ses chasses («ὁ ναὸς τῆς Θεέκλας τοῦ παλατιῶ τοῦ Βλαχερνῶν») <sup>29</sup>. Il serait ainsi logique de

<sup>22</sup> Σέμογλου Α. Η Θέκλα στην αγωγή του Χριστιανισμού. Σ. 68.

<sup>23</sup> Dagron G. Vie et Miracles de Sainte Thècle. Texte grec, traduction et commentaire (Subsidia Hagiographica, n° 62). Bruxelles: Société des Bollandistes, 1978. P. 48–51.

<sup>24</sup> Velmans T. L'art médiéval de l'Orient chrétien. P. 305.

<sup>25</sup> Connor C. L. The portraits of female saints. P. 141.

<sup>26</sup> Dagron G. Vie et Miracles de Sainte Thècle. P. 31.

<sup>27</sup> Ibid. P. 330–332 et 390–391.

<sup>28</sup> Ibid. P. 25.

<sup>29</sup> Janin R. La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. Ière partie : Le Siècle de Constantinople et le Patriarcat Œcuménique. T. III: Les Églises et les monastères. Paris: Institut français d'études byzantines, 1953. P. 148.

supposer que les pouvoirs miraculeux de la vierge martyre comme protectrice des cavaliers, des chasseurs, des animaux et surtout des chevaux, selon le texte de ses Miracles, ont été préservés pendant la période des Comnènes<sup>30</sup>. En fait, dans le 8<sup>e</sup> miracle, Thècle agit comme la protectrice des cavaliers en guérissant l'évêque de Séleucie, Dexianos, parèdre et gardien de son sanctuaire, des suites d'une chute de cheval<sup>31</sup>. Or, le miracle de l'empereur Isaacios s'aligne parfaitement avec cette tradition hagiographique qui remonte au Ve siècle.

En outre, les soins de la sainte face aux animaux et particulièrement aux chevaux se montrent clairement dans son 36<sup>e</sup> miracle, où elle guérit une épidémie de bétail en faisant découvrir une source sainte près de son église et guérit ainsi le cheval malade d'un officier de la région appelé Marianos<sup>32</sup>.

L'image de Thècle en liaison avec les chevaux se trouve aussi être renforcée par son épiphanie habituelle lors de la veille de sa fête à Dalissandos d'Isaurie, ville satellite de Séleucie. En fait, son apparition sur un char de feu, aspect triomphant de Thècle comme sainte poliade, nous est décrite en détail dans le 26<sup>e</sup> miracle<sup>33</sup>. Cette épiphanie semble avoir inspiré le décor d'une série d'ampoules à eulogie de provenance de l'Asie Mineure, comme celle qui est conservée à Ermitage en Russie<sup>34</sup>.

L'épiphanie de Thècle sur le char aurait probablement été destinée pour le décor d'une série des boucles trapézoïdales, accessoires de la mode de l'aristocratie militaire, qui datent du IX<sup>e</sup> ou du X<sup>e</sup> siècle et sont originaires de Constantinople ou de l'Asie Mineure<sup>35</sup>. Bien que leur chercheur Nikos Tsvikis ait avancé l'identification de la figure féminine sur le char avec Epône<sup>36</sup>, toutefois le fait qu'elle est nimbée, contrairement à tout image connue de la divinité gallo-romaine, exclurait automatiquement une telle interprétation pour favoriser celle qui reconnaîtrait une formule christianisée d'Epône, incarnée parfaitement par le portrait de Thècle, sainte populaire dans les milieux militaires byzantins.

Or, l'image de Thècle en amazone est avancée aussi bien par les témoignages artistiques de l'Antiquité tardive, qui ont survécu jusqu'à la période méso-byzantine, que par la version littéraire de sa Vie et Miracles qui la présente comme une poliade d'Isaurie et protectrice des cavaliers et des chevaux<sup>37</sup>. Ces pouvoirs, reconnus également par l'empereur Isaacios Comnène, suffisent de considérer Thècle comme la sainte par excellence de la cavalerie et des chevaux.

<sup>30</sup> Σέμογλου Α. Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού. Σ. 117.

<sup>31</sup> Dagron G. Vie et Miracles de Sainte Thècle. P. 302–303

<sup>32</sup> Ibid. P. 386–391.

<sup>33</sup> Ibid. P. 356–359

<sup>34</sup> Σέμογλου Α. Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού. Σ. 111, fig. 46.

<sup>35</sup> Ibid. Σ. 117

<sup>36</sup> Tsvikis N. Considerations on some Bronze Buckles from Byzantine Messene // Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts (Byzas 15) / Ed. by B. Böhlendorf-Arslan and A. Ricci. Istanbul: Ege Yayinlari / Deutsches Archäologisches Institut, 2012. P. 74–75.

<sup>37</sup> Σέμογλου Α. Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού. Σ. 111–118.

Ajoutons à ce propos, le témoignage d'une inscription gravée sur le stylobate de marbre découverte récemment sur l'entrecolonnement central du tribelon qui mène du narthex au naos dans l'ancienne métropole de Véroia en Grèce<sup>38</sup>. La pièce sculpturale, bien évidemment réemployée, appartenait probablement au jambage d'une porte du Ve ou VIe siècle. L'inscription en lettres majuscules: ΜΗΤΑΤΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΘΕΚΛΑΣ est significative. Le terme μητάτον se rencontre souvent chez les inscriptions en Syrie, dans un contexte exclusivement militaire définissant des logements militaires ou des tours et – c'est pourquoi – il accompagne des édifices dédiés aux saints militaires, comme Serge, Longin, Théodore et Georges<sup>39</sup>. À cet égard, des schémas en forme des fers à cheval gravés sur le stylobate et à côté de l'inscription en question évoqueraient probablement la fonction du lieu de sa provenance comme un camp militaire attaché à la cavalerie.

Une telle interprétation du portrait de Thècle à l'église de Phorbiotissa à Asinou serait également en pleine conformité avec l'hypothèse proposée par Stella Frigerio-Zeniou, selon laquelle le monastère pourrait entre autres fonctionner comme un lieu d'élevage des chevaux dès le XII<sup>e</sup> siècle, compte tenu aussi de l'étymologie du nom φορβή, la nourriture pour des bestiaux et particulièrement pour les chevaux et les ânes, la pâture, d'où dériverait probablement le nom du monastère<sup>40</sup>. La chercheuse n'exclut pas aussi une origine étymologique du nom du monastère du mot φορβειά (ou φορβιά) qui signifie licou, licol ou harnais, termes associés également aux accessoires équestres. Selon Stella Frigerio-Zeniou, les indices d'une telle lecture seraient à rechercher dans les détails du décor mural du narthex<sup>41</sup>, adjonction légèrement postérieure, dans le XII<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Σκιαδαρέσης Γ.Ν. Η παλαιά Μητρόπολη της Βέροιας στο πλαίσιο της Βυζαντινής αρχιτεκτονικής. Thèse de doctorat, Thessalonique: Université Aristote de Thessalonique, Département d'Histoire et d'Archéologie, 2016, en ligne: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/39320#page/1/mode/2up>. Fig. 227.

<sup>39</sup> Ibid. Σ. 122-123.

<sup>40</sup> Frigerio-Zeniou S. Μονή των Φορβίων à Asinou de Chypre // BOΥΚΟΛΕΙΑ. Mélanges offerts à Bertrand Bouvier / Ed. by A.D. Lazaridis, V. Barras, T. Birchler. Genève: Édition des Belles-Lettres, 1995. P. 191–193.

<sup>41</sup> Il s'agit de la fresque dans l'absidiole méridionale du narthex avec la représentation de saint Georges à cheval, image votive, de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle, de Nicéphore Kallias lequell était, selon l'épigramme longue qui l'accompagne «ἵππων ἀκεστήρ», guérisseur de chevaux-vétérinaire (Patterson Ševčenko N. The Metrical Inscriptions. P. 81–83). Puis, c'est le détail de la lance à laquelle sont attachés les lévriers et les chèvres sauvages en présence des deux chiens, à droite de l'image de la Mère de Dieu sur le type de la Blachernitissa désignée comme Phorbiotissa qui occupe le tympan au-dessus de l'entrée qui mène du narthex au naos. Enfin, les habits des moines-donateurs du narthex trahissent, selon Frigerio-Zeniou, leur identité comme cavaliers (Frigerio-Zeniou S. Μονή των Φορβίων à Asinou de Chypre. P. 192–193).

<sup>42</sup> La composition de saint Georges à cheval dans le narthex a été datée par Andréas Nicolaidès dans la seconde moitié du XIIe siècle, et plus précisément entre 1164 et 1192 (Nicolaidès A. The murals of the Narthex. The Paintings of the Twelfth Century. Part One: Date and Iconography // Asinou

Nous croyons que les indices nous permettent d'accepter comme valable cette hypothèse pour l'existence dans le monastère d'un élevage des chevaux malgré les réserves de Giles Grivaud à cause de l'absence des sources relatives pendant la période franque<sup>43</sup>. Le portrait de sainte Thècle semble pouvoir la vérifier. Dès la fondation du monastère, au début même du XII<sup>e</sup> siècle, le lieu pourrait être lié à l'élevage des chevaux, très probablement des chevaux destinés pour la cavalerie de l'armée byzantine. En fait, d'après l'information des Stylianos, les chevaux chypriotes étaient si célèbres que le roi d'Angleterre Richard le I, dit le Cœur de Lion après la conquête de Chypre durant la III<sup>e</sup> Croisade, a pris comme butin de guerre «τὸν ἀπαράμιλλον Κυπριακὸν πυρόχρουν ἵππον», le cheval chypriote d'Isaacos Comnène que l'empereur montait durant ses expéditions<sup>44</sup>. D'ailleurs, la géographie même du lieu qui consiste en une vallée verdoyante étroite close par les contreforts du mont Troodos serait idéale pour un tel usage.

Pour conclure, la figure de sainte Thècle à Asinou semble être investie d'une fonction polyvalente. Elle traduit, d'abord, les prédilections personnelles du donateur qui est à la recherche du salut et de sa rédemption lors du Jugement Dernier, ce qui est perceptible dans l'ensemble des épigrammes peintes de l'église; puis, elle correspond aux exigences funéraires, surtout après la mort de Gefyra, la jeune fille du donateur (?), exigences<sup>45</sup> qui ont sans doute défini le caractère du programme iconographique du compartiment occidental du naos<sup>46</sup>. Parallèlement, il ne serait pas opportun de proposer que le portrait de Thècle complète le contexte dédicatoire du décor tout en servant comme un repère visuel de l'usage du terrain monastique d'Asinou qui serait en état de fonctionner comme un centre d'élevage officiel des chevaux pour la cavalerie byzantine à l'abri et sous la protection de la sainte martyre d'Iconium qui fut populaire dans l'île de Chypre.

**Title:** The portrait of Saint Thecla at the church of Panagia Phorbiotissa in Asinou

**Author:** Athanasios Semoglou, Université Aristote de Thessalonique, Département d'Histoire et d'Archéologie. Address: Université Aristote de Thessalonique. Faculté de Philosophie et Lettres, Campus de l'Université, 54124 Thessaloniki.  
E-mail: semoglou@hist.auth.gr

Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus // Ed. by A.-M. W. Carr and A. Nicolaïdès (Dumbarton Oaks Studies, 43). Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2012. P. 101). La même datation est également proposée par David Winfield (Winfield D. The Murals of the Narthex. The Paintings of the Twelfth Century. Part Two: The Murals of St. George: Technique and Conservation // Ibid. P. 112).

<sup>43</sup> Grivaud G. Fortunes and Misfortunes. P. 27.

<sup>44</sup> Στυλιανού Α., Στυλιανού Ι.Α. Παναγία Φορβιώτισσα Ασίνου = Panagia Phorbiotissa Asinou. Nicosie: Zavallis Press, 1973. Σ. 34–36.

<sup>45</sup> Grivaud G. Fortunes and Misfortunes. P. 20.

<sup>46</sup> Ce sujet fut l'objet de ma communication au 4<sup>e</sup> Congrès international de l'hagiographie Chypriote (Chypre, Paralimni, 1–3 février 2018). L'article va paraître dans les actes du congrès.

*Abstract.* This study examines the enigmatic prominence of the Saint Thecla's portrait in the 12<sup>th</sup>-century church of Panagia Phorbiotissa at Asinou, Cyprus. Thecla, a protomartyr venerated across the Eastern Mediterranean, is uniquely positioned near imperial figures of Constantine and Helen and a dedicatory inscription linked to the donor Nikephoros Magistros and the emperor Alexios I Komnenos. Her solitary representation among male monks and imperial motifs raises questions about her symbolic and functional roles. The analysis integrates iconographic, epigraphic, and historical evidence to propose three interconnected explanations:

- Funerary context: Thecla's association with intercessory prayers for the dead aligns with the commemoration of the donor's daughter, Gefyra, and the church's eschatological themes.
- Imperial and military connections: her depiction alongside saints linked to Constantinople's military hierarchy reflects the donor's status and Cyprus's political ties to Byzantium, countering local separatist movements.
- Monastic horse breeding: Thecla's role as a protector of cavalry and livestock, supported by etymological ties (phorbē meaning pasture/harness), suggests the monastery bred horses for the Byzantine military, a hypothesis bolstered by Cyprus's renowned equestrian culture.

The portrait thus emerges as a polysemic symbol, intertwining personal devotion, imperial ideology, and practical monastic economics, while underscoring Thecla's enduring legacy in Byzantine spirituality and local identity.

*Keywords:* Thècle, Isaurie, Séleucie, Iconium, Chypre, Asie Mineure, cheval – chevaux

**Название:** Изображение Святой Феклы в церкви Панагии Форбиотиссы в Асину

**Автор:** Афанасий Семоглу, профессор, Фессалоникий университет имени Аристотеля, Отделение истории и археологии. Адрес: Фессалоникийский университет, Факультет философии и филологии, Университетский кампус, 54124 Фессалоники  
E-mail: semoglou@hist.auth.gr

*Аннотация.* В статье рассматриваются почитание и иконография святой Феклы, изображенной на фреске церкви Панагии Форбиотиссы в Асину на Кипре (1105/1106). Фекла, одна из наиболее известных святых жен раннехристианского периода, почиталась как мученица, проповедница и образец девственности. Ее образ воплощал идеи, находившие отклик как в монашеских, так и в светских кругах византийского мира. Ее культ достиг высокого расцвета в Восточном Средиземноморье в эпоху поздней античности и продолжал играть важную роль в средневизантийский период.

В программе фресок Асину изображение Святой Феклы занимает уникальное место, поскольку она единственная святая жена, представленная преимущественно среди святых мужей, чем подчеркивается ее особый статус. Помещенный рядом с изображениями святых Константина и Елены, образ св. Феклы вызывает аллюзии с императорской властью. Святая изображена с крестом, символизирующим мученичество, и книгой, напоминающей о ее роли как проповедницы христианства.

В статье проанализировано символическое, теологическое и художественное значение изображения святой Феклы, предпринята попытка представить его в более широком литургическом и культурном контексте византийского Кипра. Рассматривается также ее роль в монашеской среде; особое внимание уделено тому, как ее образ способствовал созданию религиозного ландшафта церкви и формировал идентичность Асину как религиозного и художественного центра. Соединя художественный и религиозный аспекты изучения образа святой Феклы, статья предлагает новое видение ее наследия в византийском искусстве и культуре.

*Ключевые слова:* Фекла, Исаурия, Селевкия, Икония, Кипр, Малая Азия, лошадь – лошади

**REFERENCES:**

- Brodbeck S. *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile: iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XII<sup>e</sup> siècle* (Collection de l'École Française de Rome, 432), Rome: École française de Rome, 2010.
- Cameron A. "Virginity as Metaphor: Women and the Rhetoric of Early Christianity", in *History as Text. The Writing of Ancient History*, ed. by A. Cameron, London: Gerald Duckworth, 1989, pp. 184–205.
- Carr A.-M.W. "The Murals of the Bema and the Naos: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries", in *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, ed. by A.-M.W. Carr and A. Nicolaïdès, *Dumbarton Oaks Studies*, 43, 2012, pp. 211–310.
- Connor C. L. "The Portraits of Female Saints in the Mosaics of Hosios Loukas", in *Λαμπηδών: Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, ed. by Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Αθήνες: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, 2003, pp. 137–144.
- Dagron G. *Vie et Miracles de Sainte Thècle. Texte grec, traduction et commentaire*, *Subsidia Hagiographica*, n° 62, Bruxelles: Société des Bollandistes, 1978.
- Frigerio-Zeniou S. "Μονή των Φορβίων à Asinou de Chypre", in *ΒΟΥΚΟΛΕΙΑ. Mélanges offerts à Bertrand Bouvier*, ed. by A.D. Lazaridis, V. Barras, T. Birchler, Genève: Édition des Belles-Lettres, 1995, pp. 191–199.
- Grivaud G. "Fortunes and misfortunes of a small Byzantine Foundation", in *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, ed. by A.-M.W. Carr and A. Nicolaïdès, *Dumbarton Oaks Studies*, 43 (2012), P. 13–36.
- Hadermann-Misguich L. *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle*, *Bibliothèque de Byzantion*, 6, Bruxelles: Editions de Byzantion, 1975.
- Hadjichristodoulou Chr., Myrianthefs D. *L'église de la Vierge Phorbiotissa à Asinou (Nicosie: Guide des Monuments Byzantins de Chypre)*, Diocèse de Morfou, Fondation Culturelle de la Banque de Chypre, 2009.
- Halkin F. "Une litanie des saints dans un office grec pour un mourant", in *Corona gratiarum: Miscellanea Patristica, Historica et Liturgica Eligio Dekkers O. S. B. XII lustra complenti oblate*, *Instrumenta Patristica*, 11, Brugge: Brepols, 1975, pp. 51–59.
- Janin R. *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. 1<sup>ère</sup> partie: Le Siège de Constantinople et le Patriarcat Œcuménique, t. III: Les Églises et les monastères*. Paris: Institut français d'études byzantines, 1953.
- Kalopissi Verti S. *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*. Vienne: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992.
- Καραγιαννόπουλου Ι.Ε. *Ιστορία Βυζαντινού κράτους, τ. Γ.: Ιστορία Ύστερης Βυζαντινής περιόδου (1081–1453). Μέρος Πρώτο, Τελευταίες Λάμπεις (1081–1204)*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις: Βάνιας, 1990.
- Κουρμπέτης Δ. "Η στάση του Ραψομάτη στην Κύπρο επί Αλεξίου Α΄ Κομνηνού (περ. 1091–1092)", *Βυζαντικά*, 20 (2000), pp. 153–196.
- Nauerth C., Warns R. *THEKLA. Ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1981.
- Nicolaïdès A. "The Murals of the Narthex. The Paintings of the Twelfth Century. Part One: Date and Iconography", in *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, ed. by A.-M.W. Carr and A. Nicolaïdès, *Dumbarton Oaks Studies*, 43 (2012), pp. 93–101.
- Patterson Ševčenko N. "The Metrical Inscriptions in the Murals of the Panagia Phorbiotissa", in *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, ed. by A.-M. W. Carr and A. Nicolaïdès, *Dumbarton Oaks Studies*, 43 (2012), pp. 69–90.

Sacropoulo M. *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bibliothèque de Byzantion, 2 (1966).

Σέμογλου, Αθανάσιος, 2014, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού. Εικονογραφική μελέτη της πρώτης γυναίκας μάρτυρα στην τέχνη της Ύστερης Αρχαιότητας, Thessalonique: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Ποικίλα, n° 12.

Σκιαδαρέσης Γ. Ν. Η παλαιά Μητρόπολη της Βέροιας στο πλαίσιο της Βυζαντινής αρχιτεκτονικής, Thèse de doctorat, Thessalonique: Université Aristote de Thessalonique, Département d'Histoire et d'Archéologie, 2016, en ligne: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/39320#page/1/mode/2up>.

Στυλιανού Α., Στυλιανού Ι.Α. *Παναγία Φορβιώτισσα Ασίνου = Panagia Phorbiotissa Asinou*, Nicosie: Zavallis Press, 1973.

Θεοχαροπούλου Ε.Ν. “Η γραπτή επιγραφή του ναού της Χρυσοπηγής Αίνου. Ένα αφανές τεκμήριο στο φως της έρευνας”, Βυζαντινά, 35 (2017), pp. 243–281.

Tsivikis N. “Considerations on some Bronze Buckles from Byzantine Messene”, in *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts* (Byzas 15), ed. by B. Böhlendorf-Arslan and A. Ricci, Istanbul: Ege Yayinlari / Deutsches Archäologisches Institut, 2012.

Velmans T. *L'art médiéval de l'Orient chrétien. Recueil d'études*, Sofia: Lik, 2002.

Walter Chr. *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot: Ashgate, 2003.

Winfield D. “The Murals of the Narthex. The Paintings of the Twelfth Century. Part Two: The Murals of St. George: Technique and Conservation”, in *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, ed. by A.-M.W. Carr and A. Nicolaidès, *Dumbarton Oaks Studies*, 43 (2012), pp. 102–112.

Wortley J. “The Byzantine Component of the Relic-hoard of Constantinople”, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 40 (1999), pp. 353–378.

*В.Е. Сусленков*

## **СУЩЕСТВОВАЛ ЛИ ЮСТИНИАНОВСКИЙ РЕНЕССАНС В ИСКУССТВЕ?**

Термин «Юстиниановский ренессанс», кажется, первым ввел в научный оборот Эдуард Гиббон в «Истории упадка и разрушения Римской империи»<sup>1</sup> (1776–1788), считавший византийский период эпохой культурного упадка, а время Юстиниана – последним расцветом классической культуры. Одной из причин, побудивших его и многих ученых после него использовать термин как обобщающую характеристику культуры времени правления Юстиниана I (527–565), является тот факт, что в этот период творили писатели и поэты Прокопий Кесарийский (между 490 и 507 – после 565), Агафий Миренейский (536–582), Павел Силенциарий (ок. 575–580), Иоанн Лид (ок. 490 – не ранее 557) и другие, пользовавшиеся покровительством императора и написавшие произведения, классические по темам и стилю, в том числе и по его личному заказу. Оставив в стороне и указание на «расцвет», и характеристику его как «последнего», с термином в его культурно-исторических параметрах в целом трудно не согласиться: «ренессансом» Римской империи в Юстинианово правление стали и масштабная реконструкция земель Империи, и программное, идеологическое ее обеспечение, одним из оформлений которого является, например, составление *Corpus Juris Civilis* (Корпуса гражданского права).

Впоследствии содержание термина «Юстиниановский расцвет культуры» было расширено: Эрнест Ренан<sup>2</sup>, вступив в спор с Дж.Б. Росси по поводу классицизирующих по стилю мозаик церкви Св. Христофора

<sup>1</sup> Гиббон Э. История упадка и разрушения Римской империи. СПб.: Наука; Ювента, 1997.

<sup>2</sup> Renan E. Mission de Phénicie. Paris: Imprimerie impériale, 1864. P. 607–631; см. также статью Н. Хелу о мозаиках Кабр-Хирама, в которой она касается вопроса о юстиниановском ренессансе: Хелу Н. Раннехристианская мозаика из церкви Святого Христофора в Кабр-Хираме (Ливан) в собрании Лувра: вопросы стиля // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 196–209.

в Кабр-Хираме (открыты Ренаном, ныне в Лувре), согласно надписи относящихся к 575 году, назвал их «плодом великого Юстинианова ренессанса»<sup>3</sup>, в то время как Росси считал, что они не вписываются в разработанную к этому времени концепцию искусства конца античности и начала Средних веков (которое характеризовалось отказом от античных сюжетов, классической проработки фигур, свободно-живописных композиций, сокращением сценической пространственности) и относил мозаики к языческому строению IV века<sup>4</sup>. Ренан же (вряд ли ориентируясь на Гиббона, но точно опираясь на идею итальянского Ренессанса), по сути, развернул понимание эпохи в совсем новое русло – она перестала рассматриваться однотонно, что способствовало развитию совершенно нового пути в истолковании искусства раннехристианской эпохи. Так термин «ренессанс» был перенесен в историю раннехристианского и византийского искусства.

В дальнейшем о классических тенденциях в искусстве времени Юстиниана I писал Г. Роденвальдт, в основном рассуждая о конной статуе императора в Константинополе<sup>5</sup>. Еще более подкрепило актуальность термина открытие во время раскопок 1935–1938 годов, продолжавшихся в 1951–1954 годах, в Константинополе (Стамбуле) мозаик перистилия Большого императорского дворца, которые ученые в основном относят к первой половине VI века. Мозаики, технически сложно исполненные, демонстрирующие виртуозное владение анатомией, телесной лепкой, светотеневой и колористической моделировкой, с картинами как на светские сюжеты охот, игр, пасторалей, так и мифологические – фигуры дионисийского фиаса, фантастические звери, Химера из сцены с Беллерофонтом, стали прямой иллюстрацией «возврата» к классицизму античной живописи после более чем столетия, в которое подобные сюжеты в основном, как считалось, исчезли, а исполнение крайне упростилось, то есть после упадка. Высочайший – императорский – уровень заказа указывал на то, что именно эта эпоха, и, может, конкретно Юстиниан I, сформулировали на фоне политического ренессанса возвращение к классическим формам (илл. 1).

Следующий важнейший этап в жизни термина «ренессанс» по отношению ко времени правления Юстиниана I, в значительной мере пивавшийся принятыми в истории византийского искусства понятиями Македонского и Палеологовского ренессансов, то есть периодов интереса к классической форме, но уже в контексте развитого языка христианского искусства, – работы Эрнста Китцингера, в частности, его статья «Мозаичные полы на греческом Востоке и вопрос о ренессансе во времена

<sup>3</sup> *Renan E. Mission de Phénicie*. P. 626.

<sup>4</sup> *De Rossi G. Nouvelle discussion sur la mosaïque de Sour // Comptes-rendus des séances de l'année – Académie des inscriptions et belles-lettres*. 1862. 6<sup>e</sup> année. P. 160–162.

<sup>5</sup> *Rodenwaldt G. Römischer Achteckbau in Mainz. Problem der Renaissance // Archäologischer Anzeiger (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts)*. Berlin: Georg Reimer, 1931. Bd. 46. S. 327.



Илл. 1. Пан  
с младенцем на плечах  
Мозаика в  
Мозаичном  
перистиле Большого  
императорского  
дворца в  
Константинополе,  
Стамбул  
Первая половина  
VI века  
Фото автора

Юстиниана»<sup>6</sup>. Китцингер соглашается с тезисом Ренана, вводя в круг ренессансных явлений еще неизвестные французскому исследователю мозаики Мадабы, Герасы, Константинополя, но пересматривает его, останавливаясь на одном аспекте явления, – «на распространении в Сирии, Палестине и Трансиордании и в других местах напольных мозаик с чисто светской, топографической, географической и космографической тематикой»<sup>7</sup>. Сами «светские» элементы (пейзажи, элементы картографии, нильские пейзажи, персонификации времен года и рек), составляющие композиции христианских напольных мозаик, появились до Юстиниана I, как отмечает Китцингер, но именно в эту эпоху пережили «возрождение» – в смысле расширения репертуара церковного искусства, влившись в карты мироздания, перенесенные на пол церкви, которая стала таким образом проекцией космоса.

В своей, может быть, главной книге «Византийское искусство в его становлении» исследователь продолжает свои размышления и разграничивает задачи церковного и светского искусства: одно

в церквях, и иконично – в нем сформулирована программа христианской образности, которую он называет «юстиниановским синтезом» с характерным для него сплавом античного классического опыта и новых черт – иератичных поз и жестов и отстраненных выражений лиц, отказом от живописности как приема, другое – на полах, и живет в античной традиции»<sup>8</sup>.

Хотя термин «Юстиниановский ренессанс» не прижился в общих историях византийского искусства, исследователи по необходимости пользуются разными его оттенками – он остался в описаниях памятников и в датировках, правда, вне характеристик Китцингера, а ближе к характеристикам Ренана.

Итак, в итоге – неоспоримый политический расцвет Империи, значительное число литературных памятников, вместе с ними – классицизирующее в исполнении и сюжетах искусство. Однако требуется ряд корректировок, ставящих саму правомерность термина под сомнение. Так, во второй половине XX века историческое объяснение «ренессанса» классической литературы стало предметом споров. Традиционно объяснение этому возрождению литературы искали в покровительстве самого императора.

<sup>6</sup> *Kitzinger E. Mosaic Pavements in Greek East and the Question of Renaissance under Justinian / Actes du VI<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines (Paris, 1948). 1951. Pt. II. P. 209–223.*

<sup>7</sup> *Ibid. P. 211.*

<sup>8</sup> *Kitzinger E. Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> Century. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1995.*

Некоторые ученые, например Дж. Бёри в «Истории Поздней Римской империи от смерти Феодосия I до смерти Юстиниана» и Г. Дауни в статье «Юлиан и Юстиниан и единство веры и культуры»<sup>9</sup>, представили Юстиниана I покровителем искусств, вдохновленного классической древностью: он не только восстановил границы Империи и лично руководил строительством собора Св. Софии, но также окружил себя поэтами и писателями, которых поощрял к созданию литературы, опиравшейся на классические образцы<sup>10</sup>. Дауни, среди прочего, «оправдывает» императорские указы об изгнании в 529 году философов-язычников из Академии в Афинах (Malal., XVIII, 47)<sup>11</sup> и о запрете язычникам, еретикам и самаритянам, теперь лишенным всех гражданских прав, преподавать любой предмет, служить на гражданской и военной службе (Cod. Just. I.5.18.4; I.11.10.2) (указы 529 и 546 годов сопровождались и жестокими гонениями. – Проскор. НА., XI, 31<sup>12</sup>; Malal. XVIII. 136)<sup>13</sup>, – они следовали устаревшим моделям образования, которые «стали анахронизмом, и их закрытие даже было запоздалым; эти языческие школы просто поставили себя вне академической программы остальной части империи»<sup>14</sup>.

Уже через несколько десятилетий ученые утверждали, что существует мало свидетельств какого-либо императорского покровительства литературе, и Юстиниан – прежде всего религиозный и военный лидер, который не интересовался культурой и, в частности, литературой<sup>15</sup>. Так, Поль Лемерль, основываясь на сведениях о гонениях Юстиниана на интеллектуалов его времени, язычников или христиан, слишком увлеченных языческой традицией, приходит к выводу, что «упадок высшего образования и культуры начался при Юстиниане»<sup>16</sup>. Существует и более взвешенная

<sup>9</sup> Bury B. History of the Later Roman Empire from the Death of Theodosius I to the Death of Justinian. New York: Dover publications, 1958. II: P. 418; Downey G. Constantinople in the Age of Justinian. Norman: University of Oklahoma Press, 1960. P. 154.

<sup>10</sup> Downey G. Julian and Justinian and the Unity of Faith and Culture // Church History. 1959. Vol. 28, No. 4 (Dec., 1959). P. 339–349.

<sup>11</sup> Иоанн Малала. Хронография. Книга XVIII / Пер. А.А. Чекаловой // Прокопий Кесарийский. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история / Пер. с греч., вст. ст., коммент. А.А. Чекаловой. СПб.: Алетейя, 2001. С. 467–496.

<sup>12</sup> Прокопий Кесарийский. Тайная история // Прокопий Кесарийский. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история / Пер., ст., комм. А.А. Чекаловой; отв. ред. Г.Г. Литаврин. М.: Наука, 1993.

<sup>13</sup> О гонениях на язычников при Юстиниане см: Ведешкин М.А. Языческая оппозиция христианизации Римской империи. IV–VI вв. СПб.: Алетейя, 2018. С. 295–299.

<sup>14</sup> Downey G. Julian and Justinian and the Unity of Faith and Culture. P. 346.

<sup>15</sup> Rapp C. Literary culture under Justinian // The Cambridge Companion to The Age of Justinian / Ed. by M. Maas. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 376–397.

<sup>16</sup> Lemerle P. Le premier humanisme byzantin: Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance, des origines au X<sup>e</sup> siècle. (Bibliothèque byzantine, Études, 6.) Paris: Presses Universitaires de France. 1971. P. 77.

точка зрения К. Рэпп и А. Кэмерон<sup>17</sup>, согласно которой император, понимая важность придворной литературы как идеологического инструмента, покровительствовал интеллектуалам и заказывал им литературные произведения<sup>18</sup>.

Собирая все эти точки зрения, Эрик Херманс в статье 2010 года «Были ли культурный ренессанс во время правления Юстиниана?»<sup>19</sup> утверждает, что сама концепция Юстиниановского ренессанса неверна: список поэтов – таких, как, например, Панольбий (вторая половина V века), Пампрепий (440–480), Христордор Коптийский (491–518) и прозаиков – таких, как Приск Панийский (V век), Малх Филадельфиец (вторая половина V века) и Кандид Исавр (вторая половина V века – первая четверть VI века), периода в пределах полувека до Юстиниана, – показывает, что на протяжении V века и первой четверти VI века традиция классической литературы не пресекалась.

Современные дискуссии о литературе и культуре Юстиниановской эпохи циркулируют вокруг нескольких вопросов, которые суммировал Херманс: произошел ли при Юстиниане I ренессанс классической культуры? Можно ли назвать этот период временем расцвета, в частности литературы? Увеличилось ли число образцов классической литературы количественно по сравнению с предыдущим периодом? Вырос ли качественный уровень известной нам литературы?

Эти вопросы кажутся актуальными. В любом случае, при взгляде на эпоху складываются две линии: восстановление Империи в ее самых масштабных границах после конца IV века, времени Феодосия I Великого, то есть политический и идеологический ренессанс (или политический – как результат идеологического), и литературный расцвет, обычно сопровождавший его, ввиду того, что литература – придворная риторика, исторические сочинения – в значительной степени существовала в придворном кругу и обслуживала его идеи. Но также очевидно, что выделять период Юстиниана как «возвращение» к классическим нормам невозможно – они не прерывались.

При рассмотрении искусства круг вопросов будет схожим. Речь идет о понимании «ренессанса» как возрождения сюжетики, схем, работы с формой и пространством, приемов стиля античной традиции. Исчез ли в значительной или сократился даже в малой степени круг сюжетов «классического» искусства в период до Юстиниана I? Можно ли увидеть в памятниках времени его правления приметы особого интереса к античной сюжетики (хотя бы отчасти) и классическому стилю (что и является

<sup>17</sup> Cameron A. Literary Culture under Justinian // The Cambridge Companion to The Age of Justinian. P. 376–397.

<sup>18</sup> Cameron A. Christianity and the rhetoric of empire. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1991; *Eadem*. Procopius and the sixth century. London: Duckworth, 1985.

<sup>19</sup> Hermans E. Was There a Cultural Renaissance under Justinian? // SSRN Electronic Journal, May 2010; см. также: *Renaissances before the Renaissance: Cultural Revivals of Late Antiquity and the Middle Ages* / Ed. by W. Treadgold. Stanford (CA): Stanford University press, 1984.



Илл. 2. Мозаика  
«Большая охота»  
из виллы в Апамее  
Первая половина  
VI века  
Брюссель,  
Королевские музеи  
истории и искусства  
Фото автора

главным в определении термина «ренессанс»)? Можно ли в случае непрерывной линии в жизни классического искусства в предыдущий период увидеть количественное увеличение его образцов в Юстинианов? И если мы это увидим, каково его качество – оно достигло старого уровня или поднялось на новый, но уровень высокого качества?

Основные проблемы в том, что датированных или устойчивых в стилистическом контексте определенного хронологического отрезка памятников немного, они происходят из разных регионов, некоторые высокого статуса заказа, некоторые крайне провинциальны и грубо исполнены; религиозная принадлежность некоторых не ясна и явно не будет выяснена никогда.

Если с середины 1930-х годов великим памятником эпохи считались мозаики перистилия Большого императорского дворца в Константинополе, и фактически только они, то впоследствии круг мозаик (и шире – предметов искусства) дополнился рядом ансамблей как впервые открытых, так и получивших новые датировки: например мозаика «Большая охота» из Апамеи (первая половина VI века, Брюссель, Королевские музеи истории и искусства; илл. 2); пятьдесят мозаичных панелей с персонификациями, божествами, нильскими пейзажами и пр. из Восточной церкви в Каср-эль-Либия (после 539–540, Ливия, Музей Каср-эль-Либия), история возрастания Ахиллеса и охота амазонок с Виллы амазонок в Халеплибахче (560–е?), Шанлыурфа, Музей мозаик Халеплибахче; илл. 3–4), мозаики с пасторалями в доме в Германикее (Кахраманмараше, VI век), персонификации Мудрости, Геи-Земли, Океана, Времен года и множество бытовых сцен в «Византийской церкви» в Петре время Юстиниана I, Иордания, мозаики с фиасом Диониса из Герасы и виллы Соколиной охоты в Аргосе (вторая половина VI века), мозаики с фиасом Диониса, морским триумфом Афродиты, Гераклом и Авгой, охотой с Артемидой с виллы в Саррине



Илл. 3. Фетида,  
погружающая  
младенца Ахиллеса  
в воды Стикса,  
чтобы наделить  
его неуязвимостью

Мозаика  
Виллы амазонок  
в Халеплибахче  
560-е (?)  
Шанльюрфа,  
Музей мозаик  
Халеплибахче  
Фото автора



Илл. 4. Ктисис –  
персонификация  
Основания  
Мозаика Виллы  
амазонок  
в Халеплибахче  
560-е (?)  
Шанльюрфа,  
Музей мозаик  
Халеплибахче  
Фото автора

(вторая половина – конец VI века) и др. Все они характеризуются чертами, которые можно отнести к новым стилистическим решениям 530–560-х годов. Но было ли это сюжетное обновление? Было ли это возвращением классического опыта в технике, вызвавшим востребованность мастеров академической выучки?

Чтобы общая картина была яснее, вернемся к V веку – произведения живописи этого времени демонстрируют интерес к мифологической сюжетике (в ней доминируют сцены с героями и морские сцены с фиасами). Лучшие из них в художественном смысле, нередко сложные по своим программам: настенная мозаика с полуфигурами Диониса и Ариадны в медальоне, окруженном виноградной лозой, в Террасном доме II в Эфесе (около 400, *in situ*; илл. 5); Музицирующие девы (персонификации?) из Марьямина (около 400, Хама (Сирия), Музей Хамы; илл. 6); мозаика с Одиссеем, слушающим Сирен и сражающимся со Скиллой, из дома близ церкви Аммедары (первая четверть V века Тунис, Музей Хайдры; илл. 7); мозаика с Явлением Диониса и его фиаса Ариадне (сохранились фигуры танцующих сатира и менады; первая половина V века Мадаба, Археологический музей; илл. 8); мозаики с Разоблачением Ахиллеса на Скиросе на вилле Ла-Ольмеда в Педроса-де-ла-Вега в Паленсии (начало V века) и в Доме Ахиллеса в Курионе на Кипре (V век); персонификации Сотерии, очистительных и спасительных свойств воды, из Терм Аполавсис в Антиохии (около середины V века Антакья, Археологический музей Хатая; илл. 9), мозаика с танцующими менадой, сатиром и Паном (до середины V века Мадаба, Археологический музей); мозаики с персонификациями Египта и Нила, с охотами и амазонками в Доме Нильского праздника в Сепфориде, Израиль (V век); мозаика с персонификацией Нила, видами Египта, Одиссеем, слушающим Сирен, в Доме Леонтиса в Скифополе, ныне Бейт-Шеан (первая половина V век Иерусалим, Музей Израиля; илл. 10); мозаика с Дионисом на колеснице в круглом медальоне, вокруг которого – Силен на осле, танцующие и музицирующие менады и сатиры, из Дома Диониса в районе ул. Саматья в Константинополе / Стамбуле (последняя четверть V века Стамбул, Археологический музей); мозаики с персонификацией Мегалопсюхии в окружении охотящихся героев из



Илл. 5. Дионис  
и Ариадна  
Фрагмент настенной  
мозаики в Террасном  
доме II в Эфесе (in situ)  
Около 400  
Фото автора



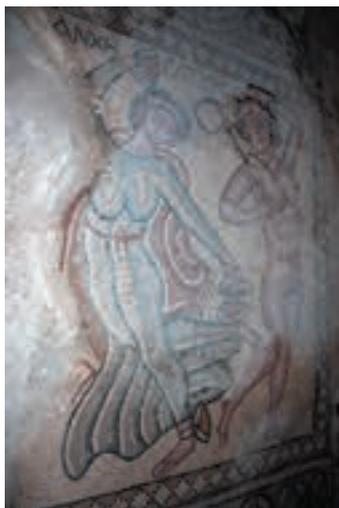
Илл. 6.  
Музицирующие девы  
(персонификации?)  
из Марьямина  
Около 400  
Сирия, Музей Хамы  
Фото автора

комплекса Якто в Антиохии (450–469, Антакья, Археологический музей Хатая; илл. 11), и др.

Даже этот очень общий и краткий обзор (в котором не учтены десятки высокостатусных предметов прикладного искусства с мифологическими образами и сценами в основном героического круга) показывает, что создание произведений с языческими сюжетами (трактовавшимися в основном аллегорически, в духе философии неоплатонизма, нередко осмыслявшимися уже в христианском ключе, но в традиционной иконографии) не прерывается, более того, классическая линия в разных вариациях трансформации стиля господствует в нем. Высокое качество исполнения ряда мозаик говорит о сохранении мастерских, опиравшихся на традицию и функционировавших, видимо, непрерывно до второй половины VI века или даже позднее. Динамика стилистических изменений не является предметом этой статьи, однако следует заметить, что



Илл. 7. *Одиссей*  
Мозаика из морской сцены с Одиссеем, слушающим Сирен и сражающимся со Скиллой, из дома близ церкви Аммедары Первая четверть V века Тунис, Музей Хайдры Фото автора



Илл. 8. *Танцующие сатир и менада*  
Фрагмент не сохранившейся сцены Явления Диониса и его фиаса Ариадне Мозаика из дома в окрестностях акрополя Мадабы Первая половина V века Мадаба, Археологический музей Фото автора



Илл. 9. *Персонификации Сотерии*  
из Терм Аполавсис в Антиохии Около середины V века Антакья, Археологический музей Хатая Фото автора



Илл. 10. *Одиссей, слушающий пение Сирен*  
Фрагмент мозаики из Дома Леонтиса в Скифополе, ныне Бейт-Шеан. Первая половина V века Иерусалим, Музей Израиля Фото автора



Илл. 11. *Персонификация Мегалопсихии – Великодушия*  
Мозаика с Мегалопсихией в окружении охотящихся героев из комплекса Якто близ Дафны в Антиохии-на-Оронте. 450–469 Антакья, Археологический музей Хатая Фото автора

многие приемы, как композиционные, так и стилистические, лягут в основу стиля и образности Юстиниановой эпохи. Наравне с памятниками христианской монументальной живописи они приуготовили сплав выразительных приемов, питавшихся опытом искусства восточных провинций Империи, и классического типа идеализированной антропометрии, сформированной в античном Средиземноморье (великий пример этого слияния – например мозаики церкви Сан Витале в Равенне). Формирование новой концепции церкви как «карты мироздания», освятившей массу привнесенных светских античной природы сюжетов, переосмысление классического опыта в «синтезе», которые обозначил Э. Китцингер (и его взгляды не устарели), несомненно, характеризует искусство эпохи, но вряд ли является ренессансом в его традиционно принятом смысле.

**Название статьи:** Существовал ли Юстиниановский ренессанс в искусстве?

**Автор:** Виталий Егорович Сусленков – старший преподаватель, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет. 127051 Москва, Лихов переулок, д. 6, стр. 1.  
E-mail: lafcadio@yandex.ru

*Аннотация.* Статья посвящена бытованию термина «Юстиниановский ренессанс», который появился в 1864 году после попытки Эрнеста Ренана в тексте о мозаиках церкви в Кабр-Хираме, открытых на территории Ливана, «примирить» позднюю дату создания (575) и классицизирующий стиль их исполнения. В дальнейшем представление о ренессансе обогащается прежде всего благодаря работам Эрнста Китцингера. Однако в целом реальность термина «ренессанс» сомнительна. Первыми сомнение в нем высказали историки византийской литературы: за столетие до Юстиниана классическая традиция стиля и формы в поэзии и прозе не прерывалась.

Сходная ситуация в искусстве. При Юстиниане I действительно обновляется монументальное христианское искусство, создается целый ряд напольных мозаик в церквях и в богатых домах знати – они могли бы говорить о «ренессансе». Но какого бы то ни было перерыва в использовании классических форм, даже сюжетики в искусстве V века не существует, что подтверждается многочисленными ансамблями.

*Ключевые слова:* позднеантичное искусство, Юстиниановский ренессанс, искусство поздней античности

**Title:** Was there a Justinian Renaissance in art?

**Author:** Vitaly Suslenkov, lecturer, St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities, 6 Likhov lane, bld. 1., 127051 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: lafcadio@yandex.ru

*Abstract.* The article is devoted to the existence of the term “Justinian Renaissance”, which appeared in 1864 after Ernest Renan's attempt to “reconcile” the late date of creation (575) and the classicizing style of their execution in a text about the mosaics of the Qabr Hiram church discovered in Lebanon.

Later, the concept of the Renaissance was enriched, first of all, in the works of Ernst Kitzinger. However, in general, the reality of the term “Renaissance” is questionable. The first to doubt it were historians of Byzantine literature: for a century before Justinian the classical tradition of style and form in poetry and prose was not interrupted. A similar situation was in the art.

Under Justinian I, monumental Christian art was indeed renewed, a number of floor mosaics were created in churches and in rich houses of the nobility – it could be the evidence of a “renaissance”. But there is no break in the use of classical forms, even of plots in the art of the 5<sup>th</sup> century, which is confirmed by numerous ensembles.

*Keywords:* Late Antique Art, Justinian Renaissance, Art of Late Antiquity

### References

- Bury B. *History of the Later Roman Empire from the Death of Theodosius I to the Death of Justinian*, 2 vols, New York: Dover Publications, Inc., 1958.
- Cameron A. *Christianity and the rhetoric of empire*, Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1991.
- Cameron A. *Procopius and the Sixth Century*, London: Duckworth, 1985.
- Cameron A. “Literary culture under Justinian”, in *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, ed. by M. Maas, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 376–397.
- De Rossi G. “Nouvelle discussion sur la mosaïque de Sour”, *Academie des Inscriptions et Belles-Lettres: Comptes rendus des séances de l’année*, 4 (1862), pp. 160–162.
- Downey G. *Constantinople in the Age of Justinian*, Norman: University of Oklahoma Press, 1960.
- Downey G. “Julian and Justinian and the Unity of Faith and Culture”, *Church History*, 28 (1959), No. 4, pp. 339–349.
- Gibbon E. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 7 vols., ed. by J.B. Bury, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Helou N. “Rannechristianskaya mozaika iz tzerkvi Svjatogo Christophora v Qabr-Hirame (Livan) v sobranii Louvra: voprosy stilya” [“Early Christian Mosaic from the Church of Saint Christopher in Qabr Hiram (Lebanon) in the Louvre: Questions of Style”], *Vestnik RGGU*, 1 (2023), pp. 196–209 (in Russian).
- Kitzinger E. *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> Century*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1995.
- Kitzinger E. “Mosaic Pavements in Greek East and the Question of Renaissance under Justinian”, in *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès international d’études byzantines* (Paris, 1948), II (1951), pp. 214–223.
- Lemerle P. *Le premier humanisme byzantin: Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance, des origines au X<sup>e</sup> siècle*, (Bibliothèque byzantine, Études, 6), Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- Procopius. *The Secret History* / Ed., transl., introduction by P. Sarris, London, Penguin Classics, 2007.
- Rapp C. “Literary culture under Justinian”, in *The Cambridge Companion to The Age of Justinian*, ed. by M. Maas, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 376–397.
- Treadgold W., ed. *Renaissances before the Renaissance: Cultural Revivals of Late Antiquity and the Middle Ages*, Stanford (CA): Stanford University Press, 1984.
- Renan E. *Mission de Phénicie*, Paris: Imprimerie impériale, 1864.
- Rodenwaldt G. “Römischer Achteckbau in Mainz. Problem der Renaissancen”, *Archäologischer Anzeiger (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts)*, 46 (1931), pp. 317–338.
- The Chronicle of John Malalas* / Transl. by E. Jeffreys, M. Jeffreys, R. Scott et al., Melbourne: Australian Association for Byzantine Studies, 1986.
- Vedeshkin M.A. *Zazycheskaya oppozitsija christianizatsii Rimskoy imperii IV–VI vekov [Pagan Opposition to the Christianization of the Roman Empire. 4th–6th Centuries]*, St. Petersburg: Aleteia, 2018 (in Russian).

А.А. Турилов

## **О НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МОСКОВСКОГО СЕРЕБРЯНОГО И ЗОЛОТОГО ДЕЛА ЭПОХИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА (к палеографической датировке памятников)**

«Казалось бы, все значительные произведения русского искусства XV в[ека], хранящиеся в центральных музеях страны, хорошо известны узкому кругу специалистов, даже если по каким-то причинам им не были посвящены специальные публикации. Искусство этого столетия, признанное высшей точкой развития национального художественного гения <...>, постоянно привлекало и привлекает к себе внимание исследователей»<sup>1</sup>. К этим словам, сказанным маститым исследователем древнерусского искусства (кстати, также по поводу произведений рублевского или раннего пострублевского времени), вполне можно присоединиться (хотя и не без оговорок – см. хотя бы ниже разделы В и Г данной статьи).

Явно сложнее обстоит дело с датировкой памятников внутри столетия, чем, собственно, и вызвано написание данной работы. Отнюдь не исключением из правила является ситуация, когда расхождение в датировке по художественным признакам и по палеографическим (эпиграфическим) данным (которые, к сожалению, нередко игнорируются историками искусства) может превышать половину столетия<sup>2</sup>, даже если оставить

<sup>1</sup> *Лифшиц Л.И.* История русского искусства. Том 1. Искусство X–XVII веков. М.: Белый город, 2007. С. 221.

<sup>2</sup> См., например: *Турилов А.А.* Заметки о датировке памятников древнерусского прикладного искусства XIII–XV вв.: палеографический аспект // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV – начала XX вв.: Сб. статей в честь Г.В. Попова (Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Вып. 2). М.: ЦМИАР, 2002. С. 59–60, 66–71; *Он же.* Заметки о палеографической датировке некоторых псковских икон XIV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи: к 1100-летию Пскова. М.: Северный паломник, 2008. С. 209–216; *Он же.* От Кирилла Философа до Константина Костенецкого и Василия Софьянина: История и культура славян IX–XVII вв. М.: Индрик, 2011. С. 201–220.

в стороне примеры, когда эта разница составляет век и более<sup>3</sup>. При этом хотя в целом надежная палеографическая датировка (в особенности, когда речь идет не о книгах, а памятниках вещевой палеографии и эпиграфики) возможна лишь в пределах полувека, XV столетие, на которое для Руси приходится одна из «революций» в истории славянской письменности<sup>4</sup> – «второе южнославянское влияние»<sup>5</sup> – составляет в этом смысле исключение. Наличие или отсутствие графико-орфографических новаций либо архаизмов (а тем более их сочетание в одном памятнике) нередко дают возможность обоснованно сузить датировку до трети–четверти столетия. А поскольку эпоха Андрея Рублева находится в самом центре этих перемен (во всяком случае для Москвы и Северо-Восточной Руси<sup>6</sup> в целом), то ситуация для палеографической датировки произведений искусства оказывается на редкость удачной. Ниже в статье рассматриваются два примера палеографического «арбитража» для существующих искусствоведческих датировок и предлагаются семь более ранних датировок памятников, относимых историками искусства частью к зрелому и позднему XV веку, а частью и к следующему столетию.

#### **А) Панагии из ризниц Кирилло-Белозерского и Новодевичьего монастырей и ГИМ**

До последнего времени панагии из ризниц Кирилло-Белозерского (ГММК, инв. № МР-1020) и Новодевичьего (ГИМ, Музей Новодевичьего монастыря, инв. № 3216) монастырей не соотносились в литературе с рублевской эпохой. Первая из них была датирована в своде

<sup>3</sup> Турилов А.А. Заметки о датировке памятников... С. 60–66; Он же. Критерии определения славяно-молдавских рукописей XV–XVI вв. // Хризограф. 2005. Вып. 2. С. 139–168; Стерлигова И.А., Турилов А.А. Золотой потир из Благовещенского собора как памятник искусства и эпиграфики // Московский Кремль XVI столетия: сб. статей. Т. 1: Древние святые и исторические памятники. М.: Арт-Волхонка, 2011. С. 428–439.

<sup>4</sup> Мошин В.А. Революције у историје српског правописа // Библиотекар. 1964. Бр. 15/6. С. 470–473; Он же. Палеографическо-орфографические нормы южнославянских рукописей // Методическое пособие по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 1. М.: Б. и., 1973. С. 43–44.

<sup>5</sup> О графико-орфографических признаках явления см. подробнее: Щепкин В.Н. Русская палеография. М.: Наука, 1967. С. 44–46, 71–72, 129–132; Гальченко М.Г. Книжная культура. Книгописание. Надписи на иконах Древней Руси: Избранные работы (Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Вып. 1). М.; СПб.: Алетейя, 2001. С. 325–382, 386–420; Турилов А.А. Slavia Cyrillomethodiana: Источниковедение истории и культуры южных славян и Древней Руси. Межславянские культурные связи эпохи Средневековья. М.: Знак, 2010. С. 235–238.

<sup>6</sup> О региональных особенностях феномена см. подробнее: Турилов А.А. К вопросу о региональных вариантах «второго южнославянского влияния» (палеографический и орфографический аспекты) // Славянское и балканское языкознание: Палеославистика-4. М.: Полимедия, 2022. С. 184–202. Хочу выразить свою искреннюю признательность Б.Н. Дудочкину за предоставленные фотографии.



Илл. 1. Внутренний вид створок серебряной панагии с гравированными изображениями Святой Троицы и Богородицы Знамение (Воплощение) Москва Из ризницы Кирилло-Белозерского монастыря Конец XIV – первая четверть XV века Государственные музеи Московского Кремля, инв. № МР-1020

Т.В. Николаевой предположительно 1470-ми годами<sup>7</sup> без какого-либо обоснования (как палеографического, так и искусствоведческого) и отнесена к памятникам московского круга (илл. 1). Вторая получила там предположительную датировку 1483 годом и рассматривалась в числе тверских памятников<sup>8</sup>. В вышедшей пять лет спустя монографии исследовательница широко датировала эту панагию XV веком, предложив видеть в ней копию с панагии конца предшествующего столетия<sup>9</sup> тверского епископа Арсения (1390–1409). С мнением Т.В. Николаевой о тверском происхождении памятника согласилась А.В. Рындина<sup>10</sup>, предложив, однако, датировать панагию более ранним временем – концом 1450 – началом 1460-х годов<sup>11</sup>.

Позднее М.А. Орлова на основании анализа орнамента предложила существенно более раннюю датировку обеих панагий – начало XV века для панагии из Новодевичьего монастыря и первую четверть того же столетия для кирилло-белозерской панагии<sup>12</sup>. Поскольку обе панагии снабжены

<sup>7</sup> Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV – первой четверти XVI вв. (Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е1-49). М.: Наука, 1971. С. 59–60, кат. 41.

<sup>8</sup> Там же. С. 37, кат. 8. Основанием для такой датировки послужило в первую очередь приурочение Т.В. Николаевой памятника, на обороте нижней крышки которого находится изображение преподобного Арсения, к местной канонизации в указанном году тверского епископа Арсения.

<sup>9</sup> Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Наука, 1976. С. 100–101.

<sup>10</sup> Весомым аргументом для подобной атрибуции обе исследовательницы считают использование цветной эмали в медальонах внешней стороны правой створки, нехарактерное для московских образцов ювелирного дела XV века.

<sup>11</sup> Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI вв. М.: Наука, 1979. С. 506–508, 556–557, 602, кат. 10.

<sup>12</sup> Орлова М.А. О группе произведений древнерусского серебряного дела конца XIV – начала XV века (К проблеме генезиса стиля орнамента) // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. Т. 18. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 149–152.

Илл. 2. Внутренний вид створок серебряной панагии с гравированными изображениями Святой Троицы и Богоматери Знамение (Воплощение) Тверь Из ризницы Новодевичьего монастыря в Москве Конец XIV – первая четверть XV века Москва, Государственный исторический музей (бывший музей Новодевичьего монастыря), инв. № 3216



довольно пространными литургическими надписями<sup>13</sup>, существует возможность проверить, с какой из существующих искусствоведческих датировок лучше согласуется палеографическая.

Следует сказать сразу, что с точки зрения палеографии поздняя датировка обеих панагий (даже «новодевичьей» рубежом 1450–1460-х годов) может вызвать недоумение. Дело в том, что в этом отношении они практически ничем не отличаются от целого ряда аналогичных памятников, датируемых историками искусства в пределах конца XIV – первой четверти XV века – таких, к примеру, как панагии из московского Симонова<sup>14</sup> и вологодского Спасо-Каменного<sup>15</sup> монастырей (при этом надпись на так называемой панагии Никона Радонежского из ризницы Троице-Сергиевой лавры, датируемой началом XV века<sup>16</sup> явно выглядит стадияльно более поздней). По графике надписи на кирилло-белозерской и «новодевичьей» панагиях практически синхронны друг другу. Они обе выполнены русским уставным письмом, обладающим всеми признаками почерков конца XIV века, сохраняющимися, впрочем, в употреблении отчасти и в первой четверти следующего столетия. В обеих представлены старшие начертания ряда букв, имеющих датирующее значение: двустороннее симметричное Ч, Ы через Ъ, Е «йотированное»

<sup>13</sup> Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства. С. 37, кат. 8; с. 59–60, кат. 41, табл. 30 (кирилло-белозерская панагия); с. 108, табл. 8 (панагия из Новодевичьего монастыря); Она же. Прикладное искусство Московской Руси. Рис. 39 (то же); Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. С. 602, кат. 10. О возможности палеографической датировки памятников ни в одной из этих работ не упоминается. См. также: Моршакоева Е.А. Древнерусская мелкая пластика. Наперсные кресты, иконы и панагии XII–XV вв. М.: Музеи Московского Кремля, 2013. С. 307.

<sup>14</sup> Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства. С. 49, кат. 26, табл. 18 (конец XIV – начало XV века); Она же. Прикладное искусство Московской Руси. С. 171–173 (конец XIV века).

<sup>15</sup> Там же. С. 50, кат. 27, табл. 19 (начало XV века).

<sup>16</sup> Там же. С. 25, 83–84, кат. 81; 151, табл. 51.



Илл. 3. Внутренний вид створок серебряной панагии с гравированными изображениями Богоматери Знамение (Воплощение) и Святой Троицы. Москва. Конец XIV – первая треть XV века. Москва, Государственный исторический музей, инв. № 8761/22 ОК 13352

при отсутствии Е широкого. Последний пример, пожалуй, особенно показателен, поскольку не фиксируется после 1420-х годов ни в книжных почерках, ни в памятниках вещевой палеографии (старые начертания Ч и Ы сохраняются иногда в позднейшем декоративном письме, а последнее также еще и в курсиве, о чем см. ниже). В орфографии отсутствуют южнославянские сочетания редуцированных с плавными и употребление I перед гласными (илл. 2). Определенная разница наблюдается в употреблении У: в надписях на панагии из Новодевичьего монастыря сохраняется характерное для русской традиции XIV века написание ОУ в начале слова или слога и У в остальных позициях, в кирилло-белозерском памятнике в обеих позициях употребляется лигатура «ук» (прием, получающий широкое распространение в книжном письме с 1390-х годов<sup>17</sup>). Таким образом, по палеографическим признакам обе панагии могут быть отнесены к концу XIV – первой четверти XV века, что вполне (с некоторым хронологическим запасом) согласуется с датировкой, предложенной М.А. Орловой. Что же касается панагии из Новодевичьего монастыря (если непременно придерживаться версии о ее тверском происхождении), то, в принципе, ничто не противоречит возможности того, что она могла быть создана по заказу епископа Арсения (либо для него), правда, скорее уже к концу его пребывания на кафедре, во второй половине 1400-х годов.

Сходная ситуация (хотя и с несколько меньшим колебанием датировки) наблюдается в отношении еще одной серебряной позолоченной панагии – из собрания ГИМ (инв. № 8761/22 ОК 13352), с изображениями

<sup>17</sup> Можно отметить, к примеру, декоративное начертание А с округлой висящей петлей, устойчивое написание ОУ вне зависимости от позиции (явная примета «второго южнославянского влияния») – поэтому более надежной представляется датировка памятника первой четвертью – третью XV века (не позднее 1427). Стоит, однако, лишний раз подчеркнуть, что речь идет именно о стадийных отличиях графики и орфографии (то есть о разнице во времени обучения мастеров письму, обусловленной, прежде всего, разницей в их возрасте), поскольку в реальности панагии могут быть созданы синхронно в пределах первой четверти столетия.

на внутренних сторонах створок Богоматери Воплощение (Знамение) и Ветхозаветной Троицы. Памятник принято датировать второй третью XV века (илл. 3). Это, однако, явное недоразумение, либо чрезмерная осторожность – указанную датировку можно классифицировать лишь как предельно (и даже излишне) позднюю. Надписи на внутренних сторонах панагии выполнены уставным письмом, обладающим признаками конца XIV – рубежа XIV–XV веков, засвидетельствованными в памятниках письменности с 1390-х годов (например в Киевской Псалтыри<sup>18</sup>); из специфически декоративных начертаний букв, отсутствующих в строчном письме, здесь есть лишь М с Т-образной перемычкой, не обладающая датирующим потенциалом. Лигатуры весьма немногочисленны (три на обороте внешней створки и две – на внутренней). Южнославянские по типу сочетания редуцированных с плавными и отсутствие йотации перед гласными не встречаются, I употребляется в надписях только в качестве союза или перед согласными, то есть явно пишется для экономии места. Из относительных графических новаций (не выходящих, впрочем, за рубеж столетий), отчасти объяснимых декоративным характером надписей и достаточно ограниченным пространством, можно указать А с округлой висящей петлей, безразличное употребление узкого Е (при отсутствии йотированного и широкого вариантов буквы), узкое вертикальное («стоящее на хвосте») З, И со скошенной перекладиной, близкое по начертанию к современному, и, возможно, зеркальное начертание У<sup>19</sup>. Наиболее сложный случай составляет упомянутый вертикальный вариант З – в принципе, такой начерк в равной мере может и восходить к южнославянским полууставным почеркам и представлять попытку трансформировать («поставить на дыбы») традиционное для русской письменности XIV века начертание с длинным горизонтальным хвостом<sup>20</sup>; впрочем, отсутствие других явных графических новаций, связанных со «вторым южнославянским влиянием» делает первую из версий менее вероятной<sup>21</sup>. Таким образом, по совокупности графико-орфографических особенностей панагия из ГИМ может быть

<sup>18</sup> Киевская Псалтырь 1397 года из Гос. Публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП. Ф. 6). М.: Искусство, 1978; *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV вв. М.: Искусство, 1980. Кат. 48, 49. В палеографических таблицах при своде Т.В. Николаевой (*Николаева Т.В.* Произведения русского прикладного искусства. С. 171–193) отмечены лишь два случая употребления этой графемы после 1420-х годов – оба они относятся к рассматриваемым здесь памятникам.

<sup>19</sup> Данные признаки не составляют, впрочем, значительной хронологической приметы, поскольку сходные правописные нормы господствуют в надписях (включая и литургические) на памятниках церковно-ювелирного искусства и шитья едва ли не до самого конца XV века. Многочисленные примеры представлены в своде Т.В. Николаевой.

<sup>20</sup> См. о таком начертании буквы подробнее: *Турилов А.А.* *Slavia Cyrillomethodiana*. С. 311–312.

<sup>21</sup> Уместно также напомнить о многовековом непрерывном существовании вертикального варианта буквы в письме берестяных грамот: *Зализняк А.А.* Палеография берестяных грамот // *Янин В.Л., Зализняк А.А.* Новгородские грамоты на бересте из раскопок 1990–1996 гг. Т. 10. М.: Русские словари, 2000. С. 168–169.



Илл. 4. Лицевая и оборотная стороны серебряной иконы-мощевика (энколпиона) с изображениями Христа Вседержителя с двенадцатью апостолами и Богородицы Знамение (Воплощение) с двенадцатью святыми

Москва. Из ризницы Благовещенского собора Московского Кремля

Первая треть XV века  
Государственная Оружейная палата – Государственные музеи Московского Кремля,  
инв. № МР-6095

датирована в хронологических пределах от рубежа XIV–XV веков до конца первой четверти (самое позднее – трети) XV столетия, то есть она, в сущности, современна кирилло-белозерской и «новодевичьей»<sup>22</sup>.

#### Б) Мощевики из Благовещенского собора Московского Кремля

В ризнице великокняжеского (а с середины XVI века – царского) Благовещенского собора Московского Кремля издавна хранятся два круглых медальона-мощевика (энколпиона) – один серебряный с позолотой, а второй золотой. На лицевой стороне серебряного (инв. № МР-6095) в центре помещено погрудное изображение Спасителя, окруженное четырнадцатью медальонами с полуфигурами апостолов; на обороте изображена Богородица Воплощение в обрамлении своеобразного Деисусного чина (илл. 4). У золотого энколпиона (инв. № МР-1028) на лицевой стороне изображено «Рождество Христово», а на обороте Сиеон Богоприимец с младенцем Христом на руках в круге, окруженный восемью медальонами с полуфигурами святых (илл. 5). Оба памятника экспонировались в 2003 году на выставке «Царский храм», воспроизведены с обеих сторон в цвете и подробно описаны в ее каталоге<sup>23</sup>. Энколпионы датированы здесь близким временем (первый – 1470-ми годами,

<sup>22</sup> Излишне, полагаю, напоминать здесь, что перечисленные хронологические приметы относятся к памятникам, созданным в Северо-Восточной Руси, поскольку в письменности Новгорода и Пскова соотношение традиции и новаций «второго южнославянского влияния» имеет свои особенности, см., например: Турилов А.А. Дополнения к «Предварительному списку славяно-русских рукописных книг XV в., хранящихся в СССР (М., 1986)». М.: б. и., 1993; *Он же*. Slavica Symbolomethodiana. С. 238, 239, 264–266, 316–319; *Он же*. От Кирилла Философа до Константина Костенецкого. С. 201–220; *Он же*. К вопросу о региональных вариантах «второго южнославянского влияния»; Гальченко М.Г. Книжная культура. С. 114–126, 147–166, 339–341.

<sup>23</sup> Моршакоева Е.А. Золотая и серебряная утварь, княжеские и царские наперсные мощевики // Царский храм: Святыни Благовещенского собора в Кремле: каталог выставки. М.: Издательский дом Максима Светланова, 2003. С. 263–265 (№ 93), 269–272 (№ 95).

второй – предположительно 1479 годом), их изготовление связывается (тоже предположительно) с заказом великой княгини Софии Палеолог. Палеография надписей при этом не была рассмотрена, но в отношении первого вполне справедливо, на мой взгляд, отмечена большая близость к панагии и двум мощевикам (также круглым) из ризницы Троице-Сергиева монастыря<sup>24</sup>.

Нужно сказать, что аргументация датировки в обоих случаях носит сугубо «импрессионистический» характер – она состоит из предположений и допущений общеисторического и историко-культурного характера, лишенных, по сути, доказательной силы. Автор статьи в каталоге практически *a priori* исходит из допущения, что круглая форма энколпионов может быть объяснена их связью с произведениями итальянского искусства (тондо)<sup>25</sup>. Дополнительным аргументом в отношении серебряного мощевика служит нестандартное расположение евангелистов, окружающих (в числе полуфигур двенадцати апостолов) центральное изображение Спасителя: Марк помещен здесь слева, наискосок внизу под Петром (справа, ниже Павла, ему соответствует Иоанн). Эта действительно достаточно редкая особенность (см. ниже) вызвала в памяти исследовательницы «два великих престола Итальянской земли: престол святого Петра в Риме и святого Марка в Венеции. Так, возможно, воспоминание о них отразилось в миниатюрных драгоценных реликвариях, заказанных приехавшей из Рима в 1472 году в Москву княгиней Софьей»<sup>26</sup>.

Приведенные аргументы трудно признать убедительными как по отдельности, так и в совокупности. Круглая форма действительно не слишком типична для русских мощевиков, однако она вполне обычна (даже если оставить в стороне византийские образцы) для змеевиков<sup>27</sup> и панагий<sup>28</sup>, с которыми энколпионы имеют определенное функционально-типологическое сходство (в первом случае как обереги-филактерии, во втором как вместилища святынь – соответственно, мощей и свв. даров). Поэтому «итальянский след» представляется здесь излишним (во всяком случае, без дополнительной обоснованной аргументации). Не лучше обстоит в реальности дело и с местоположением евангелиста Марка в кругу 12 верховных апостолов. Оставим в стороне тот общеизвестный факт, что Марк был учеником апостола Петра, зафиксированный в житии

<sup>24</sup> Моршакова Е.А. Золотая и серебряная утварь. С. 265; изображение панагии см.: Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск: Загорский музей-заповедник, 1960. С. 223–226, № 100 (панагия); с. 270–273, № 124, 125 (мощевики); Она же. Произведения русского прикладного искусства. С. 131, кат. 42, табл. 31.

<sup>25</sup> Моршакова Е.А. Золотая и серебряная утварь. С. 265.

<sup>26</sup> Моршакова Е.А. Золотая и серебряная утварь.

<sup>27</sup> Наиболее полную сводку сведений см.: Николаева Т.В., Чернецов А.В. Древнерусские амулеты-змеевики. М.: Наука, 1991.

<sup>28</sup> Для XIV–XV столетий наиболее полный перечень сведений о них содержится в каталоге-своде: Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства.

евангелиста<sup>29</sup> и в предисловии к его Евангелию<sup>30</sup>, ограничимся лишь данными иконографии. Практически в том же самом положении (слева от Петра, стоящего с Павлом по центру) Марк изображен на новгородской иконе «Собор двенадцати апостолов» около 1432 года<sup>31</sup> (изображение на кремлевском энколпионе допустимо рассматривать поэтому как круговой вариант данной композиции).

Абсолютно не обоснованной выглядит в каталоге попытка связать создание золотого энколпиона с рождением великой княгиней Софьей сына-первенца Василия (будущего Василия III) и, соответственно, датировать предмет 1479 годом<sup>32</sup>. При этом совершенно игнорируется отсутствие на драгоценном мощевике изображений, патрональных для матери и /или сына, не говоря уже об отце<sup>33</sup>.

Позднее исследовательница, по всей вероятности, и сама сочла названные аргументы не слишком убедительными (причем ход ее рассуждений вполне мог быть близким к изложенному здесь), во всяком случае, в ее статье, опубликованной в 2008 году, они, за исключением круглой формы, не фигурируют (не говорится здесь и о возможной связи золотого мощевика с рождением будущего Василия III), хотя датировка энколпионов оставлена прежней<sup>34</sup>. При этом для золотого энколпиона упомянута

<sup>29</sup> Славянский перевод см.: Великие Четы-Минеи, апрель, дни 22–30. М.: Изд. Имп. Археогр. Комис., 1916. Стб. 958–959.

<sup>30</sup> См., к примеру: *Смирнова Э.С.* Искусство книги в средневековой Руси: Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV в. М.: Северный паломник, 2011. С. 17.

<sup>31</sup> *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А.* Живопись Великого Новгорода. XV в. М.: Наука, 1982. С. 206–207, 410–411, кат. 7; Византия. Балканы. Русь: Иконы XIII–XV вв.: каталог выставки. ГТГ / Сост. Е.Я. Осташенко и др. М.: Музеи Московского Кремля, 1991. С. 260, № 107 (описание Э.А. Гордиенко).

<sup>32</sup> *Моршакова Е.А.* Золотая и серебряная утварь. С. 271–272.

<sup>33</sup> Станным образом на это обстоятельство не обратила внимание и И.Л. Бусева-Давыдова: *Бусева-Давыдова И.Л.* Рецензия на книгу «Царский храм: Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры» // *Материалы и исследования. Вып. 20.* Москва: Музеи Московского Кремля, 2010. С. 375. Исследовательница считает достаточным основанием для предложенной Е.А. Моршаковой атрибуции и датировки присутствие в энколпионе частицы мощей святителя Василия Великого, забывая о том, что в действительности «ангелом» великого князя, родившегося в праздник Благовещения, был (наряду с архангелом Гавриилом), как прямо свидетельствует летопись (Полное собрание русских летописей. Т. 25: Московский летописный свод конца XV века. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. С. 323), св. Василий, епископ Парийский. Подробнее об этом см.: *Попов Г.В.* Образ небесного патрона великого князя Василия III в собрании Музея имени Андрея Рублева // *Дюре́а. К 90-летию Э.С. Смирновой: сб. статей.* М.: ГИИ, 2022. С. 274–281.

<sup>34</sup> *Моршакова Е.А.* О драгоценных мощевиках второй половины XV в. из Благовещенского собора // *Царский храм: Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры / Сост. И.А. Стерлигова, Л.А. Щенникова (Материалы и исследования. Вып. 19).* М.: Куна, 2008. С. 281–288. Сомнения автора статьи в палеографической датировке благовещенских энколпионов выглядели бы, несомненно, более убедительно, если бы в самой статье имелась обоснованная искусствоведческая аргументация.

предложенная нами широкая предварительная датировка в пределах от рубежа XIV–XV веков до 1440-х годов, однако она не признана обоснованной, так как «особенности надписей на произведениях искусства часто ставят в тупик даже самых высоких профессионалов, поскольку специфика этих надписей не может считаться до конца выясненной»<sup>35</sup>.

Перейдем теперь к рассмотрению палеографических особенностей надписей на благовещенских мощевиках. На обеих святынях они выполнены, несомненно, разными мастерами, отличаясь и начертаниями отдельных букв и их пропорциями, но в хронологическом плане они могут быть вполне синхронны, причем время их создания не имеет отношения к последней трети XV века.

Литургические круговые надписи на серебряном мощевике выполнены декоративным письмом, практически лишенным элементов вязи (можно указать лишь две лигатуры – ЯК в начале внешней круговой надписи на обороте и далее ИК в слове «проповедники»). Поскольку данный тип письма, в отличие от вязи, в целом освещен в литературе весьма слабо, а далее в статье будет фигурировать неоднократно, необходимо сделать ряд замечаний общего характера.

Наиболее ранние русские образцы такого письма, состоящего как бы из заглавных букв, не соединенных друг с другом, но расположенных достаточно плотно и написанных в один контур, представлены киноварными заголовками рукописных книг. Можно думать (исходя уже из хронологии примеров), что они представляют собой упрощенный вариант более ранней разновидности заголовков, в которых буквы были написаны киноварью в два контура, а пространство между ними заполнялось орнаментальными мотивами, либо заливалось желтой, зеленой или синей краской (еще ближе в этом смысле примеры, в которых киноварь служит для заливки чернильного контура<sup>36</sup>). Эти одноконтурные заголовки появляются в русских рукописях не позднее второй четверти XIV века (один из старших образцов представлен в московском по происхождению Апостол-Евангелии апракос, традиционно именуемом по заказчику «Евангелием князя Симеона Гордого» (ок. 1343/1344 ; РГБ, ф. 304, III, № 1, л. 1об.)<sup>37</sup>; в изобилии они находятя в во второй (церковно-юридической) части известной

<sup>35</sup> Моршакова Е.А. О драгоценных мощевиках. С. 288, 292.

<sup>36</sup> Таковы, к примеру, заголовки в известном новгородском Евангелии апракос полном (ГИМ, Син. 70), л. 1об., 154, 1355 года. См.: Шепкина М.В. Тератологический орнамент // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. 2. М.: Наука, 1974. С. 232.

<sup>37</sup> Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Кат. № 30. Ввиду малого числа сохранившихся памятников представляется неясным, оказали ли влияние на формирование данного типа декоративного письма древнейшие образцы русской вязи (также одноконтурной), присутствующие в двух списках Кормчих книг – Рязанской Кормчей 1284 года (см.: Там же, кат. № 13) и Воскресенской (ГИМ, Син. 131) конца XIII – начала XIV века. Заголовки последней, насколько знаю, не репродуцировались. Подробнее о рукописи см.: Сводный каталог славяно-русских рукописных книг в хранилищах России, стран СНГ и Балтии. XIV в. Вып. 1. М.: Индрик, 2002. Прилож. II, № д34, С. 620–621.

рукописи «Мерила Праведного» второй половины XIV века (РГБ, ф. 304, I, № 15, л. 70–70об., 81, 83об., 88об., 91, 93 и другие)<sup>38</sup>. С последней четверти этого столетия они становятся в рукописях обычным явлением: старшие датированные примеры дают Паремийник 1378 года (РГБ, собр. В.М. Ундольского; Ф. 310, № 1207)<sup>39</sup>, л. 108об., 111, Пандекты Никона Черногорца 1381 года (ГИМ, Син. 193)<sup>40</sup>, л. 2, малые заголовки (в начале библейских песней) Киевской Псалтыри<sup>41</sup> 1397 года. Нельзя исключить поэтому, что на формирование облика одноконтурных заголовков и их распространение в восточнославянских рукописях известное воздействие (в качестве дополнительного источника) могло оказать также декоративное письмо (без элементов вязи или с минимальным их количеством) южнославянских книг, попавших на Русь в это время<sup>42</sup>.

Письмо литургических надписей на серебряном мощевике из Благовещенского собора близко по начеркам букв к «манерному»<sup>43</sup> уставу конца XIV века, но отличается от него более вытянутыми пропорциями. Большинство начертаний букв нейтрально, то есть может встречаться как в русских почерках, восходящих к традиции XIV столетия, так и в южнославянских. Явные графические новации, характерные, бесспорно, уже для XV века, отсутствуют. Трудно сказать что-то определенное в отношении З с почти вертикальным хвостом (в словах ЗДЕЮ, ЗЕМЛЯ на лицевой стороне) – такой начерк в равной мере может и восходить к южнославянским полууставным почеркам и представлять попытку трансформировать («поставить на дыбы») традиционное для русской письменности XIV века начертание с длинным горизонтальным хвостом<sup>44</sup>, М в надписях

<sup>38</sup> Черно-белые воспроизведения см.: Мерило Праведное по рукописи XIV в. / Изд. под наблюдением и со вступ. ст. акад. М.Н. Тихомирова. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1961. С. 141, 142, 163, 168, 178, 183, 187 и др.; цветные иллюстрации можно посмотреть на сайте Троице-Сергиевой Лавры, URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-i/f-304i-15/> (дата обращения 20.06.2025).

<sup>39</sup> Гальченко М.Г. Заглавное письмо древнерусских рукописных книг XIV–XV вв. Альбом зарисовок. М.: ЦМИАР, 2004. С. 6, рис. 2–3.

<sup>40</sup> Там же. С. 16, рис. 4; *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. Кат. № 81.

<sup>41</sup> Например: Киевская Псалтырь 1397 года из Гос. Публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП. Ф. 6). Л. 205.

<sup>42</sup> Особенно широкое распространение декоративное письмо заголовков простого рисунка с минимумом лигатур получает с первой четверти XV века (примеры см. в каталоге при книге Г.И. Вздорнова и в альбоме зарисовок М.Г. Гальченко: *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси; *Гальченко М.Г.* Заглавное письмо древнерусских рукописных книг XIV–XV вв.), то есть в эпоху «второго южнославянского влияния», однако надежное разграничение в этих образцах более ранней древнерусской традиции и южнославянских «новаций» не представляется возможным.

<sup>43</sup> Термин В.Н. Щепкина, используемый им в отношении письма роскошных кодексов этого времени: *Щепкин В.Н.* Русская палеография. С. 119.

<sup>44</sup> См. о таком начертании буквы подробнее: *Турилов А.А.* *Slavia Cyrillomethodiana*. С. 311–312). К слову, на мощевике оно представлено (хотя хвост здесь и несколько укорочен) – в словах ОБУЗДАТЕЛЬ и [О]ЗАРЯЮЩИХ внешней круговой надписи на обороте.

имеет практически современную печатную форму (с перемычкой в виде острой галочки), однако подобное начертание известно в русских памятниках письменности (правда, преимущественно некаллиграфических) и до начала XV века – например, в новгородских берестяных грамотах оно прослеживается (в качестве одного из равноправных вариантов)<sup>45</sup>. Безусловно к русской традиции XIV века восходят симметричное Ч на высокой ножке и Ы, написанное с Ъ. В орфографии литургических надписей почти нет следов «второго южнославянского влияния» (можно указать лишь ОУ после согласной)<sup>46</sup>. Может показаться, что ситуация с датировкой осложняется тем обстоятельством, что в русской вязи и декоративном письме с ее элементами старые начертания Ч и Ы встречаются изредка и существенно позднее<sup>47</sup>. Однако следует заметить, что во всех этих случаях, относящихся к последней четверти – концу XV столетия ставшие уже явно декоративными начерки указанных букв соседствуют с новыми характерными начертаниями А, Д, Л, «юса малого»<sup>48</sup>, которые отсутствуют в надписи на благовещенском серебряном мощевике.

В качестве косвенной палеографической приметы круговых надписей на этом мощевике, позволяющей датировать памятник в пределах первой трети XV века, следует дополнительно указать на общий простой рисунок прямых букв. Дело в том, что со второй четверти XV столетия (наиболее ранний пример представляет ковш новгородского посадника Григория Кирилловича Посахно, 1428–1436<sup>49</sup>) в декоративном письме появляются

<sup>45</sup> См.: Зализняк А.А. Палеография берестяных грамот. С. 176–179, табл. 14.

<sup>46</sup> См., впрочем: Мерило Праведное по рукописи XIV в.

<sup>47</sup> Например, в надписях на волоколамской плащанице 1477 года (Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства. С. 78, кат. 72, табл. 47, 73 – только Ы) и на водосвятной чаше московского Успенского собора 1479 (?) года (Там же. С. 61, кат. 44, табл. 33, 34, 78 – обе буквы). При этом из-за большого хронологического разрыва в примерах (наиболее поздний из несомненно связанных с традицией XIV века представляет потир Ивана Фомина 1439 года – о его датировке см.: Турилов А.А. Заметки о датировке памятников. С. 57–59, № 1) невозможно сказать с уверенностью, продолжают ли эти памятники 1470-х годов более раннюю традицию, или же мы имеем дело с возрождением старых начертаний букв в качестве чисто декоративного приема. С рубежа XV–XVI столетий написание Ы через Ъ (при отсутствии в данном случае симметричного Ч) встречается также, наряду с обычным, в книжных каллиграфических курсивных почерках, например в курсивном варианте письма новгородского писца игумена Закхейя, в послесловиях к Евангелиям 1495 и 1523 годов (см.: Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. С. 448–449), а также у писцов жалованных грамот Троице-Сергиеву монастырю начала – первой трети XVI века (см., к примеру: Карский Е.Ф. Славянская кирилловская палеография. М.: Наука, 1979. С. 441, сн. 88).

<sup>48</sup> Верхняя часть этих букв, включая и правую часть А йотированного, превращена в псевдомачту, при этом А имеет Я-образное начертание, а Д и Л изображаются вполне симметричными (примеры см.: Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства).

<sup>49</sup> Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства. С. 38, кат. 10, табл. 10; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV вв. / Ред. и сост. И.А. Стерлигова. М.: Наука, 1996. С. 270–271, кат. № 66/67.



Илл. 5. Лицевая и оборотная стороны золотой иконы-мощевика (энколпиона) с изображениями Рождества Христова и Симеона Богоприимца с младенцем на руках и восемью избранными святыми Москва. Из ризницы Благовещенского собора Московского Кремля  
Первая четверть – треть XV века  
Государственная Оружейная палата – Государственные музеи Московского Кремля,  
инв. № МР-1028

начертания букв с изгибами вертикалей и их расширениями вверху и / или внизу. Для Москвы (и Северо-Восточной Руси в целом) старший пример подобного письма дает складень троицкого мастера Амвросия 1456 года<sup>50</sup>, но, учитывая несомненно большую консервативность новгородской письменной традиции, можно предположить, что в данном случае отставание является кажущимся. Оно объясняется малым числом среднерусских памятников, созданных во второй четверти столетия из-за неблагоприятной внутриполитической ситуации 1430–1440-х годов в Великом княжестве Московском и на сопредельных территориях – династической войны.

Из датированных памятников вещевой палеографии надписи на серебряном благовещенском энколпионе по общему облику (пропорции и начерки ряда букв) ближе всего к надписям на ковчеге-реликварии радонежских князей из ризницы Троице-Сергиева монастыря, датированном 1410-ми годами (и во всяком случае, не позднее середины 1420-х)<sup>51</sup>, потире из того же собрания, достаточно единодушно относимом исследователями к 1420-м годам<sup>52</sup>, и на внутренних створках хранящейся там же так называемой пангии Мирославичевых<sup>53</sup>. Надписи при изображениях апостолов и святых выполнены на этом мощевике ранним вариантом русской скорописи, однако из-за крайне малого их объема и ограниченного набора букв они мало что могут дать для датировки (можно лишь быть уверенным, что они не противоречат датировке, предлагаемой для круговых надписей).

Для второго энколпиона («Рождество Христово» – «Симеон Богоприимец с избранными святыми») палеографическая датировка выглядит заметно более определенной (илл. 5). Литургические круговые надписи на нем выполнены не слишком каллиграфическим, гибридным<sup>54</sup> почерком

<sup>50</sup> Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства. С. 85–86, кат. 84, табл. 54.

<sup>51</sup> Рыбаков Б.А. Прикладное искусство великокняжеской Москвы // История русского искусства. Т. 3. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 227–229; Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики. С. 262, кат. 118; Она же. Древнерусская мелкая пластика XI–XVI вв. М.: Наука, 1968. С. 184–185; Она же. Произведения русского прикладного искусства. С. 53, кат. 31, табл. 22.2.

<sup>52</sup> Там же. С. 84, кат. 82, табл. 52 (1422–1427).

<sup>53</sup> Там же. С. 60, кат. 42, табл. 31; о ее датировке см. ниже, раздел Г.

<sup>54</sup> Термин, употребляемый применительно к письму, сочетающему в себе признаки старшего (русского, идущего от традиции XIV века) и младшего (южнославянского по происхождению) полуустава, см.: Турилов А.А. Slavia Cyrillicomethodiana. С. 369–370.

довольно приземистых пропорций<sup>55</sup>, совмещающим в себе признаки старшего (З с укороченным хвостом, наискось уходящим вниз, Н в форме прописного латинского N, симметричное Ч «расщепом», Ы через Ъ, «омега» с низкой серединой) и младшего (Ж)<sup>56</sup>, и практически современной формы, довольно широкое Е независимо от позиции, при отсутствии йотированного варианта) полуустава с явным преобладанием первых. Орфография без выраженных следов «второго южнославянского влияния», И пишется перед гласными, І после гласных. Подобные почерки (и даже с большим числом примет младшего полуустава и среднеболгарской орфографии) характерны для книг, переписанных в Северо-Восточной Руси в первой четверти – трети XV века<sup>57</sup> (для Новгорода и Пскова это будет, соответственно, вторая четверть – треть столетия).

Металл, из которого изготовлен мощевик (золото) и происхождение из Благовещенского собора делают весьма вероятным его принадлежность кому-то из князей московского дома (не обязательно великих), при этом изображение Симеона Богоприимца на обороте вполне может носить патрональный характер. Из лиц, принадлежавших к московскому княжескому дому, для конца XIV – первой половины XV века, известен лишь один человек с таким именем – второй сын героя Куликовской битвы князя Владимира Андреевича Серпуховского, скончавшийся (как и все его братья) во время морового поветрия 1426–1427 годов<sup>58</sup>. Неизвестно, к сожалению, в честь кого из наиболее прославленных святых с этим именем – Симеона Столпника (1 сентября), Симеона Богоприимца (3 февраля), Симеона Дивногольца (24 мая) или же Симеона Юродивого (21 июля) – он был назван (присутствие в русских месяцесловах XIV века памятней всех четверых<sup>59</sup> не позволяет хоть как-то ограничить выбор). В отличие от его старшего, Ивана, и младших, Федора и Василия, братьев<sup>60</sup> известие о рождении

<sup>55</sup> Моршакова Е.А. Золотая и серебряная утварь. С. 269–271.

<sup>56</sup> См., к примеру, почерки собственно московских писцов 1410–1420-х годов (*Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. Кат. 65, 67, 68) и кирилло-белозерских того же времени (Там же. Кат. 103, 104, 106, 108; *Смирнова Э.С.* Искусство книги в средневековой Руси. С. 228–229, кат. 1), связанных выучкой, вероятно, с московским Симоновым монастырем, постриженником которого был преподобный Кирилл Белозерский.

<sup>57</sup> *Турилов А.А.* К вопросу о региональных вариантах «второго южнославянского влияния». С. 184–202.

<sup>58</sup> Полное собрание русских летописей. Т. 27: Никаноровская летопись. Сокращенные летописные своды конца XV века. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. С. 101.

<sup>59</sup> *Лосева О.В.* Русские месяцесловы XI–XIV вв. М.: Памятники исторической мысли, 2011. С. 142, 262, 346–347, 389.

<sup>60</sup> Княжич Иван родился в 1381 году (Полное собрание русских летописей. Т. 15.1: Рогожский летописец. Пг.: Б. и., 1922. Стб.142), княжич Федор – в 1390 (*Карамзин Н.М.* История государства Российского. В 12 т. Т. 5. М.: Наука, 1993, С. 315), княжич Василий – в 1394 (Полное собрание русских летописей. Т. 15.1. Стб. 164). Между Семеном и Федором у Владимира Андреевича был еще один сын – Ярослав-Афанасий, дата появления на свет которого также неизвестна.



Илл. 6. Лицевая и оборотная стороны серебряного иконы-мощевика (энколпиона) с гравированными изображениями Богоматери Знамение (Воплощение) с двенадцатью святыми и Всемилоствого Spasa с двенадцатью апостолами Москва. Из ризницы Троице-Сергиевой лавры Первая четверть – треть XV века Историко-художественный отдел Сергиев-Посадского музея-заповедника, инв. № 1434

Семена не попало на страницы летописей, поэтому версия может существовать лишь в качестве предположения. Разумеется, более вероятным (и даже вполне естественным) местом хранения драгоценного мощевика князя Семена Владимировича, принявшего перед смертью постриг с именем Саввы и похороненного в Троице-Сергиевом монастыре<sup>61</sup>, была бы именно ризница последнего, однако нет ничего невероятного и в кремлевском благовещенском варианте. Известно, что единственным наследником серпуховских князей после мора 1420-х годов остался Василий Ярославич<sup>62</sup>, сестра которого Мария в 1432 году вышла замуж за великого князя Василия Васильевича (будущего Темного)<sup>63</sup>. Выморочный золотой мощевик мог быть частью ее приданого. Если гипотеза справедлива, энколпион следует датировать, скорее всего, 1410–1426 годами (промежутком между кончиной князя Владимира Андреевича Храброго и его сына).

### **В) Серебряные мощевики из ризницы Троице-Сергиевой лавры**

Как уже было сказано выше, Е.А. Моршакова отыскала в высшей мере убедительные близкие аналогии серебряному мощевнику Благовещенского собора среди драгоценных предметов ризницы Троице-Сергиевой лавры (при этом вопрос об их датировке исследовательницей не был затронут). Речь идет прежде всего о паре серебряных энколпионов (инв. № 1434 и 1435) с почти идентичными изображениями<sup>64</sup>. На обоих изображены Спас Всемиловитый в окружении двенадцати апостолов и Богоматерь Воплощение, окруженная избранными святыми разных

<sup>61</sup> См.: Зимин А.А. Формирование боярской аристократии в России во второй половине XV – первой трети XVI в. М.: Наука, 1988. С. 47–52.

<sup>62</sup> Там же. С. 23, 37, 222.

<sup>63</sup> Там же. С. 47–52.

<sup>64</sup> Зимин А.А. Формирование боярской аристократии в России во второй половине XV – первой трети XVI в. С. 47–52.

Илл. 7. Лицевая  
и обратная  
стороны серебряного  
иконы-мощевика  
(энколпиона)  
с гравированными  
изображениями  
Всемилоостивого  
Спаса с двенадцатью  
апостолами  
и Богоматери  
Знамение  
(Воплощение)  
с двумя ангелами,  
с двенадцатью  
святыми  
Москва. Из ризницы  
Троице-Сергиевой  
лавыры  
Первая четверть –  
треть XV века  
Историко-  
художественный  
отдел Сергиев-  
Посадского музея-  
заповедника,  
инв. № 1435



чинов святости, однако лицевой стороной (судя по расположению Спаса Нерукотворного на оглавии) у № 1434 является вторая композиция (илл. 6), а у № 1435, как и у благовещенского мощевика<sup>65</sup>, – первая. Композиционно и иконографически ближе к благовещенскому энколпиону троицкий № 1434, различие между ними ограничивается тем, что на лицевой стороне последнего вместо Феодора Стратилата, Феодора Тирона и Саввы Освященного изображены пророк Захария, Иоанн Предтеча (?) и Иоанн Лествичник (?), а на оборотной поменялись местами апостолы Матфей и Лука, Симон и Иаков, Филипп и Фома. На энколпионе № 1435, у которого аверс и реверс совпадают с благовещенским, центральные изображения имеют меньший размер, при этом изображение Богоматери сопровождается полуфигурами ангелов. Расположение апостолов на лицевой стороне совпадает с другим троицким мощевиком, за исключением Филиппа и Фомы. Окружение Богоматери на обороте также ближе по составу предыдущему энколпиону<sup>66</sup>. Литургические надписи на троицких мощевиках отличаются по содержанию и от благовещенского, и друг от друга (илл. 7).

В своде Т.В. Николаевой оба памятника широко датированы XVI веком, однако это явное недоразумение. Рассмотрим палеографические особенности надписей.

Первый энколпион (инв. № 1434), у которого изображение Богоматери Воплощение («Знамение») в окружении медальонов с полуфигурами святых находится на лицевой стороне, а на оборотной помещен Всемилоостивый Спас в обрамлении медальонов с апостолами, имеет на обеих сторонах надписи тонким гибридным полууставом одного почерка,

<sup>65</sup> При этом следует напомнить, что оглавие благовещенского энколпиона датируется второй половиной XVII века (Моршакова Е.А. Золотая и серебряная утварь. С. 265) и его ориентация может быть не первоначальной.

<sup>66</sup> Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея. С. 271, 273 (в последнем случае перечислено одиннадцать имен из двенадцати).



Илл. 8. Внешний вид створок серебряной панагии с гравированными изображениями Всемилоостивого Спаса и Николая Чудотворца. Москва Из ризницы Троице-Сергиевой лавры Первая четверть – треть XV века Историко-художественный отдел Сергиев-Посадского музея-заповедника, инв. № 1453

практически не отличающимся от строчного письма рукописных книг. Из старых начерков букв, восходящих к концу XIV века, можно отметить симметричное Ч расщепом и З с почти горизонтальным хвостом (но наряду с последним здесь присутствует и начертание с вертикальным хвостом и практически современной формы); Н имеет форму латинского прописного N, И, по сути, современного вида. Правписание без среднеболгаризмов, І не употребляется. Общий облик письма, со встречающимися высокими начертаниями букв Т, Ъ, «ять» находит близкое соответствие в книжных почерках<sup>67</sup> и надписях на иконах<sup>68</sup> первой четверти – трети XV века. Этим временем с наибольшей степенью вероятности и следует датировать рассматриваемый мощевик.

Второй из троицких энколпионов (№ 1435) имеет надписи, выполненные двумя типами письма. Надписи по внешнему кругу на обеих сторонах выполнены декоративным письмом, близким по общему облику и начеркам отдельных букв к благовещенскому серебряному мощевнику. Из-за содержащихся в них текстов здесь представлено меньшее число сигнальных букв, имеющих датирующее значение (начертания большинства нейтральны) – можно отметить З и «омегу», восходящие к традициям русского устава XIV века. Надписи, непосредственно окружающие

<sup>67</sup> Таковы, к примеру, почерк Псалтыри толковой с дополнениями (Ярославский музей-заповедник, инв. № 15231), переписанной не позднее 1422 года в Спасо-Прилуцком монастыре (Плигузов А.И., Турилов А.А. Древнейший южнославянский письменник третьей четверти XIV в. // Русский феодальный архив XIV – первой трети XVI вв. Ч. 3. М.: Институт истории СССР, 1988. С. 557), и ряд почерков в сборнике 1410-х годов, переписанном для преподобного Кирилла Белозерского (РНБ, Кирилло-Белозерское собр., № XII: Энциклопедия русского игумена XIV–XV вв.: Сборник преподобного Кирилла Белозерского / Отв. ред. Г.М. Прохоров. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003. С. 444–446) и в черновом списке 1410–1420-х годов посланий и поучений митрополита Фотия (БАН, собр. Текущих поступлений, № 1106) (Фотий, митрополит Киевский и всея Руси. Сочинения: Книга глаголемая Фотиос. М.: Индрик, 2005. Илл. 23, 26, 27).

<sup>68</sup> См., к примеру, надписи в клеймах житийной иконы Козьмы и Дамиана из Вологды. Образцы почерка – Овчинников А., Кишилов Н. Живопись древнего Пскова. М.: Гознак, 1971. Илл. 36; Иконы Вологды XIV – XVI вв.: Каталог. М.: Северный паломник, 2007. С. 144–153, илл. 5, 7. О датировке памятника: Турилов А.А. От Кирилла Философа до Константина Костенецкого и Василия Софьянина. С. 210, 219–220.

Илл. 9. Внутренний вид створок серебряной панагии с гравированными изображениями Богоматери Знамение (Воплощение) и Святой Троицы  
Москва  
Из ризницы Троице-Сергиевой лавры  
Первая четверть – треть XV века  
Историко-художественный отдел Сергиев-Посадского музея-заповедника, инв. № 1453



изображения Спаса и Богоматери, а также при изображениях святых, сделаны гибридным полууставным письмом, вполне совпадающим по параметрам с представленным на мощевике № 1434. Орфография во всех случаях без следов «второго южнославянского влияния». По совокупности палеографических признаков этот троицкий энколпион вполне может быть датирован тем же временем, что и первый.

### Г) «Панагия Мирославичевых»

Третьим памятником, упоминаемым Е.А. Моршаковой в качестве ближайшей художественной аналогии серебряному энколпиону Благовещенского собора, является серебряная панагия из Троицкой ризницы с изображением Спаса на престоле в силах и поясного Николая Чудотворца на внешних сторонах створок, и Богоматери Воплощение и Троицы Ветхозаветной на внутренних (инв. № 1453) (илл. 8, 9). Особенностью судьбы рассматриваемого памятника в научной и научно-справочной литературе является неуклонное удревление его датировки. П.А. Флоренский в описи троицких панагий, опубликованной в 1923 году, датировал памятник – явно ошибочно – XVII (!) веком<sup>69</sup>. Т.В. Николаева в каталоге мелкой пластики Загорского музея 1960 года отнесла панагию к концу XV столетия и предположила, что она фигурирует во Вкладной книге 1673 года как вклад, сделанный в 1535 году по Марии Никифоровне, жене Дмитрия Мирославича (или Мирославичева)<sup>70</sup>. Последнего она, в свою очередь, связала с новгородцами Мирославовыми<sup>71</sup>. В изданном одиннадцать лет спустя своде памятников XV – первой трети XVI века, снабженных надписями,

<sup>69</sup> Флоренский П.А. Опись панагий Троице-Сергиевой лавры XII–XIX вв. Сергиев Посад: Сергиев-Посадский музей-заповедник, 1923. С. 216–220, № 120/22. Возможно, все же, здесь опечатка: вместо XVI набрано XVII.

<sup>70</sup> Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея. С. 223–224, 226; Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря / Изд. подг. Е.Н. Клитина, Т.Н. Манушина, Т.В. Николаева. М.: Наука, 1987. С. 64: «Того ж 43 (1535)–го году, марта в 23 день по Марье Никифорове дочери Дмитриевской жене Мирославичева дано вкладу понагея серебряна позолочена...».

<sup>71</sup> Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII – XVII вв. в собрании Загорского музея. С. 226.



Илл. 10. Внешний вид створок серебряной «панации игумена Герасима» (старца Феогноста Дубенского) с литым изображением Вознесения и прорезным изображением Пиеты Москва. Из ризницы Троице-Сергиевой лавры

Вторая – третья четверть XV века Историко-художественный отдел Сергиев-Посадского музея-заповедника, инв. № 33

панация была датирована 1470-ми годами, а Мирославичевы определены уже более точно как род рязанский по происхождению<sup>72</sup> (а данная ветвь была связана с Медынским уездом). Какая-либо аргументация (как стилистическая, так и палеографическая) в обоих случаях отсутствует.

С палеографической точки зрения и эта последняя датировка памятника представляется неоправданно поздней. Надписи на внешней и внутренней сторонах створок выполнены разными типами почерков. Письмо на внешних сторонах близко к гибриднему строчному книжному (писец употребляет 3 с вертикальным хвостом, зеркальное У, симметричное Ч «расщепом», «омегу» с высокой серединой; I пишется не перед гласными) и по начеркам имеет немало общего с надписями на золотом Благовещенском энколпионе. На внутренних сторонах – это декоративное письмо, максимально близкое по рисунку и пропорциям букв к круговым надписям серебряного мощевика из кремлевского собора. Отметим здесь лишь дополнительные графические новации, не выходящие, впрочем, за начало XV века: одностороннее Ч, Ы через Ъ. В совокупности это дает основание датировать «панацию Мирославовых / Мирославичевых» первой четвертью – третью XV века.

#### Д) Панация игумена Герасима: проблемы датировки

Еще один памятник был определен в каталоге Т.В. Николаевой как разновременный, состоящий из частей XV (как можно судить по изложению, по всей видимости, последней четверти столетия) и XVI (не ранее конца первой трети, рубежа 1520–1530-х годов) веков<sup>73</sup>. Речь идет о серебряной

<sup>72</sup> Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства. С. 60, кат. 42, табл. 31.

<sup>73</sup> Сочинения преподобного Максима Грека, изданные при Казанской духовной академии. Ч. 3. Казань: типография Губернского правления, 1862. С. 122–123. Древнейшим примером подобной композиции на Руси является икона «Спас Нерукотворный; Христос во гробе» первой половины XIV века Архангельского музея изобразительных искусств, происходящая из Введенской церкви села Кузьмино на Княжострове близ Холмогор. См.: Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV в. М.: Северный паломник, 2004. С. 134, 138–141, кат. 21, 301–305, табл. 47.

Илл. 11. Внутренний вид створок серебряной «панагии игумена Герасима» («старца Феогноста Дубенского») с гравированными изображениями Святой Троицы и Богоматери Знамение (Воплощение) Москва. Вторая – третья четверть XV века  
Из ризницы Троице-Сергиевой лавры  
Историко-художественный отдел Сергиев-Посадского музея-заповедника, инв. № 33



панагии с весьма редким для этой категории предметов церковного обихода сюжетом на внешней стороне нижней створки. Здесь помещена композиция, определенная в XVI веке Максимом Греком как «Спас Уньние»<sup>74</sup>, то есть «Пьета»: образ Спаса Нерукотворного, под которым располагаются поясные изображения Спасителя во гробе<sup>75</sup> с предстоящими Богоматерью и апостолом Иоанном Богословом (илл. 10, 11).

Основанием для мнения Т.В. Николаевой о разновременности частей панагии послужило сочетание двух особенностей. Во-первых, вместо черной эмали (низкого качества и почти полностью осыпавшейся), служащей фоном для изображения на внешней створке, на нижней положена черная краска<sup>76</sup>. Композиция на внешней стороне нижней крышки окружена надписью в обрамляющих ее лепестках (по букве на каждый): «СИЯ ПАНАГИЯ ГАРАСИМОВА ИГУМЕНОВА». В монастырской описи 1641 года панагия, надежно отождествляемая по описанию изображений, значителен как принадлежавшая в прошлом (либо данная вкладом) старцу Феогносту Дубенскому<sup>77</sup>, известному по троицким документам 1479/81–1495 годов. Игумена Герасима (поскольку настоятеля с таким именем в Троице-Сергиевом монастыре в XV–XVI веках не было) исследовательница по непонятной причине отождествила с уроженцем Переславля-Залесского преподобным Герасимом Болдинским (игумен с 1528, †1554) и сделала вывод, что по его заказу в XVI веке была переделана старая панагия, принадлежавшая троицкому старцу Феогносту<sup>78</sup>.

<sup>74</sup> В каталоге Т.В. Николаевой изображение определено почему-то как «Спас в узах»: Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея. С. 230.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же. С. 232: «Понагея серебряная, образ Спасов и архангели литые, назади образ Спасов и иные, а круг их резано по серебру на проем, во главе образ Спасов литой, золочена. Феогнаста Дубенского».

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея. С. 232.

С сожалением приходится констатировать, что подобное построение страдает отсутствием элементарной логики. Если панагия после смерти старца Феогноста перешла в собственность преподобного Герасима Болдинского, то в троицкую ризницу она могла попасть лишь как вклад последнего (неважно, прижизненный или посмертный). И в этом случае, конечно, должна быть связана в Описи 1641 года с именем последнего владельца<sup>79</sup> (о приоритете имени достаточно прославленного святого перед старцем, пусть даже соборным, говорить, полагаю, излишне). Из этого следует, что игумену Герасиму панагия могла принадлежать только до Феогноста, после которого она попала в монастырскую ризницу. То есть в версии Т.В. Николаевой неизбежно ошибочно отождествление либо игумена Герасима с основателем Болдина Дорогобужского монастыря, либо Феогноста Дубенского с троицким старцем последней четверти XV века. Безусловно, более вероятен первый вариант, поскольку кандидатура Герасима Болдинского взята, что называется, «с потолка», вследствие рассмотренного выше недоразумения с последовательностью владельцев, без обращения даже к далеко неполным сведениям «Списка иерархов и настоятелей монастырей» П.М. Строева. В связи с этим возникают сильные сомнения в составном характере панагии, поскольку наружная сторона нижней створки, считавшаяся позднейшим дополнением, в реальности может быть только древнейшей частью. Разумеется, вопрос нуждается в исследовании с использованием естественно-научных методов (и, в частности, химического анализа), однако уже сейчас можно предположить, что черной краской на внешней стороне нижней створки панагии была со временем заменена черная же эмаль, разрушившаяся в еще большей степени, чем на верхней<sup>80</sup>. Заметных же стилистических отличий, которые заставляли бы непременно говорить о разновременном исполнении изображений на внешних сторонах створок, на мой взгляд, нет.

Владельческая надпись (или, точнее, надпись заказчика) на панагии игумена Герасима не содержит сигнальных (контрольных) букв, имеющих определяющее значение для датировки, при этом ничто не мешает отнести ее по начеркам не к XVI, а к XV веку, причем, возможно, достаточно раннему (верхним пределом в любом случае остается последняя четверть XV столетия – время деятельности старца Феогноста Дубенского). Среди настоятелей московских и подмосковных монастырей XV – начала XVI века (то есть современников Феогноста, либо его предшественников), которые могли быть в определенной мере связаны с троицкой обителью, известно по меньшей мере семь человек, носивших это

<sup>79</sup> В подтверждение этих сомнений сошлюсь на авторитетное мнение И.А. Стерлиговой, которая считает створки панагии современными друг другу и по характеру ажурных орнаментов датирует их первой третью XV века. Пользуюсь случаем сердечно поблагодарить исследовательницу за консультацию по данному вопросу. В случае существования связи между Герасимом и Феогностом допустим (но не обязателен) вариант: «... игумена Герасима, дана по старцу Феогносту Дубенскому».

<sup>80</sup> Если только она не является просто окончательно деградировавшей эмалью.

имя, – в Симоновом (упоминается в 1475)<sup>81</sup>, в Саввино-Сторожевском (до 1481)<sup>82</sup>, в Богоявленском (известный книжник круга новгородского архиепископа Геннадия Герасим Поповка, в 1499–1503)<sup>83</sup>. Двое игуменов с этим именем были до 1453 года в Новинском монастыре (упомянуты в так называемом «ободе», то есть обводе, земельных владений обители<sup>84</sup>), еще один известен там же в 1474 году<sup>85</sup>, а второй – в 1490-м<sup>86</sup>. Из предложенного перечня по хронологическим причинам наименее вероятен Герасим Поповка. Но, разумеется, связывать создание панагии с одним из них вовсе не обязательно, учитывая фрагментарность сведений о настоятелях всех этих монастырей для XV века. Принимая во внимание прозвище старца Феогноста («Дубенский»), указывающее, возможно, на его связь с Дубенским Стромыньским Успенским монастырем<sup>87</sup>, нельзя исключить того, что Герасим был настоятелем именно этой подмосковной обители, сведений о игуменах которой до Смутного времени почти не сохранилось<sup>88</sup>. Известно, что монастырь на Дубенке был основан в 1379 году преподобным Сергием Радонежским<sup>89</sup> и являлся, таким образом, дочерним по отношению к Троице-Сергиеву. Поэтому вполне вероятно, что панагия была унаследована Феогностом от игумена того монастыря, постриженником и / или насельником которого он был (судя по прозвищу) до того, как перешел в Троицкий.

Круговые литургические надписи на внутренних сторонах створок (на внешних их нет) выполнены декоративным письмом простого рисунка с незначительным числом лигатур (здесь их, к примеру, существенно меньше, чем на панагии, о которой шла речь в первом разделе). Начертания букв вполне укладываются в пределы первой четверти XV века (начерки, бесспорно восходящие к предшествующему столетию,

<sup>81</sup> Строев П.М. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской Церкви. СПб.: Археологическая комиссия, 1877. Стб. 149.

<sup>82</sup> Там же. Стб. 166.

<sup>83</sup> Там же. Стб. 175.

<sup>84</sup> Там же. Стб. 241

<sup>85</sup> Там же. Стб. 239.

<sup>86</sup> Там же.

<sup>87</sup> Равным образом, разумеется, можно было бы предполагать, что речь идет о фамильном прозвище, так как московская дьяческая фамилия Дубенских известна с середины XV века – см.: Зимин А.А. Витязь на распутье. С. 106–107; Веселовский С.Б. Дьяки и подьячие XV–XVI вв. М.: Наука, 1975. С. 161–162. Однако среди вкладчиков Троице-Сергиева монастыря этот род не значится.

<sup>88</sup> Строев П.М. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской Церкви. Стб. 238 (для XIV–XVI веков известно по одному игумену на столетие).

<sup>89</sup> Подробнее об этом, с разбором предшествующих мнений, см.: Кучкин В.А. Дмитрий Донской и Сергей Радонежский в канун Куликовской битвы // Церковь, общество и государство в феодальной России. М.: Наука, 1990. С. 116–118; Он же. Сергей Радонежский // Вопросы истории. 1992. № 10. С. 85–87, 91.

здесь отсутствуют<sup>90</sup>), ближайшую аналогию им составляет графика надписей на панагии Мирославичевых (см. выше). Ситуацию несколько осложняет, на первый взгляд, двократное использование в надписи на правой створке (первый пример в лигатуре) трехмачтового Т (... ДХЪ СТЫ И ТЪМИ...). Дело в том, что такое начертание буквы фиксируется в своде Т.В. Николаевой впервые только под 1498/1499 годом (Оклад Евангелия митрополита Симона – ГММК, ГОП, № 15004)<sup>91</sup>. Положение, однако, изменится, если принять во внимание следующие обстоятельства. С одной стороны, примеры употребления трехмачтового Т в надписях на памятниках прикладного искусства весьма редки и в более позднее время<sup>92</sup> – в своде Т.В. Николаевой, охватывающем памятники до конца первой трети XVI века, отмечены лишь еще четыре примера: пелена великой княгини Софии Палеолог 1499 года (Сергиев-Посадский музей-заповедник, инв. № 413) и датируемые началом XVI столетия ковчег-мошевик с ростовым изображением св. Николая и черниговских мучеников с Корнилием-сотником (ГИМ, инв. 3274-щ; ОК-7148), пелена «Кирилл Белозерский, с житием» (ГРМ, инв. Т-276), и шитый набедренник из собрания Вологодского музея-заповедника<sup>93</sup>. С другой, это начертание встречается весьма нечасто и в декоративном письме, включая вязь, заголовков русских рукописей XV столетия<sup>94</sup>, хотя в строчном письме оно (как и асимметричные

<sup>90</sup> З пишется с вертикальным хвостом (ср. выше панагию Мирославичевых), Ч представлено симметричным и односторонним вариантами, Ы имеет современную форму. Югославизмы (среднеболгаризмы) в орфографии отсутствуют, однако, как уже говорилось выше, это вообще характерно для правописания надписей в XV веке; особо стоит отметить отсутствие І.

<sup>91</sup> Николаева Т.В. Произведения русского прикладного. С. 175, кат. 49, табл. 72. Не следует принимать во внимание несколько более ранний пример – шитый сударь Авдотьи Ховриной (1495; Сергиев-Посадский музей-заповедник, инв. № 367), поскольку там эту форму имеет выносная буква (Там же. С. 137, 179, кат. 48, табл. 37, 74).

<sup>92</sup> Попутно следует указать и одно исключение из правила. Трехмачтовое Т регулярно встречается в надписях на памятниках, выполненных в технике резьбы по дереву, например на внутренних сторонах панагий, датируемых историками искусства второй половиной XV века и позднее (Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея. С. 220–223, кат. 98, 99; с. 237–241, кат. 105, 106). Среди них, однако, нет ни одного точно датированного, и практически все они нуждаются в обосновании существующих датировок.

<sup>93</sup> Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями. С. 65–66, кат. 51, табл. 38.1, 74; с. 69, кат. 56, табл. 79; с. 70, кат. 60, табл. 39, 80; с. 89–90, кат. 93, табл. 41.1, 80. Впрочем, для мошевика из ГИМ позднее была предложена и более ранняя датировка – конец XV века (Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Древнерусское черное искусство. М.: Наука, 1972. С. 8, табл. 12–13) и последняя треть этого столетия (Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI вв. С. 522–524, 570–571, 607, кат. 14), что, однако, практически не влияет на ситуацию.

<sup>94</sup> Так, в альбоме-каталоге при монографии Г.И. Вздорнова, охватывающем рукописи, написанные в Северо-Восточной Руси вплоть до рубежа первой и второй четверти XV века, нет ни одного такого примера (Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. № 42, 43, 49, 64–71, 74, 84,

варианты буквы) широко представлено уже с рубежа первого и второго десятилетий этого века (собственно, это одна из графических примет «второго южнославянского влияния»<sup>95</sup>). Поэтому, в принципе, возможны два взгляда на ситуацию: 1) начертание, зафиксированное в немногочисленных примерах декоративного письма не ранее 1469 года (см. выше), имеет датирующее значение, и, соответственно, панагия игумена Герасима не могла быть создана ранее последней трети XV века; 2) начертание воспринималось исполнителями декоративных надписей (за исключением резьбы по дереву, что объясняется особенностями техники) как непродуктивное и / или некрасивое, плохо вписывающееся в общий зрительный ряд; поэтому его употребление носит спорадический характер не вполне удачных опытов и в силу этого не может надежно определять нижней границы изготовления памятника. Я более склонен ко второй точке зрения. В целом, по совокупности палеографических признаков панагия игумена Герасима, возможно, и несколько моложе рублевской эпохи, но почти наверняка датируется не позднее третьей четверти XV века<sup>96</sup>.

Удревнение датировки такого числа панагий ставит перед исследователями декоративно-прикладного искусства XV столетия вопрос художественно-типологического свойства. В сложившейся ситуации оказываются заметно разведены во времени те памятники, у которых изображения на внутренних сторонах створок представляет рисунок по металлу, и те, внутри которых помещены изображения, резанные по дереву или кости<sup>97</sup>. Не составляет ли в этом отношении вторая четверть – середина столетия хронологический рубеж, отделяющий одни от других? Проблема, несомненно, нуждается в углубленном изучении на материале всего корпуса памятников, но предпосылки для ее постановки явно имеются<sup>98</sup>.

86, 90, 94, 103, 108, 110, 111). Нет их и в чрезвычайно насыщенном иллюстративном ряде в книге Э.С. Смирновой о новгородских лицевых рукописях. В альбоме зарисовок М.Г. Гальченко (*Гальченко М.Г.* Заглавное письмо древнерусских рукописных книг XIV–XV вв. С. 35, рис. 72) приведен единичный пример из Минеи служебной 1469 г. (РГБ, ф. 304, III, № 492, л. 49).

<sup>95</sup> *Щепкин В.Н.* Русская палеография. С. 122, рис. 58, ряд 5; с. 150.

<sup>96</sup> С этим вполне согласна и И.А. Стерлигова (устное высказывание).

<sup>97</sup> См., к примеру, панагии ризницы Троице-Сергиева монастыря инв. № 310, 1405, 1432.

*Николаева Т.В.* Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея, 1960. С. 218–223, кат. 97–99.

<sup>98</sup> На мой взгляд, ничто не мешает датировать второй четвертью – серединой столетия новгородскую панагию из серпуховского Владычного монастыря, относимую в литературе к 1460-м годам (*Николаева Т.В.* Произведения русского прикладного искусства. С. 58, кат. 39, табл. 27). О ней: *Попов Г.В., Турилов А.А.* О древнейшей панагии из серпуховского Владычного монастыря: вторая четверть XV в. // VIII международная конференция «Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материальные свидетельства духовной культуры». Тезисы докладов. Сергиев Посад: Сергиев-Посадский музей-заповедник, 2012. Стоит также напомнить, что долгое время датировавшаяся по последнему владельцу 1506–1507 годами панагия новгородского архиепископа Серапиона (*Николаева Т.В.* Произведения русского прикладного искусства. С. 46–47, кат. 22, табл. 16; с. 226–230, кат. 101;

**Название:** О некоторых произведениях московского серебряного и золотого дела эпохи Андрея Рублева (к палеографической датировке памятников)

**Автор:** Анатолий Аркадьевич Турилов, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Отдела истории Средних веков Института славяноведения РАН. Москва, 119991, Ленинский проспект, дом 32А, Российская Федерация.  
E-mail: aaturilov@gmail.com

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме датировки памятников декоративно-прикладного ювелирного искусства, золотым и (по преимуществу) серебряным произведениям мелкой пластики (панагии, мощевики-энколпионы), созданным в Северо-Восточной Руси (главным образом в великом княжестве Московском) в эпоху Андрея Рублева и снабженным надписями. Проблема заключается в том, что исследовавшие их в прошлом (в том числе недалеко) историки искусства датировали памятники преимущественно на основании стилистических особенностей, не обращаясь к палеографическому и орфографическому анализу. В результате практически все рассмотренные в данной работе памятники датировались исследователями неоправданно поздно. Между тем, как показывает накопленный опыт, анализ палеографии (а для рассматриваемого периода и орфографии) надписей позволяет практически безошибочно датировать эти памятники (разумеется, с учетом региональных особенностей, поскольку Северо-Восточная Русь заметно отличается в этом отношении от Новгорода, Пскова и будущих украинско-белорусских территорий) с точностью до 25–30 лет. В силу этого применение палеографического метода датировки в отношении рассмотренных в статье памятников позволяет расширить круг произведений конца XIV – второй четверти XV в. – периода, справедливо считающихся временем расцвета в различных областях древнерусского искусства.

**Ключевые слова:** Рублевская эпоха, Московская Русь, драгоценные памятники русского церковного искусства, монастырские ризницы и вклады, палеография и орфография надписей, методы и проблемы датировки

**Title:** On some silver and gold works of art of the Andrei Rublev epoch produced in Moscow: paleographical dating

**Author:** Anatoly Turilov, PhD. in Historical Sciences, leading researcher at the Department of the History of the Middle Ages of the Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences. 32A Leninsky Prospekt, 119991 Moscow, Russian Federation.  
E-mail: aaturilov@gmail.com

*Она же.* Древнерусская мелкая пластика XI–XVI вв. № 52; *Она же.* Прикладное искусство // Троице-Сергиева Лавра. Художественные памятники. М.: Наука, 1968. С. 140–200. С. 198–199, № 105) позднее была убедительно отнесена самой исследовательницей к концу XIV столетия: *Николаева Т.В.* Прикладное искусство Московской Руси. С. 75; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. С. 94–95, 168–171, кат. 21.

Наиболее сложно решается вопрос о датировке панагии Глинских (Сергиев-Посадский музей-заповедник, ризница, инв. № 28), отнесенной Т.В. Николаевой (в немалой степени, кажется, также на основании владельческой принадлежности) к XVI веку (*Николаева Т.В.* Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея. С. 233–235, кат.103). По палеографическим признакам памятник может быть датирован начиная от первой четверти XV столетия, однако в данном случае нельзя упускать из виду (учитывая происхождение владельцев), что панагия могла быть создана в Западной Руси, о художественном металле которой для этого столетия мы обладаем весьма ограниченными сведениями. Впрочем, И.А. Стерлигова, которой я очень признателен за внимательное чтение статьи в рукописи, тоже считает, что по манере резьбы панагия Глинских никак не может быть отнесена к XVI веку.

**Abstract.** The article is devoted to the problem of dating of the works of decorative and applied arts, made of gold and more often of silver (panagias, reliquaries-encolpions) created in Northeastern Russia (mainly in the Grand Duchy of Moscow) in the epoch of Andrei Rublev, endowed with inscriptions. The problem is that art historians who studied them previously dated the works of art mainly on the basis of their stylistic features without referring to paleographic and orthographic analysis. As a result, almost all the art works considered in this article were erroneously attributed by scholars to a later date. Meanwhile, owing to the accumulated scientific experience, the analysis of the paleography (and for the period under consideration, also the spelling) of the inscriptions allow us to date these works of art almost precisely (certainly, taking into account regional peculiarities, since Northeastern Russia differs markedly in this respect from Novgorod, Pskov and what are now Ukrainian-Belarusian territories) with an accuracy of 25–30 years. Thus, the use of the paleographic method for the dating of the works of art considered in the article makes it possible to expand the range of works of the late 14<sup>th</sup> – second quarter of the 15<sup>th</sup> century, of the period, which is truly considered the heyday in various genres of medieval Russian art.

**Keywords:** Rublev epoch, Moscow Rus, precious works of Russian church art, monastic treasuries and donations, paleography and spelling of inscriptions, methods and problems of dating

## REFERENCES

- Buseva-Davydova I.L. "Review of the book 'Tsarskii khram: Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremliia v istorii russkoi kul'tury'" ["The Royal Temple. Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin in the History of Russian Culture"], in *Materialy i issledovaniia*, vol. 20, Moscow: Muzei Moskovskogo Kremliia, 2010, pp. 374–378 (in Russian).
- Florenskii P.A. *Opis' panagii Troitse-Sergievoi lavry XII–XIX vv.* [Inventory of the Panagia of the Trinity-Sergius Lavra of the 12<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries], Sergiev Posad: The Sergiev Posad State History and Art Museum-Preserve, 1923 (in Russian).
- Fotii, mitropolit Kievskii i vseia Rusi. *Sochineniia: Kniga glagolemaia Fotios* [Photius, Metropolitan of Kyiv and All Rus'. Writings: a Book Named Photios], Moscow: Indrik, 2005 (in Russian).
- Gal'chenko M.G. *Knizhnaia kul'tura. Knigopisanie. Nadpisi na ikonakh Drevnei Rusi: Izbrannye raboty* [Book culture. Book-writing. Inscriptions on the Icons of Old Rus: Selected works], St. Petersburg: Aleteiia, 2001 (in Russian).
- Gal'chenko M.G. *Zaglavnoe pis'mo drevnerusskikh rukopisnykh knig XIV–XV vv. Al'bom zarisovok* [The Titling Capitals of the Old Russian Manuscripts of the 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries. Album of sketches], Moscow: The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, 2004 (in Russian).
- Karskii E.F. *Slavianskaia kirillovskaia paleografiia* [Slavic Cyrillic paleography], Moscow: Nauka, 1979 (in Russian).
- Kievaskaia Psaltyr' 1397 g. iz GPB im. M.E. Saltykova-Shchedrina (OLDP F 6)* [The Kiev Psalter of 1397 from the Saltykov-Shchedrin State Library (OLDP F 6)], Moscow: Iskusstvo, 1978 (in Russian).
- Klitina E.N., Manushina T.N., Nikolaeva T.V., eds. *Vkladnaia kniga Troitse-Sergieva monastiria* [The Donation Book of the Trinity-Sergius Monastery], Moscow: Nauka, 1987 (in Russian).
- Kuchkin V.A. "Dmitrii Donskoi i Sergii Radonezhskii v kanun Kulikovskoi bitvy" ["Dmitry Donskoy and Sergiy Radonezhsky on the Eve of the Battle of Kulikovo"], in *Tserkov', obshchestvo i gosudarstvo v feodal'noi Rossii*, Moscow: Nauka, 1990, pp. 103–126 (in Russian).

Kuchkin V.A. "Sergii Radonezhskii" ["Sergiy Radonezhsky"], *Voprosy istorii*, 10 (1992), pp. 75–92 (in Russian).

Loseva O.V. *Russkie mesiatseslovy XI–XIV vv.* [*Russian Menologions of the 11<sup>th</sup> – 14<sup>th</sup> Centuries*], Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli, 2001 (in Russian).

Morshakova E.A. *Drevnerusskaia melkaia plastika. Napersnye kresty, ikony i panagii XII–XV vv.* [*Old Russian Decorative Arts and Figurines. Pectoral Crosses, Icons and Panagias of the 12<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries*], Moscow: Muzei Moskovskogo Kremliia, 2013 (in Russian).

Morshakova E.A. "O dragotsennykh moshchevikakh vtoroi poloviny XV v. iz Blagoveshchenskogo sobora" ["On the Precious Reliquaries of the 15<sup>th</sup> century from the Annunciation Cathedral"], in *Tsarskii khram: Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremliia v istorii russkoi kul'tury* [*The Royal Temple. Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin in the History of Russian Culture*], ed. I.A. Sterligova and L.A. Shchennikova, Moscow: Kuna, 2008, pp. 273–292 (in Russian).

Morshakova E.A. "Zolotaia i serebrianaia utvar', kniazheskie i tsarskie napersnye moshcheviki" ["Gold and Silver Utensils, Princely and Royal Engolpions"], in *Tsarskii khram: Sviatyni Blagoveshchenskogo sobora v Kremle: katalog vystavki* [*The Royal Temple. Relics of the Annunciation Cathedral in Kremlin: Catalogue*], Moscow: Izdatel'skii dom Maksima Svetlanova, 2003, pp. 138–297 (in Russian).

Moshin V.A. "Revolutsije u istorije srpskog pravopisa" ["Revolutions in the History of Serbian Writing"], *Bibliotekar*, 15/6 (1964), pp. 465–475 (in Serbian).

Moshin V.A. "Paleografichesko-ortograficheskie normy iuzhnoslavianskikh rukopisei" ["Paleographic and Orthographic Norms of the South Slavic Manuscripts"], in *Metodicheskoe posobie po opisaniiu slaviano-russkikh rukopisei dlia Svodnogo kataloga rukopisei, khраниashchikhsia v SSSR* [*Manual for Description of the Slavic-Russian Manuscripts for the General Catalogue of Manuscripts Stored in USSR*], vol. 1, Moscow: s. l., 1973, pp. 43–75 (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Proizvedeniia melkoi plastiki XIII–XVII vv. v sobranii Zagorskogo muzeia: katalog* [*Small Sculpture Works from the 13<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> Century in the Collection of the Zagorsk Museum: Catalogue*], Zagorsk: Zagorsk Museum, 1960 (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Proizvedeniia russkogo prikladnogo iskusstva s nadpisiami XV – pervoi chetverti XVI vv.* [*Russian Applied Art Works with Inscriptions from the 15<sup>th</sup> to First Quarter of the 16<sup>th</sup> Century*], Moscow: Nauka, 1971 (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Prikladnoe iskusstvo Moskovskoi Rusi* [*Applied Art of Moscow Russia*], Moscow: Nauka, 1976 (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Drevnerusskaia melkaia plastika XI–XVI vv.* [*Old Russian small sculpture of the 11<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries*], Moscow: Nauka, 1968 (in Russian).

Nikolaeva T.V. "Prikladnoe iskusstvo" ["Applied Art"], in *Troitse-Sergieva Lavra: Khudozhestvennye pamiatniki* [*The Trinity-Sergius Monastery: Artistic Monument*], Moscow: Nauka, 1968, pp. 140–200 (in Russian).

Nikolaeva T.V. and Chernetsov A.V. *Drevnerusskie amulety-zmeeviki* [*Old Russian serpentine amulets*], Moscow: Nauka, 1991 (in Russian).

Orlova M.A. "O gruppe proizvedenii drevnerusskogo serebrianaogo dela kontsa XIV – nachala XV veka (K probleme genezisa stilia ornamenta)" ["On the Group of Russian Silversmith Artworks of Late 14<sup>th</sup> – Early 15<sup>th</sup> Century (on the Problem of the Genesis of the Ornamental Style)"], *Drevnerusskoe iskusstvo. Issledovaniia i atributsii*, 18 (1997), pp. 149–170 (in Russian).

Ostaschenko E. et al, eds. *Vizantiia, Balkany, Rus'. Ikony kontsa XIII – pervoi poloviny XV veka. Katalog vystavki. Gosudarstvennaia Tretiakovskaia galereia* [*Byzantium. Balkans. Russia Icons of the End of the 13<sup>th</sup> – the First Half of the 15<sup>th</sup> Century. Catalogue of the Exhibition. State Tretyakov Gallery*], Moscow, Izdatelstvo Gosudarstvennykh muzeev Moskovskogo Kremliia, 1991 (in Russian).

Ovchinnikov A. and Kishilov N. *Zhivopis' drevnego Pskova* [*Paintings of Ancient Pskov*], Moscow: Goznak, 1971 (in Russian).

Pliguzov A.I. and Turilov A.A. “Drevneishii iuzhnoslavianskii pis’movnik tret’ei chetverti XIV v.” [“The Oldest South Slavic Pis’movnik of the Third Quarter of the 14<sup>th</sup> Century”], in *Russkii feodal’nyi arkhiv XIV – pervoi treti XVI vv.* [Russian Feudal Archive of the 14<sup>th</sup> – First Third of 16<sup>th</sup> Centuries], Pt. 3, Moscow: Institut istorii SSSR, 1988, pp. 563–572 (in Russian).

Popov G.V. “Obraz nebesnogo patrona velikogo kniazia Vasiliia III v sobranii Muzeia imeni Andreia Rubleva” [“The Image of the Heavenly Patron of Grand Duke Vasily III in the Collection of the Andrei Rublev Museum”], in *Dorea. K 90-letiiu E.S. Smirnovoi: sbornik statei* [Dorea. Dedicated to the 90<sup>th</sup> anniversary of E.S. Smirnova. Collection of Articles], Moscow: Institute for Art Studies, 2022, pp. 274–281 (in Russian).

Popov G.V. and Ryndina A.V. *Zhivopis’ i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV–XVI vv.* [Painting and Applied Art of Tver of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries], Moscow: Nauka, 1979 (in Russian).

Popov G.V. and Turilov A.A. “O drevneishei panagii iz serpukhovskogo Vladychnogo monastiria: vtoraiia chetvert’ XV v.” [“About the Most Ancient Panagia from the Serpukhov Monastery of the Lord: the Second Quarter of the 15<sup>th</sup> Century”], in *Troitse-Sergieva lavra v istorii, kul’ture i dukhovnoi zhizni Rossii: Materialy IX Mezhdunarodnoi konferentsii. 16–17 oktiabria 2014 g.* [Holy Trinity Lavra in the history, culture and spiritual life of Russia. Materials of the 9<sup>th</sup> international conference. 16–17 October, 2014], Sergiev Posad: The Sergiev Posad State History and Art Museum-Preserve, 2012, pp. 42–43 (in Russian).

Postnikova-Loseva M.M., Platonova N.G. and Ul’ianova B.L. *Drevnerusskoe chernevoe iskusstvo* [Old Russian Niello Art], Moscow: Nauka, 1972 (in Russian).

Prokhorov G.M., ed. *Entsiklopediia russkogo igumena XIV–XV vv.: Sbornik prepodobnogo Kirilla Belozerskogo* [Encyclopedia of the Russian Abbot of the 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries. Collection of St. Cyril Belozersky], Saint Petersburg: Izdatelstvo Olega Abyshko, 2003 (in Russian).

Rybakov B.A. “Prikladnoe iskusstvo velikokniazheskoi Moskvy” [“Applied Art of the Grand-Ducal Moscow”], in *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art], vol. 3, Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1955, pp. 200–240 (in Russian).

Shchepkin V.N. *Russkaia paleografiia* [Russian Paleography], Moscow: Nauka, 1967 (in Russian).

Shchepkina M.V. “Teratologicheskii ornament” [“Teratological ornament”], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaia kniga* [Old Russian Art. The Manuscript. Collected Studies], vol. 2, Moscow: Nauka, 1974, pp. 210–239 (in Russian).

Smirnova E.S. *Ikony Severo-Vostochnoi Rusi: Rostov, Vladimir, Kostroma, Murom, Riazan’, Moskva, Vologodskii krai, Dvina. Sredina XIII – seredina XIV v.* [The Icons of Northeastern Russia: Rostov, Vladimir, Kostroma, Murom, Ryazan, Moscow, Vologda Region, Dvina. The Middle of the XIII – the Middle of the XIV Century], Moscow: Severnyi palomnik, 2004 (in Russian).

Smirnova E.S. *Iskusstvo knigi v srednevekovoi Rusi: Litsevye rukopisi Velikogo Novgoroda. XV v.* [The Manuscript Illumination in Medieval Russia. The Illuminated Manuscripts in Novgorod the Great. Fifteenth Century], Moscow: Severnyi palomnik, 2011 (in Russian).

Smirnova E.S., Laurina V.K. and Gordienko E.A. *Zhivopis’ Velikogo Novgoroda. XV v.* [The Paintings of Veliky Novgorod. XV century], Moscow: Nauka, 1982 (in Russian).

Sterligova I.A., ed. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda: Khudozhestvennyi metall XI – XV vv.* [The Applied Arts of Novgorod the Great: The Metalwork, 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries], Moscow: Nauka, 1996 (in Russian).

Sterligova I.A. and Turilov A.A. “Zolotoi potir iz Blagoveshchenskogo sobora kak pamiatnik iskusstva i epigrafiki” [“The Golden Chalice from the Annunciation Cathedral as a Monument of Art and Epigraphy”], in *Moskovskii Krem’ XVI stoletia: sb. Statei, T. 1: Drevnie sviatyni i istoricheskie pamiatniki* [Moscow Kremlin in the 16<sup>th</sup> Century: Collection of articles, vol. 1: Ancient Relics and Historical Monuments], Moscow: Art-Volkhonka, 2011, pp. 428–439 (in Russian).

*Svodnyi katalog slaviano-russkikh rukopisnykh knig v khranilishchakh Rossii, stran SNG i Baltii. XIV v. [General Catalogue of Slavic-Russian Manuscripts. Stored in Russia, CIS and Baltic Countries. 14<sup>th</sup> Century]*, vol. 1, Moscow: Indrik, 2002.

Tikhomirov M.N., ed. *Merilo Pravednoe po rukopisi XIV v. [Merilo Pravednoe According to the Manuscript of the 14<sup>th</sup> Century]*, Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1961 (in Russian).

Turilov A.A. “K voprosu o regional’nykh variantakh ‘vtorogo iuzhnoslavianskogo vliianiia’ (paleograficheskii i orfograficheskii aspekty)” [“On the Question of Regional Variants of the ‘Second South Slavic Influence’ (Paleographic and Orthographic Aspects)”], in *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie: Paleoslavistika-4*, Moscow: Polimedia, 2022, pp. 184–202 (in Russian).

Turilov A.A. *Slavia Cyrillomethodiana: Istochnikovedenie istorii i kul’tury iuzhnykh slavian i Drevnei Rusi. Mezhslavianskie kul’turnye sviazi epokhi Srednevekov’ia [Slavia Cyrillomethodiana: A Source Study of the History and Culture of the Southern Slavs and Ancient Russia. Inter-Slavic Cultural Ties of the Middle Ages]*, Moscow: Znak, 2010 (in Russian).

Turilov A.A. “Zametki o datirovke pamiatnikov drevnerusskogo prikladnogo iskusstva XIII–XV vv.: paleograficheskii aspekt” [“Notes on the Dating of Monuments of Ancient Russian Applied Art of the 13<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries: Paleographic Aspect”], in *Khudozhestvennaia kul’tura Moskvy i Podmoskov’ia XIV – nachala XX vv. [Artistic Culture in Moscow and the Moscow Area from the 16<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> c. Collection of Articles in Honor of G.V. Popov]*, Moscow: The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, 2002, pp. 54–77 (in Russian).

Turilov A.A. *Ot Kirilla Filosofa do Konstantina Kostenetskogo i Vasiliia Sofianina: Istoriia i kul’tura slavian IX–XVII vv. [From Cyril the Philosopher to Konstantin Kostenetsky and Vasily Sofianin: The History and Culture of the Slavs of the 11<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries]*, Moscow: Indrik, 2011 (in Russian).

Turilov A.A. “Kriterii opredeleniia slaviano-moldavskikh rukopisei XV–XVI vekov” [“Criteria for Determining the Slavic-Moldavian Manuscripts of the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries”], *Khrizograf*, 2 (2005), pp. 139–168 (in Russian).

Turilov A.A. “Zametki o paleograficheskoi datirovke nekotorykh pskovskikh ikon XIV–XVI vv.” [“Notes on the Paleographic Dating of some Icons of Pskov of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries”], in *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn’ Pskova i iskusstvo pozdnevizantiiskoi epokhi: k 1100-letiiu Pskova [Old Russian Art. The Art Life of Pskov and the Art of the Late Byzantine Era. To the 1100<sup>th</sup> anniversary of Pskov]*, Moscow: Severnyi palomnik, 2008, pp. 209–216 (in Russian).

Turilov A.A. *Dopolneniia k “Predvaritel’nomu spisku slaviano-russkikh rukopisnykh knig XV v., khraniaschichksia v SSSR” (M., 1986) [Additions to the “Preliminary List of Slavic-Russian Manuscripts of the 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Centuries Stored in the USSR” (M., 1986)]*, Moscow: s. l., 1995.

Veselovskii S.B. *D’iaki i pod’iachie XV–XVI vv. [Dyaki and Podyachie in the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries]*, Moscow: Nauka, 1975 (in Russian).

Vinogradova E.A. et al, eds. *Ikony Vologdy XIV–XVI vv.: Katalog [The Icons of Vologda of 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries: Catalogue]*, Moscow: Severnyi palomnik, 2007 (in Russian).

Vzdornov G.I. *Iskusstvo knigi v Drevnei Rusi. Rukopisnaia kniga Severo-Vostochnoi Rusi XII – nachala XV vv. [The Art of the Book in Old Russia. Handwritten Book of North-Eastern Russia of the 12<sup>th</sup> – Early 15<sup>th</sup> Centuries]*, Moscow: Iskusstvo, 1980 (in Russian).

Zalizniak A.A. “Paleografiia berestianykh gramot” [“Paleography of Birch Bark Letters”], in Ianin V.L. and Zalizniak A.A. *Novgorodskie gramoty na bereste iz raskopok 1990–1996 gg. [Novgorod Birch-Bark Letters from the 1952 Excavations]*, vol. 10, Moscow: Russkie slovari, 2000, pp. 134–218 (in Russian).

Zimin A.A. *Formirovanie boiarskoi aristokratii v Rossii vo vtoroi polovine XV – pervoi treti XVI v. [Formation of the Boyar Aristocracy in Russia in the Second Half of the 15<sup>th</sup> – First Third of the 16<sup>th</sup> Century]*, Moscow: Nauka, 1988 (in Russian).

*N. Hérou*

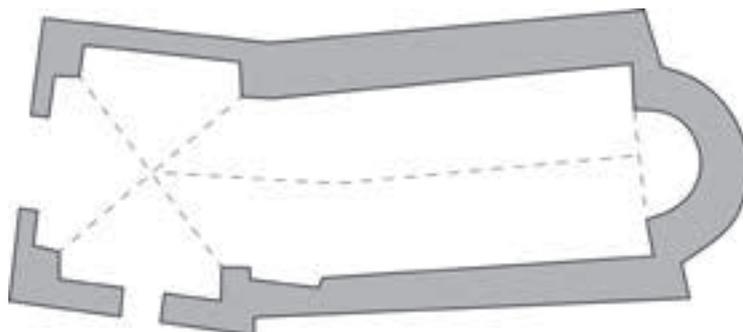
## **LE JUGEMENT DERNIER ET LES PEINTURES DE L'ÉGLISE DE SAYDET ER-RIH À ENFEH DANS LE COMTÉ DE TRIPOLI (LIBAN)**

Le présent article aborde la représentation du Jugement dernier en relation avec le programme iconographique de l'église de Saydet er-Rih (Notre-Dame-du-Vent) à Enfeh dont les peintures remontent au XIII<sup>e</sup> siècle. Enfeh, ou la Néphin des Croisés, est une localité située sur la côte libanaise à 17 km au sud de Tripoli et à 71 km au nord de Beyrouth. Vers 1152 Raymond III, comte de Tripoli, confia Néphin à la famille des Raynouard qui en devinrent les barons et ce, en guise d'échange avec Tortose qui leur fut retiré au profit de l'ordre des Hospitaliers<sup>1</sup>. Enfeh a connu une période glorieuse aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, ce à quoi témoignent les nombreux vestiges remontant à cette époque, comme la somptueuse citadelle qui a été démantelée presque entièrement et de laquelle il ne reste que les fondements<sup>2</sup>, l'église romane de Sainte-Catherine et l'église de Notre-Dame-du-Vent dont les murs gardent encore des fragments de peinture. Mais il est évident que Saydet er-Rih est une chapelle locale c'est-à-dire qu'elle est construite selon les modèles des églises commandées par les fidèles locaux alors que l'église de Sainte-Catherine, située à quelques mètres de celle-ci est de structure typiquement occidentale, telles que le témoignent différents éléments de son architecture : la taille très soignée de ses pierres, ses fenêtres en tiers point, l'oculus au centre de deux fenêtres cintrées sur son côté ouest et bien d'autres détails<sup>3</sup>. Bref, l'église de Notre-Dame-du-Vent a été

<sup>1</sup> *Rudt de Collenberg W.H.* Les "Raynouard", seigneurs de Néphin et de Maraclé en Terre sainte, et leur parenté en Languedoc // *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 1964. Vol. 7. No. 27. P. 289-311 ; *Deschamps P.* Les châteaux des croisés en Terre-Sainte. III: La défense du Comté de Tripoli et de la Principauté d'Antioche: étude historique, géographique, toponymique et monumentale. Paris: P. Geuthner, 1973. P. 324.

<sup>2</sup> *Chaaya A.* Le château médiéval d'Enfeh // *Bulletin d'architecture et d'archéologie au Liban*. 2016. Vol. 16. P. 281-283.

<sup>3</sup> *Coupe P.* Trois petites églises du comté de Tripoli // *Bulletin du Musée de Beyrouth*. 1941. Vol. V. P. 35-55, esp. 39-46; *Enlart C.* Les monuments des croisés dans le Royaume de Jérusalem, Architecture religieuse et civile. Vol. II. Paris : Geuthner, 1928. P. 311-313.



Ill. 1. Plan. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh. Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Dessin de Elie Nicolas Akiki.

probablement destinée à l'usage de la communauté orthodoxe principalement locale, c'est pourquoi ses fresques sont elles aussi d'un style byzantinisant par rapport au style local ou maniera syriaca<sup>4</sup>.

Il s'agit ici d'une petite chapelle (12 × 3,65 m) située sur un promontoire rocheux surplombant à peine de quelques mètres la mer. L'église, constituée d'une nef unique comme l'écrasante majorité des églises médiévales du Liban<sup>5</sup>, est voûtée en berceau mais où est venu s'adosser, plus tard, encore une travée (ill. 1). Celle-ci est voûtée d'arêtes et constitue une sorte de narthex qui est légèrement dévié vers le nord, déformation qui serait dictée par la nature rocheuse du terrain<sup>6</sup>. Les fouilles archéologiques, menées par l'Université de Balamand sous la direction de Nadine Panayot, à l'intérieur et à l'extérieur de l'église ont témoigné de l'existence ici de vestiges remontant à l'âge du bronze ancien puis aux périodes romaine, proto-byzantine, médiévale et ottomane<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Il existe dans les peintures des églises du Liban deux manières distinctes : l'une grécisante qui se caractérise par son rapprochement de la peinture byzantine et l'autre locale qui se caractérise par un graphisme prononcé où les figures, plutôt figées, sont dépourvues de poids et de volume. A cette manière appartiennent les peintures du Maître de Behdidat (voir *Immerzeel M. Identity Puzzles. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon*. Leuven: Peeters, 2009 (Orientalia Lovaniensia Analecta, 184). P. 104; *Hérou N. Les fresques du Liban: maniera graeca ou maniera syriaca ? // The Syriac Renaissance, Eastern Christian Studies 9 / Ed. by H. Teule, C. Fotescu Tauwinkl, R.B. Ter Haar Romeny and J. van Ginkel*. Leuven: Peeters; Paris: Walpole, 2010. P. 293–309.

<sup>5</sup> Pour les différents types d'églises médiévales au Liban voir : *Nordiguian L. Chapelles rurales médiévales dans le territoire du comté de Tripoli (Liban): essai typologique // Les églises en monde syriaque / Éd. par F. Briquel Chatonnet (Études syriaques, 10)*. Paris: Geuthner, 2013. P. 169–196.

<sup>6</sup> *Panayot-Haroun N. Anfeh: Excavation Results of the Chapel of Saydet El Rih (Our Lady of the Wind) // Berytus*. 2016. Vol. LV. P. 189–200; *Idem.* avec les contributions de J. Abdul Massih, S. Amhaz, P. Antaki-Masson, A. Chaaya, P. Courbon, D. Etienne, X. Faivre, G. Gernez, E. Ishaq, M. Al Maqdissi, D. Parayre, M. Sauvage et L. Semaan. *Mission archéologique d'Enfeh. Résultats préliminaires des travaux de prospection et de fouille de 2011 à 2015 // Bulletin d'architecture et d'archéologie au Liban*. 2016. Vol. 16. P. 241–246.

<sup>7</sup> *Panayot-Haroun N. Anfeh Unveiled: Historical Background, Ongoing Research, and Future Prospects // Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*. 2015. Vol. 3. No. 4. P. 402–403; *Idem.* *Anfeh: Excavation results*. P. 189–200; *Panayot-Haroun N. et als. Mission archéologique d'Enfeh*. P. 242.

Ill. 2. Intérieur. Eglise  
de Notre-Dame-du-  
Vent à Enfeh  
Photo de l'auteure



L'église, telle qu'elle se présente actuellement est médiévale mais avec les remaniements et restaurations contemporaines. Des travaux de restauration de l'architecture dont une partie du plafond (côté est), de la façade ouest et du mur nord-ouest ont été effectués en 2011 et 2012. Les fresques, elles, ont été fixées et nettoyées en 2016–2017 par l'équipe de Krzysztof Chmielewski<sup>8</sup>.

Les travaux de restauration ont dégagé les peintures de dessous les couches de calcites et de moisissures qui les couvraient et desquelles on ne voyait pratiquement rien avant leur nettoyage<sup>9</sup>. Certes, les détails sont effacés et on ne peut déchiffrer que les contours des images qui sont à peine discernables mais le programme iconographique est assez compréhensible (ill. 2). Ces peintures une fois dégagées furent l'objet de deux articles écrits par Rafca Nasr qui a participé aux travaux de restauration: dans l'un, l'autrice procède à une étude graphique et stratigraphique à travers laquelle elle décrypte les formes et les compositions qui sont en réalité à peine discernables à l'œil nue<sup>10</sup>. Ce travail très méticuleux est d'une grande utilité pour le déchiffrement des peintures. Dans son deuxième article consacré à l'étude du programme iconographique et surtout du Jugement dernier, l'autrice centre son attention sur le Jugement Immédiat et le Jugement dernier<sup>11</sup>: interprétation assez intéressante qui a été

<sup>8</sup> Krzysztof Chmielewski est professeur à la faculté de Conservation et restauration des œuvres d'art de l'université de Varsovie. Il travaille au Liban avec son équipe depuis le début des années 2000 dans la restauration des mosaïques de pavement et des fresques antiques et chrétiennes.

<sup>9</sup> Le peu de visibilité des scènes avant leur restauration a induit en erreur leur déchiffrement par les chercheurs qui ont étudié ces peintures avant leur nettoyage.

<sup>10</sup> Nasr R.Y. The Newly Discovered Paintings of Saydet El-Rih in Enfeh (Lebanon) through Graphic Survey // *Eikón Imago*. 2022. Vol. 11. P. 287–298.

<sup>11</sup> Nasr R.Y. The Newly Discovered Wall Paintings in Saydet el-Rih in Enfeh (Lebanon) // *Studia Orientalia Christiana Collectanea*. 2022. Vol. 55. P. 235–266.

lancée à l'origine par Marcello Angheben<sup>12</sup> qui considère que la composition du Jugement dernier telle qu'elle s'est cristallisée à l'époque médio-byzantine comporte en fait deux jugements. L'un, celui qui se produit à la mort, lorsque les actes sont pesés dans la balance, conduit à l'attente temporaire des âmes au Paradis ou à l'Hadès, et l'autre se produit à la fin des temps, lorsque les âmes réunies avec leurs corps ressuscités sont jugées par le Seigneur afin d'être promues au Ciel, ou précipitées dans le feu de l'enfer<sup>13</sup>. C'est sur ces propos que Nasr s'est basée mais ce concept me semble peu applicable sur le Jugement de l'église de Enfeh. C'est pourquoi je propose dans cette recherche une lecture quelque peu différente.

Ainsi un Jugement dernier, qui n'était pas visible avant les travaux de restauration, s'est révélé aux regards, il occupait probablement tout l'espace ouest de l'église c'est à dire toutes les parois du narthex mais où plus de la moitié y est détruite. La partie la mieux conservée se déploie sur la voûte d'arête, le tympan sud et le support de la voûte sous la porte de l'entrée ouest. Les parois nord et ouest n'ont pratiquement rien conservé car elles étaient complètement détruites. Ici, sur le mur ouest, où devaient se manifester au moins les scènes les plus sacrés de la hiérarchie du Jugement, soit la Déisis avec le Christ en gloire accosté de la Vierge et du Précurseur – les apôtres assis et le chœur des anges étant sur la voûte, le trône de l'Hétimasie avec les ancêtres de l'humanité Adam et Eve prosternés au bas de l'autel d'où sort le fleuve de feu, et probablement le Paradis, il ne reste absolument rien. Ceci serait causé non seulement par l'écroulement du mur ouest et la destruction des images mais aussi par la présence de la porte qui occupe un grand espace qui empêche le développement d'une grande composition comme celle de la Déisis, de l'Hétimasie ou du Paradis. Dans le petit espace qui reste au-dessus de la porte qui se limite au tympan, une telle composition autour de laquelle doivent s'ordonner tous ces épisodes ne peut trouver sa place. On s'interroge alors sur l'éventuelle existence originelle de cette porte sur le mur ouest d'autant plus qu'il y a déjà une porte ici même dans le narthex. Ce narthex ayant un plan carré de dimensions très réduites (4,22 x 4,60 m), l'ouverture d'une porte au sud et une autre à l'ouest devient un peu singulière. D'ailleurs les fouilles archéologiques effectuées dans l'église ont témoigné qu'après une longue période d'abandon l'église a repris son activité à l'époque ottomane<sup>14</sup>. Pour toutes ces raisons l'existence d'une porte originelle sur le mur ouest devient très hypothétique. Le programme iconographique subsistant

<sup>12</sup> Angheben M. Les Jugements derniers byzantins des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles et l'iconographie du jugement immédiat // Cahiers archéologiques. 2002. Vol. 50. P. 105-134.

<sup>13</sup> Voir à ce propos l'article de Annemary Weyl Carr qui commente cette approche dans: Carr A.W. Path of Perception in the Last Judgements of Byzantine and Lusignan Cyprus // Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental / Éd. par S. Brodbeck et A.O. Poilpré. Paris: Editions de la Sorbonne, 2019. P. 277-302.

<sup>14</sup> N. Panayot mentionne l'existence d'un ancien seuil à cette porte. Panayot Haroun N. Anfeh: Excavation Results. P. 200; Panayot-Haroun N. et als. Mission archéologique d'Enfeh. P. 241-246.



Ill. 3. Les crânes dans la poix. Narthex. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh. Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteure



Ill. 4. La cour des apôtres. Narthex Voûte. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh  
Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteure

uniquement sur le mur sud et sur la voûte, nous laisse déduire que cette porte ouest serait ouverte ultérieurement<sup>15</sup>, et que ce mur abritait à l'origine les scènes essentielles du Jugement dernier mentionnées plus haut. Or de ce côté ouest seuls se voient actuellement, dans la partie inférieure du pilier de la voûte, à droite de la porte d'entrée, les crânes des morts dans la poix (ill. 3). Une scène très semblable se retrouve à l'église arménienne khalcédonienne d'Achtala située en Arménie du Nord dont les peintures se distinguent par leur style typiquement byzantin et qui sont datées entre 1205 et 1216<sup>16</sup>. A Enfeh c'est l'unique scène encore visible relative au monde des ténèbres ; celui-ci devait se distribuer en principe et en grande partie sur les parties inférieures des murs et plus particulièrement à gauche du Christ juge tel que l'évoque saint Matthieu qui dit « les bons doivent s'installer à droite du Seigneur et les damnés à sa gauche » (Mt. 25: 33).

La scène la plus en vue et qui s'ouvre au regard du visiteur est celle des apôtres occupant les douelles ou intrados de la voûte d'arêtes (ill. 4). Ils sont assis par deux et sont de grandes dimensions, chacun porte de la main gauche un livre fermé et bénit de l'autre ; c'est le tribunal des apôtres (Mt. 19: 28). Les détails sont tellement effacés qu'on ne peut identifier les personnages et où il n'y a aucune inscription visible leur correspondant. Sur le sommet de la voûte on discerne très difficilement quatre anges qui portent probablement le médaillon avec l'image du Pantocrator comme à l'église de la Panagia Phorbiotissa à Asinou<sup>17</sup>, mais rien de ceci n'est visible. Sur le pilier supportant

<sup>15</sup> Panayot Haroun N. Enfeh: Excavation Results. P. 198.

<sup>16</sup> Lidov A. The Wall Paintings of Akhtala Monastery. History, Iconography, Masters. Moscow: Dmitry Pozharsky University, 2014. P. 44.

<sup>17</sup> Kalopissi-Verti S. The Murals of the Narthex: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries // Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus / Ed. by Carr A. W. and A. Nicolaidès. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. P. 133-134.

la retombée de la voûte qui sépare la nef du narthex s'entrevoit la figure de l'ange roulant le ciel (ill. 5); celui-ci est représenté sous forme d'un phylactère ou d'un voile que l'ange « enroule comme un livre » (Ap. 6: 13–14 et Is. 34: 4)<sup>18</sup>.

La répartition de la cour des apôtres s'écarte de la représentation traditionnelle du Jugement dernier qui devrait se déployer sur le mur ouest qui, comme on l'a vu, possède un espace trop réduit pour pouvoir accueillir une grande composition comme celle du Jugement dernier avec les compositions Déisis-Hétimasie-Paradis. C'est pourquoi la cour des apôtres prend place sur la voûte d'arête. Cependant de telles répartitions tridimensionnelles, d'après le terme utilisé par Annemarie Weyl Carr par opposition aux jugements bidimensionnels qui occupent une seule surface, celle du mur ouest, se rencontrent très souvent dans l'art byzantin dès le début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Ainsi certains Jugements derniers dans les églises de Chypre offrent des modèles très parlants de cette sorte de compositions où elles occupent soit le narthex comme à l'église monastique de Saint-Nicolas-sur-le-Toit à Kakopetria (début du XII<sup>e</sup> siècle)<sup>20</sup> et dans le narthex de l'église de la Panaghia Phorbiotissa à Asinou (1332/1333)<sup>21</sup>, soit elle s'installe dans la partie occidentale de l'église comme à l'église de la Transfiguration à Sotira (XIII<sup>e</sup> siècle)<sup>22</sup>.

Le tympan sud de la voûte abrite la composition de la résurrection des morts qui occupe d'ailleurs tout le mur sud. On discerne au centre deux anges, placés symétriquement dos à dos (ill. 6), qui sonnent du clairon faisant appel aux



Ill. 5. L'ange enroulant le ciel. Narthex. Piedroit de la voûte. Voûte. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh. Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteur



Ill. 6. Les anges buccinateurs. Narthex. Mur sud. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh. Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteur

<sup>18</sup> *Kepetzi V.* Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement dernier // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. 1994. T. 17. Σ. 99–112.

<sup>19</sup> *Carr A. W.* Path of Perception. P. 277–302.

<sup>20</sup> *Stylianou A. and Stylianou J.A.* The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1972. P. 59–63; *Carr A.W.* Path of Perception. P. 279.

<sup>21</sup> *Kalopissi Verti S.* The Murals of the Narthex. P. 285.

<sup>22</sup> *Carr A.W.* Path of Perception. P. 277–302.

morts de se réveiller (Mt. 24, 31). Celui de droite tient la trompette de ses deux mains tendues annonçant la résurrection des morts enfouis sous la terre. Plus bas, à droite, se tient de face une figure féminine couronnée assise, les deux jambes en avant, sur une grosse bête représentée de profil. C'est la personnification de la Terre. Elle devrait porter d'une main un serpent et de l'autre une coupe mais il est difficile de discerner si elle tient quelque chose dans ses mains. Malheureusement il ne reste de la composition que cette figure. La partie de gauche qui est constituée de l'allégorie de la Mer faisant pendant à celle de la Terre, n'existe plus. Seul un bateau à voile vogue sur les flots, il symbolise tous ceux qui se sont noyés quand leur bateau a coulé ; il est poussé par une figure humaine qui semble être la personnification de la Mer. L'eau est représentée sous forme de petits segments de cercles blancs sur le fond bleu de la mer. Des poissons rouges nagent dans tous les sens et descendent jusqu'au bas de la scène encore conservée car la partie inférieure du mur est détériorée. La porte sud sépare les deux scènes mais elle fait partie intégrante de la composition car les peintures épousent les contours de l'ouverture. Les créatures marines devraient cracher des membres humains mais il est difficile ici de discerner quoi que ce soit<sup>23</sup>. D'ailleurs on lit dans l'Apocalypse de saint Jean: « La mer rendit les morts qui étaient en elle, la mort et l'Hadès rendirent les morts qui étaient en eux » (Ap. 20: 13).

La Résurrection des morts sous forme de Terre et Mer rendant les morts apparaît au X<sup>e</sup> siècle, on la voit en Cappadoce à l'église de St-Jean à Gullü Dere avant même que ne soit établie ou formée la grande composition du Jugement dernier à Byzance vers le XI<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. La forme développée d'un jugement dernier va assister à une évolution progressive, par exemple, le détail du bateau n'apparaît pas avant la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle : on le voit pour la première fois à l'église Sopočani vers 1260<sup>25</sup> et aussi à l'église de la Transfiguration à Sotira (vers 1270–1280) en Chypre<sup>26</sup>. Mais c'est surtout au XIV<sup>e</sup> siècle que ce détail trouve une large expansion<sup>27</sup>. Ceci nous laisse déduire que la peinture de Enfeh daterait de

<sup>23</sup> Se basant sur le fait que les membres humains étant invisibles, R. Nasr s'interroge si cette scène ne représenterait le Jugement immédiat. Or la peinture est tellement effacée qu'on ne peut trancher sur la question. D'ailleurs il n'existe nulle part, d'après nos connaissances, des scènes de résurrections des morts où les poissons ne vomissent pas les membres des morts. Voir : *Nasr R.Y. The Newly Discovered Wall Paintings*. P. 253–254.

<sup>24</sup> *Jolivet-Lévy C. La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*. Paris: Zodiac, 2001. P. 272.

<sup>25</sup> *Bougrat M. Trois Jugements derniers de Crète occidentale // Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin. Cah. Balk. / Éd. par T.Velmans. 1984. Vol. 6. P. 21–22; voir aussi Nicolaidès A. Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. 1995. Vol. 18. P. 71–78; Carr A.W. Path of Perception. P. 291–292.*

<sup>26</sup> *Immerzeel M. Sotera and the Christian Art of the Middle East // The church of the Metamorphosis in Sotera / Ed. by M. Parani (forthcoming).*

<sup>27</sup> C'est un peu partout dans le monde byzantin que se répand ce motif de bateau dans la scène de la résurrection des morts telles la Serbie, Crète, Chypre (voir: Carr A.W. Path of Perception. P. 291–292; Nicolaidès A. Le Jugement dernier. P. 71–78).

la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, sachant qu'avec l'arrivée des Mamelouks on ne rencontre plus de peintures murales dans les églises du Liban<sup>28</sup>.

Sur le pilier séparant le narthex de la nef se tient, face à l'entrée, un saint figuré en buste et duquel il ne reste visible qu'une partie de l'auréole et de l'épaule (ill. 7). Il n'est pas identifié. On rencontre des représentations de saints isolés dans des scènes byzantines de Jugements derniers: ce sont en principe des figures de martyrs<sup>29</sup>. Leur présence dans ce contexte porte un sens eschatologique ayant rapport avec un donateur ou un suppliant ce qui peut être confirmé ici par un cartouche avec une inscription en grec, malheureusement indéchiffrable, de plusieurs lignes qui devait avoir un sens votif ou dévotionnel ou une invocation au contenu commémoratif. Le sens de l'inscription est bien sûr renforcé par la présence de ce saint martyr dont la présence ici reflète le choix du commanditaire de ce Jugement dernier. Probablement celui-ci était représenté ici mais qui

serait détruite comme une grande partie du décor mural. A Asinou par exemple, plus de dix donateurs sont représentés sur les parois du narthex et sont en rapport direct avec le Jugement dernier et le thème du salut<sup>30</sup>.

Il est nécessaire de signaler ici que le Jugement dernier de Enfeh n'est pas le seul Jugement retrouvé au Liban ni dans la région proche orientale. Deux autres Jugements, certes, très fragmentaires, ont été retrouvés dans le Mont Liban. L'un, celui de Bziza (XIII<sup>e</sup> siècle), récemment découvert sur un mur extérieur adjacent à l'église de Saint-Elias, laisse deviner les figures de pécheurs se débattant dans l'enfer<sup>31</sup>, et l'autre, celui du monastère rupestre de Notre-Dame-de-Hammatura (première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle)<sup>32</sup>, où il reste encore quelques traces du trône du Christ juge avec à sa droite la Vierge suppliante entourée de deux anges, puis la scène continue avec un ange bousculant deux âmes nues



Ill. 7. Un saint. Narthex. Voûte. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh. Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteure

<sup>28</sup> *Cruikshank Dodd E.* Medieval Paintings in the Lebanon (Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients 8). Wiesbaden: Reichert Verlag, 2004. P. 5–6; *Hérou N.* Les fresques du Liban. P. 293; *Immerzeel M.* Identity Puzzle. P. 20, 78.

<sup>29</sup> *Lidov A.* The Wall Paintings of Akhtala. P. 130–133.

<sup>30</sup> *Kalopissi-Vertsi S.* The Murals of the Narthex. P. 179–190.

<sup>31</sup> *Nordiguian N.* Trois chapelles médiévales de Bziza (Koura – Liban) // *Mélanges de l'Université St-Joseph.* 2015–2016. LXVI. P. 402–405.

<sup>32</sup> *Nordiguian N.* La chapelle peinte de Saydet Hamatour dans le Koura // *Chronos.* 1998. Vol. 1. P. 67–91; *Nordiguian L., Voisin J.C.* Châteaux et églises du Moyen Âge au Liban. Beyrouth: Terre du Liban, 1999. P. 387–389; *Cruikshank Dodd E.* Medieval Paintings. P. 93; 208–217, Pls XXI–XXIII, 6.1–18; *Immerzeel M.* Identity Puzzels. P. 93; *Zibawi M.* Images chrétiennes du Levant, Paris: CRNS, 2009. P. 62–65; *Hérou N.* Les fresques dans les anciennes églises du Liban. Région du Nord (II). Beyrouth: Aleph, 2008. P. 51–56.

Ill. 8. *Déisis*. Abside.  
Voûte. Eglise de Notre-  
Dame-du-Vent à Enfeh  
Deuxième moitié  
du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteure



dans l'enfer. Certainement il y avait d'autres Jugements derniers au Liban mais pour le moment on n'a retrouvé que ces représentations qui toutes les trois témoignent de l'existence de scènes traditionnelles de Jugement derniers<sup>33</sup>.

Le programme du Jugement dernier ne s'arrête pas au narthex car la suite des images conservées dans la chapelle appuie le sens eschatologique et salutaire de celui-ci. Ainsi face à l'entrée, loge dans la conque de l'abside une *Déisis* (ill. 8), elle aussi très endommagée où ne se devine que la silhouette du Christ apparaissant le jour de sa seconde Parousie au milieu des deux intercesseurs privilégiés, sa mère et le Précurseur. Probablement cette scène, qui occupe la majorité des conques absidales des églises du Liban, détient sa place traditionnelle mais ici, à Enfeh, elle pourrait compléter la scène du Jugement dernier auquel elle fait pendant sur l'autre extrémité de l'église comme d'ailleurs à Asinou où la *Déisis* ne se trouve pas sur le mur ouest mais à l'est du narthex face au trône de l'Hétimasie. Ici la mère de Dieu et le Précurseur intercèdent auprès du Seigneur en faveur de l'humanité le suppliant de lui accorder le salut éternel. Il est probable que la *Déisis* à Enfeh n'a jamais existé sur le mur ouest mais serait déplacée sur le mur est de l'église comme à Asinou ou encore comme à Deir Mar Moussa el-Habashi (1208/09) en Syrie où la *Déisis* fait face au monumental Jugement dernier qui se déploie sur plusieurs registres sur le mur ouest et se développe à ses abords sur les murs nord et sud<sup>34</sup>. La suite de notre analyse sera consacrée au lien qui se noue entre le Jugement dernier et les peintures de l'église.

<sup>33</sup> S'appuyant sur les témoignages de voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, Mat Immerzeel dénombre deux ou trois Jugements derniers en Syrie à part celui de Mar Moussa el-Habashi. Voir: *Immerzeel M.* The Last Judgement in Saydnaya // *Eastern Christian Art.* 2010. Vol. 7. P. 17-34.

<sup>34</sup> *Zibawi M.* Images chrétiennes. P. 113, 130-131; *Immerzeel M.* Identity Puzzle. P. 65; *Cruikshank Dodd E.* The Frescoes of Mar Musa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2001. P. 31-34.



Adjacentes à l'abside se détachent sur le versant nord du berceau de l'église une scène vétérotestamentaire, probablement le sacrifice d'Isaac<sup>35</sup> (ill. 9), scène qui est généralement représentée aux abords de l'abside dans les églises du Liban comme à Behdidat et Rashkida<sup>36</sup>, et qui préfigure le sacrifice du Fils de Dieu et Sa résurrection ; elle incarne l'idée du salut de l'âme par le triomphe de la foi. Par ce symbolisme lié à la résurrection, cette scène se rattache directement au thème du Jugement dernier. Puis se suivent, sur le versant nord de la voûte, des figures de saints debout en pied mais la moitié supérieure de trois d'entre eux est effacée. On y devine un évêque (ill. 10), à l'extrémité ouest, puis un prophète et un troisième saint non identifié. Ils sont figurés sous le motif très répandu au Proche Orient de l'arcade. Très probablement le cycle des saints continuait sur le versant sud mais celui-ci est complètement détruit. Cette présence de prophètes, d'évêques et de saints se retrouve dans le Jugement dernier à Asinou où ils se répartissent sur les intrados des voûtes et sur les parties inférieures des murs<sup>37</sup>. Des figures de saints en pied couvrant une voûte ne peuvent avoir le rôle que d'intercesseur et se rattachent indubitablement au salut de l'âme le jour du jugement dernier ; ils joignent leur intercession auprès de la Vierge et du Précurseur en suppliant le Seigneur pour le salut de l'humanité.

On voit sur le mur sud des restes d'un saint cavalier qui se dirige vers une figure féminine (ill. 11), mais celui-ci appartient à une couche quelque peu

Ill. 9. *Saint debout et Sacrifice d'Isaac. Paroi nord-est de la voûte. Voûte. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh* Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteure

Ill. 10. *Evêque debout. Paroi nord de la voûte. Voûte. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh* Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteure

<sup>35</sup> Nasr R.Y. *The Newly Discovered Paintings*. P. 240–243; *Eadem*. *The Newly Discovered Wall Paintings*. P. 289.

<sup>36</sup> Nordiguan L., Voisin J.C. *Châteaux et églises du Moyen Âge au Liban*. P. 367–368; Immerzeel M. *Identity puzzles*. P. 101–105; Hérou N. *Le décor des absides dans les églises médiévales du Liban // Iconographica*. 2006. Vol. 5. P. 33–36; Cruikshank Dodd E. *Medieval Paintings in the Lebanon*. P. 338–342; Nasr R. Y. *The Newly Discovered Paintings*. P. 289.

<sup>37</sup> Kalopissi-Verti S. *The Murals of the Narthex*. P. 158–176.

Ill. 11. *Théodore de Shoteb? Mur sud. Voûte. Eglise de Notre-Dame-du-Vent à Enfeh*  
Deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteure



plus récente<sup>38</sup>, cependant il est évident que cette composition complète le programme iconographique. Il s'avère aussi que le cavalier n'est pas tourné vers l'abside, vers le saint des saints, comme l'exige généralement la tradition<sup>39</sup>, mais chevauche vers le mur ouest, vers le Jugement dernier, ce qui est très significatif car le concepteur du programme ou son commanditaire a voulu par cette déviation insister sur le sens salutaire de tout le programme. Il est très probable aussi que le cheval avec son cavalier se dirige vers le Christ Pantocrator, ce qui confirme une fois de plus la présence du Seigneur Maître de l'univers sur le sommet de la voûte. Par ailleurs la femme debout en face du cavalier ne peut être ni une donatrice car elle ne se prosterne pas<sup>40</sup>, ni la princesse que le saint a sauvée car cette version de l'iconographie de saint Georges n'était pas en vogue dans la région au XIII<sup>e</sup> siècle et ni avant<sup>41</sup>. Ce saint chevauchant un cheval rouge brun avec cette femme à la tête

<sup>38</sup> *Nasr R.Y.* The Newly Discovered Paintings. P. 258–262; *Eadem.* The Newly Discovered Wall Paintings. P. 295–296.

<sup>39</sup> Il y a des exceptions: à l'église de Saint-Serge à Qara en Syrie les saints cavaliers Théodore et Serge sont face à face, de telle sorte que l'un d'eux tourne le dos à l'abside. Voir: *Immerzeel M.* Identity Puzzles. P. 69. Pl. 39–40.

<sup>40</sup> *Nasr R.Y.* The Newly Discovered Wall Paintings. P. 294, 259.

<sup>41</sup> La version avec saint Georges terrassant le dragon ne se rencontre dans les peintures de la région libano-syrienne que dans l'art de l'icône post-byzantine. Au XIII<sup>e</sup> siècle c'est l'iconographie de saint Georges sauvant de l'esclavage l'enfant de Mytilène qui prévaut. Voir: *Immerzeel M.* Divine Cavalry. Mounted Saints in Middle Eastern Christian Art // East and West in the Crusader States. Context – Contacts – Confrontations, III. Acta of the congress held at Hernen Castle in September 2000 (OLA 125) / Ed. by K. Ciggaar and H. Teule. Leuven; Dudley, M.A.: Peeters Publishers, 2003. P. 265–286; *Idem.* Holy Horsemen and Crusader Banners. Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria // Eastern Christian Art. 2004. Vol. 1. P. 29–60.



Ill. 12. *Théodore de Shoteb. Fresque du monastère Saint-Antoine en Égypte (1232–1233)*

Photo de M. Immerzeel

découverte, debout en face de lui dont la présence est assez mystérieuse, ne peut être identifié qu'au saint égyptien Théodore de Shoteb qui est la version égyptienne de saint Théodore Stratilate<sup>42</sup>. D'après la version copte, qui dit que à la suite des supplications de la veuve, le saint avait sauvé ses deux enfants de l'emprise du dragon Euchatos. On retrouve de telles scènes en Égypte à Tebtunis (dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle – XIII<sup>e</sup>)<sup>43</sup> et au monastère Saint-Antoine (1232–1233) (ill. 12). Certes, cette iconographie du saint n'a été retrouvée que dans l'art copte d'Égypte ce qui la rend très singulière dans un autre contexte. La seule explication qu'on peut en tirer c'est celle de considérer que cette image qui provient d'Égypte est aussi inhabituelle au Mont Liban que l'image proche orientale de l'enfant de Méthylène derrière saint Georges que l'on retrouve parfois en Égypte comme sur l'icône des saints militaires de l'église de Saint-Mercure<sup>44</sup> ou à l'église de Deir al-Sourian. Les coptes préféraient l'image de saint Georges tuant le général de Dioclétien, soit le Juif<sup>45</sup>. Tout ceci atteste de la réciprocité des influences de ces régions proches orientales entre elles. Mais de retour au thème du Jugement dernier le saint soldat représenté

<sup>42</sup> Je remercie Mat Immerzeel qui m'a suggéré cette interprétation de l'image et qui m'a envoyé son manuscrit concernant les représentations de ce saint en Égypte. Voir: *Immerzeel M. The Dragon Slayers of Tebtunis in the Fayyum // Eastern Christian Art. 2023. Vol. 14 (à paraître).*

<sup>43</sup> C'est la nouvelle datation donnée par M. Immerzeel (*Immerzeel M. The Dragon Slayers*).

<sup>44</sup> *Immerzeel M. The Narrow Way to Heaven. Identity and Identities in the Art of Middle Eastern Christianity (OLA 259).* Leuven; Paris; Bristol: Peeters, 2017. P. 86, Pl. 37.

<sup>45</sup> Cette information et celle concernant Deir al-Sourian qui n'est pas publié, m'ont été transmises par Mat Immerzeel, grand spécialiste de l'art chrétien en Égypte.

trionphant sur le mal s'associe incontestablement au jugement car, outre sa fonction protectrice et d'intercession à l'égard des défunts il incarne la victoire sur le mal par la force de la foi. Encore une fois on retrouve dans le narthex à Asinou une peinture monumentale représentant saint-Georges à cheval sur tout le mur sud face à des saints debout en pied en dessous du Paradis<sup>46</sup>.

Malgré l'appartenance de la scène du saint Cavalier de Enfeh à une couche postérieure à celle du Jugement dernier et de toutes les autres scènes, toutes ces figures et ces compositions nous renvoient à un seul thème qui est celui du salut de l'âme, de l'intercession et de la résurrection et de ce fait ces compositions se rattachent toutes à un seul programme qui est celui du Jugement dernier. Bref, la chapelle avec son programme exprimant l'espoir du salut et de la résurrection est sans conteste une église à destination funéraire; d'ailleurs le cimetière qui la juxtapose actuellement et qui probablement existait déjà à l'époque, souligne cette fonction<sup>47</sup>.

Ill. 13. Cimetière devant  
l'église de Notre-Dame-  
du-Vent à Enfeh  
Deuxième moitié du  
XIII<sup>e</sup> siècle  
Photo de l'auteure



Bien que la peinture du Jugement dernier à Asinou soit de quelques décennies plus tardive que celle de Enfeh, il y a des points communs dans la répartition des scènes qu'on ne peut ignorer. Comme on a vu, il existe beaucoup de points communs avec le Jugement d'Asinou. Ainsi à Enfeh, tout comme à Asinou la scène habituelle du Christ trônant en Juge suprême avec la Vierge et saint Jean le Précurseur, les apôtres et le chœur des anges les escortant sur le mur ouest ou du moins sur une seule surface, a subi un bouleversement capital. La cour céleste dans les deux ensembles est transférée sur le plafond avec les apôtres,

<sup>46</sup> Il est à noter que la composition avec saint Georges est plus ancienne que le reste du Jugement dernier, elle est datée de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais malgré ceci elle fait partie intégrante de la scène du Jugement dernier. Voir: *Kalopissi-Verti S. The Murals of the Narthex*. P. 115–116 et 148–149.

<sup>47</sup> Dans son rapport de fouilles sur l'église de Enfeh et à ses alentours Nadine Panayot Haroun attribue le cimetière juxtaposant l'église au XVIII<sup>e</sup>, or les excavations n'ont pas inclus le cimetière. C'est pourquoi il devient très possible que celui-ci remonte au Moyen Âge et même avant. Voir: *Panayot Haroun N. Enfeh: Excavation Results*. P. 200.

les anges qui probablement glorifient le Seigneur en tenant le médaillon avec le Pantocrator au sommet de la voûte. Au cas où la Déisis à Enfeh n'a jamais été figurée sur le mur ouest, elle aurait été transposée dans la conque de l'abside, face au trône de l'Hétimasie telle qu'elle est figurée à Asinou ou encore à Mar Moussa el-Habashi en Syrie, où elle est représentée dans l'abside. Il est très probable que la Déisis de Enfeh fasse pendant au Jugement dernier qui est dans le narthex, car elle représente la Seconde venue, scène principale du Jugement dernier. De ce fait on ne peut pas déduire que l'artiste ou le concepteur du programme d'Asinou a subi l'influence directe ou indirecte du Jugement de Enfeh, mais ceci montre bien les interactions qui existaient au XIII<sup>e</sup> siècle non seulement entre l'île et le continent mais que l'influence byzantine en générale était très présente dans le comté de Tripoli.

**Название:** Страшный суд и росписи церкви Сайдет эр-Рих в Энфе в графстве Триполи (Ливан)

**Автор:** Нада Хелу, профессор. Ливанский университет, Факультет филологии и гуманитарных наук (Фанар II), Отделение искусства и археологии.  
E-mail: nadaheloo@yahoo.com

*Аннотация.* В статье рассматриваются росписи однефной церкви XIII века Сайдет эр-Рих (Богоматерь ветра) в городке Энфе на севере Ливана. Расположенный на побережье, Энфе возвышается над морем на несколько метров и находится в 17 км к югу от Триполи. Во времена франкского господства он был сеньорией графства Триполи. Остатки грандиозного замка, занимавшего очень большую площадь, и три сохранившиеся церкви свидетельствуют о процветании городка во времена крестовых походов. Церковь Сайдет-эр-Рих – единственная, на стенах которой сохранились следы росписей, и хотя они сильно потертые, можно расшифровать их сюжеты и иконографическую программу. Над всем западным пространством разворачивается композиция «Страшный суд», а напротив него в апсиде – Деисус, сцена Второго пришествия, образующая смысловую параллель Страшному суду. На северной стороне цилиндрического свода сохранились стоящие фигуры святых и сцена «Жертвоприношение Авраама». На южной стене осталось лишь изображение святого всадника, вероятно, Феодора Шоттебского – очень популярного в Египте святого, который спас детей вдовы, изображенной стоящей справа от него, из лап чудовища; этот всадник обращен лицом не к апсиде, а к Страшному суду, чем подчеркивается идея его заступничества. Итак, все фигуры и сцены на стенах связаны с темой спасения и воскресения в конце времен, поэтому церковь, вероятно, имела погребальную функцию. Об этом свидетельствует и кладбище, примыкающее к стенам церкви.

*Ключевые слова:* Страшный суд, Деисус, престол уготованный, Воскресение, святой всадник, Второе пришествие

**Title:** Le Jugement dernier et les peintures de l'église de Saydet er-Rih à Enfeh dans le comté de Tripoli (Liban)

**Author:** Nada Hérou, professeure à l'Université Libanaise au département d'art et archéologie de la Faculté des lettres et des sciences humaines (branche II, Fanar).

*Abstract.* L'article traite des peintures murales du XIII<sup>e</sup> siècle de l'église mononef, Saydet er-Rih (Notre-Dame-du-Vent) du village d'Enfeh dans le nord du Liban. Située sur la côte la localité de Enfeh surplombe de quelque mètres la mer, et se trouve à 17 km au

sud de Tripoli. Elle était à l'époque de la domination franque une seigneurie du comté de Tripoli. Les restes d'un château monumental qui s'étendait sur une très grande surface ainsi que trois églises encore conservées témoignent de la grande prospérité de la ville à l'époque des Croisades. L'église de Saydet er-Rih est la seule à avoir conservé sur ses murs des traces de peintures qui sont, certes, à peine visibles mais qui laissent déchiffrer les scènes et le programme iconographique. Ainsi se déploie sur tout l'espace occidental un Jugement dernier, en face de celui-ci loge dans l'abside une Déisis, scène de la Deuxième parousie qui fait pendant au Jugement dernier. La voûte en berceau garde encore sur son côté nord des figures de saints debout en pied et une scène du sacrifice d'Abraham. Le mur sud ne conserve que la représentation d'un saint cavalier, probablement Théodore de Shoteb – saint très populaire en Egypte – qui a sauvé de l'emprise du monstre les enfants de la veuve qui se tient à sa droite; ce cavalier ne se tourne pas vers l'abside mais vers le Jugement dernier, comme pour souligner sa médiation. Bref, toutes ces figures et scènes qui peuplent les murs ont une connotation salutaire et eschatologique, ce qui laissent attribuer à la chapelle une fonction funéraire. Celle-ci est d'ailleurs attestée par le cimetière qui juxtapose les murs de l'église.

*Mots clé:* Jugement dernier, Déisis, Hétimasie, résurrection, saint cavalier, Deuxième parousie.

#### REFERENCES:

- Angheben M. "Les Jugements derniers byzantins des XI<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles et l'iconographie du jugement immédiat", *Cahiers archéologiques*, 50 (2002), pp. 105–134.
- Bolman, E.S., ed. *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, American Research Center in Egypt; Yale University Press, 2002.
- Bougrat M. "Trois Jugements derniers de Crète occidentale", in *Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin, Cahiers balkaniques*, ed. by T. Velmans, 6 (1984), pp. 13–66.
- Carr A.W. "Path of Perception in the Last Judgements of Byzantine and Lusignan Cyprus", in *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, éd. par S. Brodbeck et A.O. Poilpré, Paris: Editions de la Sorbonne, 2019, pp. 277–302.
- Chaaya A. "Le château médiéval d'Enfeh", *Bulletin d'architecture et d'archéologie au Liban*, 16 (2016), pp. 281–283.
- Coupe P. "Trois petites églises du comté de Tripoli", *Bulletin du Musée de Beyrouth*, 5 (1941), pp. 35–55.
- Cruikshank Dodd E. *Medieval Paintings in the Lebanon* (Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients 8). Wiesbaden: Reichert Verlag, 2004.
- Cruikshank Dodd E. *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2001.
- Deschamps P. *Les châteaux des croisés en Terre-Sainte. III, La défense du Comté de Tripoli et de la Principauté d'Antioche: étude historique, géographique, toponymique et monumentale*, Paris: P. Geuthner, 1973.
- Enlart C. *Les monuments des Croisés dans le Royaume de Jérusalem; architecture religieuse et civile*, 4 vols, Paris: P. Geuthner, 1925–1928.
- Hélou N. "Le décor des absides dans les églises médiévales du Liban", *Iconographica*, (5) 2006, pp. 32–47.
- Hélou N. *La fresque (II) dans les anciennes églises du Liban. Région du Nord*, Beyrouth: Aleph, 2008, pp. 51–56.
- Hélou N. "Les fresques du Liban: maniera graeca ou maniera syriaca ?", in *The Syriac Renaissance. Eastern Christian Studies 9*, ed. by H. Teule, C. Fotescu Tauwinkl, B.R. Ter Haar Romeny, J. van Ginkel, Leuven; Paris; Walpole: Peeters, 2010, pp. 293–309.

Immerzeel M. "Divine Cavalry. Mounted Saints in Middle Eastern Christian Art", in: *East and West in the Crusader States. Context – Contacts – Confrontations*, III, *Acta of the congress held at Hernen Castle in September 2000* (OLA 125), ed. by K.N. Ciggaar and H.G. B. Teule. Leuven; Dudley, M.A.: Peeters Publishers, 2003, pp. 265–286.

Immerzeel M. "Holy Horsemen and Crusader Banners. Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria", *Eastern Christian Art*, 1 (2004), pp. 29–60.

Immerzeel M. *Identity Puzzles. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon*, (OLA, 184), Leuven: Peeters, 2009.

Immerzeel M. "The Last Judgement in Saydnaya", *Eastern Christian Art*, 7 (2010), pp. 17–34.

Immerzeel M. *The Narrow Way to Heaven. Identity and Identities in the Art of Middle Eastern Christianity* (OLA 259). Leuven; Paris; Bristol: Peeters, 2017.

Immerzeel M. "The Dragon Slayers of Tebtunis in the Fayyum". *Eastern Christian Art*, 14 (2023) (à paraître).

Immerzeel M. "Sotera and the Christian Art of the Middle East", in *The Church of the Metamorphosis in Sotera*, ed. by M. Parani (forthcoming).

Jolivet-Lévy C. *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*. Paris: Zodiac, 2001.

Kalopissi-Vertsi S. "The Murals of the Narthex: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries", in *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus* (*Dumbarton Oaks studies*, 43), ed. by A.W. Carr and A. Nicolaïdès, Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012, pp. 115–210.

Kepezti V. "Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement dernier", *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17 (1994), pp. 99–112.

Lidov A.M. *The Wall Paintings of Akhtala Monastery. History, Iconography, Masters*, Moscow: Dmitry Pozharsky University, 2014 (in Russian).

Nasr R.Y. "The Newly Discovered Paintings of Saydet El-Rih in Enfeh (Lebanon) through Graphic Survey", *Eikón Imago*, 11 (2022), pp. 287–298.

Nasr R.Y. "The Newly Discovered Wall Paintings in Saydet el-Rih in Enfeh (Lebanon)", *Studia Orientalia Christiana Collectanea*, 55 (2022), pp. 235–266.

Nicolaïdès A. "Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle", *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 18 (1995), pp. 71–78.

Nordiguian L. "Chapelles rurales médiévales dans le territoire du comté de Tripoli (Liban): essai typologique", in *Les églises en monde syriaque (Études syriaques*, 10), éd. par F. Briquel Chatonnet, Paris: Geuthner, 2013, pp. 169–196.

Nordiguian L., Voisin J.C. *Châteaux et églises du Moyen Âge au Liban*, Beyrouth: Terre du Liban, 1999.

Nordiguian N. "La chapelle peinte de Saydet Hamatour dans le Koura". *Chronos*, 1 (1998), pp. 67–91.

Nordiguian N. "Trois chapelles médiévales de Bziza (Koura – Liban)?" *Mélanges de l'Université St-Joseph*, LXVI (2015–2016), pp. 391–410.

Panayot-Haroun N. "Anfeh Unveiled: Historical Background, Ongoing Research, and Future Prospects", *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, 3 (2015), no. 4, pp. 402–403.

Panayot-Haroun N. "Anfeh: Excavation Results of the Chapel of Saydet El Rih (Our Lady of the Wind)", *Berytus LV* (2016), pp. 189–200.

Panayot-Haroun N. avec les contributions de J. Abdul Massih, S.Amhaz, P. Antaki-Masson, A. Chaaya, P. Courbon, D. Etienne, X. Faivre, G. Gernez, E. Ishaq, M. Al Maqdissi, D. Parayre, M. Sauvage and L. Semaan, "Mission archéologique d'Enfeh. Résultats préliminaires des travaux de prospection et de fouille de 2011 à 2015", *Bulletin d'architecture et d'archéologie au Liban*, 16 (2016), pp. 241–280.

Rudt de Collenberg W.H. "Les "Raynouard", seigneurs de Nephin et de Maraclé en Terre sainte, et leur parenté en Languedoc", *Cahiers de civilisation médiévale*, 7 (1964), no. 27, pp. 289–311.

Stylianou A., Stylianou J.A. *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1972.

Zibawi M. *Imagés chrétiennes du Levant*. Paris: CRNS, 2009.

*И.А. Шалина*

## **АТТРИБУЦИЯ ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ УМИЛЕНИЯ (БЕЛОЗЕРСКОЙ) ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ**

Подробное изучение выдающегося памятника домонгольского искусства – иконы Богоматери Умиления, получившей по месту происхождения именованию «Белозерской»<sup>1</sup> (илл. 1), было предпринято в Русском музее в связи с подготовкой генерального каталога древнейших произведений древнерусской живописи. Впервые она подверглась всестороннему технико-технологическому анализу: исследованию под микроскопом приемов и манеры письма, состояния деревянной основы. Полученные результаты позволили судить о степени сохранности авторского слоя, характере изменения первоначального замысла и живописных особенностях памятника<sup>2</sup>.

В 1931 году икона была вывезена Ф.А. Морозовым из Спасо–Преображенского собора Белозерска<sup>3</sup> в Русский музей, где в последующие годы ее реставрировал И.Я. Челноков<sup>4</sup>, тщательно раскрывший живопись ликов, в то время как на остальной поверхности осталось много недочисток и потемневшей олифы, искажающих древний облик произведения. Особенно это касается полей, местами получивших зеленоватый оттенок, и медальонов, где фигуры святых подверглись либо перечисткам, либо сохранили большие участки записей.

<sup>1</sup> ГРМ. Инв. ДРЖ 2116. Три липовые доски, две торцовые шпонки на деревянных и кованых железных гвоздях; следы двух накладных шпонок. Ковчег, левкас, паволока льняная, толстая, авторская графья очень тонкая, темпера, олово. На боковых торцах, границах нимба и мафория – следы от несохранившегося оклада.

<sup>2</sup> Подробнее об итогах изучения приемов письма и сохранности живописи см. статью Е.С. Gladkoy, Д.Г. Пейчева и И.А. Ратникова в настоящем сборнике.

<sup>3</sup> См. об этом: *Шалина И.А.* Вопрос о происхождении иконы Богоматери Умиления второй четверти XIII века и история ее бытования в Белозерске // Вестник сектора древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства / Отв. ред. А.Л. Баталов. Вып. 2. М.: Гос. институт искусствознания, 2024. С. 10–25.

<sup>4</sup> Архив ОДРИ ГРМ. Книга протоколов реставрации за 1932–1935 гг. Кн. 11. Л. 156–162.

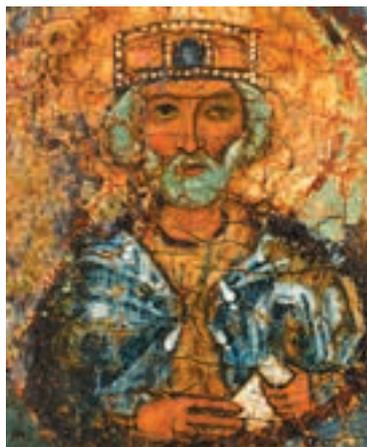
Илл. 1. Богоматерь  
Умиления  
«Белозерская»  
из Преображенского  
собора Белозерска  
Новгород. Вторая  
четверть XIII века  
(1230-е)  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург



Несмотря на весьма крупные размеры иконы (155,5 × 106,3 см) ее деревянная основа отличается чрезвычайным мастерством исполнения: составляющие щит три липовые доски, скрепленные торцевыми и накладными (утрачены) шпонками, обработаны и соединены настолько виртуозно ровно, что визуальное их стык не просматривается. Как и на другой близкой по времени иконе из Белозерска – «Апостолы Петр и Павел» (1220-е; ГРМ), – на наш взгляд, как и образ Богоматери Умиления также первоначально написанной для одного из новгородских храмов<sup>5</sup>, тыльная сторона в древности была загрунтована, а возможно, украшена орнаментом или мраморировкой, подобно тому, как обрабатывались обороты целого ряда древних византийских, в том числе синайских икон.

Местами сквозь красочный слой просвечивает мягкий по манере рисунок, свободно выполненный темной краской широкой кистью (илл. 2). Письмо обнаженных частей тела написано в разной технике: лики отличаются сложной манерой многослойной живописи по подложке из желтой охры, на которую наносился сплошной слой санкиря темно-зеленого цвета. Затем моделировка велась путем «вохрения» освещенных

<sup>5</sup> Шалина И.А. Икона святых апостолов Петра и Павла из Белозерска и ее место в истории древнерусского искусства первой трети XIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2023. С. 336–347.



Илл. 2. Богоматерь Умиления «Белозерская» из Преображенского собора Белозерска Лик. Снимок в инфракрасных лучах

Илл. 3. Богоматерь Умиления «Белозерская» из Преображенского собора Белозерска Фигура Давида Медальон на полях иконы

мест и светлой подрумянки. В авторском замысле изображение личного было объемным и детальным, с мягкими переходами от темных участков к светлым, и светло-розовыми моделировками. Остальные части писались по светлой охре с притенениями санкирного цвета и лишь в конце уточнялись теневые участки и контур. Наиболее тщательно и детально прорабатывались кисти рук, живопись которых ныне сильно потерта. В последнюю очередь фон средника закрашивался белой краской, аккуратно обходящей центральные изображения.

В отличие от главных, лики святых на полях (илл. 3) написаны в иной манере – бессанкирным приемом: темно-зеленый колер наносился лишь на теневых частях, а рельеф формировался путем охрения и подрумянки с последующим уточнением контура. Весьма разнообразно выполнены одежды, часто в свободной манере. Отличается и состав красочной палитры, включающей здесь густой малахитово-зеленый цвет волос пророков, разноцветные – голубые и розовые – фоны медальонов, аурипигмент на нимбах и особенно широкое использование драгоценного ультрамарина, покрывающего всю поверхность полей, а в разбеленной форме – хитоны и плащи святых. Эти наблюдения позволяют говорить о работе двух разных мастеров, исполнявших средник и его обрамление. Использование сложных и подчас неожиданных цветовых сочетаний свидетельствует о высоком мастерстве каждого из них и не находит прямых аналогий в искусстве XIII века.

При всей узнаваемости византийской иконографии Гликофилусы, к типу которой принадлежит белозерская икона, она не повторяет ни один из известных памятников. Более того, композиция объединяет целый ряд особенностей, не характерных для византийской культуры. Они выразились в непривычном соотношении огромного средника и узких по сравнению с ним синих полей; укрупненности изображений, особенно недетской фигуры Христа с обнаженными ножками, чем акцентирована тема воплощения Слова. Если прибавить к этому неканонический вид облачения Младенца в виде широкой оранжево-коричневой ризы,

напоминающей страстную багряницу; а также рисунок готически заостренных черт лица Богородицы, можно допустить копирование образца, написанного в период латинского влияния и сочетавшего как восточнохристианские, так и европейские черты. Икона действительно имеет прямые иконографические параллели в позднероманском, прежде всего итальянском искусстве<sup>6</sup>, испытывавшем сильное греческое влияние в первой половине XIII века.

В отличие от большинства русских произведений этих десятилетий, в той или иной мере отразивших как главные тенденции развития византийского искусства, так и местные особенности их преломления, своеобразный художественный стиль Богоматери Белозерской также не находит каких-либо аналогий<sup>7</sup>. Этим обстоятельством объясняется история ее изучения, беспрецедентная по полярности и противоречивости мнений относительно времени и места создания. Начиная с первого научного упоминания иконы Ю.А. Олсуфьевым<sup>8</sup>, пронизательно увидевшим в ней произведение XIII века, датировка живописи колебалась в широких пределах вплоть до середины предшествующего столетия, что было зафиксировано авторами каталога выставки «Живопись домонгольской Руси» (1974)<sup>9</sup>. В последние десятилетия произведение чаще рассматривалось среди икон первой половины XIII века<sup>10</sup> (первой трети – А.А. Рыбаковым<sup>11</sup>, В.Д. Сарабьяновым<sup>12</sup>, Л.И. Лифшицем<sup>13</sup>; второй четверти – С.И. Масленицыным<sup>14</sup>).

<sup>6</sup> Подробнее об этом см. нашу работу, посвященную иконографии средника: *Шалина И.А.* Икона Богоматери Умиления из Белозерска в диалоге восточнохристианской и западной культуры // Между Востоком и Западом. Святой Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве. Сборник статей по материалам международной научной конференции. Москва, 15–18 сентября 2021 года / Отв. ред. О.В. Овчарова, М.А. Маханько. М.: ГИИ; ЦМИАР, 2023. С. 38–71.

<sup>7</sup> Наши выводы относительно атрибуции и датировки иконы кратко изложены: *Шалина И.А.* Икона Богоматери Умиления из Белозерска – новгородский памятник второй четверти XIII века // София. Журнал Новгородской епархии. 2022. № 2. С. 12–18.

<sup>8</sup> *Олсуфьев Ю.А.* Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. 1935. № 6. С. 26. Рис. 5 на с. 25; 1936. №1. С. 72, 78.

<sup>9</sup> Живопись домонгольской Руси. Каталог выставки / Автор-сост. О.А. Корина. М.: Советский художник, 1974. № 13. С. 68–70, с полн. библи., цв. илл.: *Салько Н.Б.* Живопись древней Руси XI – начала XIII века. Мозаики. Фрески. Иконы. Л.: Искусство, 1982. С. 219. Илл. 195–198 и на с. 220.

<sup>10</sup> *Вилинбахова Т.Б.* Об иконе «Богоматерь Умиление (Белозерская)» // Искусство Руси, Византии и Балкан XIII века. Тезисы докладов конференции. Москва, сентябрь 1994. СПб., 1994. С. 40–41.

<sup>11</sup> *Рыбаков А.А.* Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М.: Галарт, 1995. С. 26–30, 48; 437. Илл. 1. на с. 50.

<sup>12</sup> *Сарабьянов В.Д.* «Богоматерь Страстная» из Дмитриевского монастыря в Кашине // Древнерусское искусство. Искусство Византии, Балкан и Руси. XIII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 318. Илл. на с. 319, 320–323, 325.

<sup>13</sup> *Лифшиц Л.И.* Живопись конца XII – первой половины XIII века // История русского искусства. В 22 т. Т. 3/1: Искусство конца XII – первой половины XIII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 187–191.

<sup>14</sup> *Масленицын С.И.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси. 1157–1258 годы. М.: Изобразительное искусство, 1998. С. 195–197. Илл. на с. 195–197.



Илл. 4. Богоматерь Умиления  
Новгород. Последняя четверть –  
конец XII века  
Успенский собор Московского Кремля

В.Г. Пуцко<sup>15</sup>, а вслед за ним Э.А. Гордиенко<sup>16</sup> и Г.С. Колпакова<sup>17</sup>, связывали его создание с событиями 1238 года, когда Белозерск, издавна принадлежавший ростовским князьям, выделился в самостоятельное княжество и был отдан в удел Глебу Васильковичу (1237–1279)<sup>18</sup>. Это мнение в последнее время отстаивает Л.М. Евсеева<sup>19</sup>.

По-разному оценивали исследователи и природу художественного стиля. Лишь В.Н. Лазарев<sup>20</sup> и Э.С. Смирнова<sup>21</sup> уверенно видели в нем

<sup>15</sup> Пуцко В.Г. Икона Богоматери Белозерской: русская иконопись XIII века в европейском художественном контексте // Белозерье: краеведческий альманах / Гл. ред. Ю.С. Васильев. Вып. 2. Вологда: Легия, 1998. С. 330–343; Он же. Икона «Богоматерь Белозерская» и проблемы византийского-русских историко-художественных параллелей // Реставрация и исследование памятников культуры Русского Севера. Сборник статей. Вологда: Арника, 2011. С. 117–125.

<sup>16</sup> Гордиенко Э.А. О происхождении двух белозерских икон // Искусство Руси, Византии и Балкан XIII века. Тезисы докладов конференции. С. 39–40.

<sup>17</sup> Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период (Новая история искусства). СПб.: Азбука, 2007. С. 468–471.

<sup>18</sup> Экземплярский А.В. Владетельные князья Белозерские. Ярославль: Тип. губ. правл, 1888. С. 3, 5.

<sup>19</sup> Евсеева Л.М. Икона «Богоматерь Умиление» XIII в. из Белоозера как памятник ростовской художественной культуры // Девятыне Даниловские чтения: Античность – Средневековье – Ренессанс. Памятник в контексте эпохи. К столетию И.Е. Даниловой. Всероссийская конференция с международным участием. Москва, РГГУ. 9–11 марта 2022.

<sup>20</sup> Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.; Л.: Искусство, 1947. С. 47. Табл. 35.

<sup>21</sup> Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976. С. 22, 26, 28.

новгородскую основу, остальные авторы рассматривали живопись в контексте традиций Владимиро-суздальской Руси или Ростова, объясняя это происхождением памятника и его иконографией<sup>22</sup>.

Важным аргументом исследователей в пользу ростово-суздальского происхождения мастера служит убежденность в нехарактерности для северо-западных центров и прежде всего Новгорода образов Умиления, по их мнению, являвшихся предпочтительными для среднерусских земель. На самом деле, кроме привезенной во Владимир византийской иконы вплоть до второй половины XIII века там не сохранилось ни одного такого примера, а оба известных произведения этого времени – икона Богоматери Феодоровской<sup>23</sup> и ее реплика из Димитриевского монастыря в Кашине<sup>24</sup> – относятся к редкому типу с встающим Младенцем. Между тем в Новгороде помимо, как мы полагаем, Белозерской, такие памятники хорошо известны. Это, прежде всего, «Умиление» последней четверти XII века (Успенский собор Кремля; илл. 4)<sup>25</sup>, видимо, вывезенное в Москву в 1487 году из Троицкой церкви в Новгороде, где этот образ прославился чудотворениями<sup>26</sup>. Яркая и редкая примета его иконографии – дополнительный плат на голове Марии – повторяется в новгородской по стилю иконе Богоматери начала XIII века<sup>27</sup>, по легенде, происходящей из Старой Руссы. Образ Белозерской почти дословно воспроизводит ее столь же крупную фигуру Христа, облаченного в аналогичные одеяния – широкую багрянницу необычного оранжеватого оттенка, вплоть до рисунка складок. В этом убеждает реконструкция первоначальной композиции Старорусской Богородицы, предпринятая реставратором Д.Г. Пейчевым

<sup>22</sup> С легкой руки В.И. Антоновой утвердилось неверное представление о композиции как увеличенном списке византийской иконы Богоматери Владимирской (1150-е), якобы запечатлевшем первоначальный облик святыни с обнаженными ножками Младенца и богатым убранством полей: *Антонова В.И.* К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери // *Византийский временник*. 1961. Т. 18. С. 204–205. Рис. 7.

<sup>23</sup> Подробнее об иконе и ее иконографическом прототипе см.: *Шалина И.А.* Икона Богоматери Феодоровской // *Православная энциклопедия*. Т. LXXI: Феодор – Феофан. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2024. С. 355–381.

<sup>24</sup> *Сарабьянов В.Д.* «Богоматерь Страстная»; *Смирнова Э.С.* Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина, середины XIII – середины XIV века. М: Северный паломник, 2004. Кат. № 2. С. 35, 36, 187–191. Табл. 4–6.

<sup>25</sup> Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI – начало XV века. Каталог. М.: Северный паломник, 2007. Кат. № 2. С. 72–78 (текст О.В. Зоновой и Е.Я. Осташенко).

<sup>26</sup> *Лобакова И.А.* «Сказание о чудесах иконы Богоматери Умиление из новгородской Троицкой церкви» в историко-литературной традиции XVII–XVIII веков // *Русская агиография*. Исследования. Материалы. Публикации. Т. III. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. С. 604–617.

<sup>27</sup> *Шалина И.А.* Икона Богоматери Умиления (Старорусской) начала – первой четверти XIII века и традиции позднекомниновского экспрессионизма // *Вестник сектора древнерусского искусства*. Журнал по истории древнерусского искусства / Отв. ред. А.Л. Баталов. М.: Гос. институт искусствознания, 2023. Вып. 1. М., 2023. С. 12–32.



Илл. 5. Поклонение Кресту. Оборот двусторонней иконы. Новгород. Около 1200 – начало XIII века. Государственная Третьяковская галерея, Москва

на основе скрупулезного анализа анатомических особенностей изображения<sup>28</sup>. О широком распространении в новгородских землях аналогичных икон свидетельствуют многочисленные каменные образки XIII–XIV веков, передающие близкий как Белозерскому, так и Старорусскому богородичный тип образа<sup>29</sup>.

Ростовскую атрибуцию памятника исследователи нередко подкрепляют описанием его колорита с преобладанием яркого и чистого синего цвета, якобы не типичного для новгородской живописи. Между тем голубая риза упомянутой кремлевской иконы, по наблюдениям реставраторов, была лишь подкладочным слоем под разделки глубокого оттенка ультрамарина, ныне утраченного; то есть одеяния Богоматери по цвету

<sup>28</sup> Пейчев Д.Г. Опыт цифровой реконструкции при исследовании древнерусской живописи на примере иконы Богоматерь Умиление Старорусская из собрания Государственного Русского музея // Палеорусия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях. Научный журнал Санкт-Петербургской Духовной Академии. № 1 (29) 2025. С. 165–172.

<sup>29</sup> Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. / Археология СССР. Свод Археологических источников под общ. Ред. Б. А. Рыбакова. Е1–60. М.: Наука, 1983. Табл. 2. Ил. 9 (№ 13); Табл. 6. № 1. Кат. № 34. С. 56; Табл. 22. № 4. Кат. № 120. С. 77. Табл. 35 № 6. Кат. № 202. С. 99. Табл. 30. № 4. Кат. № 170. С. 91; Табл. 41. № 2. Кат. № 234. С. 107; Табл. 41. № 1. Кат. № 233. С. 107.

приближались к облику полей Белозерского образа, также исполненного натуральным ультрамарином. Синий позем с крупными зернами того же пигмента имеет оборотная сторона выносной двухсторонней иконы Спаса Нерукотворного со сценой Поклонения Кресту (ок. 1200; илл. 5)<sup>30</sup>, ступки ультрамарина в изобилии использованы на одеждах и небесном сегменте храмового образа Успения из Десятинного монастыря в Новгороде первой четверти XIII века<sup>31</sup>, а также на фонах медальонов иконы Николая Чудотворца из Духова монастыря середины столетия<sup>32</sup>. Примечательно, что большинство авторов 1960–1970-х годов приводили в качестве близких аналогий белозерскому памятнику то изображение святителя Николая из Новодевичьего монастыря, считая его ростовским, то образ «Ангела Златые власы», тогда относимого к произведениям искусства Киевской Руси<sup>33</sup>. Однако теперь хорошо известно, что обе иконы написаны в Новгороде на рубеже XII–XIII веков. Анализируя тексты наших предшественников, приходится признать, что среднерусское происхождение Богоматери Белозерской ни разу не доказывали научным сравнением ее с подлинно ростовскими или суздальскими памятниками.

Илл. 6  
а. Лик Богоматери  
Деталь иконы  
оглавного Деисуса  
Северо-восточная  
Русь. Начало XIII века  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва  
б. Богоматерь  
Умиления  
«Белозерская» из  
Преображенского  
собора Белозерска  
Деталь иконы



Между тем типы ликов на этих иконах и принципы формирования пластической формы демонстрируют несомненную внешнюю схожесть. Особенно это касается техники письма образа Богородицы из оглавного

<sup>30</sup> Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков (Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков). М.: ГТГ, 2020. С. 218–247. Кат. № 8.

<sup>31</sup> Там же. Кат. № 10. Илл. на с. 285.

<sup>32</sup> Лазарев В.Н. Новгородская иконопись. М.: Искусство, 1976. С. 14. Табл. 14.

<sup>33</sup> Антонова В.И. Станковая живопись средневековой Руси // Триста веков искусства. Искусство Европейской части СССР. М.: Искусство, 1976. С. 156, 158, 160.

Деисуса начала XIII века (ГТГ; илл. 6а)<sup>34</sup>, где карнация также лежит на сплошной санкирной прокладке насыщенного оливково-зеленого тона и сходным образом используются цветные контурные линии и яркие пятна румян. Однако не менее очевидна и значительная разница в понимании красочной поверхности, что нельзя объяснить лишь некоторым расстоянием во времени исполнения этих икон. Сплавленности письма Деисуса, где все слои, пронизанные ярким и теплым свечением, обладают общим цветовым звучанием, автор Умиления из Белозерска (илл. 6б) противопоставляет принцип обобщения форм, сопоставления красочных мазков, контрастов рельефов с активными киноварными пятнами и цветными контурами, дублированными красноватыми линиями. Создается ощущение гладкой и слитной поверхности, не растворенной ни в тени, ни в свете. Плотная карнация утрачивает прозрачность и глубину, становится вещественной, словно отлитой или выточенной из твердого материала. При этом надо учитывать, что первоначально лик Младенца был написан более пастозно, с добавлением белил, что придавало большую напряженность живописной ткани иконы.

Внешне схожие приемы других владими́ро-суздальских икон также отличаются вниманием к усилению световых эффектов, просветляющих и озаряющих поверхность. Особенно эта разница заметна при сравнении с ликом близкой по времени исполнения ярославской Богоматери Оранты (ок. 1224)<sup>35</sup>. Свойственное этому памятнику состояние эмоционального спокойствия, просветленности и собранности в белозерской иконе сменяется напряженностью и даже некоторым драматизмом, что усилено яркими и диссонирующими колористическими сопоставлениями.

Рассматриваемая композиция определена не только сходными с иконами северо-восточного происхождения принципами монументализма, но и отличной от них нарочитой демонстративностью. Изображения представлены укрупненными, нарушающими пропорциональный ритм, даже гипертрофированными. Таково соотношение огромного средника с крайне узкими полями, измельченным масштабом ангелов по сравнению с центральными фигурами, миниатюрными образами в медальонах. Огромная шарообразная голова Богоматери, увеличенная за счет яркого нимба, занимает всю верхнюю часть и выходит на верхнее поле, неестественно крупным и масштабным представлен отрок Иисус (ему отведена почти половина пространства) с несоответствующей ему слишком маленькой головой. По верному выражению Г.С. Колпаковой, «утрирование несоответственностей придает образу Марии нечто преодолевающее обычные человеческие мерки и понятия, лишая икону даже оттенка привычных антропоморфных построений»<sup>36</sup>. При монументальных размерах и подчеркнута округлых широких объемах фигура Иисуса лишена реальной тяжести, что подчеркивает неестественно уложенный каскад не

<sup>34</sup> ГТГ. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков. С. 378–401. Кат. № 13.

<sup>35</sup> Там же. С. 430–459. Кат. № 15.

<sup>36</sup> Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси... С. 469.

Илл. 7. Богоматерь  
Оранта. Ростов или  
Владимир. Около 1224  
Из Спасо-  
Преображенского  
собора Ярославля  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва



спадающих, а лишь обрамляющих ее складок хитона, а также жест десницы Марии, не поддерживающей Сына, а словно наложенной поверх драпирующей тело ткани.

Эти несоразмерности особенно бросаются в глаза на фоне размеренного и ясного композиционного ритма Ярославской Оранты (илл. 7), где повторение мотива окружности также является основополагающим. В Белозерской иконе этот прием слишком нарочит и лишен идеальности, намеренно подчеркнуты пропорциональные сдвиги, вносящие в построение напряжение и диссонанс. Следует обратить внимание на сбой ритма медальонов на полях, в отличие от геометрически четкой организации ярославской иконы лишенных выверенных расстояний между ними, намеренно не равноудаленных друг от друга<sup>37</sup>. Показательны и паузы

<sup>37</sup> По нашим наблюдениям, эти «сбои» в расположении медальонов со святыми были сделаны намеренно, художник пожертвовал строгостью композиции ради выявления содержательных идей – соотношения разных частей средника и изображения того или иного пророка на полях. Подробнее см.: *Шалина И.А.* Иконографический замысел изображения святых на полях иконы Богоматери Умиления (Белозерской) второй четверти XIII века // Искусствознание. 2026. № 1 (в печати).

свободного фона: в случае с Орантой гармонично обтекающего изображения, выталкивающего фигуры вперед, а в Белозерской – они слишком большие и неравномерные, причем крупные фигуры словно подняты над плоскостью абсолютно бесстрастного белого фона и перекрывают его по всему среднику.

Гораздо больше точек соприкосновения находим при сравнении ее с новгородскими памятниками. Так, при всей разнице письма с иконой Николая Чудотворца из Новодевичьего монастыря<sup>38</sup> (илл. 8) очевиден сходный принцип плотно вписанной в средник огромной фигуры, обрамленной узкими полями с размещенными на них маргинальными изображениями, не составляющими с центром единого и легко «считывающегося» художественного образа. Нашего мастера роднит с ним редкая, если не сказать уникальная для этих двух произведений особенность – необычный характер моделировки одежд глубокими темными бороздами, подчеркивающими рельеф форм, и лежащими поверх длинными и тонкими лучами серебряного (в случае Белозерской – оловянного) ассиста с остроугольными пятнами заливок, который первоначально в обоих случаях был более ярким<sup>39</sup>.

Подчеркнем, что тема палеосных святых вокруг главного образа получила распространение исключительно в новгородском искусстве XIII века, в то время как в иконописи других центров такая традиция неизвестна, во всяком случае, до нас не дошло ни одного примера. Показательно и включение в сонм святости на местных иконах большого числа жен, которые, нарушая иерархический принцип, часто занимают здесь не соответствующие их статусу привилегированные места. Видимо, в Новгороде роль и патронат заказчиц были важным звеном ктитурской культуры, не нашедшей полного отражения на страницах летописей. В этом отношении замысел Богоматери Белозерской, сочетающий изображения ветхозаветных пророков и царей, с одной стороны, и трех царственных мучениц, с другой, органично вписывается в эту местную традицию. Заметим, что их фигуры расположены непосредственно под центральным изображением, а на одну из них Младенец словно указывает обнаженными ножками. Более того, удается идентифицировать первую из них, сохранившую от греческого имени *Αικατερίνη* заглавную букву «А»<sup>40</sup>. Великомученица Екатерина получила широкое распространение в искусстве Новгорода, а на иконе она представлена идентично тому, как изображена в росписи церкви Спаса на Нередице, – в царских одеждах.



Илл. 8. Николай Чудотворец с избранными святыми на полях  
Новгород  
Около 1200 года – начало XIII века  
Государственная Третьяковская галерея, Москва

<sup>38</sup> ГТГ. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков. С. 248–283. Кат. № 9.

<sup>39</sup> Мнения реставраторов о времени появления оловянного ассиста расходятся. С.И. Голубев считал, что это авторский прием, И.А. Ратников – что вскоре после создания иконы охристый ассист был прописан оловом. Однако сам факт существования такого приема в новгородской живописи остается приоритетным.

<sup>40</sup> Сердечно благодарю за уточнение чтения греческого имени Э.Н. Добрынину.

Илл. 9  
а. Богоматерь  
Умиления  
«Белозерская»  
из Преображенского  
собора Белозерска  
Деталь: Пророк  
Иезекииль  
б. Успение  
(Десятинное).  
Новгород. Первая  
четверть XIII века  
Деталь: Ангел  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва



Как видим, целый ряд особенностей иконографии и живописного стиля свидетельствует в пользу новгородского происхождения мастера. Это со всей очевидностью демонстрирует и цветовое решение иконы, отличающейся напряженностью яркого колорита, который в древности был еще насыщеннее и драматичнее, – именно он, в первую очередь, определяет художественную выразительность иконы. Широкие плоскости контрастных и активных локальных цветов – белого фона, синих полей и красных нимбов, словно вырезанных из одного материала, – подчеркивают приглушенность вишневых риз Богоматери, почти непроницаемый для света синий цвет чепца и рукавов ее туники, а также коричневато-оранжеватый оттенок хитона Христа. В этом отношении икона продолжает те тенденции, которые наметились в новгородских произведениях первой четверти XIII века, например в Успении из Десятинного монастыря, где рисунок стал более обобщенным, а цвет – открытым и ярким. Разбеленные сочетания голубых и розовых, охристых и зеленых находят прямые параллели в живописи медальонов на полях Белозерской (илл. 9а-б).

Еще одна черта колористического решения иконы роднит ее с новгородским искусством – использование для фона чистых белил, редко встречающихся в таком количестве в иконописи вообще и неизвестных в ранней иконописи Ростова и Владимира. Более того, учитывая частоту появления здесь аналогично окрашенных средников, такой прием можно считать одной из характерных местных особенностей. Белыми были, согласно первоначальному замыслу, фоны лицевой и оборотной сторон выносного образа Спаса Нерукотворного (впоследствии его переписали на золоте)<sup>41</sup> и Поклонения Кресту около 1200 года, поля аналогичной иконы Богоматери Знамения и мученицы

<sup>41</sup> ГТГ. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков. С. 238.

Иулиании первой трети XIII века из собрания П. Корина (ГТГ)<sup>42</sup>; на белом фоне написано изображение Николая Чудотворца из Духова монастыря<sup>43</sup>, клейма житийного образа «Чудо Георгия о змие» из собрания М.П. Погодина конца XIII века (ГРМ)<sup>44</sup>, ряд белофонных памятников сохранился от первой половины XIV столетия<sup>45</sup>.

Самой примечательной колористической особенностью произведения является декоративное обрамление крупного средника узкой – по сравнению с его размерами – цветной рамой, в данном случае, еще и глубокого синего цвета, полученного в результате широкого использования дорогого ультрамарина. Поскольку сам принцип ограничения или отделения изображения от окружающего пространства был чужд византийскому пониманию образа, точные аналогии такому решению вряд ли найдутся. Помимо белозерской иконы авторские цветные поля встречаются на Руси лишь однажды – в новгородском искусстве начала XIII века. Так выделена центральная часть оборота двустороннего образа со сценой Поклонения Кресту, которая написана не только на таком же белом фоне, как икона Русского музея, но и имеет яркие цветные поля, украшенные еще жемчужными ромбами и звездчатым декором: из-за смешения многочисленных пигментов они воспринимаются как темно-зеленые. С.В. Свердлова, доказавшая чуть более позднее появление живописи оборота иконы, изначально не мыслившей двусторонней, определила красочный состав этой декоративной рамы, в который входило много ультрамарина<sup>46</sup>, – того же пигмента, что использовал и мастер нашего памятника.



Илл. 10. Богоматерь Умиления «Белозерская» из Преображенского собора Белозерска  
Деталь:  
Лик Богоматери и Младенца

<sup>42</sup> ГТГ. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков. С. Кат. № 11. Илл. на с. 333.

<sup>43</sup> Шалина И.А. Икона Николая Чудотворца из Духова монастыря в контексте византийского искусства первой половины – середины XIII века // Искусство византийского мира 2. Сборник статей памяти О.С. Поповой / Отв. ред. И.А. Орецкая. М.: ГИИ, 2023. С. 359–391.

<sup>44</sup> Sacred Arts and City Life. The Glory of Medieval Novgorod. SPb.: Palace Editions, 2005. P. 194–195. Cat. 186 (I. Shalina).

<sup>45</sup> Это два образа первой четверти XIV века – «Введение Богородицы во храм» (частное собрание, Москва) и «Чудо Георгия о змие» из коллекции Воробьевых (Служение красоте. Древнерусское и народное искусство из собрания Воробьевых. Каталог выставки / Науч. ред. и сост. И.А. Шалина. СПб.: Каламос, 2015. С. 90–93. Кат. № 1 – автор текста И.А. Шалина). Еще одна икона Богоматерь с Младенцем (Новгородский государственный объединенный музей-заповедник) относится ко второй четверти того же столетия (Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. М.: Северный паломник, 2008. С. 153–165. Кат. № 10).

<sup>46</sup> Свердлова С.В., Першин Д.С. Икона «Спас Нерукотворный. Поклонение Кресту» последней четверти XII века из Государственной Третьяковской Галереи – два этапа создания памятника // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сб. ст. в честь Ольги Сигизмундовны Поповой / Ред.-сост. А.В. Захарова, О.В. Овчарова, И.А. Орецкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 495.

Илл. 11

а. Архангел Гавриил  
(Ангел Златые власы)  
Новгород. Около 1200  
Деталь  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
б. Лик Богоматери  
Умиления из  
Белозерска  
в. Святитель  
Николай Чудотворец

Деталь:

Лик свяителя  
Из Свято-Духова  
монастыря  
в Новгороде  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург

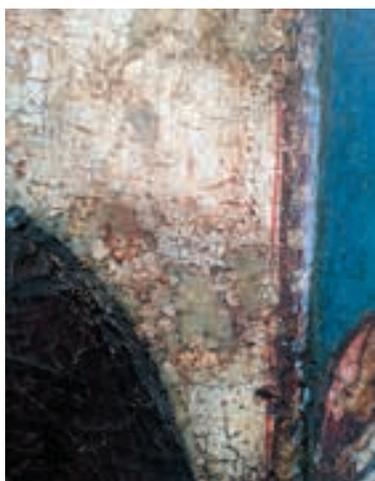


На новгородское происхождение художника указывает определенность и психологическая упрощенность образного решения: более активный и действенный, с одной стороны, и более открытый и доступный образ, с другой; нотки императивности художественного строя, придающие ему весомую внушительность (илл. 10). Если выстраивать линию развития такого образного решения, можно сказать, что Богоматерь Белозерская продолжает искания, в начале века представленные искусством типологически близкого, но сохраняющего еще комниновскую систему письма «Ангела Златые Власы»<sup>47</sup> (илл. 11а) с его гибким линейным началом, распаханутыми и словно увлажненными огромными глазами. Мягкую лепку его объема в белозерской иконе сменил усиленный контур, длинные, гибкие линии, проще организованный рельеф (илл. 11б). Вместе с тем плотная и словно литая карнация ее лика, активный рисунок черт, массивные, выступающие за плоскость фона фигуры дают основание рассматривать Богородицу как предтечу того искусства, которое обретет свою законченность в иконе свяителя Николая из Духова монастыря (1250-е), также наделенного подчеркнuto увеличенными глазами, но уже с остановленным взглядом и лишенным эмоционального выражения (илл. 11в). Это дает право разместить рассматриваемый памятник между временем создания этих икон, условно в 1230-х годах. Примечательно, что мастер, как и автор Николая Чудотворца, также использует сине-красные медальоны для дополнительных изображений, получивших в византийском монументальном искусстве XIII века широкое распространение. Важная черта, которая объединяет Богоматерь Белозерскую со всеми новгородскими памятниками с палеосными святыми, – разная техника письма главных и дополнительных фигур, причем в нашем случае есть основания говорить о работе двух художников. Сам тип святых на полях восходит к ранним новгородским традициям, находит близкие параллели с целым рядом фресок церкви Спаса-Преображения на Нередице (1199): для них

<sup>47</sup> Шалина И.А. Икона «Ангел Златые власы» и ее место в художественной культуре Руси около 1200 года // Древнерусское искусство. 800 лет Дмитриевскому собору во Владимире. М.: Модус граффити, 1997. С. 188-219.



Илл. 12  
а, в. Богоматерь  
Умиления  
«Белозерская»  
из Преображенского  
собора Белозерска  
Деталь:  
Святые жены  
б. Святая Рипсимия  
Фрагмент росписи  
диаконника церкви  
Спаса Преображения  
на Нередице. 1199



одинаково характерен рисунок раздутых и острых по очертаниям или изогнутых носов, гипертрофированных черт. Особенно показательным выглядит сравнение святых жен на нижнем поле с образами мучениц Рипсимии и Устинии в диаконнике этого храма<sup>48</sup> (илл. 12а-в), а также очень близкого изображения пророка Елисея.

Лишним аргументом для верной атрибуции иконы является украшение лузги темно-коричневой полосой, отделенной от средника еще и киноварной линией, с белильными кружками, имитирующими жемчужины или «бусины» (илл. 13), – прием, извест-

Илл. 13. Богоматерь  
Умиления  
«Белозерская»  
из Преображенского  
собора Белозерска  
Лузга иконы

ный в древнерусской живописи лишь по новгородским памятникам. Впервые широкая темная линия с «жемчужинами» не случайно встречается на оборотной стороне упомянутого выносного образа со сценой Поклонения Кресту, созданного около 1200 года. Время его написания хронологически совпадает с появлением этого художественного приема в обширной группе икон, созданных либо непосредственно в мастерских, обслуживающих крестonosцев, прежде всего в Акре, либо на территориях, попавших в сферу влияния Латинского Королевства. Особенно много их сохранилось в монастыре Св. Екатерины на Синае и среди кипрских памятников времени Лузиньянского правления<sup>49</sup>. Большая их часть неизменно украшалась по лузге черной полосой с золотыми ромбами или кружками.

<sup>48</sup> Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб.: АРС; Дмитрий Буланин, 2002. Илл. 211, 212.

<sup>49</sup> Maniera Cypria: The Cypriot Painting of the 13<sup>th</sup> Century Between Two Worlds. Nicosia, Byzantine Museum, 2017. Exhibition Catalogue. Lefkosia: Archbishop Makarios III Foundation, 2017. P. 94. Ill. 46–47.

Мотив, имитирующий жемчужную обнизь или золотые «бляшки» («шляпки» гвоздей) становится своеобразной и устойчивой приметой новгородского искусства, сохраняясь в работах местных мастеров вплоть до конца XIV века<sup>50</sup>. Аналогично декорирована лузга на иконе Успения из Десятинного монастыря в Новгороде<sup>51</sup>, украшенная не круглым, а ромбовидным золотым рисунком. Такое же убранство получают нимбы Богородицы на двусторонней иконе из собрания П. Корина (ГТГ)<sup>52</sup> и святителя Николая на храмовом образе церкви на Липне, созданном в 1293/94 годах Алексой Петровым<sup>53</sup>, где особенно нарядно выглядит черная окантовка с золотыми ромбами, обрамляющая белый ореол, богато украшенный растительным орнаментом.

В целом художественная образность иконы Богоматери Умиления из Белозерска значительно отходит от традиционного византийского канона – как в композиции, так и в технике письма, колорите, общем впечатлении от памятника. В нем гораздо больше черт западной, латинской культуры, которая чувствуется даже в живописи ликов, и не только на уровне рисунка с заостренными чертами, но и в характерной для романских икон гладкости письма, приеме наложения румян ровными округлыми очертаниями, контуры которых в древности были отчетливее, однозначности и императивности образов.

Сам факт обращения автора иконы Богоматери Белозерской к европейским традициям, о чем свидетельствует и иконографический тип, и художественное решение образа, весьма показателен именно для новгородского искусства XIII века, когда в нем причудливо пересекались византийские, романские и раннеготические черты. Все эти наблюдения убеждают нас в том, что крупный богородичный образ Умиления, с начала XVII века зафиксированный в храмах Белозерска, был либо перевезен туда в древности из Великого Новгорода, либо заказан в 1230-е годы одному из его ведущих мастеров.

Очевиднее это становится при сравнении его с другим белозерским памятником – иконой Петра и Павла (ГРМ), возможно, написанной чуть раньше и также традиционно связываемой с Ростовом<sup>54</sup>. Она является близкой образной и колористической параллелью изображению палесосных пророков (илл. 14а-в). На наш взгляд, произведение также было написано новгородским мастером, более того, обе иконы долгое время бытовали в одной среде, чем объясняется схожее авторское оформление оборотов. Помимо аналогичной технологической обработки древесины,

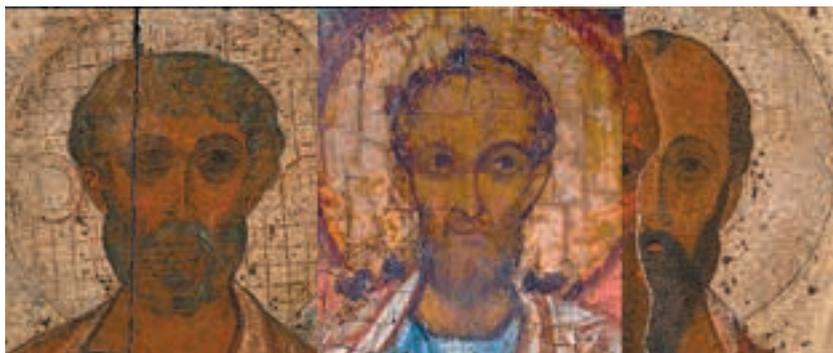
<sup>50</sup> Weitzmann K. Icon Painting in the Crusader Kingdom // *Dumbarton Oaks Papers*. 1966. Vol. 20. P. 51–83.

<sup>51</sup> ГТГ. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков. Илл. на с. 285.

<sup>52</sup> Там же. Кат. № 11. Илл. на с. 333.

<sup>53</sup> Иконы Великого Новгорода. С. 101. Кат. № 4.

<sup>54</sup> *Лифищ Л.И.* Об этапах развития стиля русской живописи в первой трети XIII века. Предварительные заметки // *Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь Ольги Сигизмундовны Поповой*. С. 210–231, особ. 229.



Илл. 14  
а, в. Апостолы *Петр*  
и *Павел*. Новгород.  
1220-е  
*Детали*  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург  
б. *Богоматерь*  
*Умиления*  
*«Белозерская»*  
из *Преображенского*  
*собора Белозерска*  
*Деталь: Пророк*  
*Елисей*

они сохранили следы первоначальной грунтовки и краски, то есть были решены подобно многочисленным примерам византийской иконописи того же времени. В том, что этой средой был один из новгородских храмов убеждает слой записи на «Петре и Павле», уверенно датируемый второй четвертью XV века как по письму ликов, которые находят прямые аналогии в местном искусстве, так и рисунку декора на нимбах, в котором легко узнаются характерные приемы цировки того же столетия.

На наш взгляд, обе иконы оказались в Белоозере не ранее конца XV века, после перенесения города на нынешнее место<sup>55</sup>, когда вновь отстраиваемые храмы и монастыри нуждались в большом числе икон и утвари. Учитывая полную коллизий историю Белоозерья, особенно в XIV веке, многочисленные пожары, затопления и завоевания города, трудно допустить сохранение здесь древних памятников. Вместе с тем, принимая во внимание возникшие тесные связи с Новгородом в последних десятилетиях XV века<sup>56</sup>, вполне можно допустить передачу оттуда вышедших из употребления древних памятников. Тем самым первоначальное месторасположение образов Петра и Павла и Богоматери Умиления, явно предназначавшихся для какого-то крупного храма, остается загадкой.

**Название:** Атрибуция иконы Богоматери Умиления (Белозерской) из собрания Русского музея

**Автор:** Ирина Александровна Шалина – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Инженерная ул., 4. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186.  
E-mail: shalina\_irina@mail.ru

**Аннотация.** Монументальный храмовый образ Богоматери Умиления, получившей по месту происхождения наименование «Белозерской» (ГРМ), благодаря редкому образному замыслу и непохожим на другие домонгольские памятники художественным особенностям, занимает особое место в русском искусстве.

<sup>55</sup> Захаров С.Д. Древнерусский город Белоозеро. М.: Индрик, 2004.

<sup>56</sup> Барашкова В.С. Торговые связи Белозерского края в XVI – нач. XVII вв. // Вопросы истории хозяйства и населения России XVII в. Очерки по исторической географии XVII в. / Отв. ред. Л.Г. Бескровный, Я.Е. Водарский; М.: Академия наук СССР; Институт истории СССР, 1974. С. 25–37.

Целый ряд композиционных особенностей находит параллели в позднероманском, прежде всего итальянском искусстве, испытавшем сильное греческое влияние в первой половине XIII века. Они выразились в непривычном соотношении огромного средника и узких полей, нехарактерной для византийской традиции укрупненности нимбов и особенно недетской фигуры Христа, как и в неканоническом характере облачения в виде широкой оранжево-коричневой ризы, напоминающей страстную багряницу; а также в рисунке готически заостренных черт лица Богородицы. Учитывая ориентированность мастера на какой-то почитаемый образец, о чем свидетельствует желание воспроизвести даже облик драгоценного убранства с медальонами, выполненными в технике перегородчатой эмали, можно думать о западном происхождении копируемого прототипа.

Живописная манера определяется исследователями по-разному, как и время создания памятника. В нем чаще видели пример искусства Северо-Востока, что традиционно объясняли происхождением из Белозерска, в 1207–1238 годах принадлежавшего ростовским князьям. Между тем определенность и даже императивность художественного строя, локальность и яркость напряженного колорита с контрастными сочетаниями активных цветов позволяют связывать произведение с Новгородом. Более того, стиль иконы с ее плотной литой карнацией лица, подчеркнута увеличенными и широко раскрытыми глазами, массивными, выступающими за плоскость фона изображениями, дает основание рассматривать его как предтечу того направления, которое обретет свою законченность в иконе св. Николая из Духова монастыря (ГРМ). Это свидетельствует в пользу более позднего, чем принято думать, создания памятника – не ранее 1230-х годов. Это позволяет расширить круг и характер зарубежных связей Великого Новгорода, где пересекались разные по художественной природе традиции и бытовали произведения, имевшие самые неожиданные источники происхождения.

*Ключевые слова:* Икона Богородицы Умиления, иконография, древнерусская икона, Новгород Великий, художественный стиль, византийская и древнерусская живопись XIII века, латинский Восток, искусство крестоносцев, искусство западного Средневековья

**Title:** Attribution of the Icon of the Mother of God of Tenderness (Belozerskaya) from the Collection of the Russian Museum

**Author:** Irina Shalina – Ph.D., Senior Researcher. State Russian Museum. 4 Inzhenernaya Street, 191186 St Petersburg, Russian Federation.  
E-mail: shalina\_irina@mail.ru

*Abstract.* The large icon of the Mother of God Belozerskaya (The State Russian Museum) occupies a special place in Russian Medieval Art due to the uniqueness of its design and rare artistic solution. The iconography includes figures highlighted by their large scale and united by cinnabar halos. The image of Christ is unusual being represented not as an infant, but as a boy, with legs bared to the knees, which reveals the sacrificial aspect of the Incarnation of Christ and of the Creation of the Church. The thoughtful arrangement of medallions in the margins with images of high priests, prophets and holy women brings to light the most important ecclesiological and liturgical ideas. The peculiarities of the painting style make it possible to link this artwork with Novgorod icon painting and to date it to the second quarter of the 13<sup>th</sup> century, not earlier than the 1230s. Moreover, a number of characteristic features of the image find parallels in Late Romanesque, first of all, Italian art, which experienced a strong Greek influence in the first half of the 13<sup>th</sup> century. This makes it possible to expand the circle and nature of foreign relations of Novgorod the Great, where traditions of different artistic nature intersected, and some works of different origin could be found.

*Keywords:* icon of the Virgin of Tenderness, Byzantine and Old Russian painting of the 13th century, Latin West, Crusader art, Old Russian icon, Novgorod the Great, artistic style, iconography, Western European icon painting

## REFERENCES

- Antonova V.I. “K voprosu o pervonachal’noi kompozitsii ikony Vladimirskoi Bogomateri” [“On the Question of the Original Composition of the Icon of the Virgin of Vladimir”], *Vizantiiskii vremennik*, 18 (1961), pp. 195–208 (in Russian).
- Antonova V.I. “Stankovaia zhivopis’ srednevekovoi Rusi” [“Icon Painting of Medieval Rus”], in *Trista vekov iskusstva. Iskusstvo Evropeiskoi chasti SSSR [Three Hundred Centuries of Art. Art of the European Part of the USSR]*, Moscow: Iskusstvo, 1976, pp. 144–207 (in Russian).
- Barashkova V.S. “Torgovye sviazi Belozerskogo kraia v XVI – nachale XVII veka” [“Trade Relations of the Belozersky Region in the 16<sup>th</sup> – Early 17<sup>th</sup> Century”], in *Voprosy istorii khoziaistva i naseleniia Rossii XVII veka. Ocherki po istoricheskoi geografii XVII veka [The Problems of History of the Economy and the Population of Russia of the 17<sup>th</sup> Century. Essays on Historical Geography of the 17<sup>th</sup> Century]*, ed. by L.G. Beskrovnyi, Moscow: The Institute of History of the USSR, 1974, pp. 25–37 (in Russian).
- Gordienko E.A. “O proiskhozhdenii dvukh belozerskikh ikon 13 veka” [“On the Origin of Two Belozersk Icons of the 13<sup>th</sup> Century”], in *Iskusstvo Rusi, Vizantii i Balkan XIII veka. Tezisy dokladov konferentsii [Art of Rus’, Byzantium and the Balkans of the 13<sup>th</sup> Century. Abstracts of the Conference Reports. Moscow, September, 1994]*, St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 1994, pp. 39–40 (in Russian).
- Ekzempliarskii A.V. *Vladetel’nye kniaz’ia Belozerskie [Sovereign Princes of Belozersk]*, Iaroslavl’: Tipografiia Gubernskogo pravleniia, 1888 (in Russian).
- Eliades I.A., ed. *Maniera Cypria: The Cypriot Painting of the 13<sup>th</sup> Century Between Two Worlds. Nicosia, Byzantine Museum, 2017. Exhibition Catalogue*, Lefkosia: Archbishop Makarios III Foundation, 2017.
- Gladysheva E.V. et al., eds. *Novgorod the Great Icons of the 11<sup>th</sup> – Early 16<sup>th</sup> Centuries*, Moscow: Severnyi palomnik, 2008 (in Russian).
- Gusev V. and Petrova Y., eds. *Sacred Arts and City Life. The Glory of Medieval Novgorod: Catalogue*, Saint Petersburg, The State Russian Museum; Baltimore, The Walters Art Museum, Saint Petersburg: Palace Editions, 2005.
- Karpova T.L., ed. *State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection. Vol. 3. Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries (Early Russian Art of the 10<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries. Icon Paintings of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries)*, Moscow: State Tretyakov Gallery, 2020 (in Russian).
- Kolpakova G.S. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Domongol’skii period [The Art of Old Russia: The Pre-Mongol Period]*, St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2007 (in Russian).
- Korina O.A., ed. *Zhivopis’ domongol’skoi Rusi: Katalog vystavki. Gosudarstvennaia Tre’tiakovskaia galereia [Painting of Pre-Mongol Rus’: Exhibition Catalogue. State Tretyakov Gallery]*, Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1974 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Iskusstvo Novgoroda [The Art of Novgorod]*, Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1947 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Novgorodskaiia ikonopis’ [The Icon painting of Novgorod]*, Moscow: Iskusstvo, 1976 (in Russian).
- Lifshits L.I. “On the Stages of Development of the Style of Russian Painting in the First Third of the 13<sup>th</sup> Century. Preliminary Notes”, in *Art of the Byzantine World. Individuality in Artistic Creativity. A Collection of Essays in Honour of Prof. O. Popova*, ed. by A.V. Zakharova, O.V. Ovcharova and I.A. Oretskaia, Moscow: State Institute for Art Studies, 2021, pp. 210–231 (in Russian).
- Lifshits L.I. “Zhivopis’ kontsa XII – pervoi poloviny XIII veka” [“Painting of the Late 12<sup>th</sup> – First Half of the 13<sup>th</sup> Century”], in *Istoriia russkogo iskusstva [The History of Russian Art]*, in 22 vols., Vol. 3/1, Moscow: State Institute for Art Studies, 2023, pp. 154–239 (in Russian).
- Lobakova I.A. “Skazanie o chudesakh ikony Bogomateri Umilenie iz novgorodskoi Troitskoi tserkvi v istoriko-literaturnoi traditsii XVII–XVIII vekov” [“The Legend

of the Miracles of the Icon of Our Lady of Tenderness from the Novgorod Trinity Church in the Historical and Literary Tradition of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries”, in *Russkaia agiografiia. Issledovaniia. Materialy. Publikatsii* [Russian Hagiography. Research. Materials. Publications], Vol. 3, St. Petersburg: Pushkinskii Dom, 2017, pp. 604–617 (in Russian).

Maslennitsyn S.I. *Zhivopis' Vladimiro-Suzdal'skoi Rusi. 1157–1238 gody* [Painting of Vladimir-Suzdal Rus'. 1157–1238], Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1998 (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Drevnerusskaia melkaia plastika iz kamnia XI–XV vv.* [Old Russian Small Stone Sculpture of the 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries], Arkheologiia SSSR. Svod Arkheologicheskikh istochnikov. E1-60, Moscow: Nauka, 1983 (in Russian).

Olsuf'ev Iu.A. “Voprosy Form Drevnerusskoi Zhivopisi” [“Formal Problems of Medieval Russian Painting”], *Sovetskii muzei* [Soviet Museum], 6 (1935), pp. 21–36; 1 (1936), pp. 61–78 (in Russian).

Peichev D. “Using Digital Reconstruction in the Study of Ancient Russian Painting: A Case Study based on the Theotokos of Tenderness of Staraya Russa from the Russian Museum Collection”, *Paleorosia. Ancient Rus in time, in personalities, in ideas*, 1 (29) (2025), pp. 165–172 (in Russian).

Pivovarova N.V. *Freski tserkvi Spasa na Nereditse v Novgorode: ikonograficheskaia programma rospisi* [Frescoes of the Church of the Savior on Nereditsa in Novgorod: Iconographic Program of the Paintings], St. Petersburg: ARS; Dmitrii Bulanin, 2002 (in Russian).

Putsko V.G. “Ikona Bogomateri Belozerskoi: russkaia ikonopis' XIII veka v evropeiskom khudozhestvennom kontekste” [“Icon of the Mother of God of Belozersk: Russian Icon Painting of the 13<sup>th</sup> Century in the European Artistic Context”], in *Beloz'er'e: kraevedcheskii al'manakh* [Belozerie: Local History Almanac], ed. by Iu.S. Vasil'ev, No. 2, Vologda: Legiia, 1998, pp. 330–343 (in Russian).

Putsko V.G. “Ikona 'Bogomater' Belozerskaia' i problemy vizantiisko-russkikh istoriko-khudozhestvennykh paralelei” [“The Icon of the Virgin 'Belozerskaya' and the Problems of Byzantine-Russian Historical and Artistic Parallels”], in *Restavratsiia i issledovanie pamiatnikov kul'tury Russkogo Severa* [Restoration and Research of Cultural Monuments of the Russian North], Vologda: Arnika, 2011, pp. 117–125 (in Russian).

Rybakov A.A. *Vologodskaia ikona. Tsentry khudozhestvennoi kul'tury zemli Vologodskoi XIII–XVIII vekov* [Vologda Icon Painting. Centers of Artistic Culture of the Vologda Land of the 13<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries], Moscow: Galart, 1995 (in Russian).

Sal'ko N.B. *Zhivopis' drevnei Rusi XI – nachala XIII veka. Mozaiki. Freski. Ikony* [Medieval Russian Painting of the 11<sup>th</sup> – early 13<sup>th</sup> Century. Mosaics. Frescoes. Icons]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1982 (in Russian).

Sarabyanov V.D. “The Icon ‘Our Lady of Passions’ from St. Demetrius Monastery of Kashin”, in *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo Vizantii, Balkan i Rusi. XIII vek* [Old Russian Art. Art of Byzantium, Balkans and Rus'. 13<sup>th</sup> Century], Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin, 1997, pp. 311–325 (in Russian).

Smirnova E.S. *Ikony severo-vostochnoi Rusi: Rostov, Vladimir, Kostroma, Murom, Riazan', Moskva, Vologodskii krai, Dvina. Seredina 13 – seredina 14 veka* [Icons of North-Eastern Russia: Rostov, Vladimir, Kostroma, Murom, Ryazan, Moscow, Vologda Territory, Dvina. The Middle of the 13<sup>th</sup> – the Middle of the 14<sup>th</sup> century], Moscow: Severnyi palomnik, 2004 (in Russian).

Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – nachalo XV veka* [Painting of the Great Novgorod. Mid-13<sup>th</sup> – Early 15<sup>th</sup> Century], Moscow: Nauka, 1976 (in Russian).

Shalina I.A. “Icon of St. Nicholas the Wonderworker from the Dukhov Monastery in the Context of Byzantine Art of the First Half – the Middle of the 13<sup>th</sup> Century”, in *Iskusstvo vizantiiskogo mira 2. Sbornik statei pamiati O.S. Popovoi* [Art of the Byzantine world 2. Collection of Articles in Memory of O.S. Popova], ed. by I.A. Oretskaia, Moscow: State Institute for Art Studies, 2023, pp. 359–391 (in Russian)

Shalina I.A. “Icon of the Holy Apostles Peter and Paul from Belozersk and its Place in the History of Old Russian Art of the First Third of the 13<sup>th</sup> Century”,

in *Actual Problems of Theory and History of Art*, ed. A.V. Zakharova, S.V. Mal'tseva and E.Iu. Staniukovich-Denisova, St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2023, pp. 336–347 (in Russian).

Shalina I.A. “Icon of the Mother of God from Belozersk in the Dialogue of Eastern Christian and Western Culture”, in *Between East and West. Saint Alexander Nevsky, His Time and Image in Art. Collected Papers of International Scientific Conference. Moscow, September 15–18, 2021*, ed. by M. Makhanko and O. Ovcharova, Moscow: State Institute for Art Studies; Central Andrei Rublev Museum, 2023, pp. 38–71 (in Russian).

Shalina I.A. “Icon ‘The Mother of God of Tenderness’ (‘Starorusskaya’) of the First Decades of the 13<sup>th</sup> Century and the Tradition of Late Komnenos Expressionism”, *Bulletin of the Russian Medieval Art Department*, 1 (2023), pp. 12–32 (in Russian).

Shalina I.A. “Ikona ‘Angel Zlatye vlasny’ i russkaia khudozhestvennaia kul'tura okolo 1200 goda” [“The Icon of the Angel with Golden Hair and the Russian Artistic Culture about 1200”], in *Dmitrievskii sobor vo Vladimire. K 800-letiiu sozdaniia [St. Demetrius Cathedral in Vladimir. To the 800<sup>th</sup> Anniversary]*, Moscow: Modus graffiti, 1997, pp. 188–219 (in Russian).

Shalina I.A. “Ikona Bogomateri Feodorovskoi” [“Icon of the Mother of God «Feodorovskaia»”], in *Pravoslavnaia entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 71, Moscow: Ecclesiastical Scientific Centre “Orthodox encyclopedia”, 2024, pp. 355–381 (in Russian).

Shalina I.A. “Ikona Bogomateri Umileniia iz Belozerska – novgorodskii pamiatnik vtoroi chetverti XIII veka” [“The Icon of Our Lady of Tenderness from Belozersk: A Novgorod Work from the Second Quarter of the 13<sup>th</sup> Century”], *Sofia*, 2 (2022), pp. 12–18 (in Russian).

Shalina I.A. “The Origin of the Icon of the Mother of God of Tenderness of the Second Quarter of the 13<sup>th</sup> Century and the History of its Existence in Belozersk”, *Bulletin of the Russian Medieval Art Department*, 2 (2024), pp. 10–25 (in Russian).

Shalina I.A., ed. *Sluzhenie krasote. Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo iz sobraniia Vorob'evykh. Katalog vystavki [Serving the Beauty. Old Russian and Folk art from the Vorobyov Collection. Exhibition Catalogue]*, Saint Petersburg: Kalamos, 2015 (in Russian).

Sverdlova S. and Pershin D. “The Icon ‘Mandylyon. Adoration of the Cross’ of the Last Quarter of the 12<sup>th</sup> Century from the State Tretyakov Gallery. Two Stages of Creating a Work”, in *Art of the Byzantine World. Individuality in Artistic Creativity. A Collection of Essays in Honour of Olga Popova*, ed. by A. Zakharova, O. Ovcharova and I. Oretskaia, Moscow: State Institute for Art Studies, 2021, pp. 482–503 (in Russian).

Tolstaia T.V., ed. *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremliia. XI– nachalo XV veka. Katalog [Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. 11<sup>th</sup> – Early 15<sup>th</sup> Centuries. Catalogue]*, Moscow: Severnyi palomnik, 2007 (in Russian).

Vilinbakhova T.B. “Ob ikone ‘Bogomater’ Umilenie’ (‘Belozerskaia’)” [“On the Icon ‘The Mother of God of Tenderness’ (‘Belozerskaya’)”], in *Iskusstvo Rusi, Vizantii i Balkan XIII veka. Tezisy dokladov konferentsii. Moskva, sentiabr’ 1994 [Art of Rus’, Byzantium and the Balkans of the 13<sup>th</sup> Century. Abstracts of Conference Reports]*, St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 1994, pp. 40–41 (in Russian).

Weitzmann K. “Icon Painting in the Crusader Kingdom”, *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), pp. 51–83 (reprinted in: Idem. *Studies in the Arts on Sinai*, Princeton: Princeton University Press, 1982, pt. XII, pp. 387–408).

Zakharov S.D. *Drevnerusskii gorod Beloozero [The Old Russian City of Beloozero]*, Moscow: Indrik, 2004 (in Russian).

*М.И. Яковлева*

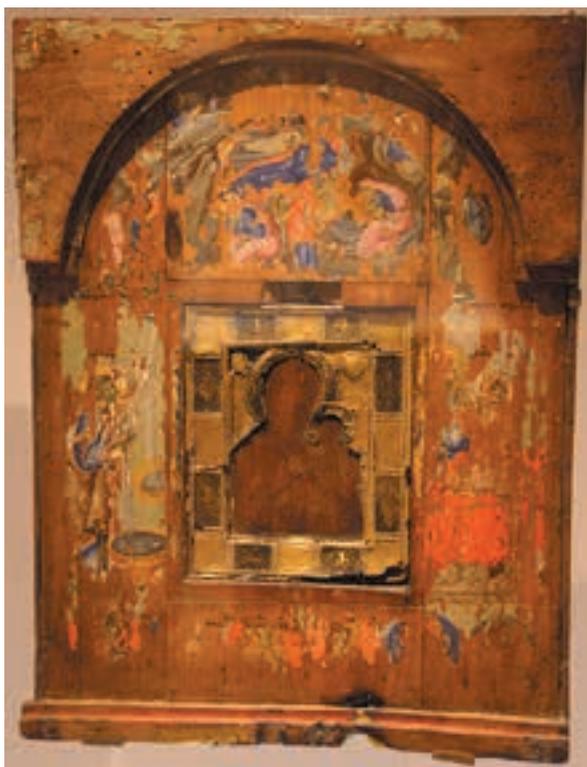
**ФРАГМЕНТ ТРИПТИХА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ  
ИСТОРИИ И ЭТНОГРАФИИ СВАНЕТИИ (МЕСТИИ):  
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О КОМПОЗИЦИОННЫХ  
И ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ,  
ДАТИРОВКЕ И АТТРИБУЦИИ**

В собрании Музея истории и этнографии Сванетии в Местии находится памятник, принадлежащий к наиболее изысканным произведениям поздневизантийской иконописи в ее столичном, рафинированном варианте (илл. 1)<sup>1</sup>. Это центральная панель триптиха (44 × 35,5 см), в которую врезана украшенная серебряным позолоченным окладом икона Богородицы Одигитрии (16,7 × 13,5 см). Сохранность живописи далека от идеала: изображение на иконе-врезке почти полностью утрачено, а на самом триптихе обширные участки красочного слоя осыпались вместе с грунтом, обнажив деревянную основу. Вверху, в полукруглом углублении ковчега, находится сцена Рождества; по сторонам от иконы-врезки представлены пророки Гедеон и Аарон в рост, в позе моления, причем их взгляды и жесты обращены не к Богородице, а вправо и вверх. Внизу располагаются шесть сильно руинированных разноцветных медальонов с поясными образами святых жен. В верхней части иконной доски, по сторонам арочного завершения ковчега, изображения целиком погибли.

Несмотря на отсутствие боковых створок и огорчительную фрагментарность живописи, очевидно, что это высококлассный по уровню художественного исполнения памятник, который к тому же являет собой важное свидетельство греко-грузинских культурных связей в палеологовскую эпоху. Между тем он до сих пор остается весьма скудно изученным. Известно, что триптих происходит из церкви Архангелов в селе Свипи Цхумарской общины, где его видел и кратко описал Э. Такайшвили во время экспедиции в Сванетию в 1910 году<sup>2</sup>. Исследователь уделил

<sup>1</sup> Svaneti Museum / Ed. by L. Pantskhava et al. Tbilisi: Cezanne, 2014. Cat. 53. P. 119.

<sup>2</sup> Такайшвили Е.С. Археологическая экспедиция в Лечхум-Сванетию в 1910 году. Париж, 1937 (на груз. яз.). С. 385–386. Благодарю А.М. Махову за перевод публикаций с грузинского языка. Во время экспедиции Э. Такайшвили Д.И. Ермаковым были сделаны фотографии лицевой и оборотной сторон иконы-врезки, хранившиеся в его архиве (№ 17079, 17080).



Илл. 1. Центральная панель  
триптиха  
Из Свипи (община Цхумари)  
Последняя треть  
XIII века (икона-врезок), первая  
четверть XIV века (триптих)  
Мestia, Музей истории  
и этнографии Сванетии  
Фото автора

основное внимание врезку с образом Богородицы, скупое отметив, что она помещена в поврежденное обрамление. Э. Такайшвили широко датировал икону-врезок XIII–XIV веками и опубликовал имеющуюся на ее обороте надпись на асомтаврули, зафиксированную еще Д.З. Бакрадзе: «Пресвятая Богородица, помилуй великого грешника Евфимия-Деметре, жертвователя, и забудь прегрешения его»<sup>3</sup>. Г.Н. Чубинашвили в альбоме 1957 года, посвященном грузинскому чеканному искусству, воспроизвел фотографию иконы-врезки без окружающего ее живописного обрамления, не уточняя возможное время создания памятника<sup>4</sup>. Впоследствии в изданном в 1959 году капитальном исследовании грузинской чеканки он включил оклад иконы Богородицы в одну группу с убранством двух

<sup>3</sup> Надпись воспроизводится нами в переводе Д.З. Бакрадзе, см.: *Бакрадзе Д.З. Сванетия // Записки Кавказского отдела Императорского русского географического общества. VI. Тифлис, 1864. С. 70. Несколько иное прочтение см.: Svaneti Museum. Cat. 53. P. 119 (Деметре назван «ктитором Евфимии»).*

<sup>4</sup> *Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. Альбом, исторический очерк и аннотации. Тбилиси: Государственное издательство Грузинской ССР, 1957. Табл. 161а. С. 20. Согласно приводимым в этой публикации сведениям, икона поступила в Краеведческий музей Местии в 1948 году. Снимок был сделан Н. Чубинашвили во время экспедиции в Сванетию в 1954 году (Там же. С. 21).*

Илл. 2. Богоматерь Одигитрия  
Икона-врезок, в окладе  
Из Свипи (община Цхумари)  
Последняя треть XIII века  
Мestia, Музей истории  
и этнографии Сванетии  
Фото автора



деисусных икон из Несгуна и Жибиани, датировав все эти произведения XII–XIII столетиями<sup>5</sup>. Н. Чичинадзе опубликовала памятник в диссертационном исследовании, посвященном так называемому Сетийскому триптиху<sup>6</sup>, а затем – в специальной статье о композиционных особенностях грузинских складней<sup>7</sup>, причем в обоих случаях святые, представленные по сторонам от иконы-врезка и в медальонах, не были идентифицированы. Взгляды исследовательницы на датировку разных элементов триптиха менялись. Первоначально Н. Чичинадзе отнесла серебряный оклад иконы Богоматери ко второй половине XIII века<sup>8</sup> и лаконично отметила, что складень был изготовлен для нее позже<sup>9</sup>. Затем икона-врезок была датирована концом XIII столетия, ее оклад – ранним

<sup>5</sup> Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства. В 2-х т. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1959. Т. I (Текст). С. 609.

<sup>6</sup> Чичинадзе Н.У. Сетийский триптих. Из истории грузинской иконописи. Дис. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1990 (на груз. яз.). С. 115–116. Табл. 18.

<sup>7</sup> Chichinadze N. Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth through Fifteenth Centuries // Gesta. 1996. Vol. XXXV/1. P. 74. Fig. 11.

<sup>8</sup> Чичинадзе Н.У. Сетийский триптих. Из истории грузинской иконописи. С. 116.

<sup>9</sup> Там же. С. 107.

XIII веком (по мнению исследовательницы, первоначально он предназначался для другого образа), а сам триптих – XV столетием<sup>10</sup>. Впоследствии Н. Чичинадзе уточнила атрибуцию изображенных по сторонам от Богоматери персонажей, верно идентифицировав их как пророков, и вновь высказала мнение о одновременности составных частей памятника, широко датировав икону-врезку XIII столетием, а центральную панель триптиха XIV веком<sup>11</sup>.

Фрагментарное состояние сохранности существенно затрудняет реконструкцию облика уцелевшей части складня. Тем не менее некоторые наблюдения относительно структуры, материальных признаков, иконографии и стиля этого незаурядного произведения все же возможны, и нам кажется небесполезным комплексно рассмотреть их в настоящей статье. Заранее оговоримся, однако, что предлагаемые нами замечания носят предварительный характер, а сам памятник требует дальнейшего всестороннего и тщательного изучения.

Ввиду почти полной утраты красочного слоя иконы-врезка рассуждать о ее художественных качествах не представляется возможным (илл. 2). Судя по едва различимым силуэтам Богоматери и Младенца, их пропорции были плотными и приземистыми; фигура Христа, очертания которой прочтываются благодаря сохранившемуся светлому колеру одеяний, отличалась корпулентностью и массивной выразительностью форм. Эти особенности указывают на создание памятника в палеологовскую эпоху, что совершенно справедливо отметила Н. Чичинадзе<sup>12</sup>. Несравненно более плодотворный материал для размышлений дает украшающий икону-врезку серебряный позолоченный оклад. Он состоит из чередующихся гладких (без декора) и покрытых черневым флоральным орнаментом прямоугольных сегментов, по периметру которых проложены валики с насечками, имитирующие жемчужную обнизь. Черневой растительный узор украшает также нимбы Богоматери и Младенца. По сторонам от головы Марии находятся окруженные валиками гладкие медальоны, предназначавшиеся для размещения монограммы имени Богоматери<sup>13</sup>. Поля снаружи окаймлены узкой полосой канфаренного растительного орнамента в виде тонкой вьющейся лозы, по лузге идет простой канфаренный узор из параллельных

<sup>10</sup> Chichinadze N. Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth through Fifteenth Centuries. P. 74.

<sup>11</sup> Chichinadze N. Viewing Prophets: Images of Prophets on Painted Icons from Georgia // Abstracts of an International Symposium "The Bible in Words and Images". Tbilisi, 2022. P. 48.

<sup>12</sup> Chichinadze N. Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth through Fifteenth Centuries. P. 74.

<sup>13</sup> Мы затрудняемся сказать, были ли медальоны изначально оставлены гладкими или же оказались таковыми в ходе бытования памятника. Можно предположить, что они предназначались для размещения эмалевых дробниц с именем Богоматери, хотя никаких следов крепления последних на окладе не видно. Это, однако, сомнительно, поскольку дробницы обычно крепились непосредственно к фону.

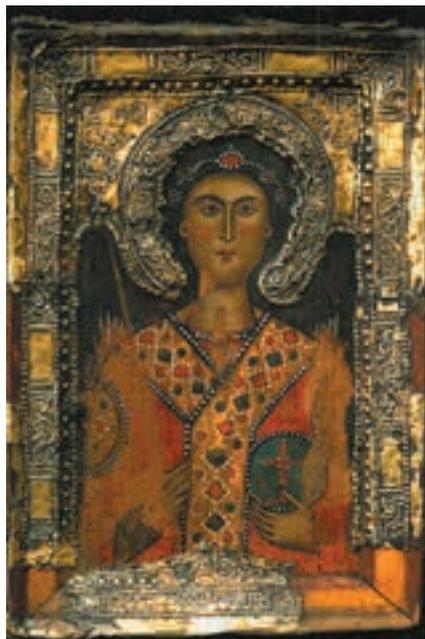
штрихов. Наконец, по контуру фона и абрису фигур проложен невысокий валик, декорированный зигзагообразно расположенными точками<sup>14</sup>.

По своим композиционным и стилистическим особенностям оклад иконы-врезка примыкает к группе изделий грузинского художественного металла, в которых роскошь декоративных приемов сочетается со стремлением разрядить изобразительное пространство, избавив его от чрезмерного обилия орнаментов. С формальной точки зрения это намерение реализуется в чередовании равновеликих гладких и декорированных прямоугольных участков, благодаря чему достигается большая структурная ясность обрамления. К этой группе относятся оклады уже упомянутых деисусных икон Богоматери из Несгуна (илл. 3) и Иоанна Предтечи из Жибиани, отнесенные Г.Н. Чубинашвили к XII–XIII векам (в обоих декор исполнен в технике черни)<sup>15</sup>, точно датируемое серединой – второй половиной XIII века обрамление иконы Христа Вседержителя из Хоби (совершенно гладкие сегменты оклада чередовались с участками, украшенными медальонами и треугольными (на углах) вставками с чеканным растительным орнаментом)<sup>16</sup>, а также оклады чтимого Вардзийского образа

<sup>14</sup> Сохранившиеся по периметру нимбов крепления и следы от них свидетельствуют о том, что образ Богоматери с Младенцем был украшен жемчужной обнизью и драгоценными привесками. Этот факт лишний раз подтверждает, что икона пользовалась особым почитанием. Благодарю И.А. Стерлигову, обратившую на это мое внимание.

<sup>15</sup> Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. II (Иллюстрации). Илл. 425, 426; Svaneti Museum. Cat. 58. P. 121 (репродуцированы лицевая и оборотная стороны оклада иконы из Несгуна). На обороте богородичной иконы из Несгуна имеется стихотворная надпись с именем Борены, традиционно отождествляемой со второй женой грузинского царя Баграта IV (1027–1072) Бореной Аланской. См.: Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. I. С. 609. Имя Борены относится к редким в Грузии; известно, что помимо супруги Баграта IV его носила вторая жена Бедана II Дадияни, правившего Мегрелией (Одиши) во второй половине XIII века. См. Toumanoff C. Manuel de généalogie et de chronologie pour l'histoire de la Caucasic chrétien (Arménie – Géorgie – Albanie). Roma: Edizioni Aquila, 1976. P. 187.

<sup>16</sup> Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. С. 10–11, 19. Табл. 127; Он же. Грузинское чеканное искусство... Т. I. С. 624; Т. II. Илл. 432а (фрагменты). Первоначальные орнаментированные медальоны на окладе были заменены более поздними, медными; позднейшим добавлением являются также украшающие его камни. Оклад иконы Христа Пантократора из Хоби датируется временем правления Давида Нарина (1245–1293) на основании чеканной ктиторской надписи на обороте, в которой перечисляются, среди прочих, имена мандатур-ухуцеса Бедана Дадияни и его жены Хвашак. Эти же лица украсили серебряным окладом оборотную сторону иконы Богоматери из Хоби, о чем сообщает посвятельная надпись, упоминающая также «царя царей Давида, сына Русудан». См.: Кондаков Н.П., Бакрадзе Д. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб.: Синод. тип., 1890. С. 80–81, 84. Рис. 36, 37; Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. I. С. 573–579. Т. II. Илл. 63–65, 481. Оклад иконы Богоматери из Хоби состоит из разновременных частей. Закрывающее ковчег чеканное изображение датируется временем ок. 970 года на основании расположенной под ним надписи на асомтаврели с именем царя Леона, отождествляемого с царем Абхазии Леоном III (957–967). Поля были украшены, вероятно, в XIII веке (одновременно или чуть раньше оборота иконы); эмалевые медальоны относятся к первой половине XII столетия. О датировке разных частей оклада иконы Богоматери из Хоби и их заказчиков см.: Khuskivadze L. Medieval Cloisonné Enamels at



Богоматери<sup>17</sup>, иконы архангела Михаила из села Лабскалди (илл. 4)<sup>18</sup>, створок утраченного триптиха из села Цвирми в Сванетии<sup>19</sup> и ряда других икон<sup>20</sup> (гладкие участки оклада чередуются с орнаментированными, исполненными в технике чеканки).

Илл. 3. Богоматерь  
Икона в окладе,  
со стихотворной  
надписью Борены  
на обороте  
Из Несгуна  
(община Ленджери)  
XIII век  
Мestia,  
Музей истории  
и этнографии  
Сванетии  
Фото автора

Илл. 4. Архангел  
Михаил. Икона  
в окладе. XIII век  
Церковь  
Свв. Архангелов,  
Лабскалди

Georgian State Museum of Fine Arts. Tbilisi: Khelovneba, 1984. Cat. 112–121. P. 84–87;  
*Chichinadze N. Precious Metal Revetments on Georgian Medieval Painted Icons: Some Observations on a Devotional Practice // Caucasus Journal of Social Sciences. 2008. Vol. 1. Issue 1. P. 263–264. Fig. 3; Chichinadze N. Icons as Symbols of Power in Medieval Georgia // Le Muséon. 2009. Vol. 122. P. 415–416. Pl. 4; Chichinadze N. Icons as Relics. Re-interpreting Repoussé Revetments of Devotional Images in Medieval Georgia // Iconographica. 2011/2012. Vol. 10/11. P. 50–51. Fig. 2. В обеих иконах из Хоби первоначальная живопись не сохранилась.*

<sup>17</sup> Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. С. 10–11, 20. Табл. 168; *Khuskivadze L. Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts. 1984. P. 25.*

<sup>18</sup> *Chichinadze N. Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century Painted Icons from Svaneti. Tbilisi, 2011. Cat. 21. P. 115; Burčulaže N. Georgian Icons. Tbilisi, 2016 (на груз. яз.). P. 128–129.*

<sup>19</sup> *Chichinadze N. Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth through Fifteenth Centuries. P. 70. Fig. 5.*

<sup>20</sup> См., например, оклады икон «Богоматерь Одигитрия» из церкви Спаса в с. Муркмери (община Ушгули, Верхняя Сванетия), «Св. Василий Великий» из церкви пророка Ионы в с. Иенаши (община Латали, Верхняя Сванетия) или обрамление чеканного образа архангела Гавриила из Георгиевской церкви в с. Лахили (община Латали, Верхняя Сванетия): *Takaishvili E. Works 3. The Archeological Expedition in Lechkhum-Svaneti in 1910. Tbilisi: Artanuji, 2017 (на груз. яз., цв. вкладыш без пагинации). Следует отметить, однако, что два последних произведения, как и икона Вардзийской Богоматери и боковые створки диптиха из Цвирми, не могут служить прямыми аналогиями интересующему нас памятнику: оклады, закрывающие их фон, не гладкие, а обильно покрыты растительным орнаментом.*

Илл. 5. Слева:  
Фрагмент оклада  
иконы-врезка  
Из Свипи (община  
Цхумари)  
Последняя треть  
XIII века  
Местиа, Музей  
истории  
и этнографии  
Сванетии  
Фото автора

Справа: Фрагмент  
оклада так  
называемой  
Вардзийской иконы  
Богоматери. Вторая  
половина XIII века  
Тбилиси,  
Государственный  
музей искусств  
Грузии



По мнению Г.Н. Чубинашвили, первоначально такой принцип «разреженного» декорирования окладов был реализован в технике черни, а уже затем в чеканке; исходя из этого, убранство интересующего нас памятника следует датировать тем же временем, что и обрамления икон из Несгуна и Жибиани, то есть существенно раньше окладов из Хоби, Вардзии, Лабскалди и Цвирми, относимых ко второй половине XIII столетия<sup>21</sup>. Однако, на наш взгляд, такая датировка вызывает ряд возражений. Во-первых, очевидно иное, чем в окладах из Несгуна и Жибиани, соотношение средника и полей, которые у иконы-врезка сделаны очень широкими, что усиливает декоративное звучание обрамления даже при оставленном гладким фоне. Во-вторых, примечательно применение такого же, как в окладах икон из Вардзии и Лабскалди, специфического декоративного приема: контур фона и абрис фигур обрамлены узким валиком, украшенным зигзагообразно расположенными прочеканенными точками (илл. 5). Различается только степень упорядоченности образуемого ими узора – в иконе из Местии он более небрежный, местами почти хаотичный.

Наконец, принципиально различия тип флорального декора на окладах иконы-врезка и деисусных икон из Несгуна и Жибиани. На иконе Богоматери из Несгуна растительный орнамент, основу которого составляет тонкий раздваивающийся побег, предельно упрощен; памятник из Жибиани демонстрирует чуть более прихотливый вариант раппорта, с закручивающимися в спирали, каллиграфически ажурными лозами. В обоих случаях в технике черни исполнен сам орнамент, а фон оставлен золотым. Такого же рода узор украшает нимбы и декоративные медальоны на так называемом Сетийском триптихе, датируемом первой половиной XIII века<sup>22</sup>. Флоральный декор на полях

<sup>21</sup> Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. I. С. 609, 624.

<sup>22</sup> Chichinadze N. Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century Painted Icons from Svaneti. Cat. 17. P. 114–115.

иконы-врезка из Местии имеет более сложный и структурно упорядоченный рисунок, основу которого составляет мотив крина с расходящимися от него «усиками». На удлинённых боковых сегментах оклада этот мотив складывается в симметричную, почти геральдическую композицию, образованную вырастающими друг из друга и переплетающимися тонкими побегами<sup>23</sup>. Чернью заполнен фон пластинок, в то время как сам растительный орнамент золотой, что создает роскошный декоративный эффект, вызывающий ассоциации с мерцающими на темном бархате драгоценностями.

На наш взгляд, ближайшей аналогией этому изысканному ажурному орнаменту является черневой декор, украшающий венец иконы «Христос Пантократор» из Цаленджихи (илл. 6)<sup>24</sup>. Во всяком случае, он обнаруживает ту же логику построения, хотя структурообразующим элементом здесь выступает не крин, а раздвоенный лист затейливой конфигурации. Однако орнаменту Цаленджихского Спаса присуща бóльшая прихотливость; как и в целом драгоценное убранство этой иконы, он служит примером произведения экстра-класса, пронизанного духом изощренной, но несколько избыточной роскоши.

Оклад лицевой стороны Цаленджихского Спаса традиционно принято датировать X–XI веками<sup>25</sup>. Считается, что впоследствии, вероятно, в конце XIII или в XIV столетии икона была превращена в реликвиарий: с оборотной стороны добавлена выдвигающаяся тонкая крышка с углублениями для хранения реликвий, которую покрывал ныне утраченный серебряный оклад с ктиторской надписью, упоминавшей Георгия Дадияни<sup>26</sup>. Недавно



Илл. 6. Слева: *Фрагмент венца иконы «Христос Вседержитель»* Из Цаленджихи Первая четверть XIV века (?) Тбилиси, Государственный музей искусств Грузии

Справа: *Фрагмент оклада иконы-врезка* Из Свипи (община Цхумари) Последняя треть XIII века Местиа, Музей истории и этнографии Сванетии Фото автора

<sup>23</sup> Чрезвычайно близкий по рисунку орнамент, но реализованный в технике чеканки, украшает поля боковых створок так называемого Сетийского триптиха. Сходство настолько велико, что не кажется невозможной вероятность использования его в качестве образца мастером, исполнившим черневой декор оклада интересующей нас иконы-врезка.

<sup>24</sup> *Khuskivadze L. Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts. P. 89.*

<sup>25</sup> *Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. I. С. 579–584. Т. II. Илл. 80–81 (фрагменты); Chichinadze N. The True Cross Reliquaries of Medieval Georgia // Studies in Iconography. 1999. Vol. 20. P. 41–42. Fig. 8; Eadem. Icons as Relics. Re-interpreting Repoussé Revetments of Devotional Images in Medieval Georgia. P. 52–53. Fig. 3. Украшающие оклад эмалевые медальоны относятся к первой половине XII века (Khuskivadze L. Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts. Cat. 122–130. P. 88–91). Г.Н. Чубинашвили считал, что в орнаментированных обрамлениях грузинских икон чернь использовалась сначала в качестве фона и лишь на следующем этапе эволюции – для создания самих узоров (Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. I. С. 609). Этот взгляд, очевидно, требует пересмотра.*

<sup>26</sup> *Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. II. Илл. 480.*

Н. Бурчуладзе высказала убедительное мнение, что все элементы этого сложносоставного произведения (образы Христа Вседержителя и Христа во гробе на лицевой и оборотной сторонах иконы, выдвигающаяся крышка-реликварий с изображением Константина и Елены, а также оклады лицевой и тыльной сторон) были исполнены одновременно<sup>27</sup>. Исследовательница отнесла создание этого выдающегося памятника, отличающегося насыщенным богословским содержанием и великолепным художественным исполнением, к третьей четверти XIV века, идентифицировав упомянутого в надписи ктитора с правителем Мегрелии (Одиши) Георгием Дадиани (1365–1386), отцом Вамеха Дадиани, известного заказчика росписи Цаленджихского храма. Это отождествление, однако, не является единственно возможным – памятник мог быть создан и по заказу Георгия I Дадиани (1293–1323), к чему в свое время склонялись Э. Такайшвили и Г.Н. Чубинашвили<sup>28</sup>.

В пользу более ранней датировки, как кажется, говорит сходство орнаментальных мотивов на окладе Цаленджихского Спаса с декором знаменитого диптиха из Хоби, изготовленного для хранения наперсного креста-реликвария царицы Тамары по заказу перечисленных в ктиторской надписи эристава эриставов Шергила Дадиани, его супруги Натэлы и сына Цотнэ<sup>29</sup>. Эти лица известны также по вкладным надписям на других памятниках<sup>30</sup>, однако относительно времени их жизни и, соответственно, датировки диптиха в исследовательской литературе нет единого мнения. Упомянутый в надписи Цотнэ иногда отождествляется со святым Цотнэ Дадиани, приближенным царицы Русудан (1223–1247), и в таком случае создание диптиха из Хоби относится к первой половине XIII века<sup>31</sup>. Согласно другой точке зрения, Шергил Дадиани жил на рубеже XIII–XIV веков или в первой половине XIV столетия; этого мнения придерживаются, в частности, Г.Н. Чубинашвили и Н. Чичинадзе, посвятившая диптиху из Хоби развернутое монографическое исследование<sup>32</sup>.

В растительном орнаменте, украшающем створки диптиха из Хоби, отчетливо прослеживается мотив раздвоенного листа, аналогичный использованному в декоре оклада Цаленджихского Спаса. Отчасти совпадает и принцип организации орнамента, основным элементом которого выступает закрученная в спирали лоза, – с той разницей, что на полях иконы

<sup>27</sup> *Burčulaže N. Georgian Icons. P. 356–359.*

<sup>28</sup> *Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. I. С. 623–624 (прим. 2).*

<sup>29</sup> *Burčulaže N. Georgian Icons. P. 352–355; Chichinadze N. Khobi Diptych // Chronos. 2021. № 2. III. 3. P. 337 (на груз. яз.).*

<sup>30</sup> Подробнее об этом см. *Chichinadze N. Khobi Diptych. P. 325–326.*

<sup>31</sup> *Кондаков Н.П., Бакрадзе Д. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. С. 91; Burčulaže N. Georgian Icons. P. 352–355.*

<sup>32</sup> *Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство... Т. I. С. 623–624 (особенно прим. 2; относит время создания диптиха из Хоби к концу XIII – началу XIV века); Chichinadze N. Khobi Diptych. P. 326, 334 (считает Шергила политическим деятелем первой половины XIV века, ссылаясь на мнения В. Беридзе и Т. Джоджуа).*



Илл. 7. Слева сверху: *Фрагмент оклада иконы-врезка*

Из Свипи (община Цхумари)

Последняя треть

XIII века

Местиа, Музей истории и этнографии

Сванетии

Фото автора

Слева внизу: *Фрагмент оклада*

*так называемого диптиха из Хоби*

Первая половина XIV века (?)

Тбилиси, Государственный музей

искусств Грузии

Справа: *Фрагмент оклада иконы*

*«Христос Вседержитель»*

Из Цаленджихи

Первая четверть

XIV века (?)

Тбилиси, Государственный музей

искусств Грузии

из Цаленджихи флоральный декор оказывается подчинен логике строгой симметрии, в то время как на диптихе из Хоби он свободно покрывает фон створок сплошным ковровым узором (илл. 7). Можно с осторожностью предположить, что эти памятники были исполнены в одно или, во всяком случае, в близкое время, то есть в конце XIII – первой четверти XIV века (и в таком случае заказчиком оклада для Цаленджихского Спаса являлся Георгий I Дадзиани)<sup>33</sup>. Эта гипотеза подкрепляется созвучностью их иконографической программы и сходством функционального назначения – оба служили ставротекками, хотя и в разных контекстах (в частной моленной практике и в общественном пространстве храма).

Если это суждение верно, то в хронологическом отношении драгоценное обрамление интересующей нас иконы-врезка из Местии должно занимать промежуточное положение между окладами из Хоби, Вардзии, Лабскалди и Цвирми, с одной стороны, и убранством Цаленджихского Спаса и диптиха из Хоби – с другой. Типологически примыкая к первой группе памятников, оно обнаруживает близкое сходство с окладом иконы из Цаленджихи в характере ажурного растительного орнамента, который, однако, еще не приобрел здесь софистической усложненности, свойственной этому роскошному произведению, созданному по княжескому заказу Дадзиани<sup>34</sup>. Принимая во внимание пропорциональный строй фигур

<sup>33</sup> Живопись иконы из Цаленджихи сильно утрачена, что не позволяет, на наш взгляд, безоговорочно принять предложенную Н. Бурчуладзе датировку этого произведения третьей четвертью XIV века.

<sup>34</sup> Небезынтересно отметить также, что в диптихе из Хоби средник створки с изображением Христа во гробе окаймлен тонким растительным узором в виде вьющейся лозы, рисунок которого идентичен орнаменту, украшающему внешний бортик оклада интересующей нас иконы-врезка.

Богоматери и Младенца и исходя из предположения, что оклад и икона изначально были созданы как единый ансамбль (что кажется вполне естественным, хотя и необязательным), предпочтительной представляется датировка иконы-врезка последней третью XIII столетия или рубежом XIII–XIV веков. Несомненно, что первоначально она бытовала в качестве самостоятельного моленного образа и лишь впоследствии была заключена в специально созданный для нее живописный складень. Об этом свидетельствует и закрепленное в ее верхнем торце повесочное кольцо.

Как уже говорилось, по своему образному строю и стилистическим особенностям уцелевшая живопись триптиха принадлежит к византийским произведениям столичного круга. Вместе с тем материальные признаки указывают на создание этого памятника в смешанной греко-грузинской культурной среде. Красочный слой нанесен на очень тонкий слой левкаса, положенный непосредственно на доску, без паволоки; плохое сцепление грунта с основой привело к многочисленным осыпаниям. Грузинские иконы XII–XIV веков (как высокого художественного достоинства, так и провинциальные, ремесленного качества) часто написаны на досках без паволоки и с тончайшим грунтом<sup>35</sup>, что в некоторых случаях привело к схожим утратам: см., например, ростовой образ св. Николая начала XIII века<sup>36</sup> или икону «Христос Вседержитель» рубежа XII–XIII веков<sup>37</sup> из собрания Музея истории и этнографии Сванетии в Местии.

Все подписи к изображениям (в настоящее время почти полностью утраченные) исполнены по-гречески, золотом, крупным шрифтом. Кроме того, на обнаженных участках деревянной основы прочтываются чернильные (?) подготовительные надписи, отмечающие состав и порядок расположения сюжетов. Необходимость таких пометок была продиктована, вероятно, сложностью иконографической программы триптиха. Большинство из них – греческие<sup>38</sup>, выполненные высокопрофессиональным почерком, палеография которого указывает на XIV век, скорее – на первую его половину (заключение М.А. Курышевой)<sup>39</sup>. Благодаря сохранившейся помете справа от арочного завершения ковчега известно, что вверху, фланкируя сцену Рождества, были представлены пророки. Греческие подготовительные надписи по сторонам от иконы-врезка, отмечающие места, предназначенные для изображений Гедеона и Аарона, сопровождаются дублирующими грузинскими (над Аароном отчетливо

<sup>35</sup> См., например: *Иосебидзе Д.Г., Бурчуладзе Н.И.* Из коллекции Историко-этнографического музея Сванетии // Музей. 1987. № 7. Кат. 22–24, 29–35, 41–42. С. 222, 225–228, 230.

<sup>36</sup> *Chichinadze N.* Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century Painted Icons from Svaneti. Cat. 14. P. 113 (с датировкой второй половиной XII века, которая представляется слишком ранней).

<sup>37</sup> *Ibid.* Cat. 11. P. 112.

<sup>38</sup> Это надписи, отмечающие расположение изображений пророков в верхней части иконной доски и по сторонам от иконы-врезка, а также медальонов с образами святых жен под ним.

<sup>39</sup> Приношу сердечную благодарность Марине Александровне за консультацию.



Илл. 8. Фрагмент центральной панели триптиха, с подготовительными пометами на греческом и грузинском языках Из Свипи (община Цхумари) Последняя треть XIII века (икона-врезок), первая четверть XIV века (триптих) Мestia, Музей истории и этнографии Сванетии Фото автора

прочитывается «Аарон и жезл») (илл. 8). На нижнем бортике сохранился небольшой фрагмент золотого (?) оклада с обрывком текста на асомтаврული: «...он пред сыном твоим и...» (прочтение Э.Г. Жордания)<sup>40</sup>. По всей видимости, этот текст имел посвятельный характер: ктиторские надписи грузинских икон и складней традиционно располагаются на нижнем поле иконной доски, как это имеет место, например, в так называемом Сетийском триптихе<sup>41</sup> или большом триптихе из Убиси<sup>42</sup>.

С конструктивной точки зрения памятник относится к известной в византийском искусстве по меньшей мере с XII века разновидности живописных триптихов с углублением в центральной части, имеющим полукруглое завершение<sup>43</sup>. Кроме того, типологически он примыкает к выделенной Н. Чичинадзе особой группе грузинских складней, в среднюю панель которых врезана самостоятельная и, очевидно, особо чтимая икона: таковы Сетийский триптих (илл. 9), а также складни из Лабскалди и Цвирми (последний известен только по архивным фотографиям)<sup>44</sup>. Следует отметить, однако, совершенно иной, по сравнению с перечисленными произведениями, принцип художественного оформления

<sup>40</sup> Выражаю глубокую признательность коллеге за расшифровку и перевод грузинских надписей.

<sup>41</sup> Svaneti Museum. Cat. 50. P. 114–115.

<sup>42</sup> Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum / Ed. N. Burchuladze. Tbilisi: Georgian National Museum, 2012. P. 152–153.

<sup>43</sup> Weitzmann K. Crusader Icons and Maniera Greca // Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters / Hrsg. I. Hutter. Wien, 1984. P. 153.

<sup>44</sup> Chichinadze N. Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth through Fifteenth Centuries. P. 67–71. Fig. 3–5; Eadem. Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century Painted Icons from Svaneti. Cat. 17, 22. P. 114–116.

Илл. 9. Так  
называемый  
Сетийский триптих  
Из Сети  
(община Местиа)  
Первая половина  
XIII века  
Местиа, Музей  
истории  
и этнографии  
Сванетии  
Фото автора



фрагмента триптиха из Местии. Важнейшее смысловое и эстетическое значение в нем отводится живописному обрамлению иконы-врезка, образующему цельное и сложносочиненное изобразительное пространство. Судя по сохранившимся фрагментам тонких золотых (?) пластинок, а также расположению гвоздей и гвоздевых отверстий, оклад закрывал лишь небольшие участки центральной панели триптиха: нижний бортик и часть иконной доски под медальонами со святыми женами, узкие участки по ее краям и, вероятно, часть навершия над арочным завершением ковчега. В отличие от интересующего нас памятника, в оформлении грузинских складней из Сети, Лабскалди и Цвирми доминирующая роль принадлежит чисто декоративному началу: центральный образ окружают расположенные через большие цезуры, изолированные одиночные фигуры, а все обширные промежутки между ними заполнены обильно орнаментированными драгоценными окладами<sup>45</sup>.

В более широком контексте византийского искусства фрагмент триптиха из Местии примыкает к выделенной П. Вокотопулосом многочисленной категории икон, которые он называет «составными» (σύνθετες εικόνες)<sup>46</sup>. Их особенность заключается в том, что центральный, более древний образ (темперный, мозаичный или рельефный)

<sup>45</sup> Определенные отличия наблюдаются и в конструкции деревянной основы: в грузинских складнях из Сети, Лабскалди и Цвирми по сторонам от заглубленной части центральной панели имеются широкие бортики, отсутствующие во фрагменте триптиха из Местии.

<sup>46</sup> *Vocotopoulos P.L. Composite Icons // Griechische Ikonen: Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis / Ed. by E. Haustein-Bartsch and N. Chatzidakis. Athens – Recklinghausen, 2000. P. 5–10; Βοκοτόπουλος Π. Σύνθετες εικόνες. Μία πρώτη καταγραφή / Σήμα Μενελάου Παρλαμά. Επ. Α. Τζεδάκη-Αποστολάκη. Ηράκλειο: Ε.Κ.Ι.Μ., 2002. Σ. 299–319.*

оказывается вмонтированным в специально созданное для него позднейшее живописное обрамление, как правило, композиционно, тематически или символически с ним связанное и призванное подчеркнуть его особую значимость<sup>47</sup>. Как отмечает П. Вокотопулос, иконы подобного рода появляются в палеологовскую эпоху и получают особую популярность в поствизантийское время<sup>48</sup>. Кажется, однако, что традиция создания для почитаемой иконы специальной живописной (то есть расписанной темперой) «оправы» именно в форме складня относится к местным грузинским феноменам. Во всяком случае, нам известен только один пример подобного «составного» триптиха, происходящий из другого региона – центральная часть складня с фрагментами стеатитовой житийной (?) иконы св. Пантелеймона из Ватиканской апостольской библиотеки, получившая свой современный облик в Южной (?) Италии в XIII веке или позже<sup>49</sup>. Более того, грузинские триптихи, по-видимому, являются наиболее ранними примерами известных в настоящее время «составных» икон: Н. Чичинадзе относит создание Сетийского триптиха к первой четверти или первой половине

<sup>47</sup> *Вокотόπουλος Π. Σύνθετες εικόνες. Σ. 299.*

<sup>48</sup> Наблюдения П. Вокотопулоса развиваются в ряде публикаций Д. Запрзальска: *Zaprzalska D.*

*Ikona tzw. Kompozytowa w klasztorze Wlatadon w Salonikach – zagadnienie formuły ikonograficzno-kompozycyjnej i funkcji ideowo-dewocyjnej (= The Composite Icon at Vlatadon Monastery in Thessaloniki – Its Iconographic and Compositional Formula as well as Ideological and Devotional Form) // Modus. Art History Journal. 2019. Vol. XIX. P. 5–34; Eadem. Assemblages within Assemblages. Performativity of Composite Icons in Liturgical and Museum Contexts // Pamiętnik Teatralny. 2022. № 4. P. 7–30; Eadem. Composite Icons of Cyprus // *Dumbarton Oaks Papers*. 2024. Vol. 78. P. 237–263. Последняя из перечисленных статей представляет наибольший интерес, поскольку в ней рассматривается особый тип «составных» памятников, получивший распространение на Кипре: в большеформатной иконе вырезается подвижная створка (или створки), а в образовавшееся углубление вставляется небольшой образец, который, таким образом, оказывается спрятанным под живописью основной иконы и открывается для верующих только в особые моменты.*

<sup>49</sup> *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261 / Ed. by H.C. Evans and W.D. Wixom. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. Cat. 330. Pp. 494–495.* Врезанные в деревянную панель триптиха стеатитовые плакетки с поясной фигурой св. Пантелеймона, сценами его жития и Деисусом датируются XII столетием, с бюстом святого (предположительно, св. Николая Мирликийского) – XIII веком (*Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985. Vol. I. Cat. 35. S. 127–129; Cat. 120. S. 195–196*). Первоначально в среднике складня было изображено Распятие; когда в триптих вставляли стеатитовые иконки, его закрасили. Одновременно с этим в верхней части доски была написана сцена Благовещения, а в нижней – два поясных образа святых жен (Марии Магдалины и Марии Египетской или, по другой версии, Богоматери и св. Елизаветы). Предполагается, что складень был изготовлен по заказу женщины-каатолички и имел выраженную богородичную направленность иконографической программы, что отразилось даже на центральной иконе-врезке, которая стала считаться изображением евангелиста Луки, а не св. Пантелеймона.

Илл. 10. *Рождество Христово*. Фрагмент центральной панели триптиха Из Свипи (община Цхумари) Первая четверть XIV века Местиа, Музей истории и этнографии Сванетии Фото автора



XIII века, а складней из Лабскалди и Цвирми – ко второй половине того же столетия<sup>50</sup>.

Иконографическая программа фрагмента триптиха из Местии включает в себе явно выраженную богородичную символику. Тема Воплощения, помимо Рождества в верхнем регистре (илл. 10), раскрывается через образы ветхозаветных пророков Гедеона и Аарона. В искусстве византийского круга Руно Гедеона традиционно символизировало непорочное зачатие и воплощение Спасителя от Девы Марии, а процветший жезл Аарона соотносился, помимо этого, с чудесным рождением Богоматери от бесплодных родителей<sup>51</sup>. По всей вероятности, утраченные изображения пророков в верхней части триптиха также несли аллюзии на богородичную тематику. Сложная иконографическая программа складня, содержащая ветхозаветные прообразовательные сюжеты, очевидно, восходит к средневизантийским прототипам, таким как две иконы с восседающей на престоле Богоматерью с Младенцем и обширным пророческим циклом, одна из которых, раннего XII века, хранится на Синае, а другая, созданная

<sup>50</sup> Chichinadze N. Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth through Fifteenth Centuries. P. 67–71. Fig. 3, 5; *Eadem*. Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century Painted Icons from Svaneti. Cat. 17. P. 114–115. Cat. 22. P. 115–116. Создание самой ранней из известных за пределами Грузии «составных» икон – образка из монастыря Св. Екатерины на Синае – следует относить, по-видимому, к концу XIII–XIV веку, когда для стеатитовой иконы XI века с изображением св. Николая было создано живописное обрамление с Деисусом и святыми (Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, with Yale University Press, 2004. Cat. 205. P. 346–347).

<sup>51</sup> Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 21, 26.



Илл. 11.  
Свв. Екатерина,  
Варвара и Марина  
Фрагмент  
центральной панели  
триптиха  
Из Свипи  
(община Цхумари)  
Первая четверть  
XIV века  
Местия, Музей  
истории  
и этнографии  
Сванетии  
Фото автора

в конце того же столетия, – в Государственном Эрмитаже<sup>52</sup>. Кроме того, с точки зрения смыслового наполнения близкими параллелями рассматриваемому памятнику являются два грузинских «составных» складня XIV века из монастыря Убиси, ныне утратившие иконы-врезки<sup>53</sup>. Богородичная направленность их иконографической программы очевидна: в верхней части «малого» триптиха представлено Успение<sup>54</sup>, а на «большом» складне центральный образ находился в окружении Древа Иесеева, ветхозаветных символов Богоматери и сцен протоевангельского цикла<sup>55</sup>.

Состав изображенных в нижней части иконы святых жен отчасти поддается реконструкции на основании сохранившихся фрагментов живописи и надписей. Здесь располагались, слева направо: в алом медальоне – св. Фекла (в монашеском одеянии, с кодексом в руках); в синем медальоне – неизвестная святая в лоратном облачении (возможно, Ирина); в алом – св. Екатерина; в розовом – св. Варвара (обе – в лоратных одеяниях) (илл. 11); далее, вновь в синем медальоне, – св. Марина (в алом мафории) и, наконец, в темно-зеленом медальоне – неизвестная святая с седыми волосами и изможденным старческим ликом. Принцип размещения в нижней части иконной доски образов святых жен, восходящий к византийскому искусству и известный по памятникам других регионов

<sup>52</sup> Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. Илл. 10, 11; Piatnitsky Y. *The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos and Middle Byzantine Painting // Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)* / Ed. by O. Pevny. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Fig. 4, 5. P. 46–47. Здесь же см. перечень памятников XI–XII веков, созданных под влиянием богословских споров этой эпохи и содержащих мариологические сцены, в которых образ Богоматери осмысливается в контексте ветхозаветных пророчеств.

<sup>53</sup> В отличие от триптихов из Сети, Лабскалди, Цвирми и Местии, складни из Убиси не имеют полукруглого арочного завершения ковчега.

<sup>54</sup> *Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum*. P. 154–155.

<sup>55</sup> *Ibid.* P. 152–153.

восточнохристианского мира<sup>56</sup>, широко распространен в произведениях грузинской иконописи XIII–XIV веков. Набор святых также традиционен: в него включены наиболее почитаемые в Грузии мученицы, изображения которых повсеместно встречаются как в грузинской монументальной живописи, так и на иконах, в том числе складнях<sup>57</sup>.

Представленные на фрагменте триптиха сюжеты содержат ряд редких иконографических деталей. Так, в сцене Рождества чрезвычайно выразительны динамичные позы ангелов, воспаряющих к небесному зениту в стремительном шаге, не касаясь склона горы (илл. 12). Обычно участники «ангельского хора», иллюстрирующего текст Евангелия от Луки<sup>58</sup>, изображаются статично стоящими позади заслоняющих их горок; эта устойчивая схема применяется в композициях любого формата, в том числе имеющих арочное завершение<sup>59</sup>. Интерес к передаче усложнен-

<sup>56</sup> См., например, икону «Распятие, со святыми на полях» третьей четверти XII века из монастыря Св. Екатерины на Синае, где в медальонах на нижнем поле помещены, среди прочих, образы свв. Екатерины и Христины (*Βοκοτόπουλος Π. Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών*, 1995. Εικ. 29. Σ. 55); икону святителя Николая Мирликийского конца XII – начала XIII века в ГТГ, с изображениями мучениц Евдокии и Евфимии (ростовыми, внизу боковых полей), Параскевы (?) и Фотинии (погрудными, на нижнем поле) (Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 3: Древнерусская живопись XII–XIII веков. М., 2020. Кат. 9. Ил. 9.13–9.17. С. 263–267, 269); образ Богоматери Белозерской второй четверти XIII века в ГРМ, на нижнем поле которого в медальонах изображены неизвестная преподобная и две святые жены в царских одеяниях (одна из них, возможно, Христина) (*Гулидова К. С., Макарова А. А. «Богоматерь Умиление с пророками и святыми женами» из Белозерска: палеографический и графико-орфографический анализ надписей на иконе // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2024. № 3 (25). С. 178–179, медальоны 16–18) и др.*

<sup>57</sup> Так, в нижней части центральной панели Сетийского триптиха помещены поясные изображения свв. Марины и Варвары, а в триптихе из Лабскалди это место занимают оплечные образы свв. Ирины, Варвары и Екатерины (*Chichinadze N. Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century Painted Icons from Svaneti. Cat. 17. P. 114–115; Cat. 22. P. 115–116*).

В «малом» складне из Убиси под иконой-врезком находятся два ростовых (свв. Фекла и Марина) и два поясных (свв. Екатерина и Варвара) изображений мучениц (*Alibégašvili G. Deux triptyques d'Oubissi: Icônes géorgiennes du style des Paléologues // Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann / Ed. by C. Moss and K. Kiefer. Princeton: Princeton University Press, 1995. P. 480*). В некоторых грузинских иконах встречаются «соборы» святых жен расширенного состава: так, по предположению Н. Чичинадзе, в нижней части так называемой ставротекы Силихан первоначально располагались пять медальонов со святыми мученицами, из которых сохранились только три, с образами свв. Ирины, Екатерины и неизвестной святой (*Chichinadze N. The True Cross Reliquaries of Medieval Georgia. Vol. 20. P. 40*).

<sup>58</sup> «И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк. 2: 13–14).

<sup>59</sup> См., например, датируемую временем ок. 1310–1320-х годов икону с четырьмя праздниками из собрания Британского музея (*Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / Ed. by D. Buckton. London: British Museum Press, 1994. Cat. 221. P. 204–205*); мозаику ок. 1316–1321 годов в экзонартексе монастыря Хора (*Underwood P. A. The Kariye Djami. Vol. 2. The Mosaics. New York: Bollingen Foundation, 1966. Pl. 102, P. 166*); фрагмент тетраптиха второй половины XIV века из монастыря Св. Екатерины на Синае (*Βοκοτόπουλος Π. Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών. Εικ. 105. Σ. 126*) и др.



Илл. 12. Ангелы  
из композиции  
«Рождество Христово»  
Фрагмент центральной  
панели триптиха  
Из Свипи (община  
Цхумари)  
Первая четверть  
XIV века  
Местиа,  
Музей истории  
и этнографии  
Сванетии  
Фото автора

ных ракурсов и активных движений, созвучных торжественно-ликующему характеру этого евангельского события, наблюдается в некоторых настенных росписях конца XIII – первой трети XIV века, сохранившихся на почве Македонии и Сербии. Таковы, например, созданные артелью Астрадавов фрески церкви Богоматери Перивлепты в Охриде (1295) с их «клубящимся» сонмом небесных сил в сцене Рождества, или исполненные мастером Иоанном (предположительно, солунцем) росписи храма Св. Димитрия в Печской патриархии (1322–1324)<sup>60</sup>, где славящие Младенца Христа ангелы не стоят, а свободно парят в небе (илл. 13).

Многозначностью содержания и своеобразием композиционного построения отличаются сцены с Гедеоном и Аароном. Гедеон одновременно обращается к небесному сегменту в жесте моления и отцеживает руно в чашу правой рукой, то есть здесь оказываются сведенными в одну иконографическую формулу два эпизода: схождения росы и выжимания руна (илл. 14). Изливающийся с небес поток заключает в себе медальон с оплечным образом Эммануила, чем наглядно поясняется понимание росы как символа Христа и его человеческой природы, воспринятой им в Воплощении<sup>61</sup> (илл. 15). Сцена с Аароном с трудом поддается прочтению ввиду плохой сохранности. Тем не менее распознается покрытый алой тканью престол, на котором, по всей видимости, стоит ковчег завета и золотая стамна, увенчанная медальоном с Христом Эммануилом (илл. 16). Облаченный в священнические одежды Аарон воздевает руки, касаясь стамны и одновременно медальона с образом Христа. Жезл Аарона неразличим, хотя, судя по грузинской подготовительной надписи, он здесь присутствовал; внизу справа видна ножка стоящего рядом с престолом светильника. Согласно толкованиям на ветхозаветную Книгу Исход, стамна

Илл. 15. Рождество  
Христово  
Фреска храма  
Св. Димитрия,  
Печская патриархия  
1322–1324  
Мастер Иоанн

<sup>60</sup> См.: URL: <https://www.blagofund.org/Archives/Pec/images/archive/item/282N1742.JPG> (дата обращения 25.06.2025). О датировке росписей и живописце Иоанне см.: Čanak-Medić M., Todić B. The Monastery of the Patriarchate of Peć. Novi Sad: Platoneum, Beseda, 2017. P. 91; Пајић С. Циклус Светог Димитрија у Пећкој патријаршији. I // Зборник радова Филозофског факултета у Приштини. 2020. L (2). P. 119.

<sup>61</sup> Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. С. 26.



Илл. 14. *Пророк Геден*. Фрагмент центральной панели триптиха. Из Свипи (община Цхумари)  
Первая четверть XIV века. Местиа, Музей истории и этнографии Сванетии  
Фото автора

Илл. 15. *Пророк Геден* (деталь). Фрагмент центральной панели триптиха. Из Свипи (община Цхумари)  
Первая четверть XIV века. Местиа, Музей истории и этнографии Сванетии  
Фото автора

Илл. 16. *Пророк Аарон*. Фрагмент центральной панели триптиха. Из Свипи (община Цхумари)  
Первая четверть XIV века. Местиа, Музей истории и этнографии Сванетии  
Фото автора

ассоциировалась с Богородицею; в рассматриваемом контексте она имеет еще и литургическую символику, выступая вместилищем евхаристического хлеба, Тела Христа<sup>62</sup>.

Эпизоды с Аароном и Гедеоном переключаются в композиционном и семантическом отношении, при этом несомненны евхаристические коннотации медальонов с Эммануилом – наверху стамны и в потоке орошающей руно росы. Насколько нам известно, присутствие образа Христа в ветхозаветных прообразовательных сюжетах, традиционно соотносимых с Богородицею, нетипично для палеологовской живописи<sup>63</sup>. Обычно в поздневизантийское время они «маркируются» изображением самой Богородицы, которая выступает как бы зримым подтверждением истинности ветхозаветных пророчеств

<sup>62</sup> Этингоф О.Е. Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. С. 55.

<sup>63</sup> Среди палеологовских памятников известны лишь единичные случаи, когда в ветхозаветных сценах, традиционно трактуемых как прообразы Богородицы, вместо нее изображается Христос. См., например, Христа, благословляющего Моисея из Неопалимой Купины на фреске притвора монастыря Лесново (1349): Габелић С. Манастир Лесново: историја и сликарство. Београд: Стубови културе, 1998. Pl. XLVI.

о Боговоплощении<sup>64</sup>. Очевидно, что в случае триптиха из Местии мы имеем дело с намеренным и хорошо продуманным усилением ехаристического содержания иконографической программы.

Й. Радованович в статье, посвященной иконографии Руна Гедеона в сербских монументальных ансамблях первой половины XIV века, отметил не только богородичный, но и ехаристический аспект этого сюжета в росписях кафоликонов монастырей Грачаница (ок. 1321) и Высокие Дечаны (1335–1348)<sup>65</sup>. Во фресках Грачаницы «Руно Гедеоново» размещается на северной стене вимы, рядом со сценой «Скиния Завета» (традиционными участниками которой являются Аарон и Моисей) и в том же регистре, что и «Причащение апостолов» в апсиде. В росписях Дечан «Руно Гедеона» и «Скиния Завета» занимают место на северной стене жертвенника. Это не единственные примеры включения образов Гедеона и Аарона в иконографическую программу алтарной части храма. Так, оба пророка (наряду с Давидом, Даниилом и Иезекиилем) изображены по сторонам от Богоматери Влахернитиссы в конхе апсиды храма Коккини Панагия в Эпире, фрески которого Е.А. Виноградова датирует 1280–1290-ми годами<sup>66</sup>. Разумеется, помимо алтарной зоны, ветхозаветные прообразы Богоматери в лице Гедеона и Аарона могут размещаться и в других частях храма<sup>67</sup>, однако приведенные примеры примечательны

<sup>64</sup> В палеологовскую эпоху изображение Богоматери, впрочем, не является обязательным элементом ветхозаветных прообразовательных композиций, в особенности если они имеют отчетливый, не требующий дополнительных пояснений богородичный подтекст. Так, в монументальных ансамблях в сцене «Руно Гедеона» образ Богородицы либо помещается в медальоне на руне, либо вовсе отсутствует: *Луковникова Е.А.* Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII – середины XIV веков. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. С. 83–88. В то же время в композицию «Скиния Завета», имеющую и ехаристическую, и богородичную символику, образы Богородицы включаются почти неизменно, изображаясь в медальонах на предметах внутри скинии (на престоле, ковчеге, стамне с манной, семисвечнике). Присутствующий в этой сцене Аарон может держать в руке процветший жезл, либо жезл с образом Богоматери (как в церкви Свв. Апостолов в Фессалонике). *Там же.* С. 126–129.

<sup>65</sup> *Радовановић Ј.* Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству // Зограф. 1974. № 5. С. 38–43.

<sup>66</sup> *Виноградова Е.* Фрески эпирского храма Коккини Панагия близ Коницы // Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков, материалы научной конференции / Под ред. Н.А. Налимовой, Т.П. Кишбали, А.В. Захаровой. М.: КДУ; Университетская книга, 2017. С. 166–185. Илл. 4 на с. 171.

<sup>67</sup> Подробно варианты локализации ветхозаветных прообразовательных сюжетов в ансамблях монументальных росписей раннепалеологовской эпохи рассматриваются в диссертации Е.А. Виноградовой (Луковниковой): *Луковникова Е.А.* Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII – середины XIV веков. С. 134–202. Автор отмечает, что устойчивая тенденция к размещению ветхозаветных прообразов в алтарном пространстве наблюдается со второй четверти XIV столетия, однако примеры такой локализации известны уже по памятникам первой четверти XIV века: *Там же.* С. 134.

с точки зрения интерпретации композиционных особенностей интересующего нас триптиха.

Явно выраженный литургический аспект его иконографической программы позволяет, как мы полагаем, объяснить необычное положение ветхозаветных пророков по отношению к центральной иконе Богородицы Одигитрии. Как уже говорилось, они представлены в трехчетвертном развороте вправо, с направленными к небесному своду взглядами и жестами рук, при этом Аарон обращен к Богородице спиной. Можно высказать рискованную гипотезу, что триптих предназначался для размещения в алтарном пространстве, а именно слева от алтаря; соответственно, когда он находился в раскрытом виде, образы пророков оказывались устремленными к престолу, как бы соприсутствуя таинству Евхаристии. Практика размещения икон небольшого формата в алтарной части храмов засвидетельствована паломниками XVIII–XIX веков в афонских монастырях<sup>68</sup>; по-видимому, она имела древнюю традицию. Учитывая, что надпись на обороте иконы-врезка носит вкладной характер, такое предположение кажется небеспочвенным, хотя и требует дальнейших размышлений, поскольку обычно складки камерного размера создавались в целях личного благочестия<sup>69</sup>.

Живопись триптиха – высокого класса, столичного уровня, аристократически утонченная и изысканно гармоничная. Влияние грузинского заказчика, очевидное в структурной организации складня, никак не отразилось на его художественных характеристиках. Интонационное звучание здесь совершенно иное, нежели в собственно грузинских иконах палеологовского времени, с их заостренной характерностью и, местами, утрированной выразительностью. Памятник из Местии представляет искусство классически ясное, лишенное эмоциональных всплесков и несколько холодноватое, находящееся сугубо в русле византийской классицизирующей придворной эстетики. Блестяще композиционное мастерство художника, особенно наглядно проявившееся в сцене Рождества с ее круглящимся ритмом и уравновешенной динамикой. Несмотря на миниатюрный размер, фигуры наделены сочной пластикой, их позы свободны и естественны, а в изображении обнаженного Младенца ощущимы реминисценции античной героической красоты (илл. 17, 18).

Письмо личного – миниатюрное, тонкое и сплавленное; охрение положено по холодному зеленому санкирю, открытому в тенях (илл. 19).

<sup>68</sup> Григорович-Барский В. Второе посещение Святой Афонской Горы Василия Григоровича-Барского им самим описанное. М.: Индрик, 2004. С. 205–206; Антонин (Капустин), архимандрит. Заметки поклонника Святой Горы. М.: Индрик, 2013. С. 83–84.

<sup>69</sup> Как указывает Н. Чичинадзе, триптихи с полукруглым завершением центральной панели могли служить переносными алтарями, использовавшимися в личной моленной практике. Этим, по ее мнению, объясняется особый характер их конструкции, воспроизводящей в миниатюре восточную часть храма с алтарной конхой и триумфальной аркой над ней: Chichinadze N. Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth through Fifteenth Centuries. P. 69.

Точный и графически изысканный рисунок фигур отличается виртуозностью. При этом моделировка одеяний в целом упрощенная, в один-два разбеленных тона того же цвета, а складки зачастую резко очерчены ярко-коричневым контуром. В некоторых завершающих элементах, например в неровных темно-коричневых обводках нимбов, проскальзывает элемент вольной небрежности. Колорит холодный, построенный на сочетании алого, розового, синего и серого цветов, с доминирующей ролью бледно-бирюзового фона и обильными драгоценными вкраплениями золота.

Свободный и одновременно графически отточенный художественный язык этого выдающегося произведения наделяет его глубоко индивидуальными чертами, которым затруднительно найти прямые аналогии. Создавший его греческий мастер, безусловно, был живописцем экстра-класса, прошедшим выучку или непосредственно в Константинополе, или в ином крупнейшем культурном центре Византии. Некоторые детали косвенно подтверждают связь этого памятника со сферой влияния Фессалоники. Сочетание бледно-бирюзового фона с золотыми нимбами и крупными золотыми надписями характерно для икон XIV–XV веков, происходящих из Северной Греции, таких как «Свв. Афанасий Великий и Кирилл Александрийский» (Государственный Эрмитаж, вывезена П.И. Севастьяновым со Святой Горы)<sup>70</sup>, «Св. Иоанн Дамаскин» (скит Св. Анны на Афоне)<sup>71</sup> (илл. 20) и «Св. Николай» (монастырь Кутлумуш на Афоне)<sup>72</sup>. По мнению Ю.В. Пятницкого, эти три проникнутые аристократическим духом памятника были созданы в начале XIV века в одной солунской или афонской мастерской. Примечательно, что по лузге этих икон проложена темно-зеленая обводка, отделяющая поля; остатки схожей по цвету отгранки видны и на триптихе из



Илл. 17. *Пастухи из композиции «Рождество Христово»*  
Фрагмент центральной панели триптиха Из Свипи (община Цхумари) Первая четверть XIV века  
Местия, Музей истории и этнографии Сванетии  
Фото автора

<sup>70</sup> Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки / Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. СПб.: Государственный Эрмитаж; Фонд Святой Екатерины, 2000. Кат. В-131. С. 157–158 (автор описания – Ю.А. Пятницкий).

<sup>71</sup> Treasures of Mount Athos. Catalogue of the Exhibition / Ed. by A. Karakatsanis. Thessaloniki: Holy Community of Mount Athos, 1997. Cat. 2.14. P. 76, 78.

<sup>72</sup> Подробнее об этом см.: Byzantium: Faith and Power. Cat. 118. P. 199–200 (автор описания – Ю.А. Пятницкий).



Илл. 18. Деталь сцены «Омовение Младенца» из композиции «Рождество Христово». Фрагмент центральной панели триптиха Из Свипи (община Цхумари) Первая четверть XIV века Местиа, Музей истории и этнографии Сванетии Фото автора

Местии, справа от изображения Гедеона<sup>73</sup>. Холодный высветленный колорит, с преобладающими оттенками бледно-сиреневого, розового и оранжевого цветов повсеместно встречается в монументальных ансамблях, созданных в первой четверти XIV столетия на территории Сербии и Македонии артелью Астрадапов, выходцев из Фессалоники<sup>74</sup>. Отдельные мотивы также находят аналогии среди памятников этого ареала. Такова, например, своеобразная трактовка горок в виде широких наклонных плоскостей, ближайшей параллелью которым является пейзаж на фрагменте иконы первой четверти XIV века «Рождество Христово», происходящей из церкви Богоматери Перивлепты (Св. Климента) в Охриде (Национальный музей в Белграде; илл. 21)<sup>75</sup>. Показателен интерес художника к передаче массивной телесности форм, столь типичной для произведений так называемой македонской школы раннего XIV века (илл. 22). Это позволяет с осторожностью предположить, что живопись триптиха, исполненного

Илл. 19. Св. Варвара Фрагмент центральной панели триптиха Из Свипи (община Цхумари) Первая четверть XIV века Местиа, Музей истории и этнографии Сванетии Фото автора

<sup>73</sup> Аналогичным цветом был написан узкий позем в сцене Рождества, служивший своего рода отгранкой, разделявшей регистры живописи триптиха, а также крайний правый медальон с неизвестной святой. Судя по его остаткам, с колористической точки зрения он был исключительно близок афонской иконе св. Иоанна Дамаскина.

<sup>74</sup> С колористической точки зрения наибольшую близость иконе из Местии обнаруживают росписи церкви Св. Георгия в Старо-Нагоричино (1317/1318), в особенности житийный цикл патрона храма: *Тодић Б.* Старо Нагоричино. Београд: Просвета, 1993. Pl. XIV–XVII.

<sup>75</sup> *Милошевић Д.* Две иконе XIV века у Народном музеју // Сборник Матице српске за ликовне уметности. 1965. Број 1. С. 3–12. Сл. 1–2, 5–8; *The Icon Painting in Macedonia. Dated Icons, Known Authors and Painting Workshops / Ed. by D. Nikolovski.* Skopje: Calamus, 2011. Fig. 20. P. 21. Икона разломана на две части, правая из которых хранится в Охриде, а левая в Белграде. Сумрачный и плотный, «тлеющий» колорит этого произведения далек от изысканно-легкой и холодноватой красочной гаммы триптиха из Местии, однако типы ликов и массивная телесность форм указывают на тот же этап развития стиля.



Илл. 20. Св. Иоанн Дамаскин. Икона  
Начало XIV века  
Афон, скит Св. Анны

Илл. 21. Слева: Деталь композиции  
«Рождество Христово». Фрагмент  
центральной панели триптиха  
Из Свипи (община Цхумари)  
Первая четверть XIV века  
Мestia, Музей истории  
и этнографии Сванетии  
Фото автора

Справа: Фрагмент иконы  
«Рождество Христово»  
из церкви Богоматери Перивленты  
(Св. Климента) в Охриде  
Первая четверть XIV века  
Национальный музей, Белград

Илл. 22. Слева: Иосиф из композиции  
«Рождество Христово». Фрагмент  
центральной панели триптиха  
Из Свипи (община Цхумари)  
Первая четверть XIV века  
Мestia, Музей истории  
и этнографии Сванетии  
Фото автора

Справа: Иосиф из композиции  
«Рождество Христово». Фреска  
церкви Христа Спасителя, Верия  
1314–1315  
Мастер Георгий Каллиергис  
Фото автора

по заказу грузинского ктитора, относится к первой четверти XIV столетия и принадлежит руке мастера-грека, связанного с Фессалоникой.

Вопрос о конкретном месте создания складня не имеет, впрочем, очевидного разрешения. Нельзя исключить, что он мог иметь отношение к грузинскому Иверскому монастырю на Афоне. Вероятнее, однако, что расписавший триптих художник был приезжим византийцем, работавшим в Грузии по приглашению местной знати; в таком случае присутствие повторяющих друг друга подготовительных помет на грузинском и греческом языках может объясняться его совместным с заказчиком участием в составлении иконографической программы складня. Если это так, заманчивой кажется мысль о возможной связи триптиха с семейством Дадиани, на которую зыбко указывают некоторые детали, имеющие аналогии среди памятников, созданных по заказу представителей этого владетельного княжеского рода. Как уже говорилось, черневой орнамент на окладе иконы-врезка близок декору нимба

Христа Пантократора на иконе-реликварии из Цаленджихи. Небезынтересно также, что все живописные образы цаленджихской ставротехи (Христа Вседержителя, Христа во гробе, Константина и Елены) исполнены на бирюзовом фоне, а греческие надписи соседствуют с грузинскими<sup>76</sup>.

В заключение подчеркнем, что высказанные нами гипотезы о возможном месте создания триптиха пока не имеют прямых доказательств и относятся к области чисто умозрительных построений. Для их подтверждения или опровержения необходимо дальнейшее углубленное и пристальное изучение этого выдающегося произведения средневекового искусства, все элементы которого свидетельствуют об элитарности заказа и искусном мастерстве исполнителей.

**Название статьи:** Фрагмент триптиха в собрании Музея истории и этнографии Сванетии (Местия): несколько замечаний о композиционных и иконографических особенностях, датировке и атрибуции.

**Сведения об авторе:** Мария Игоревна Яковлева, кандидат искусствоведения, ученый секретарь. ФГБУК «Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева», 105120 Москва, Андроньевская площадь, 10  
E-mail: iakovmi@mail.ru

*Аннотация.* В собрании Музея истории и этнографии Сванетии в Местии находится центральная панель триптиха с врезанной иконой Богоматери Одигитрии, украшенной серебряным позолоченным окладом. Несмотря на отсутствие боковых створок и фрагментарную сохранность живописи, памятник являет собой важное свидетельство византийско-грузинских культурных связей в палеологовскую эпоху. В статье впервые комплексно рассматриваются композиционные особенности, иконография и стиль этого незаурядного произведения. Ввиду почти полной утраты красочного слоя иконы – врезка рассуждать о ее художественных качествах не представляется возможным. Пропорциональный строй фигур Богоматери и Младенца характерен для палеологовской эпохи. Оклад по своим композиционным особенностям примыкает к группе произведений грузинского художественного металла второй половины XIII века. В то же время ближайшие аналогии его черневому растительному орнаменту могут быть найдены в памятниках, созданных, предположительно, в первой четверти XIV столетия. Исходя из этого, предпочтительной представляется датировка иконы-врезка последней третью XIII столетия или рубежом XIII–XIV веков. Типологически триптих примыкает к группе грузинских складней, в среднюю панель которых врезан самостоятельный, особо чтимый образ, а в более широком контексте византийского искусства относится к категории «составных» икон. Материальные признаки, а также сочетание греческих надписей и грузинских подготовительных помет указывают на его создание в смешанной греко-грузинской среде.

Иконографическая программа включает в себя явно выраженную богородичную и одновременно евхаристическую символику. Вверху, в полукруглом углублении ковчега, находится композиция Рождества, в нижней части – шесть разноцветных медальонов с поясными образами святых жен. Слева от иконы-врезка представлен пророк Гедеон в сцене схождения росы и выжимания руна, справа – Аарон со

<sup>76</sup> Burčulaže N. Georgian Icons. P. 357. В отличие от рассматриваемого нами памятника, на иконе из Цаленджихи надписи исполнены киноварью, а не золотом.

стамной. Наверху стамны и в потоке орошающей руно росы помещены медальоны с Христом Эммануилом. Оба пророка изображены в рост, в трехчетвертном развороте вправо, с направленными к небесному своду взглядами и жестами рук, при этом Аарон обращен к Богородице спиной. Можно с осторожностью предположить, что складень предназначался для размещения в алтарном пространстве; в таком случае, когда он находился в раскрытом виде, образы пророков оказывались устремленными к престолу, как бы соприсутствуя таинству Евхаристии.

По своему образному строю и стилистическим особенностям живопись триптиха принадлежит к византийским произведениям столичного круга. Сочетание бледно-бирюзового фона, золотых нимбов, крупных золотых надписей и темно-зеленых отгранок характерно для икон раннего XIV века, происходящих из Северной Греции. Отдельные редкие изобразительные мотивы находят аналогии среди памятников, связываемых с деятельностью солунских артелей. Вероятно, складень, исполненный по заказу грузинского ктитора, был расписан в первой четверти XIV столетия мастером-греком – выходцем из Фессалоники.

*Ключевые слова:* триптих, «составные» иконы, грузинский средневековый художественный металл, палеологовское искусство, Фессалоника, Местиа, византийско-грузинские связи, ветхозаветные прообразы Богоматери, евхаристическая символика

**Title:** A Fragment of a Triptych in the Collection of the Museum of History and Ethnography of Svaneti (Mestia): Some Thoughts on Compositional and Iconographic Features, Dating and Attribution.

**Author:** Maria Igorevna Yakovleva – Ph. D., scientific secretary, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronievskaya sq., 10, 105120 Moscow, Russian Federation.

E-mail: iakovmi@mail.ru

*Abstract.* In the Museum of History and Ethnography of Svaneti (Mestia) there is on display a surviving central panel of a triptych, with an inserted icon of the Virgin Hodegetria revetted in a gilded silver frame. Despite the loss of side panels and badly abraded painting, this work of art provides an important evidence of Byzantine-Georgian cultural relations in the Palaeologan period. The paper presents the first complex examination of the compositional characteristics, iconography, and style of this unique artifact.

Due to the almost complete loss of the paint layer, it is impossible to speculate about artistic qualities of the inserted icon of the Mother of God. Proportions of the figures of the Virgin and Child are typically Palaeologan. The compositional features of the silver gilded frame indicate its affinity with a group of Georgian precious revetments dated back to the second half of the 13<sup>th</sup> century. At the same time, the closest analogies to the niello floral ornament can be found in works of art created, presumably, in the first quarter of the 14<sup>th</sup> century. Thus, it seems preferable to date the inserted icon to the last third of the 13<sup>th</sup> century, or circa 1300.

Typologically, the triptych belongs to the group of Georgian folding icons with an especially revered image inserted in the central panel, and in the broader context of Byzantine art – to the category of composite icons. Material features, as well as the combination of Greek inscriptions and Georgian preparatory notes, indicate that it was a product of a mixed Greek-Georgian cultural environment.

The iconographic program demonstrates pronounced Marian and Eucharistic symbolism. At the top of the panel there is a scene of the Nativity, in the lower part – six multi-colored medallions with busts of holy women. Prophet Gideon is painted to the left of the inserted icon, in the scene of the descent of dew and the pressing of the fleece, and prophet Aaron with *stamnos* is discernible to the right. Medallions with Christ Emmanuel are visible at the top of the *stamnos* and in the stream of dew watering

the fleece. Both prophets are depicted full-length, in a three-quarter turn to the right, with their gazes and hands directed towards the vault of heaven, while Aaron has his back turned to the Mother of God. It can be cautiously assumed that the triptych was intended to be placed in the altar space; in this case, when it was opened, the images of the prophets would be directed towards the altar, as if co-present with the sacrament of the Eucharist.

In terms of its imagery and stylistic features, painting of the triptych belongs to the metropolitan Byzantine art. The combination of pale turquoise background, golden halos, large gold inscriptions and dark green borders is typical of early 14<sup>th</sup> century icons originating from Northern Greece. Some rare motifs find analogies among monuments connected with the workshops of Thessaloniki. In all probability, the triptych, commissioned by a Georgian *ktetor*, was painted in the first quarter of the 14<sup>th</sup> century by a Greek master who came from Thessaloniki.

*Keywords:* triptych, composite icons, medieval Georgian metalwork, Palaeologan art, Thessaloniki, Mestia, Byzantine-Georgian relations, Old Testament prefigurations of the Theotokos, symbols of the Eucharist

## REFERENCES

- Alibégašvili G. “Deux triptyques d'Oubissi: Icônes géorgiennes du style des Paléologues”, in *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. by C. Moss and K. Kiefer, Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 479–483.
- Antonin (Kapustin), arhimandrit. *Zametki poklonnika Sviatoi Gory* [Notes of a Worshiper of the Holy Mountain], Moscow: Indrik, 2013 (in Russian).
- Baddley O., Briunner E. and Piatnitsky Y., eds. *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century: Exhibition Catalogue*. St. Petersburg: State Hermitage Museum; Saint Catherine Foundation, 2000 (in Russian).
- Bakradze D.Z. “Svanetiia” [“Svaneti”], *Zapiski Kavkazskogo otdela Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva*, 6 (1864), pp. 19–128 (in Russian).
- Buckton D., ed. *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections: Exhibition Catalogue*, London: British Museum Press, 1994.
- Burchuladze N., ed. *Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum*, Tbilisi: Georgian National Museum, 2012.
- Burčulaže N. *Georgian Icons*, Tbilisi, 2016 (in Georgian).
- Čanak-Medić M. and Todić B. *The Monastery of the Patriarchate of Peć*, Novi Sad: Platoneum, Beseda, 2017.
- Chichinadze N. “Icons as Relics. Re-interpreting Repoussé Revetments of Devotional Images in Medieval Georgia”, *Iconographica*, 10–11 (2011–2012), pp. 47–56.
- Chichinadze N. “Icons as Symbols of Power in Medieval Georgia”, *Le Muséon*, 122 (3–4) (2009), pp. 405–422.
- Chichinadze N. “Khobi Diptych”, *Chronos* 2 (2021), pp. 323–337 (in Georgian).
- Chichinadze N. *Medieval Georgian Icon-Painting. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century Painted Icons from Svaneti*, Tbilisi, 2011.
- Chichinadze N. “Precious Metal Revetments on Georgian Medieval Painted Icons: Some Observations on a Devotional Practice”, *Caucasus Journal of Social Sciences*, 1/1 (2008), pp. 259–279.
- Chichinadze N. *Setiiskii triptikh. Iz istorii gruzinskoj ikonopisi* [Seti triptych. From the History of Georgian Icon Painting], Ph.D. Thesis in Art History, Tbilisi, 1990 (in Georgian).
- Chichinadze N. “Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth through Fifteenth Centuries”, *Gesta*, 35/1 (1996), pp. 66–76.

Chichinadze N. "The True Cross Reliquaries of Medieval Georgia", *Studies in Iconography*, 20 (1999), pp. 27–49.

Chichinadze N. "Viewing Prophets: Images of Prophets on Painted Icons from Georgia", in *Abstracts of an International Symposium "The Bible in Words and Images"*, Tbilisi, 2022, p. 48.

Chubinashvili G.N. *Gruzinskoe chekannoe iskusstvo. Issledovanie po istorii gruzinskogo srednevekovogo iskusstva* [*Georgian Chasing Art. Research on the History of Georgian Medieval Art*], in 2 vol., Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1959 (in Russian).

Etinhof O. *The image of the Virgin Mary. Essays on the Byzantine iconography from the 11<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries*, Moscow: Progress-Traditsiia, 2000 (in Russian).

Evans H.C., ed. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, New York: The Metropolitan Museum of Art, with Yale University Press, 2004.

Evans H.C. and Wixom W.D., eds. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Gabelić S. *The Monastery of Lesnovo: History and Painting*, Beograd: Stubovi Kulture, 1998 (in Serbian).

Grigorovich-Barskii V. *Vtoroe poseshchenie Sviatoi Afonskoi Gory Vasiliiia Grigorovicha-Barskogo im samim opisannoe* [*The Second Visit to the Holy Mount Athos by Vasily Grigorovich-Barsky, Described by Himself*], Moscow: Indrik, 2004 (in Russian).

Gulidova K.S. and Makarova A.A. "«Bogomater' Umilenie s prorokami i sviatymi zhenami» iz Belozerska: paleograficheski i grafiko-orfograficheski analiz nadpisei na ikone" ["«Our Lady of Tenderness with Prophets and Holy Women» from Belozersk: Paleographic and Graphico-Orthographic Analysis of the Inscriptions on the Icon"], *Trudy kafedry bogosloviia Sankt-Peterburgskoi Dukhovnoi Akademii* [*Proceedings of the Department of Theology of the Saint Petersburg Theological Academy*], 3 (23) (2024), pp. 168–184 (in Russian).

Iosebidge D.G. and Burchuladze N.I. "Iz kolleksii Istoriko-etnograficheskogo muzeia Svanetii" ["From the Collection of the Historical and Ethnographic Museum of Svaneti"], *Museum*, 7 (1987), pp. 212–232 (in Russian).

Kalavrezou-Maxeiner I. *Byzantine Icons in Steatite*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985.

Karakatsanis A., ed. *Treasures of Mount Athos. Catalogue of the Exhibition*, Thessaloniki: Holy Community of Mount Athos, 1997.

Khuskivadze L. *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts*, Tbilisi: Khelovneba, 1984.

Kondakov N. and Bakradze D. *Opis' pamiatnikov drevnosti v nekotorykh khramakh i monastiriakh Gruzii* [*Description of the Ancient Monuments from some of Georgian Churches and Monasteries*], St. Petersburg, 1890 (in Russian).

Lukovnikova E. *Vetkhovzetnye proobrazovatel'nye siuzhety v vizantiiskoi monumental'noi zhivopisi vtoroi poloviny XIII – serediny XIV vekov* [*Old Testament Prefigurations in Byzantine Monumental Painting of the Second Half of the 13<sup>th</sup> – Mid-14<sup>th</sup> Centuries*], Ph.D. Thesis in Art History, Moscow, 2003 (in Russian).

Milošević D. "Deux icônes du XIV<sup>e</sup> siècle au Musée National de Beograd", *Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti*, 1 (1965), pp. 1–20 (in Serbian).

Nikolovski D., ed. *The Icon Painting in Macedonia. Dated Icons, Known Authors and Painting Workshops*, Skopje: Calamus, 2011.

Pajić S. "The Cycle of St. Demetrius in the Patriarchate of Peć. Part One", *Zbornik Radova Filozofskog Fakulteta u Prištini*, 50/2 (2020), pp. 117–142 (in Serbian).

Pantskhava L. et al., eds. *Svaneti Museum*, Tbilisi: Cezanne, 2014.

- Piatnitsky Y. "The *Panagiarion* of Alexios Komnenos Angelos and Middle Byzantine Painting", in *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)*, ed. by O. Pevny, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, pp. 40–55.
- Radovanović J. "La Toison de Gédéon dans la peinture serbe du Moyen âge", *Zograf*, 5 (1974), pp. 38–43 (in Serbian).
- State Tretyakov Gallery: Catalogue of the Collection. Vol. 3: Early Russian Painting of the 12<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries, Moscow, 2020 (in Russian).
- Takaïchvili E. *Expédition archéologique en Letchkhoun et en Svanethie*, Paris, 1937 (in Georgian).
- Takaishvili E. *Works 3. The Archeological Expedition in Lechkhum-Svaneti in 1910*, Tbilisi: Artanuji, 2017 (in Georgian).
- Todić B. *Staro Nagoričino*, Beograd: Prosveta, 1993 (in Serbian).
- Toumanoff C. *Manuel de généalogie et de chronologie pour l'histoire de la Caucasic chrétien (Arménie – Géorgie – Albanie)*, Roma: Edizioni Aquila, 1976.
- Tschubinaschwili G.N. *Georgian Repoussé Work. VIII to XVIII Centuries. A Selection of Half-Ton Plates with Annotations and an Essay on the Developmental History of the Art*, Tbilisi: State Press of the Georgian SSR, 1957.
- Underwood P.A. *The Kariye Djami, vol. 2: The Mosaics*, New York: Bollingen Foundation, 1966.
- Vinogradova E. "Freski episkopskog khrama Kokkini Panagiia bliz Konitsy" ["Church of Kokkine Panagia near Konitsa in Epirus"], in *Makedoniia – Rim – Vizantiia: iskusstvo Severnoi Gretsii ot antichnosti do srednikh vekov, materialy nauchnoi konferentsii [Macedonian – Roman – Byzantine: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages. Proceedings of the Conference]*, ed. by N. Nalimova, T.P. Kisbali and A. Zakharova, Moscow: KDU; Universitetskaia kniga, 2017 (in Russian).
- Vokotopoulos P. *Byzantine Icons*, Athens: Ekdotike Athenon, 1995 (in Greek).
- Vocotopoulos P. "Composite Icons", in *Griechische Ikonen: Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis*, ed. by E. Hausteil-Bartsch and N. Chatzidakis. Recklinghausen: Ikonen-Museum Recklinghausen; Athens: Benaki-Museum, 2000, pp. 5–10.
- Vocotopoulos P. "Synthetes eikones: Mia prôtē katagraphē" ["Composite Icons. First Description"], in *Sēma Menelaou Parlama*, ed. by L. Tzedakē-Apostolakē, Érakleio: E.K.I.M., 2002, pp. 299–319 (in Greek).
- Weitzmann K. "Crusader Icons and Maniera Greca", in *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, ed. by I. Hutter, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984, pp. 143–170.
- Zapralska D. "Assemblages within Assemblages. Performativity of Composite Icons in Liturgical and Museum Contexts", *Pamiętnik Teatralny*, 4 (2022), pp. 7–30.
- Zapralska D. "The Composite Icon at Vlatadon Monastery in Thessaloniki – Its Iconographic and Compositional Formula as well as Ideological and Devotional Form", *Modus. Art History Journal*, 19 (2019), pp. 5–34.
- Zapralska D. "Composite Icons of Cyprus", *Dumbarton Oaks Papers*, 78 (2024), pp. 237–263.

Научное издание

## Искусство византийского мира 3

Сборник статей памяти О.С. Поповой

Редактор

*Н.А. Борисовская*

Корректор

*Г.А. Мецзякова*

Оформление:

*Е.А. Сиверс*

Компьютерная верстка:

*Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 01.07.2025

Формат 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Уч.-изд.л. 29,9. Усл.-печ. л. 23,0

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125375, Москва, Козицкий пер., д. 5

В сборник «Искусство византийского мира 3» вошли статьи, написанные на основе докладов, сделанных на Международной научной конференции, проходившей в Государственном институте искусствознания 27–29 сентября 2023 года. Это вторая конференция памяти нашего учителя (первая конференция – «Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве» – была организована к 80-летию О.С. Поповой), проходившая в год, когда ей должно было бы исполниться 85 лет. В конференции 2023 года, как обычно, принимали участие ученики, коллеги и друзья Ольги Сигизмундовны, живущие как в России, так и за ее пределами, а также двое молодых специалистов. Проблематика докладов, а теперь уже статей, связана с темами, которые особенно интересовали Ольгу Сигизмундовну: произведения всех видов византийского и древнерусского изобразительного искусства и архитектуры; соотношение столичных влияний и местных особенностей в провинциальных памятниках; стиль и характер образа как основа для атрибуционных исследований.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: [www.sias.ru](http://www.sias.ru)

