РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*На правах рукописи*

**Яковлева Мария Игоревна**

# Миниатюрные мозаичные иконы в контексте искусства раннепалеологовского периода

Специальность 17.00.04 –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Этингоф Ольга Евгеньевна

Москва – 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ..... 4

ГЛАВА 1. ВИЗАНТИЙСКИЕ ПОРТАТИВНЫЕ МОЗАИЧНЫЕ ИКОНЫ: ХАРАКТЕРИСТИКА ГРУППЫ ПАМЯТНИКОВ ..... 29

1.1. Портативные мозаичные иконы крупного, среднего и миниатюрного формата: проблема типологии ..... 29

1.2. Миниатюрные мозаичные иконы: количественный состав памятников ... 42

1.3. Техника изготовления миниатюрных мозаичных икон ..... 45

ГЛАВА 2. МИНИАТЮРНЫЕ МОЗАИЧНЫЕ ИКОНЫ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ..... 51

2.1. Источники, сообщающие о миниатюрных мозаичных иконах ..... 51

2.2. Сюжеты миниатюрных мозаичных икон ..... 57

2.3. Круг заказчиков ..... 62

2.4. Функции миниатюрных мозаичных икон ..... 67

2.5. Возможные центры производства миниатюрных мозаичных икон ..... 79

ГЛАВА 3. ПРОБЛЕМА ЛОКАЛИЗАЦИИ МАСТЕРСКИХ ПО ПРОИЗВОДСТВУ МИНИАТЮРНЫХ МОЗАИЧНЫХ ИКОН В РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКУЮ ЭПОХУ ..... 84

3.1. Монументальные мозаики XIII–XIV вв. в Средиземноморском регионе . 84

3.2. Византия ..... 87

*3.2.1. Византийские монументальные мозаики раннепалеологовской эпохи* ... 87

*3.2.2. Приемы моделировки ликов в монументальных мозаиках раннепалеологовской эпохи* ..... 99

*3.2.3. Роль и место Фессалоники в византийской художественной жизни раннепалеологовской эпохи* ..... 111

*3.2.4. Проблема существования мозаичной мастерской в Фессалонике на рубеже XIII–XIV вв.* ..... 119

3.3. Италия ..... 134

*3.3.1. Сицилия* ..... 134

*3.3.2. Венеция, Тоскана и Рим* ..... 149

ГЛАВА 4. К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ МИНИАТЮРНЫХ МОЗАИЧНЫХ ИКОН РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКОЙ ЭПОХИ ..... 159

4.1. Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык миниатюрных мозаичных икон XIII – XIV вв. ..... 159

4.2. Миниатюрные мозаичные иконы и иллюминированные рукописи: вопросы взаимодействия ..... 168

4.3. Классификация, датировка и атрибуция миниатюрных мозаик раннепалеологовской эпохи ..... 175

*4.3.1. Миниатюрные мозаичные иконы «декоративной группы»* ..... 177

*4.3.1.1. «Переходный стиль»* ..... 177

*4.3.1.2. «Эмальерная группа»* ..... 201

*4.3.1.3. Микромозаики «par excellence»* ..... 208

*4.3.2. Миниатюрные мозаичные иконы «живописной группы»* ..... 225

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... 229

БИБЛИОГРАФИЯ ..... 237

Источники ..... 237

Литература ..... 238

Справочные издания ..... 277

Приложение 1. Портативные мозаичные иконы или фрагменты монументальных мозаик: проблема первоначального бытования памятников крупного и среднего формата ..... 278

Приложение 2. Происхождение миниатюрных мозаичных икон ..... 280

Приложение 3. Проблема датировки миниатюрных мозаичных икон ..... 301

# ВВЕДЕНИЕ

Миниатюрные мозаичные иконы относятся к наиболее изысканным, дорогостоящим и одновременно малочисленным произведениям византийского искусства. В настоящее время в научный оборот введено 36 миниатюрных мозаик, причем некоторые из них уже утеряны и известны только по архивным фотографиям. Самая ранняя из них («Св. Николай Чудотворец» из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос) на основании стилистических критериев датируется XI в. Однако наивысшего расцвета искусство микромозаики достигло в начале палеологовского периода, к которому относится по крайней мере 30 из 36 дошедших до нашего времени миниатюрных мозаичных икон. К середине XIV в. искусство микромозаики сходит на нет. Решающий удар его существованию должны были нанести бедствия 1340-х гг.: гражданская война 1341–1347 гг., чума 1348 г., опустошившая Константинополь, и утрата империей областей в Центральной Греции, подчиненных сербским царем Стефаном Душаном. Все эти события, разорившие высшие слои византийского общества, привели к угасанию спроса на предметы роскоши, к каковым относились и миниатюрные мозаики.

Незначительное количество сохранившихся до наших дней миниатюрных мозаичных икон отчасти объясняется дорогостоящей, трудоемкой техникой исполнения, по причине которой этого рода изделия были относительно редки уже в византийскую эпоху. Размеры миниатюрных мозаик колеблются от 9 х 7,4 см (икона «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа) до 26 х 19,5 см (икона «Распятие» из Государственных музеев Берлина). Количественно преобладают иконы, высота мозаичной части которых составляет 14–19 см. Миниатюрные мозаики выложены мельчайшими тессерами, средний размер которых в фигуративных изображениях составляет 0,5–0,8 мм. Трудившиеся над миниатюрными мозаичными иконами художники должны были владеть, с одной стороны, навыками мелкой ювелирной работы, а с другой – отточенной техникой мозаичной кладки.

Виртуозность исполнения свидетельствует о том, что микромозаики предназначались для высших слоев византийского общества. Элитарный характер заказа обусловил ряд художественных особенностей этих произведений: тончайшую нюансировку в трактовке личнóго, драгоценное звучание ассистной разделки одеяний и праздничную декоративность орнаментики. Большинство миниатюрных мозаичных икон являлись предметами личного благочестия, использовавшимися в частной моленной практике.

Сохранившиеся до наших дней миниатюрные мозаичные иконы рассеяны по разным собраниям в тринадцати странах, и зачастую их происхождение устанавливается только приблизительно. Наибольшее количество микромозаик хранится в Италии (8 икон) и Греции (7 икон, из них 5 – в монастырях Афона). Достоверные исторические данные относительно места и времени их изготовления отсутствуют или носят ненадежный характер, поэтому основанием для датировки служат в основном стилистические аналогии. **Актуальность настоящего исследования** состоит в уточнении датировки и атрибуции миниатюрных мозаик, как на основании стилистических сравнений с памятниками раннепалеологовской эпохи (преимущественно с монументальными мозаиками, миниатюрами и темперными иконами), так и с помощью анализа применявшихся мозаичистами формально-технических приемов, таких как тип мозаичной кладки, способ моделировки личнóго и принципы трактовки одеяний.

Основным местом производства микромозаик считаются константинопольские мастерские, хотя документальных свидетельств на этот счет не сохранилось. Исследователями высказывались предположения о том, что мозаичные иконы (как крупного, так и малого формата) могли изготавливаться и в других художественных центрах, таких как Фессалоника, Афон, Никея, Охрид, Сицилия, Венеция, Мистра, Трапезунд, Эпир, Кипр, Анатолия, а также Святая земля и Древняя Русь. Актуальность нашей работы состоит в том, чтобы с высокой степенью обоснованности определить, какие из

сохранившихся микромозаик могут быть соотнесены с художественными мастерскими за пределами столицы Византии. Для этого выявляются технические и изобразительные приемы, общие для миниатюрных мозаичных икон и монументальных мозаик, сохранившихся в средиземноморском регионе от второй половины XIII – первой половины XIV вв. Основное внимание уделяется таким крупным центрам, как Сицилия, Рим, Тоскана и Венеция, а среди собственно византийских территорий – Фессалонике, второму по политическому и культурному значению городу Византийской империи. В частности, нами выделяется круг миниатюрных мозаичных икон, чье происхождение, местонахождение или предмет изображения указывают на Македонию и сопредельные с ней регионы. На основании стилистических сравнений с мозаиками церкви св. Апостолов (1310–1314 гг.), единственным сохранившимся в Фессалонике монументальным мозаичным ансамблем палеологовской эпохи, делается вывод о возможной принадлежности некоторых миниатюрных мозаик руке местных мастеров.

Исследователи видят причины, обусловившие расцвет искусства микромозаики в конце XIII – первой половине XIV вв., в разных явлениях социального порядка. В частности, высказывалась мысль о влиянии на его развитие покровительства западных заказчиков в период после латинского завоевания Константинополя в 1204 г. В настоящем исследовании делается попытка оценить воздействие западноевропейской художественной традиции на изобразительный язык микромозаик раннепалеологовской эпохи.

Стилистическое своеобразие миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского времени обусловлено синтетическим характером их выразительного языка, органично усвоившего художественные приемы, свойственные другим видам византийского искусства. В настоящей работе мы пытаемся определить тот вклад, который внесли в образный строй микромозаик перегородчатые эмали, являвшиеся в Византии одной из эмблем роскоши.

Мы также подробно рассматриваем набор художественных приемов, который использовали мастера-мозаичисты конца XIII – первой четверти

XIV вв. при моделировке личнóго в монументальных мозаиках и прослеживаем, как эти же приемы находят применение в миниатюрных мозаичных иконах. Сопоставление способов трактовки ликов в настенных и миниатюрных мозаиках представляет большой интерес, поскольку в отдельных случаях позволяет уточнить атрибуцию последних.

Если на скудном материале немногочисленных миниатюрных мозаичных икон средневизантийского периода невозможно сделать никаких обобщений, касающихся эволюции искусства микромозаики и его художественного своеобразия, то более богатый и стилистически неоднородный состав памятников раннепалеологовской эпохи несет в себе множество вопросов, связанных как с их датировкой и атрибуцией, так и с закономерностями развития этого вида искусства. Поэтому **объектом диссертационного исследования** мы выбрали миниатюрные мозаичные иконы второй половины XIII – первой половины XIV вв.

**Предметом иследования** является круг стилистических проблем, связанных с микромозаиками раннепалеологовского времени (уточнение их датировки и атрибуции, оценка влияния, оказанного на их художественный язык иными видами византийского искусства), а также набор применяемых в миниатюрных мозаиках формально-технических приемов (тип мозаичной кладки, способы моделировки изображений).

**Источники**

Автором был привлечен обширный круг художественных (визуальных) и письменных источников по Византии и средневековой Западной Европе, преимущественно Италии. Так, в процессе рассмотрения вопроса о возможных регионах производства миниатюрных мозаичных икон к анализу привлекаются монументальные мозаичные ансамбли и фрагменты мозаик, сохранившиеся на почве Константинополя, Фессалоники, Афона, Арты, Фессалии, Сицилии,

Венеции, Рима и Тосканы второй половины XIII – первой половины XIV вв. Для оценки художественного своеобразия микромозаик, уточнения их датировки и атрибуции помимо перечисленных выше памятников рассматриваются портативные мозаичные иконы XII – начала XIV вв., темперные иконы, книжная иллюминация и фресковые росписи последней трети XIII – первой четверти XIV вв., а также произведения византийской перегородчатой эмали X–XIII вв. Этот широкий охват памятников способствует адекватности сравнительно-стилистического анализа и позволяет объективно оценить место миниатюрных мозаичных икон в византийском искусстве.

В качестве письменных источников, позволяющих пролить свет на бытование миниатюрных мозаичных икон, использованы, прежде всего, инвентарные описи крупных итальянских коллекций XV в., содержащие сведения о мозаиках греческой работы (коллекции кардинала Пьетро Барбо (будущего папы римского Павла II), Лоренцо Медичи Великолепного и кардинала Виссариона). Кроме того, привлекаются записки русских паломников XVIII – XIX вв.: Василия Григоровича-Барского, архимандрита Антонина (Капустина) и епископа Порфирия (Успенского).

**Степень научной разработанности темы**

Обстоятельные публикации об отдельных миниатюрных мозаичных иконах начали появляться еще в XVIII веке в составе обзорных трудов, посвященных историческим «древностям». Такова работа К.А. Эрры о выполненном в технике выемчатой эмали образе Богоматери с Младенцем из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме, в которой попутно приводятся сведения о хранящейся в этом храме микромозаике с изображением Христа Пантократора[1], а также подготовленное Ф. Гори монументальное издание консульских и церковных диптихов, содержащее, помимо тщательного

[1] *Erra C.A.* Storia dell’imagine, e chiesa di Santa Maria in Portico di Campitelli. Roma, 1750. P. 115–119.

описания мозаичного диптиха «Двенадцать праздников» во флорентийском баптистерии, детальные гравированные репродукции его створок[2].

Однако первые серьезные усилия, направленные на научный анализ корпуса византийских микромозаик и обобщение сведений о них, были предприняты только в конце XIX в.

В 1861 г. Ж. Дюран в статье, посвященной сокровищнице собора Сан-Марко в Венеции, дал краткое, но выразительное описание хранившейся в ней мозаичной иконы «Св. Иоанн Предтеча», а также упомянул еще 5 известных ему микромозаик, рассеянных по европейским собраниям. Здесь же он впервые указал на необходимость более точного и тщательного описания миниатюрных мозаичных икон и изделий перегородчатой эмали, которое позволило бы не путать одни с другими, как это зачастую происходило раньше[3].

В многотомном труде Ж. Лабарта «История ремесел от Средних веков до эпохи Возрождения», первое издание которого увидело свет в 1864–1866 гг., портативным мозаикам было посвящено несколько слов в разделе о мозаичном искусстве в Византийской империи; в частности, указывалось на то, что они служили предметами личного благочестия[4].

Первым монографическим исследованием, посвященным византийским портативным мозаикам, стала небольшая, но драгоценная статья Е. Мюнца, опубликованная в 1886 г.[5] В ней автор сделал краткий обзор этого вида византийского искусства, привел сведения о хранившихся в европейских коллекциях 15-ти мозаичных иконах, известных ему лично или из бесед с коллегами, а также опубликовал выдержки из инвентарей итальянских собраний XV в. с описанием византийских мозаичных икон. Е. Мюнцу

---

[2] *Gori A.F.* Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum: opus posthumum adcessere IO. Baptistae Passeri Pisaurensis in posteremum additamenta et in tomos angulos praefationes. Florentiae, 1759. Vol. III. P. 320–345. Tab. I, II.

[3] *Durand J.* Trèsor de Saint-Marc a Venise // Annales archéologiques. Tome 21 (1861). P. 102–104.

[4] *Labarte J.* Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1864–1866. 4 vol. de texte, 2 vol. de pl. Tome IV, P. 189–191. В этом же издании помещена цветная репродукция мозаики «Преображение» из Лувра: Album, Tome II, Pl. CXX; 2e éd. Paris, 1872–1875. 3 vol. Tome II. P 352.

[5] *Müntz E.* Les mosaïques Byzantines portatives // Bulletin monumental publié sous les auspices de la Société Française d'Archéologie. Serie 6. T. 2 (52). Paris, 1886. P. 223-240. Эта статья позднее была напечатана отдельным оттиском с самостоятельной пагинацией.

принадлежат исключительные заслуги в области изучения византийских портативных мозаик. Помимо первого критического анализа корпуса мозаичных икон исследователь подготовил и опубликовал важнейшие источники для их изучения, используемые всеми исследователями и по сей день: опись коллекции кардинала Пьетро Барбо, будущего папы римского Павла II (в составе многотомного издания, посвященного искусствам при папском дворе)[6], а также инвентарные описи коллекции кардинала Виссариона, переданной им собору св. Петра в Риме[7] и собрания произведений искусства, принадлежавших Лоренцо Медичи Великолепному[8] (в составе более обширного сборника, охватывавшего коллекции всего рода Медичи в XV в.). Опубликованные Е. Мюнцем источники содержат драгоценные сведения о мозаичных иконах, большая часть которых к настоящему времени утеряна.

В конце XIX – начале XX вв. сведения о тех или иных миниатюрных мозаичных иконах периодически появляются в каталогах выставок[9], аукционов[10], сообщениях о новых поступлениях в собрания музеев[11], описаниях частных коллекций[12] и пр. Не имеющие самостоятельной научной ценности, эти заметки, однако, позволяют проследить провенанс микромозаик в эпоху их активного обращения на антикварном рынке.

---

[6] Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle: recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Deuxième partie. Paul II (1464–1471). Ed. E. Müntz. Paris, 1879. P. 201–287.

[7] Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, con una scelta d'inventarii inediti. Ed. E. Müntz, A.L. Frothingham. Roma, 1883.

[8] Les collections des Médicis au XVe siècle: le musée – la bibliothèque – le mobilier (appendice aux Précurseurs de la Renaissance). Ed. E.Müntz. Paris, Londres, 1888.

[9] См., например, Catalogue des objets d'art religieux du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes; exposés à l'Hotel Liedekerke à Malines, Septempre 1864. Bruxelles: Charles Lelong, 1864. Seconde Édition. P. 120, № 593-594; Musée Rétrospectif. Exposition de 1865. Palais de l'Industrie. Paris: Librairie centrale, 1867. P. 50, № 512; *Courajod L.C., Molinier E.* Donation du baron Charles Davillier. Catalogue des Objets exposés au Musée du Louvre. Paris: Imprimeries réunis, 1885. № 535; *Muños A.* L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rome: Danesi, 1906. P. 170–171; *Макаренко Н.Е.* Выставка церковной старины в музее барона Штиглица // Старые годы, июнь-август 1915. С. 65-70, 81.

[10] Catalogue d'objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyaen Age et de la Renaissance, provenant en grand partie de la précieuse Collection de M. de Nolivos. Paris, 1866. № 114, P. 32.

[11] Objects Acquired in the Year 1860 / Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, arranged according to the Dates of their Acquisition. Vol I. For the Years 1852 to the End of 1867. London, 1868. P. 43 ; *Courajod L.C.* Le Baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au Musée du Louvre // Gazette des Beaux-Arts 28 (1883). P. 205–206.

[12] *Darcel A.* Arts industriels de l'antiquité et du Moyen Age. Les mosaïques // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1859. P. 161–162 ; *Darcel A., Basilewsky A.* Collection Basilewsky. Catalogue raisonné. Paris, 1874. № 80, P. 25; *De Montault B.* L'archéologie à l'exposition religieuse de Rome en 1870 // Revue de l'art chrétien XVIII (1875). P. 152.

В это же время издается научно-популярное историческое сочинение Л.-Г. Шлюмберже «Византийская эпопея»[13], в котором в качестве иллюстраций к историческим описаниям приводятся несколько гравюр с изображениями миниатюрных мозаичных икон. Среди немногочисленных специальных публикаций, посвященных микромозаикам, следует назвать статью Е. Рулена об иконе «Св. Николай Чудотворец» в Епископальном музее г. Вича[14].

Отдельного внимания заслуживают публиковавшиеся в конце XIX – начале XX вв. материалы и исследования, касающиеся монастырских собраний Афона. Разыскания на Афоне велись почти параллельно изучению миниатюрных мозаичных икон в западноевропейских коллекциях, хотя объектом их был более широкий круг предметов искусства. Общие сведения о мозаичных иконах, хранящихся в афонских монастырях, содержались еще в записках русских паломников XVIII – XIX вв.: Василия Григоровича-Барского[15], архимандрита Антонина (Капустина)[16] и епископа Порфирия (Успенского)[17]. Архимандрит Антонин (Капустин), посетивший Афон в 1859 г., в своих «Заметках поклонника Святой Горы» дает описание некоторых миниатюрных мозаик, в числе прочих икон малого формата «развешенных по стенам алтаря, по обычаю святогорскому»: «Распятие», «Св. Иоанн Златоуст» и «Св. Анна с Марией», в кафоликоне монастыря Ватопед[18] и «Св. Иоанн Богослов» в Лавре св. Афанасия[19]. Первые научные сведения о хранящихся в

---

[13] *Schlumberger G.* L'épopée byzantine à la fin du dixième sièle, vol. 1. Paris, 1896.

[14] *Roulin E.* Tableau byzantin inédit (Musée épiscopal de Vich) // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. Tome 7, Fascicule 1, 1900. P. 95–104.

[15] *Григорович-Барский В.* Второе посещение Святой Афонской Горы Василия Григоровича-Барского им самим описанное. Москва: Индрик, 2004. С. 179, 206, 290.

[16] «Заметки поклонника Святой Горы» архимандрита Антонина (Капустина) впервые были опубликованы в 1861 г. в Трудах Киевской Духовной Академии (3 выпуск). В настоящей работе все ссылки на это сочинение приводятся по новейшему изданию: *Антонин, архимандрит (Капустин)*. Заметки поклонника Святой Горы. М.: Индрик, 2013.

[17] Порфирий (Успенский). Первое путешествие в афонские монастыри и скиты, II, 2, 1846. Москва, 1880. С. 34.

[18] *Антонин, архимандрит (Капустин)*. Заметки поклонника Святой Горы. М.: Индрик, 2013. С. 83–84. Автор дает подробное описание оклада иконы «Св. Анна с Марией» и приводит содержащуюся на ее обороте надпись «царицы и великой княгини Анастасии», исполненную киноварью по-славянски, указывая, что она современна монограмме монастыря Ватопед.

[19] Там же. С. 164. Антонин Капустин ничего не сообщает еще об одной миниатюрной мозаичной иконе из Лавры св. Афанасия – «Христос Пантократор». Очевидно, что уже в то время состояние сохранности не позволяло вывесить ее в храме. Икона была обнаружена в 1954 г. в сокровищнице Лавры св. Афанасия, см. *Χατζηδάκης Μ.* Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). Αθήνα, 1974. ς. 150. Как следует из слов

афонских монастырях мозаичных иконах приводятся в обстоятельных трудах, посвященных собраниям произведений искусства на Святой Горе, подготовленных Г. Брокхаузом (1891 г.)[20] и Н.П. Кондаковым (1902 г.)[21].

На первоначальном этапе изучения миниатюрных мозаичных икон сфера интересов исследователей в основном ограничивалась сбором и систематизацией сведений о микромозаиках, а также краткой характеристикой их художественных особенностей и техники изготовления. Авторы конца XIX – начала XX вв., как правило, были склонны датировать большинство миниатюрных мозаичных икон средневизантийским периодом, что объяснялось, во-первых, невозможностью адекватно оценить стиль еще нерасчищенных мозаик, а во-вторых, по-видимому, тем, что в микромозаиках палеологовской эпохи активно используются «архаизирующие» орнаментальные мотивы, встречающиеся уже в памятниках XI – XII вв.

Постепенно в научный оборот вводится все большее количество византийских мозаичных икон, расширяются представления об их художественных характеристиках, наборе сюжетов, бытовании памятников. О. Дальтон в труде, посвященном византийскому искусству и археологии (1911 г.) , отводит миниатюрным мозаикам специальный раздел, в котором приводит сведения уже о 17 миниатюрных мозаичных иконах и 3 крупноформатных[22]. К моменту издания в 1927 г. каталога авориев в собрании

---

Антонина Капустина, в сокровищницу монастыря он не был допущен. Там же, С. 165. Ничего не говорит Антонин Капустин и о миниатюрной мозаике «Христос Панктократор» в монастыре Эсфигмен. Кроме миниатюрных мозаичных икон в обителях Афона, в «Записках поклонника Святой Горы» упоминаются два крупноформатных мозаичных образа св. Димитрия и св. Георгия в кафоликоне монастыря Ксеноф, которые «приставлены к столбам, поддерживающим купол церкви» (Там же, С. 292–293) и «чудесно найденный в море» мозаичный образ Св. Николая Чудотворца в монастыре Ставроникита, скрытый под серебряным окладом так, что «…мозаическую работу едва можно различить сквозь глубокие отверстия лица и рук святителя» (Там же, С. 121).

[20] *Brockhaus H.* Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1891.

[21] *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт-Петербург: Издание Императорской Академии Наук, 1902. В этом превосходном для своего времени издании, подготовленном по результатам Афонской археологической экспедиции 1898 г., приводятся черно-белые репродукции всех известных в то время миниатюрных мозаик в афонских монастырях, что позволяет составить представление о том, как выглядели эти иконы до реставрации. См. Табл. XI, XII, XIII, XVI, XXXIV, а также XIV и XV (репродукции крупноформатных мозаичных икон «Св. Николай Мирликийский» в монастыре Ставроникита и «Богоматерь Одигитрия» в монастыре Хиландар).

[22] *Dalton O.M.* Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911. P. 430–434.

Музея Виктории и Альберта, подготовленного М. Лонгхерст[23], к числу известных европейским исследователям византийских мозаичных икон добавляются новые памятники: «Св. Димитрий» и «Богоматерь Дексиократуса» из монастыря св. Екатерины на Синае[24], «Богоматерь Агиосоритисса» из Кракова[25] и «Христос Элеймон» из Берлина[26].

С начала XX в. в исследовательской литературе намечается тенденция к передатировке некоторых из миниатюрных мозаик палеологовским временем[27]. Все большее количество публикаций посвящается отдельным миниатюрным мозаичным иконам (в особенности это касается икон, хранящихся в церквах Рима), но до конца 1920-х гг. не предпринимается попыток обобщения накопившегося материала[28].

Первыми важнейшими работами обобщающего характера, касающимися всего известного в то время корпуса миниатюрных мозаик, стали статьи Д.Т. Райса (1933 г.)[29], С. Беттини (1938 г.)[30] и О. Демуса (1947 г. и 1960 г.)[31]. Особенно большое значение имеют статьи О. Демуса, в которых он впервые обозначил широкий круг вопросов, касающихся периодизации, техники, сюжетов, функций, круга заказчиков, исторических источников, сообщающих о миниатюрных мозаичных иконах, а также их датировки и атрибуции.

---

[23] *Longhurst M.H.* Catalogue of Carvings in Ivory. Part I. Up to the Thirteenth Century. Victoria and Albert Museum. London, 1927. P. 48-49. В каталоге М Лонгхерст икона из Кракова неверно описывается как изображение Богоматери с Младенцем; кроме того, ошибочно указывается, что в Берлине находятся два поясных мозаичных образа Христа.

[24] Kunstschätze im Sinaikloster // Zeitschrift für christlichen Kunst, № 12 (1910). S. 373-378.

[25] *Лихачев Н.П.* Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. Санкт-Петербург, 1911. С. 62-63.

[26] *Wulff O.* Altchristliche und byzantinische Kunst. II. Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zum ihren Ausgang. Berlin, 1914. S. 513-514, Tafel XXVII.

[27] См., например, *Castelfranco G.* Opere d'arte in Puglia // Bolletino d'Arte. Anno VII – Serie II. 1927. Numero VI – Dicembre. P. 289–293.

[28] В обобщающих изданиях, посвященных византийскому искусству, в отношении миниатюрных мозаичных икон повторяются мнения предыдущих исследователей. См. *Diehl Ch.* Manuel d'art byzantin, 2e éd., II. Paris, 1926. Tom 2. P. 563-566, 864-872.

[29] *Rice D.T.* New Light on Byzantine Portative Mosaics. Apollo 18 (1933), P. 265–267.

[30] *Bettini S.* Appunti per lo studio dei mosaici portative Bizantini // Felix Ravenna 46 (1938). P. 7–39.

[31] *Demus O.* Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung / Demus O. Studies in Bizantium, Venice and the West. London, 1998. XVIII. S. 173–176 (переиздание статьи 1947 г.); Demus O. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 192–222 (переиздание статьи 1960 г.).

В 1974 г. В. Гласберг опубликовал обширный перечень настенных и портативных средневековых мозаик, сохранившихся в странах Европы, Ближнего Востока и США[32], имеющий справочный характер. Первая полноценная монография, охватывающая все известные в то время портативные мозаичные иконы, как крупноформатные, так и миниатюрные, была подготовлена И. Фурланом (1979 г.)[33]. Работа И. Фурлана составлена по каталожному принципу, когда каждому памятнику отводится отдельное описание; каталожные описания предваряются обширными вводными статьями, в которых исследователь дает обобщающую характеристику византийских портативных мозаик, рассматривает проблему применявшейся к ним греческой терминологии, дает подробные описания сохранившихся окладов мозаичных икон. Впоследствии А. Крикельберг-Пютц в диссертационном исследовании, посвященном средневизантийской миниатюрной мозаике «Св. Николай Чудотворец» в аббатстве Буртшайде в Аахене (1982 г.)[34], также систематизировала и обобщила сведения о византийских портативных иконах, как крупного, так и миниатюрного формата, подняв, среди прочего, вопросы происхождения искусства микромозаики, круга заказчиков мозаичных икон, их датировки и локализации мастерских. Работы И. Фурлана и А. Крикельберг-Пютц благодаря собранному в них обширному материалу по-прежнему сохраняют огромное значение для всякого исследователя, занимающегося византийскими портативными мозаиками. Однако в силу того, что объект исследования в этих публикациях очень широк как во временном отношении, так и в плане охвата привлекаемых памятников (как крупноформатных, так и миниатюрных мозаик), вопросы логики развития собственно искусства микромозаики, эволюции его своеобразного художественного языка затрагивались в них лишь вскользь. Попытки сгруппировать сохранившиеся миниатюрные мозаичные иконы по

---

[32] *Glasberg V*. Répertoire de la mosaïque médiévale pariétale et portative. Amsterdam, 1974.
[33] *Furlan I*. Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979.
[34] *Krickelberg-Pütz A*. Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50 (1982). S. 10–141.

стилистическим критериям и применяемым в них техническим приемам также не предпринимались. Датировка и атрибуция миниатюрных мозаичных икон, как правило, основывались на выводах, приводимых другими авторами в монографических статьях, посвященных каждому отдельному памятнику.

Важным этапом в развитии научных представлений о византийских портативных мозаиках стала публикация подготовленного О. Демусом корпуса средне- и крупноформатных мозаичных икон (1991 г.)[35] В частности, в нем он впервые определил формальные критерии, позволяющие провести разграничение между фрагментами монументальных мозаик, снятыми со стены и продолжающими бытовать в качестве самостоятельных моленных образов, и собственно портативными мозаичными иконами. Исследователем планировалось издание второго тома, посвященного миниатюрным мозаичным иконам, которое не было осуществлено из-за его смерти. В 1995 г. вышла в свет статья Х. Бушхаузена, суммирующая накопленные к тому моменту знания о провенансе византийских мозаичных икон[36]; в ней, в частности, поднимался дискуссионный вопрос о возможности происхождения некоторых портативных мозаик из Фессалоники, на который исследователь отвечал отрицательно.

Первый опыт оценки стилевой эволюции византийских микромозаик принадлежит Э. Райдеру, диссертационное исследование которого о миниатюрных мозаиках палеологовского периода увидело свет в 2007 г.[37] В нем автор сделал попытку объединить миниатюрные мозаичные иконы в группы по принципу близости художественных характеристик и датировать их в соответствии с общей логикой развития стиля раннепалеологовской живописи. В качестве материла для сравнения исследователь привлекает, главным образом, монументальные мозаики и фрески последней трети XIII – первой четверти XIV вв., сохранившиеся в Константинополе, Фессалонике, Сербии и Македонии, начиная с росписей кафоликона монастыря Сопочаны

---

[35] *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen, vol. I, Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991.
[36] *Buschhausen H.* Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen // Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ. Διεθνές συμπόσιο, Θεσσαλονίκη, 29-31 Οκτωβρίου 1992. Θεσσαλονίκη, 1995. S. 57–66.
[37] *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007.

(1265 г.) и заканчивая живописным убранством Кахрие джами (1316–1321 гг.). Большое внимание в исследовании Э. Райдера уделено вопросу бытования миниатюрных мозаик на католическом Западе, где они пользовались особым почитанием.

Последней в числе изданий обобщающего характера стала работа М. Фафалиоса, охватывающая византийские портативные иконы как крупного, так и миниатюрного формата (2009 г.)[38]. В ней приводятся каталожные описания мозаичных икон и рассматривается традиционный круг вопросов, касающихся их иконографии, орнаментики, техники исполнения (рассматриваемый поверхностно), а также делается попытка объединить миниатюрные мозаики в стилистически близкие группы. Эта публикация содержит целый ряд ценных наблюдений, однако, на наш взгляд, уделяет недостаточно внимания своеобразию художественного языка миниатюрных мозаичных икон и применяемым в них формально-техническим приемам, таким как тип мозаичной кладки и способы моделировки изображений. В большинстве случаев датировка той или иной мозаики подкрепляется лишь общими отсылками к произведениям сходного стиля или наблюдениями относительно некоторых деталей изображения, чаще всего орнаментов. Это же касается упомянутого выше диссертационного исследования Э. Райдера.

Помимо работ обобщающего характера, с 1950-х гг. начинают появляться многочисленные монографические статьи, посвященные отдельным миниатюрным мозаичным иконам. Всплеск публикаций не в последнюю очередь был обусловлен тем, что после реставрационных расчисток стало возможным более точно оценить стиль памятников, найти им место в сложной картине развития византийской живописи. Благодаря этим публикациям в научный оборот вводятся новые миниатюрные мозаичные иконы, обнаруженные уже в XX в. при различных обстоятельствах; уточняется

[38] *Φαφάλιος Μ.* Βυζαντινές ψηφιδωτές εικόνες. Τέχνη και Τεχνίκη. Θεσσαλονίκη, 2009.

атрибуция и датировка микромозаик; расширяется круг стилистических аналогий.

К ним относятся статьи: О. Демуса о микромозаиках «Сорок мучеников Севастийских» и «Св. Иоанн Златоуст» из Дамбартон Оукс[39]; А.А. Васильева[40], М. Феохари[41], Г. Барукка[42] и Р. Нельсона[43], посвященные миниатюрной мозаичной иконе «Св. Димитрий Солунский» из Сассоферрато, а также работа М. Деннерта[44], в которой датировка этого памятника рассматривается в тесной связи с атрибуцией оклада; Г. и М. Сотириу о мозаичных иконах из монастыря св. Екатерины на Синае, вошедшие в подготовленный ими сборник икон собрания этой обители[45]; А.В. Банк об иконе «Четыре святителя» из Государственного Эрмитажа[46]; В.В. Филатова о микромозаике «Св. Николай» из киевского музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко[47]; Е.С. Овчинниковой про икону «Спас Эммануил» из ГИМ[48]; М. Сотириу[49] и М Хатзидакиса[50], посвященные микромозаике «Св. Иоанн Богослов» из Лавры св. Афанасия на Афоне; М. Хатзидакиса об иконе «Христос Пантократор» из того же монастыря[51]; А. Маравы-Хадзиниколау о миниатюрной мозаичной

---

[39] *Demus O.* An unknown mosaic icon of the Palaeologan epoch, 1946. *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, 1960.

[40] *Vasiliev A.A.* The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato. Dumbarton Oaks Papers 5 (1950), 29–39.

[41] *Θεοχάρη Μ.* Ψηφιδωτῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καὶ τῆς ἀνευρέσεως τῶν λειψάνων τοῦ Ἁγίου εἰς Ἰταλίαν // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών 53 (1978). ς. 508–536.

[42] *Barucca G.* I reliquiari donati da Niccolò Perotti a Sassoferrato // Studi umanistici piceni, XII (1992). P. 9–45; *Barucca G.* L'Icona musiva di San Demetrio: riflessioni storico-artistiche dopo il restauro // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 21–29.

[43] *Nelson R.S.* The Shield of St. Demetrios on a Byzantine Miniature Mosaic // Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers 39 (2013) (без пагинации).

[44] *Dennert M.* Displaying an Icon: The Mosaic Icon of Saint Demetrios at Sassoferrato and its Frame // New Research on Late Byzantine Goldsmiths' Works (13th-15th Centuries). Bosselmann-Ruickbie A. (ed.). Mainz, 2019. P. 43–53.

[45] *Σωτηρίου Γ. και Μ.* Εικόνες του Σινά Αθήνα, 1958. Τ. Α'. ς. 186–187. Τ. Β'. ς. 186–187. Εικ. 204.

[46] *Банк А.В.* Мозаичная икона из собрания Н.П. Лихачева // Из истории русского и западноевропейского искусства: материалы и исследования. Москва: Академия наук СССР, 1960. С. 185–194.

[47] *Филатов В.В.* Реставрация портативной мозаики «Св. Николай» // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 21. Москва, 1968. С. 76–87; *Филатов В.В.* Портативная мозаика «Св. Николай» Киевского музея // Византийский временник. Т. XXX (1969). С. 226–232.

[48] *Овчинникова Е.С.* Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического Музея // Византийский временник, Т. XXVIII (1968). С. 207–224.

[49] *Sotiriou M.* L'icône en mosaïque de saint Jean l'Évangéliste de Lavra // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). ς. 58–60.

[50] *Chatzidakis M.* Une icone en mosaïque de Lavra // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Wien, 1972. Band 21. P. 73–81. Pl. 2, 3.

[51] *Χατζηδάκης Μ.* Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). ς. 149-157.

иконе «Св. Николай Чудотворец» в монастыре св. Иоанна Богослова на о. Патмос[52]; К. Балабанова[53] и П. Мильковича-Пепека[54] о миниатюрной мозаике «Христос на троне» в Охриде; Б. Даб-Калиновской[55] и А. Ружицкой-Бризек[56] о миниатюрной мозаике «Богоматерь Агиосоритисса» из Кракова; М. Хатзидакиса о микромозаике «Св. Николай Чудотворец», вошедшая в подготовленный им сборник икон о. Патмоса[57]. Из последних работ, увидевших свет в 1990-е–2000-е гг., следует назвать многочисленные публикации Ю.А. Пятницкого о микромозаике «Св. Анна с Марией» из афонского монастыря Ватопед и миниатюрных мозаичных иконах «Иоанн Предтеча», «Св. Феодор Стратилат» и «Четыре святителя» из собрания Государственного Эрмитажа[58]; статью Э. Меркеля о микромозаике «Иоанн Предтеча» из собора Сан-Марко в Венеции[59]; публикацию С. Педоне о микромозаике «Христос

---

[52] *Μαραβα-Χατζηνικολαου Ά.* Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 1 (1959). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Βέη (1883–1958). Αθήνα, 1960. ς. 127–134.

[53] *Балабанов К.* Две новооткриени портабл мозаични икони од црквата св. Богородица Перивлептос (св. Климент) во Охрид // Културно-историско наследство во СР Македонија IX. Културно наследство III № 5 (1969). С. 127–138.

[54] *Miljković-Pepek P.* Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Band 21. Wien, 1972. P. 203–205.

[55] *Dąb-Kalinowska B.* «Die Krakauer Mosaikikone» // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 22 (1973). S. 285–299.

[56] *Różycka-Bryzek A.* Matka Boska Hagiosoritissa // Pax et Bonum. Skarby Klarysek krakowskich. Katalog wystawy. Arsenal museum Czatoryckich. Wrzesień – październik, 1999. Kraków, 1999. S. 42–46; *Różycka-Bryzek A.* Mosaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. Klarysek w Krakowie // Magistro et amico. Amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin. Kraków, 2002. S. 405–426.

[57] *Chatzidakis M.* Icons of Patmos. Questions of Byzantine and post- Byzantine Painting. Athens, 1985. P. 44–45.

[58] *Пятницкий Ю.А.* О византийских мозаичных иконах в Древней Руси // Зограф 21 (1990). С. 71–76; *Пятницкий Ю.А.* О судьбе византийской портативной мозаики в России (икона «Св. Анна с Марией») // Византия и Ближний Восток (памяти А.В. Банк). Сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 1994. С. 108–116; *Пятницкий Ю.А.* Новая атрибуция византийской портативной мозаики из собрания Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона – Лессинга. Санкт-Петербург, 1998. С. 39–41; *Пятницкий Ю.А.* Кто изображен на византийской портативной мозаике из собрания Эрмитажа. Византийский временник, Т. 58 (1999). С. 160–169; *Piatnitsky Y.* The Portable Mosaic Icons from Vatopedi, Mount Athos // The Monastery of Vatopedi. History and Art. Athens, 1999. P. 216–218; *Piatnitsky Y.* Byzantine Portable Mosaic Icon St. John Baptist from the Hermitage Collection, St. Petersburg // Ars graeca. Ars latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek. Kraków, 2001. P. 93–98; *Пятницкий Ю.А.* Византийские мозаичные иконы при дворе Ивана Грозного // Вторые чтения памяти профессора Николая Федоровича Каптерева (Москва, 28-29 октября 2004 г.). Материалы. Москва, 2004. С. 76–77; *Пятницкий Ю.А.* Отзыв Л.А. Мацулевича о византийской мозаичной иконе из собрания Н.П.Лихачева // Вспомогательные исторические дисциплины, XXIX. СПб, 2005. С. 325–331; *Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 111–136; *Piatnitsky Y.* Byzantine Palaiologan Icons in Medieval Russia // Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture. The Metropolitan Museum of Art Simposia. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006. P. 190–191; *Pjatnitckij J.A.* I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo Statale dell'Ermitage a San Pietroburgo // Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Anno IV, numero 3, 2014–2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 48–56.

[59] *Merkel E.* Restituzioni: Tesori d'arte restaurati. Catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 20 marzo – 20 giugno 2004). Vicenza, 2004. Cat. 27. P. 152–155.

Пантократор» в церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме[60]; статьи Е. Цигаридаса о миниатюрных мозаиках «Распятие» и «Св. Анна с Марией» из монастыря Ватопед[61]. Большое внимание в этих публикациях уделяется вопросу выделения групп миниатюрных мозаичных икон, объединенных стилистическим сходством и близким характером декоративно-орнаментального оформления, позволяющими предположить их происхождение из одной мастерской. Кроме того, в некоторых из перечисленных статей затрагивается проблема возможных центров производства миниатюрных мозаик.

Помимо специальных статей, описания миниатюрных мозаичных икон приводятся в каталогах многочисленных выставок, посвященных различным аспектам византийского искусства; однако, за редким исключением, они носят лапидарный характер и в основном повторяют выводы предыдущих исследований, не вводя в научный оборот принципиально новых сведений[62].

Важнейшее значение имеют публикации, содержащие результаты реставрации и технико-технологических исследований миниатюрных мозаичных икон, позволяющие прояснить многие вопросы, связанные с техникой изготовления этих памятников. Помимо упоминавшихся выше работ В.В. Филатова и Е.С. Овчинниковой, к ним относятся статья М. Недзелски о консервации миниатюрной мозаики «Богоматерь Агиосоритисса» из Кракова[63]; статья Т.В. Коваленко, посвященная технологическому исследованию

---

[60] *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. III Serie, Anno XXVIII. Pisa, Roma, 2005. P. 95–131.

[61] *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 35–39.

[62] Byzantine Art: a European Art. Athens, 1964; Venezia e Bisanzio. Exh. cat. Ed. Bettini S. and al. Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno – 30 settembre 1974. Venezia, 1974; The Vatican Collections: The Papacy and Art. Exh. Cat. J. O'Neil ed. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983; Byzance: L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Exh. cat. Paris, Musée du Louvre, November 3, 1992 – February 1, 1993. Paris, 1992; Treasures of Mount Athos. Exh. Cat. Karakatsanis ed. Thessaloniki, 1997; Byzanz: Die Macht der Bilder. Exh. Cat. Ed. Brandt N., Effenberger A. Hildesheim, Dom-Museum. Hildesheim, 1998; Le Mont Athos et l'Empire byzantin, trésor de la Sainte Montagne. Paris: Paris Musées, 2009 и др.

[63] *Niedzielska M.* Konserwacja mozaiki bizantyjskiej Madonny z klasztoru Klarysek w Krakowie // Ochrona Zabytków 26/3 (102), 1973. S. 201–208.

миниатюрной мозаичной иконы «Св. Георгий» из Тбилиси[64]; публикация Е.Г. Шейниной о реставрации микромозаик из Государственного Эрмитажа[65]; статья группы итальянских исследователей о технико-технологическом исследовании миниатюрной мозаичной иконы «Св. Димитрий Солунский» из Сассоферрато[66]; диссертация Б. Кузмановского, посвященная консервации и реставрации миниатюрной мозаики «Христос на троне» из Охрида[67]; к ним следует добавить недавнюю статью С. Нейковой о реставрации крупноформатной иконы «Богоматерь Одигитрия» в Национальном археологическом музее г. Софии[68].

В последние годы появляются отдельные статьи обзорного плана (например, работы С. Моретти[69], С. Педоне[70] и А. Семоглу[71]), кратко излагающие «сумму знаний» о мозаичных иконах, но не вносящие в наши представления об искусстве микромозаики принципиально нового материала. Наконец, следует упомянуть ряд публикаций, в которых отдельные аспекты бытования мозаичных икон рассматриваются в широком контексте живописи того или иного культурного ареала или художественного центра: к таковым относятся монография Я. Фольды об искусстве крестоносцев на Святой земле[72], статья М. Панайотиди об иконах и настенных росписях XIII в. в монастыре

---

[64] *Коваленко Т.В.* Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института Истории Грузинского Искусства // Сообщения государственного ордена Ленина Эрмитажа (XIII). Ленинград, 1978. С. 62–65.

[65] *Шейнина Е.Г.* О реставрации и материалах византийских миниатюрных мозаичных икон // Сообщения Государственного Эрмитажа (LV). Ленинград, 1991. С. 51–54.

[66] *Aldrovandi A., Casini M.C., Lanterna G., Matteini M., Nepoti M.R., Tosini I., Ferroni R.T.* Indagini scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell’icona musiva di San Demetrio // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 9–20.

[67] *Kuzmanovski B.* Konservatsija i restauratsija miniaturnich mosaihkhih ikona. Master’s Thesis. Belgrade University, 2005 (нам недоступна, название работы приводим по публикации: *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007).

[68] *Нейкова С.* Мозаичната икона «Св. Богородица Одигитрия» от Националния археологически музей в София // История и реставрация. Проблемы на изкуството. Кн. 2. 2012. С. 16–19.

[69] *Moretti S.* I colori della fede: icone a smalto e a mosaico tra X e XIV secolo // Vie per Bisanzio: VII Congresso nazionale dell'Associazione italiana di studi bizantini, Venezia, 25-28 novembre 2009. (Vol. 1-2). P. 997–1011.

[70] *Pedone S.* Ergomouzaika: alcune note sul micromosaico di produzione bizantina tra XIII-XIV secolo // Atti del XVII Colloquio AISCOM (Teramo 10-12 marzo 2011), a cura di F. Guidobaldi, G. Tozzi. Tivoli, 2012. P. 623–634.

[71] *Semoglou A.* Mosaic Icons in and from Mount Athos // Афон – Светоч Православия: взаимодействие культур. Материалы Международной конфеернции 5-7 октября 2016 г. Санкт-Петербург, 2017. С. 244–258.

[72] *Folda J.* The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187. Cambridge University Press, 1995; *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005.

св. Екатерины на Синае[73] и труд Ф.А.Бауэра, посвященный изображению в искусстве Фессалоники покровителя этого города – св. Димитрия Солунского[74].

**Цель исследования** заключается в уточнении датировки и атрибуции миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода на основании развернутого стилистического анализа, а также изучения художественных приемов, используемых в мозаичном наборе этих памятников. Тонкая и трудоемкая техника изготовления миниатюрных мозаик требовала виртуозного владения навыками исполнения мозаичной кладки, поэтому, вероятнее всего, они изготавливались преимущественно в тех же мастерских, которые специализировались на монументальных мозаиках. Чтобы уточнить принадлежность миниатюрных мозаичных икон тому или иному художественному центру, необходимо понять, какие принципы моделировки личнóго и одеяний объединяют их с монументальными мозаичными ансамблями конца XIII – первой четверти XIV вв. Необходимо также выявить внутреннюю логику развития искусства микромозаики и определить ту роль, которую сыграли в формировании его специфического художественного языка другие виды византийского искусства.

**Задачи исследования:**

– обобщить и проанализировать имеющиеся в настоящее время сведения о технике изготовления миниатюрных мозаичных икон, их материалах, функциях, круге заказчиков и бытовании в византийскую и поствизантийскую эпоху;

– подробно рассмотреть проблему локализации мастерских по производству микромозаик в раннепалеологовскую эпоху и, в частности, проанализировать роль Фессалоники – второго по значимости города

---

[73] *Panayotidi M*. Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations// Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 87–102.
[74] *Bauer F.A.* Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios. Regensburg, 2013.

Византийской империи, а также Италии (в частности, Сицилии, Рима, Тосканы и Венеции) в создании миниатюрных мозаичных икон;

– рассмотреть самобытные стилистические характеристики единственного сохранившегося в Фессалонике монументального мозаичного ансамбля палеологовской эпохи – церкви св. Апостолов (1310–1314 гг.), придающие ему характер, отличный от константинопольских монументальных мозаик первой четверти XIV в. Выделить миниатюрные мозаичные иконы, стилистически близкие мозаикам церкви св. Апостолов;

– проанализировать влияние, оказанное на художественный язык миниатюрных мозаичных икон иными видами византийского искусства, преимущественно настенными мозаиками, перегородчатыми эмалями и иллюминированными рукописями. Выявить общие для монументальных и миниатюрных мозаик приемы моделировки личнóго и одеяний , позволяющие уточнить атрибуцию миниатюрных мозаичных икон. Рассмотреть воздействие на выразительный язык микромозаик декоративных принципов, применявшихся в изделиях перегородчатой эмали;

– оценить роль западноевропейской художественной традиции в формировании выразительных возможностей миниатюрных мозаичных икон.

**Хронологические рамки**

Миниатюрные мозаичные иконы рассматриваются нами преимущественно в контексте раннепалеологовского искусства, охватывающего период с 1261 г. (дата отвоевания Константинополя у латинян) по первую четверть XIV в. (время создания последнего из сохранившихся мозаичных ансамблей палеологовской эпохи – в кафоликоне монастыря Хора (1316–1321 гг.)). Однако для оценки их стилистического своеобразия нами привлекается обширный художественный материал, включающий произведения как изобразительного, так и декоративно-прикладного искусства начиная с X в. и вплоть до середины XIV в. (времени исполнения мозаик

купола, восточной арки и парусов константинопольской церкви Св. Софии (1346–1355 гг.)).

**Методика исследования**

В подавляющем большинстве научных исследований, посвященных византийским миниатюрным мозаикам, превалирует тенденция к поиску ближайших стилистических аналогий этим памятникам в монументальной живописи. Такой подход, в целом, представляется оправданным, поскольку соответствует представлению о единстве законов развития стиля в разных видах искусства. Однако он не учитывает специфики миниатюрных мозаичных икон, обусловленной их крайне малым форматом. Так, размер ликов в большинстве микромозаик не превышает 1,5 см, лишь в двух памятниках он близок к 4 см. При работе с такими миниатюрными произведениями мастер должен был обладать отточенным набором технических и художественных приемов, позволявшим достичь определенных живописных эффектов при разглядывании иконы на малом расстоянии. Эти приемы, безусловно, существенно отличались от тех, которые применяли в своей работе фрескисты, но в значительной степени соответствовали принципам исполнения мозаичной кладки в настенных мозаиках. Поэтому, на наш взгляд, в случае миниатюрных мозаичных икон наиболее плодотворным материалом для поиска стилистических аналогий являются монументальные мозаики, а также миниатюры рукописей и небольшие станковые произведения живописи, и лишь в отдельных редких случаях допустимо привлекать для сравнения фрески.

Важным аргументом при решении вопроса о возможном месте производства мозаичных икон должно служить выявление художественных приемов, близких тем, которые использовались в сохранившихся монументальных мозаичных ансамблях. Кроме того, в пользу той или иной атрибуции могут свидетельствовать технические характеристики мозаичного набора миниатюрных икон, такие как разреженность или плотность,

использование тессер нерегулярной или правильной квадратной формы и т.п. В нашем исследовании мы постарались уделить внимание этому аспекту.

**Научная новизна исследования**

Впервые в данной работе:

– систематизируется материал реставрационных и технико-технологических исследований миниатюрных мозаик, приводятся к единому знаменателю разрозненные сведения о технике их изготовления;

– комплексно анализируется региональный аспект производства миниатюрных мозаичных икон в раннепалеологовский период. Для этого рассматривается стилистическое своеобразие и индивидуальные художественные приемы, применявшиеся в сохранившихся монументальных мозаичных ансамблях конца XIII – первой четверти XIV вв. Особенное внимание уделяется мозаикам церкви св. Апостолов в Фессалонике (1310–1314 гг.), на основании стилистического сравнения с ними выдвигается гипотеза о принадлежности некоторых миниатюрных мозаичных икон солунским мастерам;

– подробно анализируются разнообразные способы моделировки личнóго , применявшиеся мозаичистами раннепалеологовского времени и делается вывод, что одни и те приемы могут использоваться как в крупных монументальных образах, так и в портативных мозаичных иконах, в том числе в миниатюрных. Сопоставление этих приемов используется при уточнении атрибуции миниатюрных мозаик, исторические данные о времени и месте изготовления которых отсутствуют;

– рассматривается влияние, оказанное на художественный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода византийскими перегородчатыми эмалями; этот материал используется при атрибуции микромозаик и уточнении их датировки;

– анализируется влияние западноевропейской художественной традиции и изобразительных средств т.н. lingua franca, сложившихся в искусстве

Средиземноморья под влиянием Крестовых походов, на изобразительный язык микромозаик раннепалеологовской эпохи;

– предлагается авторская датировка и атрибуция миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи; на основании стилистических характеристик микромозаик и применяемых в них приемов моделировки ликов и одеяний выстраивается авторская интерпретация внутренней логики развития искусства микромозаики и эволюции его своеобразного художественного языка.

**Теоретическая и практическая значимость исследования**

Теоретическая значимость исследования определяется его научной новизной. Включенный в диссертацию обширный историографический, историко-культурологический и художественный материал может быть использован для дальнейшей научно-исследовательской и преподавательской деятельности специалистов в области византийского и восточнохристианского искусства, а также западноевропейского средневековья и Древней Руси. Поскольку в диссертационной работе конкретные вопросы, касающиеся небольшой группы элитарных художественных произведений, рассматриваются в широком контексте византийского искусства, ее выводы могут помочь при составлении общих курсов по истории искусства Византии, а также специальных курсов по истории настенных и портативных мозаик раннепалеологовской эпохи.

**Степень достоверности**

Достоверность положений и выводов настоящего диссертационного исследования обеспечивается за счет привлечения обширного круга памятников и их тщательного анализа, а также основывается на глубоком и подробном изучении научной литературы, как посвященной настенным и портативным мозаикам (в том числе непосредственно миниатюрным мозаичным иконам), так и охватывающей вопросы развития стиля

раннепалеологовской живописи и lingua franca изобразительных искусств средиземноморского региона в XIII – первой половине XIV вв.

**Апробация исследования**

Основные положения диссертации были представлены в качестве докладов на научных конференциях: Международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (СПбГУ, Санкт-Петербург, 2012, 2014, 2016 гг.; МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, 2013, 2015, 2018 гг.), Международная конференция по классической, византийской и новогреческой филологии памяти И.И. Ковалевой (МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, 2013, 2015 гг.), Научная конференция «Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура» (РГГУ, Москва, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020 гг.), Научная конференция «Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков» (МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, 2017 г.), Отчетная научная конференция Музея им. Андрея Рублева «Деминские чтения» (ЦМиАР, Москва, 2017, 2018, 2019 гг.), Научная конференция к 70-летию Музея им. Андрея Рублева «Русское искусство в контексте мировой художественной культуры» (ЦМиАР, Москва, 2017 г.), Научная конференция «Византия в контексте мировой культуры», посвященная памяти А.В. Банк (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019 г.), Седьмые научные чтения «Россия. Грузия. Христианский Восток. Духовные и культурные связи» (ЦМиАР, Москва, 2019 г.).

Положения настоящей работы ежегодно излагались и обсуждались на семинаре по византийскому искусству под руководством О.Е. Этингоф (РГГУ, 2012–2019 гг.), на заседаниях кафедры Всеобщей истории искусств РГГУ и на семинарах Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ (2017 г.).

**Положения, выносимые на защиту**

1. На защиту выносится авторская классификация, датировка и атрибуция миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи.

2. Поскольку сложная техника изготовления микромозаик требовала от художников виртуозного владения мастерством мозаичиста, логично предположить, что они изготавливались преимущественно в тех же мастерских, что и настенные мозаики. Для уточнения принадлежности миниатюрных мозаичных икон тому или иному художественному центру нами применяется ранее практически не использовавшийся метод сопоставления характера мозаичной кладки в микромозаиках и монументальных мозаичных ансамблях, который мы выносим на защиту.

3. В работе рассмотрен широкий контекст художественной жизни Фессалоники в раннепалеологовскую эпоху и выделены специфические характеристики созданных на ее почве живописных произведений, в первую очередь – единственного сохранившегося мозаичного ансамбля палеологовского времени в церкви св. Апостолов. Также мы определили круг миниатюрных мозаичных икон, связанных с Фессалоникой и сопредельными регионами, и атрибутировали некоторые из них солунским мастерам.

4. Анализ сохранившихся на Сицилии монументальных мозаик XIII–XIV вв. показал, что они были созданы не ранее самого конца XIII в. в смешанной итало-греческой мастерской. Отмечая их подражательный, вторичный характер по отношению к произведениям константинопольских художников, мы высказываем мысль о несостоятельности предположений, касающихся возможного производства на Сицилии миниатюрных мозаичных икон.

5. В отдельных деталях миниатюрных мозаик раннепалеологовской эпохи прослеживается влияние западноевропейской изобразительной традиции. Наиболее важным вкладом художественных вкусов латинян в образную систему византийских миниатюрных мозаичных икон является пристрастие к

повышенной декоративности, проявляющееся, в частности, в обильном использовании геометрических орнаментов.

6. Миниатюрные мозаичные иконы раннепалеологовского времени во многом обязаны своим стилистическим своеобразием синтезу выразительных возможностей живописи и перегородчатой эмали. Нами установлено, что миниатюрные мозаики заимствовали ряд художественных приемов, свойственных произведениям эмальерного искусства, и что эти приемы имеют принципиальное значение для датировки и атрибуции рассматриваемых памятников.

7. Мы разделяем миниатюрные мозаичные иконы раннепалеологовского периода на две группы – «живописную» и «декоративную», каждая из которых демонстрирует специфическое понимание формы, пластики фигур, способов моделировки ликов и одеяний. Внутри миниатюрных мозаик «декоративной группы» мы выделями три гомогенные подгруппы, особенности художественного языка которых свидетельствуют о разновременности их создания и позволяют проследить эволюцию искусства микромозаики на широком фоне византийской живописи в эпоху кристаллизации и окончательного оформления нового палеологовского стиля.

# ГЛАВА 1.
# ВИЗАНТИЙСКИЕ ПОРТАТИВНЫЕ МОЗАИЧНЫЕ ИКОНЫ: ХАРАКТЕРИСТИКА ГРУППЫ ПАМЯТНИКОВ

## 1.1. Портативные мозаичные иконы крупного, среднего и миниатюрного формата: проблема типологии

До нашего времени дошло около 50 византийских портативных мозаичных икон разной степени сохранности и уровня художественного достоинства. В зависимости от размера они традиционно подразделяются на две группы: в первую входят крупно- и среднеформатные мозаики, размещавшиеся, как и темперные иконы такого же формата, в церквах для поклонения прихожан, а во вторую – миниатюрные, служившие предметами личного благочестия[75].

Тем не менее, при изучении византийских мозаичных икон исследователям приходится сталкиваться со сложностями, затрудняющими как точное определение круга памятников, так и их классификацию. Так, оговорка «около 50» применяется по отношению к данному типу произведений отчасти потому, что подлинность некоторых из них вызывает сомнения. Но главную неясность представляет вопрос: изначально ли создавались крупно- и среднеформатные мозаичные иконы в качестве станковых произведений, или же они являлись элементами монументальной храмовой декорации, и лишь впоследствии в силу тех или иных причин были сняты со стены и продолжили бытовать уже как самостоятельные иконные образы.

Проблематика критериев, которые позволили бы точно разграничить портативные мозаики в собственном смысле слова и демонтированные фрагменты монументальной мозаичной декорации, в своем современном виде

[75] *Effenberger A.* Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons // Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 209.

существующие в качестве отдельных икон, была разработана О. Демусом в работе, посвященной крупно- и среднеформатным портативным мозаикам[76].

Исследователь выделил следующие технико-технологические отличия портативных мозаичных икон от монументальных мозаик: 1) основой для мозаичных икон служит деревянная доска (а не стена, как в монументальных мозаиках); 2) в качестве грунта (связующего вещества) применяется смола или воскомастика, а не цементный раствор; 3) материалом для мозаичных икон часто служат одинаковые по величине и толщине тессеры, которые выкладываются таким образом, что создается ровная, гладкая, в идеале почти зеркальная поверхность изображения. В то же время кубики, используемые для создания монументальных мозаичных декораций, различны по величине и закрепляются в цементном грунте с разным наклоном[77].

Тем не менее, даже с учетом этих формальных отличий в отношении отдельных произведений крупного формата нет твердой уверенности, что они изначально являлись портативными иконами, а не монументальными мозаиками, впоследствии снятыми со стены и смонтированными на деревянную основу. Некоторую путаницу в этот вопрос внес сам О. Демус, опубликовавший в составе корпуса крупно- и среднеформатных мозаичных икон, в который вошли 14 произведений, мозаичные образы спорной первоначальной природы. Так, в это издание вошло созданное около 1300 г. мозаичное изображение Богоматери Одигитрии (82 х 50 см), которое раньше было частью монументальной декорации церкви в Калатамауро близ Энтеллы на Сицилии, где, по-видимому, располагалось на северном предалтарном

---

[76] *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Vol. I: Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991. Предполагалось, что вслед за этим изданием будет опубликован второй том, посвященный миниатюрным мозаичным иконам, однако этот замысел не был осуществлен (Ibid., S. 7). Из 14 средне- и крупноформатных икон, опубликованных О. Демусом, одна, а именно «Богоматерь Елеуса» из Музея Стокле, по мнению Х.Бушхаузена, является фальшаком, см. *Buschhausen 1995*, S. 58. Исследователь указывает на то, что изображение Богоматери на этой иконе представляет собой зеркальный, неумело выполненный парафраз известной работы Андреаса Рицоса «Богоматерь Страстная» из церкви Св. Бьяджо в г. Стон (Хорватия), датируемой второй половиной XV в. Сам О. Демус отмечал, что икона либо подверглась тотальному реставрационному вмешательству, исказившему до неузнаваемости ее первоначальный облик, либо представляет собой копийную работу (или подделку), см. Ibid, S. 61.

[77] *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Vol. I: Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991. S. 9.

столбе (ныне экспонируется в Национальной галерее Сицилии в Палермо)[78] (илл. 1.1).

В то же время исследователь только упомянул, но не включил в публикацию мозаичный фрагмент с изображением Богоматери Агиосортиссы (XII в.), происходящий из собора Палермо и ныне хранящийся в Епископальном музее того же города. Возможно, что эта мозаика, еще в 1859 г. находившаяся в соборе, являлась частью монументальной мозаичной композиции «Деисус», но в настоящее время не исключается и версия, что она изначально была портативной иконой[79] (илл. 1.2).

Еще одним памятником, долгое время бытовавшим в качестве самостоятельной иконы, однако первоначально составлявшим часть монументальной декорации, является плохо сохранившаяся мозаика с изображением Богоматери с Младенцем, происходящая из кафоликона монастыря Панагиотиссы в Константинополе (известного также под названием церкви Панагии Мухлиотиссы или Богоматери Монгольской)[80] и ныне хранящаяся в Константинопольском патриархате в Стамбуле[81]. Мозаика размером 75 х 37 см долгое время находилась в проскинитарии храма Богоматери Панагиотиссы[82] и была почти полностью (за иключением ликов)

---

[78] Ibid. S. 59–60. О. Демус отмечает тот факт, что мозаика первоначально не была портативной, а являлась частью монументальной декорации храма. Не вполне ясно, какими соображениями руководствовался исследователь, решив опубликовать ее в составе монографии, посвященной портативным мозаичным иконам.

[79] См. *Moretti S.* I colori della fede: icone a smalto e a mosaico tra X e XIV secolo // Vie per Bisanzio: VII Congresso nazionale dell'Associazione italiana di studi bizantini, Venezia, 25-28 novembre 2009. (Vol. 1-2). P. 997–1011. Fig. 4; *Moretti S.* Dalla Grecia a Palermo: riflessioni sull'immagine di una Vergine // Byzantino - Sicula VI. La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI e XII. Atti delle X Giornate di Studio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Palermo, 27-28 Maggio 2011). Palermo, 2014. P. 243–255. Fig. 5. Грубый фон этой мозаики является результатом реставрации.

[80] *Σωτηρίου Γ.* Ψηφιδωταὶ εἰκόνες τῆς Κωνσταντινουπόλεως // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τομ. 11 (1936). Σ. 76–81. Εικ. 5–8; *Bettini S.* Un inedito mosaico del periodo paleologo a Constantinopoli // Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma, 1940. P. 31–36. Первые краткие упоминания об этой мозаике содержатся у Й. Стржиговского (*Strzygowski J.* Die Cathedrale von Herakleia // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes (Beiblatt). Wien, 1898. S. 24–25), М.В. Алпатова и Н.И. Брунова (*Alpatov M., Brunov N.* Neue Entdeckungen und Forschungen in Konstantinopel // Byzantinische Zeitschrift. Band 26 (1926). S. 249–250). О церкви Богоматери Монгольской см. *Μπουρας Χ.* Η αρχιτεκτονική της Παναγίας του Μουχλίου στην Κωνσταντινούπολη // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Τόμος ΚΣΤ' (2005). Αθήνα, 2005. Σ. 35–50; *Ryder E.* The Despoina of the Mongols and Her Patronage at the Church of the Theotokos ton Mougoulion // Journal of Modern Hellenism № 27 (2009–2010). P. 71–102.

[81] *Μπουρας* 2005. ς. 48.

[82] Церковь Богоматери Панагиотиссы (ныне известная под названием Панагии Мухлиотиссы или Богоматери Монгольской) – единственная из византийских церквей Константинополя, не обращенная в мечеть и на протяжении всего турецкого господства продолжавшая функционировать как православный храм. Церковь,

скрыта под позднейшим серебряным окладом. В ходе реставрации оклад был снят, благодаря чему удалось установить, что мозаичный образ был составлен из нескольких разрозненных фрагментов, сбитых или отвалившихся от стены, поскольку основой для тессер служила штукатурка, а не деревянная доска[83]. Особенности иконографии этого мозаичного изображения, датируемого на основании стилистических критериев концом XIII – первой четвертью XIV вв., указывают на то, что первоначально оно являлось частью многофигурной композиции[84]. О том, что мозаика первоначально была элементом настенной декорации, косвенно свидетельствуют также разреженный набор тессер, их неправильная форма и относительно крупный размер (2-4 мм – в ликах, 4-6 мм – в одеяниях)[85]. По некоторым данным, этот мозаичный фрагмент первоначально являлся частью монументальной декорации константинопольской церкви св. Феодосии, а впоследствии был снят со стены и перенесен в церковь Богоматери Монгольской уже в качестве самостоятельной портативной иконы[86]. В любом случае, его изначальное бытование в качестве монументальной мозаики не вызывает сомнения, в связи с чем он также не был включен в опубликованный О. Демусом корпус портативных мозаичных икон.

В отдельных случаях реставрационные работы и технико-технологические исследования последних лет позволили прояснить вопрос первоначального бытования мозаичных икон крупного формата. Так, было

---

первоначально являвшаяся тетраконхом, была построена в средневизантийскую эпоху и являлась кафоликоном монастыря Богоматери Панагиотиссы (*Μπουρας 2005*. ς. 35–50; *Ryder* 2009–2010. P. 71–102). Известно, что после отвоевания Константинополя у латинян в 1261 г. ктитором монастыря стал тесть Георгия Акрополита, Исаак (?) Дука, по заказу которого были проведены работы по реконструкции монастырских строений. В 1266/67 г. монастырский храм был расписан мастером Модестом. См. *Ryder* 2009–2010. P. 74–75; *Παπαζώτος Θ*. Σημαντική μαρτυρία γιά τήν ψηφιδωτή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας άπό τήν Ηράκλεια τής Θράκης // Θρακική Επετηρίδα 9 (1992–94). ς. 168. В 1281/82 г. монастырь с прилегающими владениями был куплен у Марии Дукены Акрополитиссы и ее мужа Димитрия Контостефана Марией Деспиной Монгольской, внебрачной дочерью Михаила VIII Палеолога, вернувшейся в Константинополь после смерти мужа, монгольского хана Абага. Мария Монгольская предприняла обширные работы по обновлению храма и строительству новых монастырских сооружений. *Παπαζώτος 1992–94*. ς. 165–168. Точное время проведения этих работ неизвестно. Ф. Папазотос ограничивает их периодом с 1282 по 1310 г., считая 1310 г. вероятной датой смерти Марии Монгольской и указывая, что ее ктиторский портрет на мозаичном Деисусе в кафоликоне монастыря Хора (1316–1321 гг.) является посмертным (Ibid. ς. 169). Некоторыми исследователями ставилась под сомнение роль Марии Палеологины в обновлении монастыря (*Ryder* 2009–2010. P. 75).

[83] *Σωτηρίου* 1936. ς. 77. До реставрации мозаика была вставлена в деревянную раму.

[84] Сцены «Поклонение волхвов» или, что более вероятно, ктиторской композиции. Ibid. ς. 77–79.

[85] Ibid. ς. 79.

[86] *Μπουρας* 2005. ς. 48.

установлено, что две мозаики в монастыре Ксеноф (Афон, Греция) с изображениями св. Георгия и св. Димитрия, имеющие самые крупные размеры среди сохранившихся мозаичных икон (121 х 51 см и 125 х 60 см соответственно), являются портативными с самого момента создания[87] (илл. 1.3, 1.4).

Тем не менее, в отношении некоторых мозаичных икон вопрос их первоначального бытования остается открытым. Вероятно, частью монументальной декорации наоса константинопольской церкви Богоматери Паммакаристы были два мозаичных образа – «Богоматерь Одигитрия» и «Иоанн Предтеча» – ныне находящиеся в патриаршем соборе св. Георгия в Стамбуле[88] (илл. 1.5, 1.6). Наос церкви Богоматери Паммакаристы, с 1455 г. по 1586 г. являвшейся местопребыванием Константинопольского патриарха, был украшен ныне почти полностью утраченной монументальной мозаичной декорацией, датировка которой, определяемая временем строительства храма, остается дискуссионной и чаще всего варьируется в пределах второй половины XI – середины XII в.[89] В раннепалеологовский период к мозаичной декорации наоса были добавлены монументальные образы императора Андроника и императрицы Анны[90]. В начале XIV в., вероятнее всего, в 1304–1310 гг. к

---

[87] *Assimakopoulou-Atzaka P., Chrysafi E., Papakyriakou Ch., Parcharidou-Anagnostou M., Pliota A.* Mosaic Icons in Greece: Techniques and Methods of Conservation // Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2008. P. 336. Сомнения в этом неоднократно высказывались О. Демусом: см. *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Vol. I: Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991. S. 26; *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 192–193 (переиздание статьи 1960 г.). И. Фурлан не включил эти две иконы в свод портативных мозаик. Существуют разные взгляды на датировку мозаичных икон из монастыря Ксеноф: ок. 1200 г. (*Demus* 1991. S. 26) или ок. 1079 г. (*Assimakopoulou-Atzaka et al.* 2008. P. 336).

[88] *Σωτηρίου Γ.* Ἡ εἰκὼν τῆς Παμμακάριστου // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, № (1933). Σ 359–368; *Σωτηρίου Γ.* Ψηφιδωταὶ εἰκόνες τῆς Κωνσταντινουπόλεως // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, № 11 (1936). Σ. 70–81; *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Vol. I: Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991. S. 39–44.

[89] О времени строительства храма см. *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakariatos (Fethiye Camii) at Istanbul. Ed. By C. Mango (DOS, 1978). P. 3–9. К. Манго решительно отвергает раннюю датировку памятника (около 1065 г.), основанную, в том числе, на интерпретации посвятительной надписи, некогда находившейся на карнизе вимы и засвидетельствованной в документах XVI и XVIII вв. Высказывались и более радикальные мнения относительно времени строительства современного храма: от VIII в. до XIII в., см. Ibid. P. 3.

[90] Расположение мозаик и идентификация изображенных на них лиц остаются дискуссионными. Согласно более распространенному мнению, они находились в кафоликоне справа от входа в экзонартекс (*Belting, Mango, Mouriki 1978*, P. 23) и представляли Андроника III (1328–1341 гг.) и его супругу Анну Савойскую. По мнению Р. Штихеля, императорские портреты располагались на внутренней стороне монастырских ворот и изображали Андроника II (1282–1328 гг.) и его первую жену Анну Венгерскую (ум. ок. 1281/1282 г.). См. *Stichel R.H.W.*

основному объему храма с юга был пристроен параклессий, служивший усыпальницей протостратора Михаила Главы Тарханиота; в это же время он был украшен мозаиками, значительная часть которых дошла до наших дней (об этих мозаиках см. ниже в Главе 3)[91]. От обширной мозаичной декорации центральной части храма, свидетельства о которой имеются в сообщениях путешественников XVI в.[92], в настоящее время in situ сохранились лишь незначительные фрагменты в северо-западной угловой ячейке наоса и в софите окна на южном фасаде[93]. Считается, что мозаичные образы Богоматери и Иоанна Предтечи были перенесены из церкви Богоматери Паммакаристы в то время, как из нее был выселен Константинопольский патриархат, с 1599 г. разместившийся в церкви св. Георгия в районе Фанар. Возможно, мозаичная икона с изображением Богоматери упоминается в одном описании работ по украшению церкви Богоматери Паммакаристы, предпринятых при патриархе Иеремии II в 1572–1579 гг. Согласно этому описанию она находилась в нижнем ряду икон темплона, справа от алтаря[94].

О том, что мозаичные иконы из церкви Богоматери Паммакаристы могли быть фрагментами настенных мозаик, косвенно свидетельствует, по мнению Э. Райдера[95], имевшийся в области нимбов гипс, удаленный в ходе реставрации 1933 г.[96] Впрочем, другие исследователи объясняют его присутствие тем, что когда-то эти мозаики были украшены исполненными по гипсу позолоченными нимбами[97]. Гипотеза о существовании позолоченных гипсовых нимбов

---

„Vergessene Portraits“ spätbyzantinischer Zeit. Zwei frühpalaiologische kaiserliche Familienbildnisse im Peribleptos- und Pammakaristoskloster zu Konstantinopel // Mitteilungen zur spätantiken Archaologie und byzantinischen Kunstgeschichte 1 (1998). S. 84–99.

[91] Параклессий был построен как усыпальница протостратора его вдовой, о чем свидетельствуют многочисленные надписи в интерьере и экстерьере здания. *Belting, Mango, Mouriki 1978*, P. 21–22. Семья Тарханиотов был связана с монастырем Богоматери Паммакаристы, по-видимому, уже с конца XII в. Ibid. P. 15. По свидетельству Георгия Пахимера, в 1293/1294 г. монастырь Богоматери Паммакаристы принадлежал Михаилу Главе Тарханиоту, т.е., по всей видимости, протостратор был его харистикарием.

[92] *Belting, Mango, Mouriki 1978*. P. 23, 31.

[93] *Mango C., Hawkins E.J.W.* Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962–1963 // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 18 (1964). P. 323.

[94] *Belting, Mango, Mouriki 1978*. P. 29.

[95] *Ryder 2007*, P. 16, 217–218.

[96] *Σωτηρίου Γ.* Ἡ εἰκών τής Παμμακάριστου // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, № (1933). Σ 361; *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007. P. 16.

[97] *Belting, Mango, Mouriki 1978.* P. 9–10.

используется, в том числе, при попытках датировать эти памятники раннепалеологовским периодом, т.к. рельефные стукковые нимбы, неизвестные византийским мастерам до XII в., получили особое распространение в искусстве средиземноморского региона в XIII–XIV вв.[98] Эти попытки, в целом представляющиеся не слишком убедительными ввиду явного противоречия стилю мозаик, отражают продолжающие существовать в науке сомнения относительно истории этих выдающихся произведений столичного искусства[99].

---

[98] *Γκιολες Ν.* Οι ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου και οι αναθέτες τους // Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991). Αθήνα, 1994. Σ. 249–258. О распространении рельефных гипсовых нимбов и фонов в искусстве стран Средиземноморья см. работу: *Frinta M.S.* Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West // Gesta 20 (1981). P. 333-347.

[99] Предлагаемая датировка мозаичных икон из Греческого патриархата в Стамбуле колебалась от 1100 г. до XIV в. См. обзор этого вопроса: *Γκιολες Ν.* Οι ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου και οι αναθέτες τους // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991). Αθήνα, 1994. Σ. 250–252. Сам автор датирует мозаики 1260–1270-ми гг., а изображенного у ног Иоанна Предтечи ктитора отождествляет с Михаилом Глабасом Тарханиотом. В кратком виде основные аргументы Н. Гиолеса могут быть сведены к следующему: 1) на иконе с Богоматерью и Младенцем имелись рельефные стукковые нимбы, первые примеры которых в византийских памятниках станковой и монументальной живописи появляются под западноевропейским влиянием лишь ок. 1200 г., а в основном относятся уже к XIII в. и более позднему времени (*Γκιολές 1994*, ς. 252); 2) в одной из эпиграмм Мануила Фила (ум. ок. 1345 г.) описывается мозаичная икона Иоанна Предтечи, созданная по заказу протостратора Михаила Главы Тарханиота, которую исследователь отождествляет с иконой из церкви св. Георгия в Стамбуле (*Γκιολές 1994*, ς. 256–257).

Следует отметить, однако, что Г. Сотириу, опубликовавший икону в 1933 г., при описании ее сохранности указывает буквально следующее: «обнаружилось (после того, как были сняты венцы – прим. мое), что нимбы утрачены, а их уцелевшие фрагменты свидетельствовали о том, что изначально они не были выложены мозаикой, а были исполнены из гипса, слегка выступающего и позолоченного (εκ γύψου ελαφρώς εξέχοντος και επικεχρυσωμένου)» (*Σωτηρίου 1933*, ς. 361). Таким образом, из сообщения Г. Сотириу никак не следует, что нимбы были резными. По мнению Э. Райдера, категорически отвергающего возможность датировки иконы палеологовским временем, наличие в области нимбов следов гипса может говорить о том, что мозаика первоначально была фрагментом монументальной декорации, впоследствии снятым со стены и закрепленным на деревянной основе (*Ryder 2007,* P. 16, 217–218). Это предположение Э. Райдера кажется вполне правдоподобным. Как показывают исследования техники мозаичной кладки в церкви Св. Софии в Константинополе, штукатурка наносилась на стену в три слоя, причем два нижних обычно состояли из известкового раствора с примесью измельченного кирпича и резаной соломы, а тонкий верхний слой, в котором и крепились тессеры, - из известкового и мраморного порошка (*Teteriatnikov N.B.* Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute. Washington, 1998. P. 51, 53). Поскольку визуально отличить гипсовую основу от известковой не представляется возможным, нет уверенности в том, что описываемые Г. Сотириу фрагменты в действительности были остатками гипсовых нимбов, а не штукатурки. Интерпретации Э. Райдера не противоречит тот факт, что гипсовые (?) фрагменты нимбов на мозаичной иконе «Богоматерь с Младенцем» чуть выступали над поверхностью лика. Такой эффект мог иметь место и в настенных мозаиках. Так, Б. Бренк, исследовавший монументальное убранство Палатинской капеллы в Палермо (ок. 1143 г.), отмечает, что поверхность ликов в этих мозаиках слегка «утоплена» по отношению к окружающему их золотому фону, поскольку они выложены тессерами меньшего размера по более тонкой штукатурке (*Brenk B.* I volti delle botteghe bizantine. Nuove osservazioni e conclusioni sulle tecniche dei mosaicisti nella Cappella Palatina di Palermo // Arte medievale. 2013. IV serie – anno III. P. 237). Менее всего согласовывается с версией Э. Райдера свидетельство Г. Сотириу о том, что сохранившиеся гипсовые фрагменты были позолоченными. Возможно, однако, что позолота была нанесена на нимбы позднее, уже после того, как мозаика была снята со стены (об этом говорит и Э. Райдер – *Ryder 2007,* P. 218).

Что касается эпиграммы Мануила Фила, то в ней говорится, что мозаичная икона с изображением Иоанна Предтечи сложена из «миниатюрных» тессер (ψηφίς σε λεπτή συντεθεία). По мнению Э. Райдера, это препятствует ее отождествлению с относительно крупномасштабной иконой из церкви св. Георгия в Стамбуле (*Ryder 2007,* P. 218). Действительно, размер иконы составляет 95 х 62 см, размер кубиков – 0,1–0,2 см в личнóм

Как мы видим, вопрос разграничения круга портативных мозаичных икон в собственном смысле этого слова и демонтированных фрагментов монументальных мозаик, продолжающих существование в качестве иконных образов, остается открытым. До нашего времени сохранились настенные мозаики византийских храмов, расположенные in situ на западных гранях предалтарных столбов и заключенные в мраморное резное обрамление, свидетельствующее о том, что они мыслились в качестве монументальных икон, фланкирующих темплон. Таковы ростовые образы Спасителя и Богоматери с Младенцем в церкви Порта Панагия близ деревни Пили в Фессалии, датируемые 1283–1289 гг. и, по-видимому, являвшиеся единственными элементами мозаичного убранства этого храма[100] (илл. 1.7, 1.8), а также ростовые изображения Христа и Богоматери в наосе кафоликона монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе (1316–1321 гг.)[101] (илл. 1.9). Практика размещения отдельных монументальных образов на фланкирующих темплон западных гранях предалтарных столбов и выделения их декоративными скульптурными или исполненными средствами живописи арками была широко распространена в Византии и странах византийского круга, что может быть проиллюстрировано на примере фресок средне- и поздневизантийского времени, таких как в церкви св. Пантелеймона в Нерези (1164 г.)[102], в Старой Митрополии в Верии (около 1200 г.)[103], в церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино (1317–1318 гг.)[104] и пр.[105] Среди них – изображения Христа, Богоматери и патрональных святых, как ростовые, так и

---

и 0,4–0,5 см – в одеяниях (*Σωτηρίου 1936*, ς. 74), что соответствует величине тессер в монументальных и крупноформатных портативных мозаиках палеологовской эпохи. Вероятно, употребление эпитета «λεπτή» было бы более уместным по отношению к миниатюрным мозаичным иконам, размер которых не превышает 26 см в высоту (а у большинства икон колеблется в пределах 14–19 см), причем величина тессер в фигуративных изображениях колеблется в пределах 0,5 – 0,8 мм. Впрочем, однозначного вывода на этот счет, вероятно, сделать нельзя, учитывая литературно-художественный характер источника.

[100] *Vassilaki M.* The Absence of Glass. Talking about the Mosaics at Porta Panagia in Thessaly, Greece // New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass. London: British Museum Press, 2013. P. 229-233.

[101] *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. II. The Mosaics. New York, 1966. P. 329. Pl. 187.

[102] *Миљковић-Пепек П.* Нерези. Београд: Издавачки завод Југославија, 1966. С. 2.

[103] *Παπαζώτος Θ.* Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1994. Σ. 242. Πιν. 33.

[104] *Тодић Б.* Старо Нагоричино. Београд: Просвета, 1993. Ил. 85.

[105] См. посвященную этому вопросу статью: *Лазарев В.Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Византийский временник, Т. XXVII. Москва, 1967.С. 162–196.

поясные. Поэтому и в отношении некоторых крупноформатных мозаичных икон, среди которых преобладают поясные образы, нельзя совершенно исключать вероятности того, что изначально они являлись монументальными мозаиками, располагавшимися на западных гранях предалтарных столбов.

Тем не менее, изначальное бытование ряда крупноформатных портативных мозаик в качестве самостоятельных станковых произведений не вызывает сомнений; к ним принадлежат, в том числе, три иконы раннепалеологовского периода. Мозаичная икона «Богоматерь Эпископсис» (95 х 62 см)[106], ныне находящаяся в Византийском музее в Афинах, была привезена в Грецию в 1922 г. беженцами из г. Триглии в Вифинии, где она, как предполагается, находилась в церкви Богородицы Пантовасилиссы[107] (илл. 1.10). Созданная около 1300 г. икона была выносной, на что указывает глубокая выемка посередине нижнего поля иконной доски, на месте предполагаемого крепления ручки[108]. Портативная мозаика с изображением Богоматери с Младенцем (93 х 67 см), с 1912 г. хранящаяся в Национальном археологическом музее г. Софии[109], до Первой мировой войны находилась в иконостасе церкви св. Георгия в г. Эрегли (античный город Перинф, известный в византийское время под названием Ираклия Фракийская) недалеко от Стамбула[110]. Й. Стржиговский, впервые опубликовавший икону в 1898 г., выдвинул убедительное предположение, что первоначально она была частью убранства кафедрального собора Ираклии Фракийской[111]. В церковь св. Георгия эта высококлассная мозаика, датировка которой колеблется в пределах конца XIII – первой четверти XIV вв., была перенесена, по-видимому, уже после

---

[106] Здесь и далее приводится размер мозаичной части.
[107] Византия сквозь века: каталог выставки. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. № 96. С. 371.
[108] *Acheimastou-Potamianou M.* Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998. P. 34, № 7.
[109] *Нейкова С.* Мозаичната икона «Св. Богородица Одигитрия» от Националния археологически музей в София // История и реставрация. Проблемы на изкуството. Кн. 2. 2012. С. 16–19.
[110] *Bakalova E.* The Earliest Surviving Icons from Bulgaria / Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. P. 124–126.
[111] *Strzygowski J.* Die Cathedrale von Herakleia // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes (Beiblatt). Wien, 1898. S. 22–24. Fig. 9, 10.

разрушения древнего собора[112]. Эпитет, под которым мозаичная икона бытовала в храме св. Георгия до его разорения болгарами, косвенно свидетельствует о ее происхождении из уже упоминавшейся константинопольской церкви Панагии Мухлиотиссы (Панагиотиссы или Богоматери Монгольской)[113], хотя надежные исторические свидетельства о времени и обстоятельствах ее перенесения из Константинополя в Ираклию Фракийскую отсутствуют[114] (илл. 1.11). Наконец, мозаичная икона «Св. Николай Чудотворец» (42,5 х 34 см) из монастыря Ставроникита на Афоне, по монастырскому преданию, была чудесным образом выловлена в море в 1540 г.; причем в лоб святителя якобы вросла раковина, на месте которой осталась глубокая вертикальная трещина, повредившая лик святого[115]. Вопреки драматичной легенде об обнаружении, мозаика, датируемая последней четвертью XIII в., отличается прекрасной сохранностью[116] и в настоящее время помещается на аналое перед юго-восточным столбом кафоликона монастыря[117] (илл. 1.12). В наборе этих икон использована смальта (красочная гамма которой в иконе «Богоматерь Эпископсис» отличается особенно драгоценным, сверкающим звучанием) и натуральные минералы, а связующим веществом служит воскомастика[118].

---

[112] *Bakalova 2000*. P. 124–126. Церковь св. Георгия стала кафедральным собором Ираклии Фракийской в 1729 г., см. *Лосева О.В.* Ираклия Фракийская // Православная энциклопедия. Т. 26. С. 300–304.

[113] Краткое упоминание этого эпитета («Панагия Мухлиотисса») применительно к мозаичной иконе, увезенной болгарами из разоренной церкви св Георгия в Ираклее Фракийской, содержится в «Путевых заметках» Г. Лампусиадоса, опубликованных в 1941 г. См. *Λαμπουσιάδος Γ.* Οδοιπορικόν // Θρακικά 15 (1941). ς. 103.

[114] *Παπαζώτος Θ.* Σημαντική μαρτυρία γιά τήν ψηφιδωτή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας άπό τήν Ηράκλεια τής Θράκης // Θρακική Επετηρίδα 9 (1992–94). ς. 163–171, в особенности ς. 163. Ф. Папазотос связывает создание иконы с деятельностью Марии Монгольской по обновлению монастыря Панагиотиссы, имевшей место между 1282 г. (время возвращения Марии в Константинополь после смерти второго мужа, хана Абага) и 1310 г. (приблизительная дата кончины Марии). Наиболее вероятным временем исполнения мозаики исследователь считает 1300–1310 гг. Ibid, ς. 168–170. Это предположение в целом не противоречит стилю памятника , однако следует отметить , что зрелая манера трактовки личнóго , свидетельствующая об уверенном использовании художественных приемов, окончательно оформившихся в мозаичном искусстве к моменту создания убранства монастыря Хора (1316–1321 гг.), делает более предпочтительной широкую датировку иконы первой четвертью XIV в. См. также раздел 4.1 настоящей работы.

[115] *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Vol. I: Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991. S. 23. Pl. 3. С этим преданием связано особое название иконы – Άγιος Νικόλαος ο Στρειδάς, т.е. «Св. Николай Устричный».

[116] Stavronikita Monastery: History, Icons, Embroideries. Ed. Patrinelis Ch., Karakatsanis A., Theocharis M. Athens: National Bank of Greece, 1974. P. 138–140. Cat. 32.

[117] *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Vol. I: Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991. S. 23.

[118] Византия сквозь века: каталог выставки. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. № 96. С. 371; *Русева Р.* Златна книга икони от България, IX – XIX в. София: Методиеви книги, 2016. С. 70.

Портативные (в собственном смысле этого слова) мозаичные иконы крупного и среднего формата, как подтверждает пример вышеперечисленных памятников раннепалеологовской эпохи, могли размещаться на темплонах, выкладываться на аналои для поклонения прихожан или даже служить выносными образами; впрочем, в последней роли они должны были выступать нечасто, принимая во внимание большой вес мозаики.

Проблема выделения формальных признаков, позволяющих твердо и безошибочно очертить группу памятников определенного рода, в отношении миниатюрных мозаик стоит не столь остро, как для мозаичных икон крупного и среднего формата. Основными критериями, на основании которых портативные мозаики относятся к группе миниатюрных, являются маленький (до 30 см в высоту) масштаб мозаичной части и крохотные (до 1–1,5 мм) размеры использованных в наборе тессер. К ним следует добавить третий критерий – материал тессер, о чем пойдет речь ниже (см. раздел 1.3).

Размеры мозаичной части сохранившихся портативных мозаик, отнесенных О. Демусом и И. Фурланом к миниатюрным, варьируются от 9 х 7,4 см (икона «Св. Феодор Стратилат» в Государственном Эрмитаже)[119] до 26 х 19,5 см (мозаика «Распятие» в Государственных музеях Берлина). У большинства икон этой группы высота мозаичной части не превышает 14–19 см. В мозаичном наборе используются мельчайшие кубики: средний размер тессер в фигуративных изображениях колеблется в пределах 0,5–0,8 мм.

Тем не менее, следует сделать одну оговорку, касающуюся классификации мозаичных икон малого формата. Размеры самой большой иконы из группы миниатюрных («Распятие» из Государственных музеев Берлина, 26 х 19,5 см) и самой маленькой из группы среднеформатных («Богоматерь Дексиократуса» из монастыря св. Екатерины на Синае, 34 х 23 см, начало XIII в., см. илл. 1.13) очень близки. В наборе синайской иконы, как и в

[119] Икона «Распятие» из монастыря Св. Екатерины на Синае имеет еще более миниатюрные размеры – 9 х 5 см, но сохранность ее фрагментарна – полностью утрачена правая часть с изображением Богоматери.

еще двух мозаиках среднего формата – «Преображение» в Лувре (52 х 35,3 см, конец XII в.)[120] и «Христос Пантократор» в Музее Барджелло (54 х 41 см, середина XII в.) – использованы мельчайшие тессеры, размером не превышающие булавочную головку (1-2 мм), что делает технику изготовления этих произведений очень близкой миниатюрным мозаикам[121] (илл. 1.14, 1.15).

Для сравнения отметим, что размеры кубиков в мозаичных иконах «Богоматерь Одигитрия » и «Иоанн Предтеча », ныне находящихся в Константинопольском патриархате, составляют 1-2 мм в наборе личнóго и 4-5 мм в наборе одеяний и фона[122]. Крупноформатная икона «Христос Элеймон» (74,5 х 52,5 см, илл. 1.16) в Государственных музеях Берлина набрана тессерами, размер которых варьируется от 2 до 5 мм[123]. Такими же крупными тессерами набрана икона «Св. Николай» (42,5 х 34 см) из монастыря Ставроникита. Таким образом, можно сказать, что перечисленные выше памятники, исполненные из мельчайших кубиков («Богоматерь Дексиократуса» из монастыря св.Екатерины на Синае, «Преображение» из Лувра и «Христос Панктократор» из Музея Барджелло), занимают промежуточное положение между мозаичными иконами крупного формата и миниатюрными мозаиками.

Небезынтересно отметить, что наблюдения относительно размера тессер в мозаичных ансамблях раннепалеологовского периода дают лишнее подтверждение тому, насколько сложно бывает провести грань между монументальными мозаиками и крупноформатными портативными мозаичными иконами. Настенные мозаики константинопольских храмов в эту

---

[120] The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. P. 130-131, № 77.

[121] О размере тессер в перечисленных иконах см. *Krickelberg-Pütz A.* Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50, 1982. S. 82, 103-104, 111.

[122] *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978. P. 9.

[123] *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. I: Die großformatigen Ikonen. Wien, 1991. S. 29. Памятник был приобретен музеем в 1904 г. у частного владельца (возможно, находился в собрании Бартольди). Деревянная основа со временем сильно покоробилась, но в целом эта икона, которая, как считается, изначально предназначалась для установки на темплоне, отличается хорошей сохранностью, хотя и несет несомненные следы антикварной реставрации. См. Byzanz: das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. Bis 15. Jahrhundert. Katalog der Austellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Paderborn 2001. Mainz am Rein, Verlag Philipp von Zabern, 2001. S. 108. № I. 23.

эпоху обнаруживают тенденцию к утончению техники набора (особенно в личнóм), использованию мельчайших кубиков тончайших оттенков, благодаря чему мозаичное изображение утрачивает жесткую линейную структуру, приобретая более сплавленный, живописный характер. Так, тонкая светотеневая моделировка ликов Христа и Богоматери в Деисусной композиции южной галереи константинопольской церкви Св. Софии (около 1261 г.) достигается за счет использования миниатюрных тессер, средний размер которых колеблется от 10 х 8 мм до 5 х 4 мм[124]. Кубиками мельчайшего размера выложены изображения в кафоликоне монастыря Хора (1316–1321 гг.): размер тессер варьируется от 2 мм в ликах до 7-10 мм в наборе фона[125], причем миниатюрные тессеры используются не только в имеющих малые размеры многофигурных композициях, но и в крупномасштабных репрезентативных образах, таких как Деисусная композиция во внутреннем нартексе[126], приемы моделировки ликов в которой обнаруживают много общего с Деисусом в Св. Софии. Это, на наш взгляд, наглядно подтверждает невозможность безусловного использования таких критериев, как размер тессер или плотность мозаичного набора в качестве признаков, отличающих крупноформатные портативные мозаичные иконы от настенных мозаик. Очевидно, что византийские мастера-мозаичисты в совершенстве владели богатым арсеналом художественных приемов и могли свободно варьировать их в зависимости от конкретных творческих задач, причем функциональное назначение памятника далеко не всегда играло решающую роль в их выборе.

---

[124] *Whittemore T.* The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery. Oxford: University Press, 1952. P. 22.
[125] *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. 1. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. New York, 1966. P. 180.
[126] *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. II. The Mosaics. New York, 1966. P.38–39. Pl. 6.

## 1.2. Миниатюрные мозаичные иконы: количественный состав памятников

Миниатюрные мозаичные иконы относятся к наиболее утонченным и дорогостоящим произведениям византийского искусства. Количество сохранившихся до наших дней микромозаик крайне невелико: в научный оборот введено 36 памятников, некоторые из которых уже утеряны и известны только по архивным фотографиям. От одной иконы, найденной в 1960 г. в церкви Богоматери Перивлепты (св. Климента) в Охриде, сохранилась только основа со столь незначительными фрагментами мозаичной кладки по краю ковчега, что не представляется возможным определить, какой святой был некогда на ней изображен (илл. 2.26)[127]. Незначительное число уцелевших миниатюрных мозаичных икон объясняется, во-первых, сложностью и трудоемкостью техники их исполнения, по причине которых микромозаики были редкостью уже во времена существования Византийской империи, а во-вторых, их чрезвычайной хрупкостью.

По-видимому, исключительная сложность ремесла и высокие требования к квалификации мастеров, наряду с элитарным характером заказа, послужили причиной того, что миниатюрные мозаичные иконы были малочисленны уже в византийскую эпоху, а в последующие времена и вовсе стали раритетом. Так, в собрании икон монастыря св. Екатерины на Синае в XIX в. находилось четыреста или пятьсот темперных икон и только четыре или пять мозаичных[128]. Из 45–46 мозаичных икон, известных по инвентарям итальянских коллекций XV в., лишь 12 описываются как имеющие миниатюрные размеры. Малое количество сохранившихся до наших дней микромозаик обусловлено также свойствами воскомастичного грунта, который «плывет» при повышении температуры, а с течением времени отслаивается от деревянной основы. У 9 из

---

[127] Как отмечает К. Балабанов, сохранившиеся на фоне иконы следы золотой краски (sic) позволяют с уверенностью сказать, что на ней был представлен святой в рост. Остатки тессер свидетельствуют о более тонкой, по сравнению с иконой «Христос на троне», технике мозаичной кладки. См. *Балабанов 1969*, С. 131.

[128] *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. I: Die großformatigen Ikonen. Wien, 1991. S. 10.

36 известных миниатюрных мозаичных икон значительные участки мозаичного набора отвалились от доски вместе с грунтом. По мере забвения секретов мастерства восстановление мозаики даже в случае небольших утрат становилось невозможным, поэтому отслаивание воскомастичного грунта вместе с фигуративными изображениями означало неизбежную потерю как сакральной, так и художественной ценности иконы и в конечном счете вело к ее уничтожению.

Время возникновения искусства микромозаики, равно как и причины, вызвавшие появление в византийскую эпоху столь рафинированных произведений живописи, остается неизвестным. Вряд ли можно возводить его, как это делают некоторые исследователи[129], непосредственно к эмблемам античных мозаик, назначение, предмет изображения и техника исполнения которых принципиально отличались от миниатюрных мозаичных икон византийской эпохи. О. Демус считает наиболее вероятной эпохой возникновения мозаичных икон XI век[130]. Самой ранней из дошедших до наших дней миниатюрных мозаик является икона «Св. Николай Чудотворец» в монастыре св. Иоанна Богослова на о. Патмос, которая на основании стилистических критериев датируется XI в.[131] (илл. 1.17)[132]. Однако подавляющее большинство сохранившихся микромозаик (по меньшей мере 30 из 36), по-видимому, относятся к раннепалеоолговской эпохе или времени, отстоящему от нее всего на несколько лет – середине XIII в. Исследователи искали причины расцвета, которого достигло искусство микромозаики в конце

---

[129] *Krickelberg-Pütz A.* Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50, 1982. S. 106–107. Некоторые приемы античной мозаики, такие, как изображение личнóго с помощью более мелких, по сравнению с одеждой, кубиков, действительно могли быть заимствованы византийскими мастерами. См. *Айналов Д.В.* Византийские памятники Афона. IV. Мозаическая портативная икона св. Иоанна Златоуста Ватопедского монастыря, ныне в собрании А.И. Нелидова // Византийский Временник 6 (1899). С. 77. Однако речь вряд ли может идти о прямой преемственности.

[130] Ibid. S. 11.

[131] *Chatzidakis M.* Icons of Patmos. Questions of Byzantine and Post – Byzantine Painting. Athens: National Bank of Greece, 1985. P. 44–45. См. также Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Πάτμος. Αθήνα, 1986. Σ. 39, εικ. 43. Традиционно считалось, что икона была принесена в монастырь его основателем, монахом Христодулом в 1088 г. В инвентарной описи сокровищ монастыря 1200 года упоминается икона с изображением св. Николая: «σαρούτ (η), μετά περιφερείας». О дискуссии вокруг термина «σαρούτη» см. п. 2.1 настоящей работы. М. Хадзидакис, вслед за большинством исследователей, считает, что он обозначал серебряный оклад, а не мозаичную технику исполнения иконы; это означает, следовательно, что микромозаика попала в монастырь после 1200 г.

[132] Остальные миниатюрные мозаичные иконы допалеологовского времени см. на илл. 1.18. – 1.21.

XIII – первой половине XIV вв., в социальных реалиях поздневизантийской эпохи. Высказывалось мнение, что миниатюрные мозаичные иконы завоевывали популярность по мере обеднения аристократии, более не обладавшей достаточными средствами для создания крупных монументальных мозаичных ансамблей, но сохранившей пристрастие к мозаичным образам как к символу репрезентативности. О. Демус высказал мысль о влиянии на развитие искусства микромозаики покровительства западных заказчиков в период после завоевания Константинополя в 1204 г.[133] На наш взгляд, роль «франков», весьма несущественная в формировании художественного языка микромозаик (см. наше исследование на эту тему в п. 4.3. настоящей работы), никак не могла быть определяющей и для спроса на эти драгоценные изделия, исполненные утонченного аристократизма и воплощающие чисто греческие представления о гармонии.

Несмотря на неоднократно выдвигавшиеся разными исследователями предположения о позднем происхождении ряда высококлассных миниатюрных мозаичных икон, закат этого рафинированного вида искусства следует относить к середине XIV в.[134] В 1340-е гг. Византийская империя пережила целый ряд катастроф: гражданскую войну (1341–1347 гг.), эпидемию чумы (1348 г.) и захват обширных областей Балканского полуострова сербским царем Стефаном Урошем IV Душаном. В результате этих событий экономические силы государства оказались подорваны, что негативно сказалось на востребованности предметов роскоши, к каковым относились и миниатюрные мозаики. Как и искусство изготовления перегородчатых эмалей, окончательно сошедшее на нет в XIV в.[135], мастерство мозаичистов должно было постепенно угаснуть в условиях необратимого падения спроса со стороны византийской элиты. Последний из палеологовских монументальных мозаичных ансамблей Константинополя – созданные в 1346–1355 гг. мозаики купола, восточной арки

---

[133] *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 199.
[134] *Krickelberg-Pütz A.* Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50, 1982. S.74–75.
[135] *Hetherington P.* Byzantine Cloisonné Enamel: Production, Survival and Loss // Byzantion. 2006. № 76. P. 196–198.

и парусов церкви Св. Софии – обнаруживает существенное снижение качества по сравнению с произведениями предыдущих эпох. Известно, что после разрушительного пожара, в 1419 г. погубившего значительную часть мозаичного убранства собора Сан-Марко, власти Венецианской республики были вынуждены искать мастеров, способных провести работы по восстановлению мозаик, во Флоренции, откуда был прислан Паоло Уччелло[136]. Очевидно, что в Константинополе, на протяжении многих лет находившемся фактически в осадном положении, к этому времени уже не имелось квалифицированных мозаичистов, которым можно было бы поручить такой важный для «Серениссимы» заказ.

### 1.3. Техника изготовления миниатюрных мозаичных икон

Техника изготовления миниатюрных мозаик требовала от мастера недюжинного терпения, сосредоточенности и виртуозных навыков работы. Как уже говорилось, в качестве связующего вещества использовался восковой грунт с небольшой примесью мастики[137], для лучшего сцепления которого с деревянной основой[138] на последней делались насечки, хорошо видные в местах полной утраты мозаики до доски[139]. Затем на грунт восковыми красками наносился подготовительный рисунок, отдельные элементы которого

---

[136] *Demus O.* The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 7.

[137] Недавнее технико-технологическое исследование миниатюрной мозаичной иконы «Св. Димитрий» из Муниципального музея в Сассоферрато показало, что к пчелиному воску было примешано небольшое количество смолы мастикового дерева и еще один компонент, определить который не удалось. См. *Aldrovandi A., Casini M.C., Lanterna G., Matteini M., Nepoti M.R., Tosini I., Ferroni R.T.* Indagini scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 9–29, 81–83.

[138] Основа для мозаики могла изготавливаться из разных пород дерева: так, известны случаи использования липы («Св. Георгий» из Государственного музея изобразительных искусств в Тбилиси, см. Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Москва, 1977. Т. 2. С. 33) и тополя («Св. Димитрий» из Муниципального музея Сассоферрато, см. *Aldrovandi A., Casini M.C., Lanterna G., Matteini M., Nepoti M.R., Tosini I., Ferroni R.T.* Indagini scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 13, 29.). По имеющимся сведениям, средняя толщина дощечки, служившей основой для мозаики, составляет 2,5 см (см. Ibid, P. 9; *Miljković-Pepek P.* Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 1972. Band 21. S. 203).

[139] Насечки могли наноситься в виде регулярной сетки (как на иконах «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме, «Христос Пантократор» из Лавры св. Афанасия на Афоне и «Св. Георгий» в Тбилиси) или простых продольных царапин («Св. Иоанн Предтеча» в соборе Сан-Марко в Венеции). В ковчеге разрушенной иконы с изображением неизвестного святого, найденной в 1960 г. в церкви Богоматери Перивлепты в Охриде, сохранились следы исполненной карандашом вертикальной разлиновки. См. *Балабанов 1969*, С. 131, 133.

подцвечивались в тон будущему изображению, как это практиковалось и в монументальных мозаиках[140]. После этого мастер приступал к исполнению мозаичного набора, для фиксации которого было необходимо слегка расплавить затвердевший воскомастичный грунт. Вероятно, сначала тессеры выкладывались на плоскую разогретую поверхность, а затем поочередно переносились на восковую основу и слегка вдавливались в нее[141]. Делать это нужно было очень быстро, чтобы тессера не успела остыть. Плотность мозаичного набора могла существенно варьироваться в пределах одной иконы, что диктовалось как чисто художественными задачами, так и, вероятно, соображениями экономии дорогостоящих материалов, в первую очередь лазурита[142]. Имевшие неправильную форму тессеры могли располагаться в разреженной манере, так что между ними просвечивала подкрашенная восковая основа, создававшая дополнительный живописный эффект[143]. В то же время часто использовались и кубики правильной четырехугольной формы, плотно пригнанные друг к другу, так что изображение приобретало сплавленный характер. Поверх мозаичного набора отдельные детали (как правило, в лично́м)

---

[140] С той разницей, что подготовительный рисунок для монументальных мозаик исполнялся в технике фрески. См. *Whittemore T.* The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery. Oxford: University Press, 1952. P. 21. В этом же отчете приводится интересное наблюдение, касающееся использования воска для закрепления тессер на отдельных участках Деисусной композиции в константинопольской церкви Св. Софии: Ibid, P. 12–13. Реставрационные чинки воском обнаружены на волосах и левом плече Христа, а также над левым глазом Иоанна Предтечи. По мнению Э. Райдера, это свидетельствует о том, что мастера-монументалисты были знакомы с техническими приемами, применявшимися в миниатюрных мозаиках. См. *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007. P. 67. О подцвечивании воскомастичного грунта микромозаик в тон будущему набору см. *Шейнина Е.Г.* О реставрации и материалах византийских миниатюрных мозаичных икон. Сообщения Государственного Эрмитажа (LV). Ленинград, 1991. С. 54.

[141] *Aldrovandi A., Casini M.C., Lanterna G., Matteini M., Nepoti M.R., Tosini I., Ferroni R.T.* Indagini scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 15.

[142] См. *Шейнина Е.Г.* О реставрации и материалах византийских миниатюрных мозаичных икон. Сообщения Государственного Эрмитажа (LV). Ленинград, 1991. С. 54.

[143] Декоративные эффекты, достигаемые за счет очень разреженного размещение тессер, между которыми виднеются широкие участки подкрашенного восковыми красками грунта, активно используются в таких иконах, как «Христос Пантократор» из Шиме, где поверх написанного коричневой восковой краской гиматия Христа выложены ассистные разделки из позолоченных кубиков меди (Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 223) и «Христос на троне» из Охрида, в которой аналогичный прием используется не только в трактовке одеяний Христа, но и в изображении трона (*Балабанов 1969*, С. 128, 131; *Miljković-Pepek 1972*, P. 204). Лично́е на миниатюрной мозаичной иконе «Спас Эммануил» из ГИМ набрано кубиками, имеющими неодинаковые размеры и форму и потому неплотно прилегающими друг к другу, благодаря чему в промежутках между тессерами виден бледно-розовый (между розовыми кубиками) и белый (между белыми кубиками) грунт. См. *Овчинникова Е.С.* Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического Музея // Византийский временник, Т. XXVIII. М., 1968. С. 213–214. Свободно и разреженно расположены также кубики на хитоне и гиматии Эммануила. Приведенными примерами не ограничивается практика применения этого живописного приема в миниатюрных мозаиках.

также прописывались восковыми красками[144]. Сверху мозаика покрывалась дополнительным тонким слоем воска, защищавшим изображение от мелких повреждений.

О том, какой исключительной сноровкой должен был обладать мозаичист, бравшийся за создание миниатюрной иконы, свидетельствуют крошечные размеры тессер, не превышавшие 1,5 мм в наборе фона и 1 мм (а чаще всего колебавшиеся в пределах 0,5–0,8 мм) – в фигуративных изображениях[145]. До проведения первых серьезных технико-технологических изысканий при описании миниатюрных мозаик указывалось, что мозаичный набор исполнен преимущественно из «кусочков эмали» (смальты), а отдельные детали – из полудрагоценных камней и металлических пластинок[146]. Реставрационные исследования микромозаик показали, что основным материалом тессер является не смальта, а минералы и кусочки металла. Для набора фона используются тонкие, плоские пластинки позолоченного

---

[144] Сочетание в личнóм мозаичной кладки с энкаустической живописью имеет место , например, в мозаичной иконе «Христос Пантократор» в Галатине, см См. *Castelfranco G.* Opere d'arte in Puglia // Bolletino d'Arte. Anno VII – Serie II. 1927. Numero VI – Dicembre. P. 289. На иконе «Спас Эммануил» из ГИМ темно-коричневой восковой краской исполнены тени под глазами, вокруг губ и лица Эммануила. См. *Овчинникова Е.С.* Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического Музея // Византийский временник, Т. XXVIII. М., 1968. С. 215. Поверх мозаичных кубиков в местах высветлений на лике, руках и свитке Спаса Эммануиала были положены белила, частично утраченные. См. Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991. С. 211. Восковыми красками дополнены отдельные детали лика св. Феодора Стратилата на иконе из Государственного Эрмитажа – в частности, прописаны губы и кончик носа. См. *Шейнина Е.Г.* О реставрации и материалах византийских миниатюрных мозаичных икон. Сообщения Государственного Эрмитажа (LV). Ленинград, 1991. С. 54.

[145] Возможно, перед тем как тессеры использовались для набора, их лицевая поверхность шлифовалась. См. *Овчинникова Е.С.* Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического Музея // Византийский временник, Т. XXVIII. М., 1968. С. 218.

Размер тессер в миниатюрной мозаике «Св. Иоанн Предтеча» из собора Сан-Марко колеблется в пределах 0,5 х 0,7 мм (смальта) и 0,3 х 1-1,5 мм (металлические пластинки) (*Merkel 2004,* P. 152); в микромозаике «Христос на троне» из Охрида средний размер тессер составляет 0,9 х 0,9 мм, в разрушенной миниатюрной мозаичной иконе с неизвестным святым их Охрида – 1 кв. мм (*Балабанов 1969*, С. 5).

[146] Е. Мюнц: «кубики эмали и металлические пластинки» (*Müntz E.* Les mosaïques Byzantines portatives // Bulletin monumental publié sous les auspices de la Société Française d'Archéologie. Serie 6. T. 2 (52). Paris, 1886. P. 224); Д.В. Айналов: «золотые кубики – металлические», «белая мозаика, равно как красная, синяя, розовая, желтая, коричневая, судя по их блеску, состоят из стекла» (*Айналов Д.В.* Византийские памятники Афона. IV. Мозаическая портативная икона св. Иоанна Златоуста Ватопедского монастыря, ныне в собрании А.И. Нелидова // Византийский Временник 6 (1899). С. 77); О. Демус: «пастообразная эмаль», «для отдельных цветов – лазурит и малахит»; «золотые и серебряные кубики сделаны, в некоторых случаях, не из стекла с золотой фольгой, а из металла» (*Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 195 (переиздание статьи 1960 г.)).

серебра[147] или меди[148], иногда – чистого золота; изредка встречаются вкрапления свинца[149]. Такими же пластинками, заменяющими в миниатюрных мозаиках золотую и серебряную смальту, выкладывается ассист, детали вооружения, надписи в картушах, контуры фигур, элементы орнамента[150]. Набор личнóго исполняется кубиками мрамора разных оттенков, шифера, минералов группы глин; для изображения одеяний, нимбов, картушей, поземов и орнаментов применяются также полудрагоценные камни (лазурит и яшма) и глауконит[151]. Стеклянная паста используется довольно скупо в отдельных деталях изображения[152]. Известен единственный случай присутствия на миниатюрной мозаике объемного нимба (икона «Св. Иоанн Златоуст из Дамбартон-Оукс)[153], выполненного по выпуклой восковой подложке[154].

Благодаря тому, что в наборе миниатюрных мозаичных икон преобладают природные минералы, а не смальта, для них характерна довольно

---

[147] Позолоченные серебряные пластинки используются, например, в микромозаике «Св. Николай Чудотворец» из Музея имени Варвары и Богдана Ханенко в Киеве. См. *Филатов В.В*. Портативная икона «Святой Николай» Киевского музея // Византийский временник, Т. 30, 1969. С. 228.

[148] Позолоченные медные пластинки применяются, например, в мозаичном наборе икон «Христос Пантократор» из Галатины (Byzantine Art, a European Art. Ninth Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe. Catalogue. Athens, 1964. Cat. 164. P. 234–235), «Христос на троне» из Охрида (*Балабанов 1969*, С. 133), «Христос Пантократор» из церкви свв. Петра и Павла в Шиме (Splendeur de Byzance. Exh. cat. by J. Lafontaine-Dosogne. Bruxelles, Musées royaux d 'art et d 'histoire, 2 octobre – 2 décembre 1982. Bruxelles: Musées royaux d'art et d'histoire, 1982. Ic. 3. P. 38).

[149] Металлические тессеры могут быть не плоскими, а конусообразными, как золотые пластинки фона в иконе «Св. Иоанн Златоуст» из Дамбартон-Оукс. См. Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 227–228.

[150] Указание Х. Бушхаузена на то, что в миниатюрных мозаичных иконах металлические перегородки используются как в перегородчатых эмалях, может быть неверно интерпретировано в том смысле, что они прикрепляются к основе, ставясь на ребро. *Buschhausen H.* Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen. Vyzantinē Makedonia, 324-1430 m. Thessalonike, 1995. S. 57–58. На самом деле тонкие и плоские кусочки металла, длина которых не превышает 1,5 мм, вдавливаются в грунт точно таким же образом, как и тессеры из других материалов. Сам исследователь отмечает, что они выполняют декоративную, а не структурную функцию, преимущественно применяясь для изображения ассиста.

[151] Наличие глауконита засвидетельствовано в наборе плаща св. Димитрия на мозаичной иконе из Сассоферрато. См. *Aldrovandi A., Casini M.C., Lanterna G., Matteini M., Nepoti M.R., Tosini I., Ferroni R.T.* Indagini scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 14.

[152] В миниатюрной мозаичной иконе «Богоматерь Агиосоритисса» в монастыре Кларисс в Кракове красно-коричневая стеклянная паста используется в наборе одеяний. См. *Niedzielska M.* Konserwacja mozaiki bizantyjskiej Madonny z klasztoru Klarysek w Krakowie // Ochrona Zabytków 26/3 (102), 1973. S. 206. На одеяниях Богоматери присутствуют разновременные участки мозаичной кладки, что может быть результатом позднейших реставраций. Ibid, S. 206, 208. Кубиками стеклянной пасты красного цвета набран орнамент позема мозаичной иконы «Св. Димитрий» из Сассоферрато. *Aldrovandi A., Casini M.C., Lanterna G., Matteini M., Nepoti M.R., Tosini I., Ferroni R.T.* Indagini scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 14.

[153] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 227.

[154] *Айналов Д.В.* Византийские памятники Афона. IV. Мозаическая портативная икона св. Иоанна Златоуста Ватопедского монастыря, ныне в собрании А.И. Нелидова // Византийский Временник 6 (1899). С. 77.

плотная, густая и яркая гамма, лишенная, быть может, тонкой вибрации и светоносности лучших из монументальных мозаик, но зато исполненная праздничного и торжественного звучания. До проведения реставрационных работ миниатюрные мозаики казались темными и тусклыми из-за загрязнения верхнего слоя воскомастики пылью и копотью[155]. Но даже после расчистки миниатюрных мозаик производимое ими впечатление зачастую искажается полной или частичной утратой металлических тессер фона, которые хуже, чем натуральные камни, сцеплялись с грунтом, легко выпадали или теряли первоначальную позолоту.

Техника изготовления мозаичных икон была очень сложной и трудоемкой. Если предположить, что мастер работал по 8 часов в день и затрачивал на закрепление каждой тессеры в грунте 10 секунд (при этом действуя безошибочно и безостановочно), то только для того, чтобы механически исполнить мозаичный набор иконы «Преображение» из Лувра, ему бы потребовалось 4 месяца непрерывного труда[156]. Изготовление миниатюрной мозаики «Св. Димитрий» из Сассоферрато (12,5 х 5,5 см), в наборе которой использовано около 18 000 тессер со средним размером 0,7 х 0,7 мм[157], при той же скорости работы заняло бы всего 6,5 дней[158]. Следует учесть, однако, что создание столь миниатюрных произведений искусства требовало максимального напряжения сил и зрения, и подобная интенсивность

---

[155] *Шейнина Е.Г.* О реставрации и материалах византийских миниатюрных мозаичных икон. Сообщения Государственного Эрмитажа (LV). Ленинград, 1991. С. 51. О том, насколько сильно потемневший слой воскомастики искажает первоначально яркий колорит мозаичных икон, делая его тускло-желтым, см. *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 112.

[156] Формат мозаичной части этой иконы – 52 х 35 см, а размер тессер в среднем составляет 0,5 – 1 мм. Приводимые Э. Катлером расчеты трудозатрат мозаичиста, работавшего над этой мозаикой, еще более внушительны, но неверны. См. *Cutler A.* The Industries of Art // The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century. Ed. A.E. Laiou. Dumbarton Oaks Studies. 2002. Vol. 39. P. 567.

[157] *Aldrovandi A., Casini M.C., Lanterna G., Matteini M., Nepoti M.R., Tosini I., Ferroni R.T.* Indagini scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 9.

[158] Количество и средний размер использованных в наборе тессер могли существенно варьироваться даже в миниатюрных мозаиках близкого масштаба. Так, для создания микромозаики «Христос на троне» из Охрида, размер которой составляет 18,7 х 11,2 см, а средний размер кубиков – 0,9 х 0,9 мм, было использовано около 35 тыс. тессер. В то же время для набора найденной вместе с ней в церкви Богоматери Перивлепты разрушенной миниатюрной мозаичной иконы с образом неизвестного святого, размер которой составлял 17 х 11 см, потребовалось бы, судя по сохранившимся фрагментам, около 75 тыс тессер (см. *Балабанов 1969*, С. 134). Это означает, что при указанной нами фантастически высокой скорости работы на создание этой иконы должно было уйти не менее 26 дней.

труда имела бы катастрофические последствия для здоровья мозаичиста. Поэтому весьма вероятно, что мастер отводил на набор миниатюрной мозаики не более 3-4 часов ежедневно; таким образом, микромозаика того же размера, что икона из Сассоферрато, вряд ли могла быть исполнена меньше чем за 2-3 недели. Разумеется, эти сухие математические выкладки ни в коей мере не способны отразить всю сложность процесса художественного творчества, в котором всегда есть место для неожиданных находок и изменений первоначального замысла, неизбежно удлиняющих работу над произведением. В любом случае, совершенно очевидно, что мастера, создавашие миниатюрные мозаичные иконы, должны были обладать навыками мелкой ювелирной работы и одновременно с этим виртуозно владеть техникой мозаичной кладки. Логично предположить, что мозаичные иконы изготавливались преимущественно в тех же мастерских, которые специализировались на монументальных мозаиках.

# ГЛАВА 2.
# МИНИАТЮРНЫЕ МОЗАИЧНЫЕ ИКОНЫ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Исторические данные о месте и времени изготовления сохранившихся до наших дней миниатюрных мозаичных икон, как правило, отсутствуют, либо носят ненадежный характер. В связи с этим основанием для датировки и атрибуции микромозаик, как правило, служат стилистические аналогии. Тем не менее, в ряде письменных источников содержатся упоминания о мозаичных образах, которые с известной долей вероятности могут быть соотнесены с сохранившимися до наших дней мозаичными иконами или позволяют пролить свет на бытование этой группы памятников в византийскую и поствизантийскую эпоху. В отдельных случаях исторические свидетельства о времени и обстоятельствах приобретения микромозаик также служат некоторым подспорьем при идентификации предположительного места их изготовления. Обратимся к этим сведениям, чтобы составить более ясное представление о том, кто выступал заказчиком миниатюрных мозаичных икон, как они использовались в Византии, и какие изменения в их функциональном назначении происходили позднее, когда они попадали в страны католического Запада.

## 2.1. Источники, сообщающие о миниатюрных мозаичных иконах

Можно выделить две основные группы письменных источников, некоторым образом проливающих свет на бытование миниатюрных мозаичных икон. К первой группе относятся документы, сообщающие о существовании и использовании портативных мозаик в Византийской империи: типиконы монастырей и экфрасисы интеллектуалов палеологовского времени (таких как крупный государственный деятель эпохи правления Андроника II Феодор

Метохит и поэт Мануил Фил). Использование этих памятников чрезвычайно затруднено тем, что в настоящее время неизвестно, существовал ли в Византии специальный термин для обозначения портативных мозаик[159].

Вторая группа источников освещает бытование мозаичных икон за пределами Византийской империи, в иной культурной и религиозной среде. Ее образуют, главным образом, инвентарные описи крупных итальянских коллекций XV в., содержащие сведения о мозаичных иконах греческой работы, а также отдельные отрывочные упоминания о мозаичных иконах в сокровищницах итальянских церквей. К ней примыкают спорадические свидетельства о портативных мозаиках, относящиеся уже к поствизантйиской эпохе.

Попытки соотнести те или иные описания произведений искусства в греческих литературных памятниках с мозаичными иконами неоднократно предпринимались разными исследователями начиная с XIX в., но, как правило, все они оказывались несостоятельными[160]. Так, Ж. Лабарт высказал мнение, что упоминаемые в сочинении Константина VII Багрянородного «διάφορα εργομούκια»[161] – не что иное, как портативные мозаики, хранившиеся, наряду с императорскими регалиями и другими ценностями, в сокровищнице Большого императорского дворца (т.н. «пентапиргионе» - пятибашенном шкафу, находившемся, по мнению Ж. Лабарта, в восточной апсиде хрисотриклиния), а слово «εργομούκια» является результатом ошибочного копирования термина «εργομουζάκια», использовавшегося греками для обозначения портативных мозаик в отличие от слова «ψηφίς», относившегося к мозаикам

---

[159] К этой группе свидетельств примыкают составленные паломниками описания почитаемых в Константинополе мозаичных образов, важнейшими из которых являются «Хожения» русских пилигримов XII–XIV вв. (Стефана Новгородца, Антония Новгородского и пр.). Возможность их использования сильно ограничена, поскольку высока вероятность того, что увиденные паломниками чудотворные образы были монументальными мозаиками, в лучшем случае – крупноформатными портативными мозаичными иконами.

[160] Проблема существования греческой терминологии относительно портативных мозаичных икон рассматривается в: *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan, 1979. P. 16–18.

[161] Constantini Porphyrogeniti imperatoris de ceremoniis aulae byzantinae libri duo: Graece et Latine . Ed. Reiske J.J. Bonnae, 1829. Vol. I. P. 582.

монументальным[162]. Эта гипотеза некоторое время продолжала существовать в научной литературе, несмотря на то, что сам Ж. Лабарт в своей работе отметил, что византийский источник XIV в., известный в настоящее время под именем Псевдо-Кодина, использует термин «μουζακίων» при описании парадного облачения деспота[163].

Контекст использования слова «μουζακίων» у Псевдо-Кодина, по-видимому, делает правдоподобным высказанное О. Демусом мнение об использовании в Византии термина «εργομούκια» (если предположить, что оно в действительности представляло собой искаженное «εργομουζάκια») для обозначения шитья[164]. В целом, однако, аргументация О. Демуса представляется слабо обоснованной[165], в связи с чем вопрос о значении слова «εργομούκια» нельзя считать окончательно решенным.

В типиконах византийских монастырей XI – XII вв. часто втречается термин «σαρούτη», который В. Ниссен[166], а впоследствии А. Марава-Хадзиниколау[167] в статье, посвященной миниатюрной мозаичной иконе «Св. Николай Чудотворец» в монастыре Иоанна Богослова на о. Патмос, интерпретировали как обозначение мозаичных икон. Однако согласно более

---

[162] *Labarte J.* Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1864–1866. 4 vol. de texte, 2 vol. de pl. Tome II, P. 27, 46; 2e éd. Paris, 1872–1875. 3 vol. Tome I. P 305. О пентапиргионе см. Ibid, P. 296.

[163] Ibid. P. 305. Описание одеяния деспота у Псевдо-Кодина см. Codini curopalatae de officialibus Palatii cpolitani et de officiis magnae esslesiae liber. Ed. Bekkeri I. Bonnae, 1839. P. 13. Мнение Ж. Лабарта было поддержано, в частности Н.П. Кондаковым: *Kondakov N.P.* Histoire et monuments des émaux byzantins. Francfort sur Mein, 1892. P. 102.

[164] *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 197.

[165] Основным аргументом О. Демуса против отождествления термина «εργομούκια» с мозаичными иконами является указание Константина VII Багрянородного на то, что обозначаемые этим словом предметы были развешены по стенам. Миниатюрные мозаики, по мнению исследователя, должны были храниться в специальных ларцах. Однако, как свидетельствует Антонин Капустин, по распространенному в афонских монастырях обычаю иконы миниатюрного размера, в том числе мозаичные, развешивались по стенам алтарей. См. *Антонин, архимандрит (Капустин)*. Заметки поклонника Святой Горы. М.: Индрик, 2013. С. 83. Нельзя исключать того, что это позднее свидетельство XIX в. может указывать на давно существующую традицию, тем более что и В.Г. Григорович-Барский, описывая увиденные им в 1744 г. мозаичные иконы монастыря Ватопед, говорит, что они развешены по алтарю («Въ олтари же, отъ висящихъ окрестъ, суть сіи три икони мали, яко на пядъ: распятіе Христово, святая праматерь Анна и Златоустъ, дробными каменцамы, си есть мусіею, сице дробною, яко едва зрѣти мощно, удивително и натурално насажденны и вимощенны..». См. *Василий Григорович-Барский.* Второе посещение Святой Афонской Горы Василия Григоровича-Барского им самим описанное. Москва: Индрик, 2004. С. 206.

[166] *Nissen W.* Die Diataxis des Michael Attaleiates von 1077. Jena, 1894. S. 80.

[167] *Μαραβα-Χατζηνικολαου Ά.* Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 1 (1959). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Βέη (1883-1958). Αθήνα, 1974. ς. 128-129.

распространенной в научной литературе точке зрения это слово применялось по отношению к иконам, выполненным из меди[168], или, как считает И. Фурлан, к окладам, полностью закрывавшим всю живопись иконы, кроме личнóго[169].

Отождествление содержащихся в византийских литературных произведениях описаний с мозаичными иконами также требует известной осторожности. Так, Феодор Метохит (1270–1332 гг.) в похвальном слове Никее, составленном около 1290 г., воспевает красоту ее церквей и великолепие икон из драгоценных камней, подразумевая, вероятно, мозаичную технику их исполнения[170]. Еще один византийский интеллектуал палеологовского времени, Мануил Фил (1275–1345 гг.), сделавший себе имя составлением многочисленных стихотворных восхвалений, адресованных членам императорской фамилии и аристократических семейств, в одной из своих поэм упоминает мозаичное изображение Иоанна Предтечи, возможно, являвшееся портативной иконой[171] и в некоторых исследованиях отождествляемое с мозаичной иконой из Константинопольского патриархата[172]. Последнее предположение подкрепляется тем, что упоминание иконы содержится в одной из поэм, адресованных протостратору Михаилу Главе Тарханиоту и его жене, в доме которых Мануил Фил был частым гостем[173]. Еще одно поэтическое описание Мануила Фила традиционно ассоциируется с мозаичным диптихом

---

[168] См., например, *Vryonis S.* The Will of a Provincial Magnate, Eustathius Boilas (1059) // Dumbarton Oaks Papers, Vol. 11 (1957). P. 268. Такое толкование термина основано на словаре средневекового греческого языка, подготовленном Ш. Дюканжем: *Du Cange Ch.* Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis. Lugduni, 1688. P. 1336. В словаре Ш. Дюканжа приводится написание «σαρούκτη».

[169] *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. P. 16-17.

[170] «Και ούπω προσέθηκα θείων εικόνων λαμπρότητας, κάνταυθα τών πολυτελών λίθων τιμίαν οντως τήν χρείαν, και τον χρυσον αυθις εις κόσμον βιαζόμενον…». *Σαθας Κ. Ν.* Μεσαιωνική βιβλιοθήκη. Τόμος Α. Βενέτια, 1872. ς. 147. См. также *Effenberger A.* Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons // Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 209.

[171] Manuelis Filæ carmina ex codicibus escurialensibus, florentinis, parisinis et vaticanis, nunc primum edidit E. Miller. Volumen prius. Paris, 1855. P. 79-80, CLXX «Εις τον Πρόδρομον». При описании иконы используется термин «ψηφίς».

[172] См., например, *Krickelberg-Pütz A.* Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50 (1982). S. 81.

[173] *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978. P. 15.

«Двенадцать праздников», ныне находящимся в Музео дель Опера дель Дуомо во Флоренции[174].

Вторая группа письменных источников включает, главным образом, описи крупных итальянских коллекций XV в., в состав которых входили византийские мозаичные иконы. Эти источники представляют большой интерес, поскольку зачастую содержат обстоятельные описания каждого памятника, в которых указывается изображенный сюжет, дается характеристика оклада, а иногда отмечается миниатюрный характер мозаики («de musayco parvissimo», «yncona parva græca de musaico», «de musaico subtilissimo», «mosayco minuto», «tavoletta minore di musaicho»). Важнейшим из них является опубликованная Е. Мюнцем в составе многотомного издания «Искусства при папском дворе XV–XVI вв.» инвентарная опись коллекции кардинала Пьетро Барбо (будущего папы Павла II, годы понтификата: 1464–1471 гг.), датируемая 1457 г.[175]. Она сообщает о 25 мозаичных иконах греческой работы, в том числе 7 миниатюрных, хранившихся в папском дворце Сан–Марко в Риме. Коллекция мозаичных икон, принадлежавшая Павлу II, происходившему из знатного венецианского рода Барбо, является, таким образом, самой крупной из всех известных в настоящее время, и в то же время наиболее подробно описанной. Второй по времени создания источник – инвентарная опись произведений искусства, принадлежавших главе Флорентийской республики Лоренцо Медичи Великолепному (1449–1492 гг.), в которой перечисляются 7 мозаичных икон, хранившихся в кабинете Лоренцо и еще 7 мозаик в «camera della sala grande»[176]. Опись исполнена после смерти Лоренцо в 1492 г., за два года до конфискации имущества Медичи.

---

[174] Manuelis Filæ carmina ex codicibus escurialensibus, florentinis, parisinis et vaticanis, nunc primum edidit E. Miller. Volumen prius. Paris, 1855. P. 5-6, VIII «Εις εικόνα την αυτήν εορτήν έχουσαν, εν δε τη περιφανεία προφήτας».

[175] Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle: recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Deuxième partie. Paul II (1464–1471). Ed. E. Müntz. Paris, 1879. P. 201–287. Извлеченные из этого пространного инвентарного описания сведения, касающиеся мозаичных икон, опубликованы в статье: *Müntz E.* Les mosaïques Byzantines portatives // Bulletin monumental publié sous les auspices de la Société Française d'Archéologie. Serie 6. T. 2 (52). Paris, 1886. P. 229–232.

[176] Les collections des Médicis au XVe siècle: le musée – la bibliothèque – le mobilier (appendice aux Précurseurs de la Renaissance). Ed. E.Müntz. Paris, Londres, 1888. P. 61, 76-77. Новое, исправленное издание инвентарной описи коллекции Лоренцо Медичи: Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico. Eds. Spallanzani M., Bertelà G.G. Firenze, 1992.

Содержащиеся в ней сведения не отличаются стройностью[177], однако исходя из них можно заключить, что по крайней мере три мозаики коллекции имели миниатюрные размеры. Наконец, третий источник – перечень произведений искусства, завещанных собору Св. Петра в Риме кардиналом Виссарионом (1403–1472 гг.), составленный папским архивариусом Джакомо Гримальди (1568–1623 гг.) в начале XVII в.[178] В нем перечисляются 7 икон «ex opere mosayco», причем особо указывается, что они содержат частицы мощей. Как известно, Никейский архиепископ Виссарион был активным сторонником унии православной и католической церквей и деятельным участником Ферраро-Флорентийского собора (1438–1439 гг.). Усилия Виссариона, направленные на объединение церквей, были высоко оценены римским папой Евгением IV, в 1440 г. возведшим Виссариона в сан кардинала. В 1443 г. Виссарион, не нашедший в Византии поддержки своим униатским взглядам, переселился в Италию, где основанный им гуманистический кружок стал очагом распространения греческой культуры. Благодаря широкой собирательской деятельности кардинала Виссариона итальянские коллекции пополнились огромным количеством произведений искусства (в том числе, разумеется, византийских): так, более 700 рукописей (греческих и латинских), переданных им в 1468 г. Республике Венеция, легли в основу фонда Библиотеки Марчиана[179].

---

[177] Так, лишь в отношении трех мозаичных икон, хранившихся в кабинете Лоренцо Медичи, отмечается, что они «греческой работы». По описанию мозаик в «camera della sala grande» невозможно заключить, были ли они византийскими. Тем не менее, с одной из них традиционно отождествляется ныне находящаяся в Музее Барджелло среднеформатная мозаичная икона «Христос Пантократор» (см. *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. I: Die großformatigen Ikonen. Wien, 1991. S. 34). Два мозаичных изображения из собрания Лоренцо Медичи, вероятно, носили светский характер («uno tondo di misaico entrovi pa (i)mpronta di Giuliano di Lorenzo» и «uno quadro di musaicho entrovi una testa di giovane»); во всяком случае, ничто не указывает на то, что их сюжет был религиозным.

[178] Документ опубликован в: Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle: recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Deuxième partie. Paul II (1464–1471). Ed. E. Müntz. Paris, 1879. P. 298, Note 3. Во многих публикациях, посвященных мозаичным иконам, дается ошибочная ссылка на другое издание: Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, con una scelta d'inventarii inediti. Ed. E. Müntz, A.L. Frothingham. Roma, 1883. Опубликованная в этом издании инвентарная опись 1489 г. (P. 99–132), действительно, содержит перечень икон и предметов декоративно-прикладного искусства, завещанных собору Св. Петра кардиналом Виссарионом (P. 111–113), однако в них отсутствует указание на то, что иконы исполнены в технике мозаики. По составу сюжетов они также не соотносятся с перечнем, составленным Дж. Гримальди.

[179] *Effenberger A.* Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons // Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 211.

Материал, предоставляемый инвентарными описями итальянских собраний XV в., при всей его относительной подробности и полноте, требует известной осторожности в использовании. Во-первых, как уже отмечалось, не во всех описаниях мозаичных икон дается указание на то, что они выполнены именно византийскими мастерами («греческой работы», как гласит обычная в этих случаях формулировка). Не исключено, что некоторые из них могли принадлежать местным итальянским мозаичистам, хотя вероятность этого невысока. Так, Дж. Вазари оставил любопытное свидетельство о том, что флорентийский художник Гаддо Гадди занимался изготовлением «…небольших мозаичных картин», и что «он выполнил некоторые из них из яичных скорлупок»[180]. Во-вторых, что важнее, нет уверенности в том, что составители инвентарных описей не обозначали словом «мозаика» изделия перегородчатой эмали. Даже в XIX в. эти два понятия путались настолько часто, что Ж. Дюран[181] и Е. Мюнц[182] посчитали необходимым подчеркнуть злободневность проблемы их разграничения.

## 2.2. Сюжеты миниатюрных мозаичных икон

Как можно убедиться на материале известных в настоящее время микромозаик, а также на основании содержащихся в инвентарях XV–XVII вв. описаний, сюжетный и иконографический репертуар миниатюрных мозаичных икон в целом традиционен и не преподносит никаких неожиданностей по сравнению с иконами темперными. На сохранившихся миниатюрных мозаиках[183] преобладают одиночные изображения Христа (9 икон, в том числе 4 ростовых) (илл. 2.1 – 2.9), а также святых воинов (6 икон, в том числе 2 с изображением св. Димитрия Солунского, 2 – св. Георгия, 1 – св. Феодора Стратилата и 1 – св. Феодора Тирона) (илл. 1.18, 2.14 – 2.18), св. Николая

---

[180] См. *Дж. Вазари.* Жизнеописание Гаддо Гадди, флорентийского живописца. Цитируется по: http://www.vostlit.info/Texts/rus17/Vazari_2/text5.phtml?id=10574, дата обращения 18.05.2018.

[181] *Durand J.* Trèsor de Saint-Marc a Venise // Annales archéologiques. Tome 21 (1861). P. 102–104.

[182] *Müntz E.* Les mosaïques Byzantines portatives // Bulletin monumental publié sous les auspices de la Société Française d'Archéologie. Serie 6. T. 2 (52). Paris, 1886. P. 223–240.

[183] Как палеологовского времени, так и более ранних, см. Приложение I.

Чудотворца (4 иконы) (илл. 1.17, 1.19, 1.20, 2.23) и св. Иоанна Предтечи (2 иконы) (илл. 2.19 – 2.20). Кроме того, встречаются одиночные образы св. Иоанна Богослова (илл. 2.21), св. Иоанна Златоуста (илл. 2.24), а также изображение сорока севастийских мучеников (илл. 2.25).

Известны также пять богородичных икон (илл. 1.21, 2.11, 2.12), одна из которых, прежде находившаяся в собрании Стокле, представляла Богоматерь в окружении 12 апостолов, каждый из которых был изображен на отдельной мозаичной плакетке (илл. 2.13)[184], а еще одна содержит относительно редко встречающееся изображение св. Анны, держащей на руках младенца Марию (илл. 2.10). Сюжетные композиции ограничиваются сценами двунадесятых праздников (илл. 2.27 – 2.31). Из инвентарных описей коллекций Пьетро Барбо (будущего папы Павла II) и кардинала Виссариона известны также 6 миниатюрных мозаичных икон с образом архангела Михаила, ни одна из которых не сохранилась до наших дней[185]. Еще об одной портативной мозаике с изображением архангела Михаила сообщает перечень даров, поднесенных в 1582 г. посольством монастыря Хиланадр Ивану IV Грозному[186].

Набор сюжетов на миниатюрных мозаичных иконах не противоречит мнению, что эти дорогостоящие и изысканные предметы роскоши изготавливались преимущественно для византийских императоров и членов их семей. Почитание святых воинов, считавшихся небесными патронами василевсов[187], приобрело общеимперское значение еще в середине X в.: так, после победы над войском русского князя Святослава император Иоанн Цимисхий совершил благодарственный молебен св. Георгию, а во время одной

---

[184] Еще один пример многочастной иконы с образами разных святых являет собой миниатюрная мозаика «Четыре святителя» из Государственного Эрмитажа, на которой представлены поясные изображения Иоанна Златоуста, Василия Великого, Николая Чудотворца и Григория Богослова, отделенные друг от друга орнаментальными отгранками. Из инвентарного описания коллекции Пьетро Барбо, будущего папы римского Павла II, известно, что ему принадлежала «очень большая мозаичная икона греческой работы с 27 изображениями».

[185] *Müntz E.* Les mosaïques Byzantines portatives // Bulletin monumental publié sous les auspices de la Société Française d'Archéologie. Serie 6. T. 2 (52). Paris, 1886. P. 229–233.

[186] *Пятницкий Ю.А.* Византийские и поствизантийские иконы в России // Византийский временник, 1993. Т. 54. С. 158.

[187] Demus O. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 196.

из битв на стороне греческого войска, как считалось, сражался св. Феодор Стратилат, явившийся в виде всадника на белом коне[188]. Известно, что св. Димитрию Солунскому был посвящен семейный монастырь Палеологов в Константинополе, который после изгнания латинян был восстановлен заботами Михаила VIII[189]. Архангел Михаил был тезоименным покровителем двух императоров династии Палеологов – Михаила VIII и Михаила IX (старшего сына и соправителя Андроника II), но также и патроном правившей Эпиром династии Дук[190]. Среди упоминаемых в инвентарных описаниях итальянских коллекций сюжетов миниатюрных мозаик относительно редким, но не уникальным для памятников станковой живописи является изображение пророка Даниила[191]. Как известно, родовое и личное имя освободителя Константинополя Михаила VIII Палеолога обыгрывалось современниками в духе пророческих видений Даниила, возвещающих о пришествии Спасителя, а сам император назывался «новым Даниилом»[192]. Не исключено, что с императорским заказом было связано изготовление миниатюрной мозаики с редко встречающимся в произведениях станковой живописи одиночным образом Спаса Эммануила. Как отмечалось, широкое распространение иконографии Христа Эммануила в монументальной декорации храмов во время правления Мануила I Комнина (1143–1180 гг.) было сопряжено с обыгрыванием созвучия имени императора[193]. Имя Мануил было одним из

---

[188] *Степаненко В.П.* Образ святого Георгия-всадника в византийской и древнерусской сфрагистике домонгольского периода // Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Екатеринбрг: Банк культурной информации, 2000. С. 106.

[189] *Kalopissi-Verti S.* Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261 – c. 1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins / Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2-4 avril 2009. Édition A. et J. Picard. Paris, 2012. P. 41–42.

[190] *Денисов С.А.* Политическая элита Эпирского царства в 1205-1261 гг. Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 256-257.

[191] Среди памятников станковой живописи с изображениями пророка Даниила см., например, датируемую серединой XIV в. икону из Византийского музея в Афинах (*Acheimastou-Potamianou M.* Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998. P. 54–55, № 13).

[192] Книга пророка Даниила, 7.9: «Видел я, наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями» (παλαιός των ημερών); 10.13 «Но князь царства Персидского стоял против меня двадцать один день; но вот, Михаил, один из первых князей, пришел помочь мне, и я остался там при царях Персидских»; 10.21 «Впрочем я возвещу тебе, что начертано в истинном писании; и нет никого, кто поддерживал бы меня в том, кроме Михаила, князя вашего». См. *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 197.

[193] *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. Москва: Индрик, 2005. С. 396.

родовых в династии Палеологов: так, известно, что у Андроника III был брат по имени Мануил, трагически погибший по его вине в 1320 г.[194]; в позднепалеологовский период, с 1391 по 1425 гг. имераторский престол занимал Мануил II.

Как отметил О. Демус, мозаичные иконы часто представляли собой копии особо почитаемых в Византии образов[195]. Э. Райдером была выдвинута любопытная гипотеза, что четыре миниатюрных мозаичных образа «Христа Панктократора» (в церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме, в храме св. Екатерины в Галатине, в Лавре св. Афанасия и монастыре Эсфигмен на Афоне) являются репликами знаменитого образа Христа Халкитиса, находившегося над входом в парадный вестибюль (Халку) Большого императорского дворца в Константинополе. По мнению исследователя, мозаичные изображения Христа Халкитиса служили инсигнией императорской власти, подтверждающей ее легитимность[196].

Обособленное место среди миниатюрных мозаичных икон занимает микромозаика с ростовым образом св. Анны, держащей на руках младенца Марию. Среди сохранившихся и известных по описаниям портативных мозаик она является единственным (если не принимать во внимание образы Богоматери) примером микромозаики, на которой представлен женский персонаж. Известные в византийском искусстве еще по памятникам VIII в. одиночные образы св. Анны, держащей на руках младенца Марию, повторяли основные иконографические типы Богоматери: Одигитрии, Елеусы и Галактотрофусы[197]. Все они встречаются в монументальных росписях конца XIII – первой четверти XIV вв.: в галерее над нартексом церкви св. Стефана в Касторье (конец XIII в.), в церкви свв. Иоакима и Анны в монастыре Студеница

---

[194] *Васильев А.А.* История Византийской империи. От начала Крестовых походов до падения Константинополя. Санкт-Петербург: Алетейя, 2013. С. 276.

[195] *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 193.

[196] *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007. P. 31-45.

[197] Самый ранний пример – фреска в церкви Санта-Мария-Антиква в Риме – датируется VII-VIII вв. См. *Lafontaine-Dosogne M.* Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident. Bruxelles, 1964. Tome I. P. 133–134.

(1313–1314 гг.), в храме св. Николая Орфаноса в Фессалонике (1310–е гг.), в экзонартексе Кахрие джами (1316–1321 гг.)[198]. Но как пример станковой живописи миниатюрная мозаичная икона из Ватопеда является уникальной и, возможно, указывает на особые обстоятельства заказа. Он мог исходить и от принадлежавшей к императорской фамилии женщины по имени Анна. Имя Анна было одним из наиболее популярных в семье Палеологов: его носили две византийские императрицы раннепалеологовской эпохи – супруга императора Андроника II Палеолога Анна Венгерская (ум. ок. 1281/1282 г.) и жена Андроника III Анна Савойская (1306–1359 гг.), а также правительницы Эпира – Анна Кантакузина (ум. в 1313 г.) – племянница Михаила VIII Палеолога, ставшая в 1264 г. женой Никифора I Комнина Дуки, и дочь императора-соправителя Михаила IX Палеолога Анна, выданная замуж за эпирского деспота Фому I Комнина Дуку. Но вполне возможно, что заказ миниатюрной мозаики носил вотивный характер и был связан с желанием императорской четы обзавестись наследником. При византийском дворе была распространена практика посвящения церквей и часовен св. Анне в надежде на рождение ребенка или в благодарность за него; считается, что церковь свв. Иоакима и Анны (1313–1314 гг.) в монастыре Студеница была построена королем Милутином как моление за то, чтобы его брак с Симонидой, дочерью Андроника II Палеолога, перестал быть бездетным[199].

Наконец, с точки зрения композиционного построения иконного пространства интересна миниатюрная мозаика с изображением святителей из Государственного Эрмитажа (илл. 2.22). Подобный тип четырехчастных памятников был хорошо известен в искусстве византийского круга, о чем, в частности, свидетельствует написанная в мастерской Акры около середины XIII в. икона, в верхнем регистре которой представлены Богоматерь с Младенцем на престоле и сцена погребения пророка Моисея, а в нижнем – пир

---

[198] Ibid, P. 133–135. *Panou E.* Mary's parents in the Byzantine Art of Eastern Europe and the Balkans // Proceedings of the 2nd International symposium Days of Justinian I, Skopje, 17-18 October 2014. Skopje, 2015. P. 188–199.
[199] Ibid, P. 194-195.

Ирода и Иоанн Предтеча в пустыне[200]. Композиция эрмитажной мозаики, на которой представленные фронтально поясные изображения святых отделяются друг от друга сплошными отгранками, буквально повторяет древнюю изобразительную формулу диптихов, таких как датируемый VII–VIII вв. диптих с изображением апостолов Петра и Павла, святителей Николая и Иоанна Златоуста в монастыре св. Екатерины на Синае[201] или хранящаяся там же створка диптиха VIII–IX вв. с образами преподобных Харитона и Феодосия[202].

## 2.3. Круг заказчиков

Тончайшая техника и богатство использованных материалов не оставляют места для сомнений в том, что миниатюрные мозаичные иконы выполнялись по элитарному заказу. Существует мнение, что они служили «своеобразной инсигнией императорской власти и принадлежали исключительно императорам и членам их фамилий»[203]. В свою очередь, византийские императоры могли одаривать этими изысканными и драгоценными произведениями искусства представителей аристократических семейств, наиболее приближенных к императорскому двору или заслуживших особенную милость благодаря воинским подвигам или успехам на государственной службе. Так, венецианский приближенный (кубикуларий) Иоанна VI Кантакузина (1347–1354 гг.) был одарен императором великолепным мозаичным диптихом со сценами Двунадесятых праздников, впоследствии переданным его вдовой баптистерию Сан-Джованни-ин-Фонте во

---

[200] Ныне – в монастыре св. Екатерины на Синае. См. *Weitzmann K.* Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai // The Art Bulletin. Vol. 45, №. 3 (Sep. 1963). P. 190–192, Fig. 15; *Folda 2005*, P. 331–333, Fig. 186. По мнению К. Вайцмана, редкий набор сцен обусловлен тем, что икона предназначалась для церкви на горе Нево, посвященной пророку Моисею и бывшей местом оживленного паломничества. Я. Фольда считает возможным, что она могла быть написана не в Акре, а на самом Синае, хотя и соглашается с определением ее стиля как «франко-византийского».

[201] *Σωτηρίου 1956*, Εικ. 21, 23; *Σωτηρίου 1958,* ς. 36–38.

[202] *Σωτηρίου 1956*, Εικ. 29, *Σωτηρίου 1958,* ς. 43–44. Размер створки (23 х 10 см) свидетельствует о портативном характере диптиха.

[203] Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Санкт-Петербург, 2000. В-123.

Флоренции[204]. К этому кругу лиц относились и высшие церковные иерархи, как показывает пример кардинала Виссариона.

Исторические или легендарные сведения о происхождении некоторых миниатюрных мозаичных икон, действительно, указывают на то, что они могли быть вкладами или дарами членов византийской императорской фамилии. В числе предположительных или легендарных вкладчиков микромозаик называются императоры Иоанн Цимисхий (миниатюрная мозаичная икона «Св. Иоанн Богослов» в Лавре св. Афанасия), Иоанн VI Кантакузин (диптих «Двенадцать праздников» во Флоренции, а также происходящая из монастыря Ватопед мозаичная икона «Св. Иоанн Златоуст»), император Мануил I Комнин (микромозаика «Богоматерь Елеуса» из Патриаршей семинарии в Венеции, поздняя апокрифическая надпись на обороте которой весьма вольно обращается с хронологией), а также супруга трапезундского императора Мануила III Анна Палеологина Кантакузина Филантропина (микромозаики «Св. Анна с Марией» и «Распятие» в монастыре Ватопед и «Христос Пантократор» в монастыре Эсфигмен) (подробнее об этом см. в Приложении 2). К этому следует добавить, что известны примеры, когда миниатюрные мозаики находились в руках представителей правящих домов за пределами собственно византийских земель. Так, икона «Богоматерь Агиосоритисса» из монастыря Кларисс в Кракове, по преданию, принадлежала жене венгерского королевича Коломана Саломее, а микромозаика «Св. Анна с Марией» в афонском монастыре Ватопед – русской царице Анастасии, первой супруге Ивана IV Грозного. По всей вероятности, миниатюрные мозаичные иконы оказывались во владении иностранных правящих фамилий благодаря династическим связям с константинопольским двором. Икона «Богоматерь Агиосоритисса», возможно, попала в Венгрию благодаря браку короля Андраша II (ум. в 1235 г.) с Иолантой де Куртене, дочерью Пьера II де Куртене, избранного императором Латинской империи после смерти Генриха I

[204] *Effenberger A.* Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons // Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 209; *Merkel 2004*, P. 154.

Фландрского. От Андраша II она могла перейти к его сыну Коломану, женатому на Саломее[205]. Миниатюрная мозаика «Св. Анна с Марией», возможно, попала на Русь через бабушку Ивана IV Грозного Анну Глинскую, которая, в свою очередь, могла стать ее обладательницей благодаря близкому свойству с Бранковичами – последними деспотами Сербии, состоявшими в родстве с Палеологами[206]. Но не исключено, что миниатюрные мозаики могли служить элементом дипломатической политики византийских императоров и посылались иностранным дворам в качестве драгоценных даров, как это имело место в случае с другими предметами роскоши[207]. Известны более поздние свидетельства о поднесении мозаичных икон в качестве драгоценных подарков царствующим лицам: среди даров прибывшей в 1582 г. ко двору Ивана IV Грозного делегации из монастыря Хиландар числился «мозаический в серебре образ Архангела Михаила», а в 1625 г. архимандрит Игнатий из монастыря Ватопед поднес царю Михаилу Федоровичу мозаичный образ Спасителя[208].

Заказы на изготовление миниатюрных мозаичных икон могли поступать и со стороны византийской аристократии. Спрос на микромозаики диктовался эстетическими потребностями привилегированных слоев общества, желавших иметь предметы личного благочестия, обладающие высокими художественными достоинствами и в то же время сделанные из особенно драгоценных материалов, роскошь которых подчеркивала благочестие ктитора и, по его мнению, могла помочь ему завоевать особенное расположение Бога и святых[209]. Элитарным характером заказа был обусловлен ряд художественных особенностей микромозаик, в частности, тончайшая моделировка личнóго,

---

[205] *Buschhausen 1995*. S. 61–62.

[206] *Пятницкий Ю.А.* О судьбе византийской портативной мозаики в России (икона «Св. Анна с Марией») // Византия и Ближний Восток (памяти А.В. Банк). Сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 1994. С. 108–116.

[207] Обстоятельный обзор византийской практики использования произведений искусства в качестве инструментов дипломатии содержится в работе: *Bauer F.A.* Byzantinische Geschenkdiplomatie // Byzanz – das Römerreich im Mittelalter. Teil 3. Peripherie und Nachbarschaft. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010. S. 1–55.

[208] *Пятницкий Ю.А.* Византийские и поствизантийские иконы в России // Византийский временник, 1993. Т. 54. С. 158; *Пятницкий Ю.А.* Византийские мозаичные иконы при дворе Ивана Грозного // Вторые чтения памяти профессора Николая Федоровича Каптерева (Москва, 28-29 октября 2004 г.). Материалы. Москва, 2004. С. 76.

[209] *Ryder 2007*, P. 24.

драгоценная ассистная разделка одеяний и повышенная декоративность орнаментики.

Нельзя исключать, впрочем, и того, что в эпоху глубокого политического и экономического кризиса Византии, наступившую с середины XIV в., миниатюрные мозаичные иконы могли оказаться во владении богатой торгово-предпринимательской и феодальной верхушки из числа «франков». Последняя, благодаря многочисленным торговым привилегиям и монопольным правам, предоставляемым ей византийскими императорами, сосредотачивала в своих руках огромные финансовые ресурсы и играла в экономической и политической жизни Византийской империи чрезвычайно важную, порой даже решающую роль. Известно, что генуэзский квартал в Пере (Галате), первоначально представлявший собой простую торговую факторию, после строительства во время правления Андроника II оборонительных стен превратился в крупную политическую силу в непосредственной близости от Константинополя. К концу XIV в. влияние генуэзцев на внутренние дела империи выросло настолько, что благодаря их интригам в 1376 г. с престола был свергнут Иоанн V Палеолог, и его место занял ставленник Генуи, Андроник III (1376–1379 гг.)[210]. Вполне естественно, что по мере обеднения греческой аристократии многие предметы роскоши (среди которых могли быть и миниатюрные мозаичные иконы) меняли своих прежних владельцев, переходя к генуэзским и венецианским феодалам и торговцам. Два любопытных примера подтверждают обоснованность такого предположения. В церкви Сан-Бартоломео-дельи-Армени в Генуе с 1388 г. хранится прославленная икона «Спас Нерукотворный», широко известная под названием «Sacro Volto». Судьба этой иконы, датируемой XIV в. и украшенной серебряным окладом, исполненным в 1335–1345 гг.[211], по-разному освещается в научной литературе. По одной версии, она была подарена императором

---

[210] *Васильев А.А.* История Византийской империи. От начала Крестовых походов до падения Константинополя. Санкт-Петербург: Алетейя, 2013. С. 278, 312, 323.

[211] *Hetherington P.* The Frame of Sacro Volto Icon in S. Bartolomeo degli Armeni, Genoa: the Reliefs and the Artist // Cahiers archéologiques 50 (2002). P. 175–184.

Иоанном V Палеологом будущему дожу Генуи Леонардо Монтальдо[212]. По другой, – тот же император подарил ее мужу своей сестры, генуэзскому правителю о. Лесбос Франческо I Гаттилузи. Икона оказалась в Генуе в 1362 г., а затем находилась в собственности генуэзского дожа Леонардо Монтальдо, который и передал ее монастырю св. Варфоломея[213]. Т.н. Сиенский лекционарий, драгоценный серебряный оклад которого представляет собой «сборное» произведение ювелирного искусства, по количеству вторично использованных византийских перегородчатых эмалей уступающее лишь т.н. Хахульскому триптиху и Пала д'Оро, как считается, был продан в Пере (Галате) в 1357 г. императрицей Ириной генуэзцу Пьетро ди Джунта Торриджани. По свидетельству императрицы, лекционарий принадлежал Иоанну VI Кантакузину. В 1359 г. лекционарий оказался в Венеции, и в том же году был приобретен госпиталем Санта-Мария-делла-Скала в Сиене[214].

Бóльшая часть сохранившихся до наших дней византийских миниатюрных мозаичных икон (16 из 30) имеет итальянский провенанс (см. Приложение 2). Этот факт был совершенно справедливо отмечен Ю.А. Пятницким, по мнению которого наиболее плодотворным направлением дальнейших научных разысканий, касающихся происхождения этих мозаик, является изучение итальянских архивов. В связи с вышеизложенным представляется вполне возможным, что новые сведения о бытовании миниатюрных мозаичных икон в последние десятилетия существования Византийской империи могут быть почерпнуты в архивах Генуи, торговая колония которой в Галате поддерживала с Константинополем теснейшие связи. Распространенный в исследовательской литературе тезис, согласно которому мозаичные иконы попадали в Италию главным образом с имуществом византийской знати, спасавшейся бегством из гибнущего Константинополя, как кажется, требует некоторой корректировки.

---

[212] *Cutler A.* From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200–1750 // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 49, Symposium on Byzantium and the Italians, 13th-15th Centuries (1995). P. 246.
[213] *Hetherington P.* The Frame of Sacro Volto Icon in S. Bartolomeo degli Armeni, Genoa: the Reliefs and the Artist // Cahiers archéologiques 50 (2002). P. 175–184.
[214] *Hetherington P.* Byzantine Enamels on a Venetian Book-Cover // Cahiers archéologiques 27 (1978). P. 117–145.

## 2.4. Функции миниатюрных мозаичных икон

Формат и тончайшая техника исполнения миниатюрных мозаичных икон служат бесспорными подтверждениями тому, что они являлись предметами личного благочестия. Представление о том, как византийцы обращались с иконами, предназначавшимися для личной моленной практики, дает рассказанный Продолжателем Феофана знаменитый эпизод с «игрушками императрицы Феодоры». В нем говорится, что мать императрицы, благочестивая Феоктиста, «хранила иконы в специальном сундуке», и что во время молитвы иконы «прижимались к сердцу, прикладывались к лицу и к губам»[215].

Еще Ж. Лабарт высказал мнение, что мозаичные иконы выполняли ту же функцию, что и диптихи из слоновой кости, а именно – служили аналойными образами и предметами личного благочестия, которые византийцы брали с собой в путешествия, в особенности – в военные экспедиции[216]. По замечанию Н.П. Кондакова и Д.В. Айналова, миниатюрные мозаичные иконы могли входить в состав походных или переносных иконостасов, «в которые вставлялись подобные иконки для образования праздника какого-либо дня»[217]. Это предположение выглядит вполне правдоподобным, учитывая, что сюжеты некоторых микромозаик отчетливо указывают на то, что они бытовали в качестве составных частей диптихов или триптихов. На миниатюрной мозаичной иконе «Иоанн Предтеча» из собора Сан-Марко в Венеции святой представлен в рост, в трехчетвертном развороте, его руки подняты в жесте моления. Поза Иоанна Предтечи указывает на то, что микромозаика могла быть правой створкой триптиха, образующего трехфигурный Деисус, в центре которого был изображен стоящий или восседающий на престоле Христос, а на

---

[215] Продолжатель Феофана. Жизнеописания византийских царей / изд. подг. Я.Н. Любарский. Санкт-Петербург: Алетейя, 2013. С. 63–65.

[216] *Labarte J.* Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1864–1866. 4 vol. de texte, 2 vol. de pl. Tome IV, P. 189–191.

[217] *Айналов Д.В.* Византийские памятники Афона. IV. Мозаическая портативная икона св. Иоанна Златоуста Ватопедского монастыря, ныне в собрании А.И. Нелидова // Византийский Временник 6 (1899). С. 76.

левой створке – предстоящая Спасителю Богоматерь. Прообразом для подобных портативных триптихов могли послужить миниатюрные складни средневизантийского периода, в центральной части которых помещалось изображение Христа, а образы Богоматери и Иоанна Предтечи располагались на боковых створках: такие, как выполненный в технике перегородчатой эмали т.н. Сайданайский триптих XI в. из Государственного Эрмитажа, служивший одновременно реликварием-ставротекой[218]. Частью триптиха могла быть и миниатюрная мозаика с изображением Иоанна Предтечи (прежняя атрибуция – пророк Самуил) из Государственного Эрмитажа. Представленный на ней иконографический тип Иоанна Крестителя, предстоящего в Деисусной композиции по правую, а не по левую руку Христа, нередок в византийском искусстве и встречается, например в триптихах слоновой кости X–XI вв.[219] Нельзя исключить того, что некоторые сохранившиеся миниатюрные мозаичные иконы с изображениями Христа Пантократора также первоначально могли образовывать центральную часть складня с Деисусной композицией. Размеры микромозаики из церкви свв. Петра и Павла в Шиме (12 х 10,5 см) в целом не противоречат этому предположению, хотя для того, чтобы вписать в мозаичное поле такой высоты поясное изображение Богоматери или Иоанна Предтечи, ширина боковых створок должна составлять не менее 8-9 см[220]. Это означает, что центральная часть триптиха должна была быть вмонтирована в довольно широкое обрамление, иначе бы его створки не закрывались. Слишком вытянутые в высоту пропорции миниатюрных мозаик с ростовыми образами Христа в монастыре Эсфигмен на Афоне (15 х 7,2 см), в церкви св. Екатерины в

---

[218] Христиане на Востоке. Искусство мелькитов и инославных христиан. Санкт-Петербург: Славия, 1998. № 59. С. 49. Триптих происходит из монастыря Сайданайя близ Дамаска. Размеры его составляют 8,3 х 16,3 см (в закрытом виде), в среднике имеется скрытая крышкой ставротека. На левой створке первоначальное изображение Богоматери, выполненное в технике перегородчатой эмали, заменено чеканным.

[219] См., нпример, датируемый серединой X в. триптих из Палаццо Венеция в Риме (*Weitzmann K., Alibegašvili G., Volskaja A., Babić G., Chatzidakis M., Alpatov M., Voinescu T., Nyssen W.* The Icon. London, 1982. P. 32-33), т.н. Арбавильский триптих X в. из Лувра (*Cutler A.* Inscriptions and Iconography on Some Middle Byzantine Ivories: The Monuments and Their Dating. P. 645-659 // Cutler A. Late Antique and Byzantine Ivory Carving. Ashgate, 1998. P. 652-653, tav. 7a) или триптихах X в.из музеев Ватикана и Государственных музеев Берлина (Byzanz. Die Macht der Bilder. Katalog zur Ausstellung im Dom-Museum Hildesheim. Herausgegeben von Michael Brandt und Arne Effenberger. Hildesheim, 1998. №. 28, S. 89. Abb. 67; Nr. 29, S. 91. Abb. 69).

[220] Исходя из пропорциональных соотношений, которые имеют сохранившиеся миниатюрные мозаичные иконы с изображениями Богоматери и микромозаика «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа.

Галатине (14,4 х 6,6 см), а также в афонской Лавре св. Афанасия (18 х 11 см) и церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме (19 х 11 см) свидетельствуют в пользу того, что эти иконы, скорее всего, являлись самостоятельными моленными образами[221], а не средниками складня. Это косвенно подтверждает выдвинутую Э. Райдером гипотезу, что они могли быть репликами с почитаемой иконы Христа Халкитиса и служили зримыми символами легитимности императорской власти[222]. Составными частями триптихов или диптихов могли быть и миниатюрные мозаичные иконы с изображением святых воинов, о чем свидетельствует микромозаика с ростовым образом св. Георгия из Тбилиси, в деревянном обрамлении которой сохранились следы от торцевых креплений[223]. Вполне естественно предположить, что подобного рода походные иконостасы императоры или византийские военачальники могли брать с собой во время ведения военных действий.

Вполне возможно, что створками диптихов первоначально служили и две миниатюрные мозаичные иконы «Христос во гробе», ныне хранящиеся в церкви Санта-Кроче-ин-Джерусалемме в Риме и в монастыре Татарна в Эвритании. На парной створке такого рода памятников, представление о которых дает датируемый последней четвертью XIV в. диптих из монастыря Преображения в Метеорах, изображалась обращенная к мертвому Христу скорбящая Богоматерь[224]. Из надписи на обороте диптиха из монастыря Преображения следует, что он использовался в чинопоследовании Великой

---

[221] Это же можно сказать о миниатюрной мозаичной иконе «Спас Эммануил» из ГИМ (9,5 х 7,5 см). Пропорции этой мозаики указывают на неверность предположения о возможности ее бытования в качестве центральной части складня (об этом см. *Овчинникова Е.С.* Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического Музея // Византийский временник, Т. XXVIII (1968). С. 221; *Кызласова И.Л.* Русская икона XIV – XVI веков: Государственный исторический музей, Москва. Л.: Аврора, 1988. С. 21). Кроме того, в деревянном обрамлении иконы не заметно каких-либо следов креплений.

[222] *Ryder 2007*, P. 31–45.

[223] *Коваленко Т.В.* Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института Истории Грузинского Искусства // Сообщения государственного ордена Ленина Эрмитажа (XIII). Ленинград, 1978. С. 65. В статье говорится, что миниатюрная мозаика «Св. Георгий» врезана в более позднее деревянное обрамление, но не уточняется, какого времени оно может быть. Отверстия от креплений на деревянном обрамлении могли появиться, следовательно, уже не в византийское время, но даже в этом случае нельзя исключить, что они повторяли более раннюю практику использования мозаичной иконы.

[224] *Βοκοτόπουλος Π.* Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. ς. 144–145. Εικ. 123–124. Размер левой, более сохранной, створки составляет 27 х 21 см.

Пятницы[225]; подобного рода диптихи в палеологовскую эпоху играли особую роль в богослужении Страстной Седмицы[226]. Но также вероятно, что эти две миниатюрные мозаики могли исполнять функцию самостоятельных аналойных икон, как и мозаичный диптих «Двенадцать праздников» из Музео Опера дель Дуомо во Флоренции[227].

Не исключено также, что наиболее крупные из миниатюрных мозаичных икон, такие как «Распятие» (26 х 19,5 см) из Государственных музеев Берлина, могли предназначаться для темплонов небольших церквей[228]. Мы уже указывали на свидетельства русских паломников XVIII – XIX вв. о том, что по принятому в монастырях Афона обычаю миниатюрные мозаичные иконы развешивались по стенам алтарей вместе с другими иконами малого формата[229]. В верхней части деревянного обрамления микромозаики «Спас Эммануил» из ГИМ сохранилось кольцо, служившее для подвешивания иконы, что может косвенно подтверждать ее предполагамое афонское происхождение. Нельзя иключать и того, что афонский обычай восходит к древней традиции, и что еще в Византии миниатюрные мозаики могли развешиваться по стенам придворных церквей или домовых храмов.

Возможно, некоторые из миниатюрных мозаичных образов могли быть вмонтированы в мраморную алтарную преграду наподобие того, как это имело место с образами, исполненными в других техниках (керамические иконы, эмали, мраморные интарсии)[230]. Последнее предположение выдвинуто Ж. Дюраном относительно мозаичного тондо из Лувра с конным изображением св. Георгия, побеждающего дракона[231]. Эта мозаика диаметром 22 см

---

[225] *Βοκοτόπουλος 1995*. ς. 218.
[226] *Евсеева Л.М.* Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2013. С. 70.
[227] Там же, С. 69–70, 73–74.
[228] *Demus O*. Die byzantinischen Mosaikikonen. I: Die großformatigen Ikonen. Wien, 1991. S. 12.
[229] См. *Василий Григорович-Барский*. Второе посещение Святой Афонской Горы Василия Григоровича-Барского им самим описанное. Москва: Индрик, 2004. С. 206; *Антонин, архимандрит (Капустин).* Заметки поклонника Святой Горы. М.: Индрик, 2013. С. 83.
[230] Такую функцию могли исполнять, в частности, керамические иконы X-XI вв. с поясными изображениями св. Пантелеймона и св. Георгия в медальонах из ГИМ. См. Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Москва, 1977. Т. 2. С. 33, № 476, 477.
[231] Byzance: L’art byzantin dans les collections publiques françaises. Exh. cat. Paris, Musée du Louvre, November 3, 1992 – February 1, 1993. Paris, 1992. № 364, P. 472.

представляет собой единственный пример круглого медальона среди сохранившихся миниатюрных мозаичных икон. Мозаичное изображение по всему диаметру окружено двойным контуром, подтверждающим, что современный формат этого памятника является первоначальным.

Еще Г. Брокхауз в издании, посвященном памятникам искусства в монастырях Афона, отметил наличие на миниатюрной мозаичной иконе «Христос Пантократор» в монастыре Эсфигмен частиц мощей и высказал осторожное предположение, что и другие мозаичные иконы могли служить мощехранительницами[232]. Высказывалось мнение, что миниатюрная мозаичная икона «Распятие» из Государственных музеев Берлина, на полях которой, некогда закрытых окладом, имеются 10 круглых углублений для хранения частиц мощей, служила переносным алтарем[233]. Вопрос бытования миниатюрных мозаик в качестве реликвариев представляет большой интерес ввиду того, что до сих пор остается недостаточно ясным, когда в Византии возник обычай добавления к иконам мощей и насколько такая практика была распространена. Инвентарные описи итальянских коллекций, содержащие многочисленные упоминания мозаичных икон с мощами, не могут в чистом виде отражать византийские реалии, поскольку относятся ко времени после падения Константинополя.

В настоящее время известно несколько исполненных средствами живописи византийских икон конца XIII – XIV вв., в обрамления которых вмонтированы частицы мощей; большинство из этих икон – мозаичные. Мощи, как правило, не были соединены с миниатюрными мозаиками изначально, а представляют собой позднейшие дополнения, причем из шести мозаичных икон с мощами четыре приобрели современный вид на Западе, а одна – возможно, на Руси. По-видимому, наиболее ранний пример соединения мозаичной иконы с мощами – т.н. «алтарь папы Григория Великого» – относится к последней

---

[232] *Brockhaus H.* Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1891. S. 98.

[233] Byzanz: das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. Bis 15. Jahrhundert. Katalog der Austellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Paderborn 2001. Mainz am Rein, Verlag Philipp von Zabern, 2001. S. 110.

четверти XIV в. Сюжеты мозаичных икон, в рамы которых вмонтированы мощи, разнообразны («Христос Пантократор», «Христос во гробе», «Распятие», «Четыре святителя», «Св. Димитрий Солунский»).

1. Так, в деревянной раме миниатюрной мозаичной иконы «Распятие» (размер мозаичной части 26 х 19, 5 см, размер с рамой 36,9 х 30,3 см) из Государственных музеев Берлина имеется 10 круглых углублений, в некоторых из которых сохранились частицы мощей (илл. 2.32). На оборотной стороне рамы в XVII в. чернилами написаны имена святых, которым принадлежат мощи; все святые – римские. В связи с этим Х. Бушхаузен выдвинул предположение, что икона попала на Сицилию из римской, вероятно, папской коллекции[234]. Рама иконы, вероятно, первоначальная[235]; углубления с мощами добавлены к ней позднее[236], по всей видимости, в Риме.

2. Миниатюрная мозаичная икона «Четыре святителя» (размер мозаики 16 х 11,5 см, размер с рамой 32 х 25,7 см) из Государственного Эрмитажа вмонтирована в обрамление с исполненными темперой изображениями Деисуса (на верхнем поле), евангелиста Луки и св. Николая Чудотворца (на левом поле), евангелиста Марка и св. Спиридона (на правом поле), свв. Флора, Лавра и Анастасии (на нижнем поле) (илл. 2.33). Между изображениями святых расположены частицы мощей, на которых сохранились фрагменты славянских надписей с их обозначением. По-видимому, обрамление первоначально не предназначалось для мозаичной иконы, их соединение в единый комплекс произошло в XIV в.[237] или позже – во второй половине XVI в.[238] Как отмечает Ю.А. Пятницкий, неизвестно, были ли мощи вмонтированы в обрамление в момент его создания (первоначально оно, по-видимому, было частью более крупной, по сравнению с современным мозаичным средником, иконы) или добавлены к нему позднее, в XVI в., когда мозаичный средник и обрамление

---

[234] *Buschhausen 1995*, S. 59.
[235] Верхняя и нижняя часть рамы опилены и впоследствии надставлены.
[236] Byzanz: das Licht aus dem Osten. 2001. S. 110.
[237] Византия. Балканы. Русь 1991, С. 211-212, 225.
[238] Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557). New York, 2004. P. 225-227.

были соединены[239]. По мнению Ю.А. Пятницкого, это могло произойти на Руси во время правления Ивана IV Грозного (1533–1584 гг.) или его сына Феодора (1584–1598 гг.)[240].

3. Мозаичная икона «Христос во гробе» (размер мозаики 13 х 19 см, размер реликвария в закрытом виде 98,7 х 62,4 см) в римской базилике Санта-Кроче-ин-Джерусалемме находится в деревянном реликварии (триптихе), исполненном в конце XIV в.[241] и содержащем многочисленные (около 200) фрагменты мощей святых[242] (т.н. «алтарь папы Григория Великого») (илл. 2.34). Мощи сопровождаются надписями, выполненными готическим шрифтом[243], датируемом концом XIV в.[244] Реликварий был исполнен, по-видимому, по заказу Раймонделло Орсини дель Бальцо в 1380–1381 гг. При этом мозаичная икона «Христос во гробе» была смонтирована с иконой «Св. Екатерина» (оборотная сторона реликвария) и серебряной рамой. В 1386 г., во время поездки в Рим, реликварий был подарен Раймонделло Орсини церкви Санта-Кроче-ин-Джерусалемме, где он сразу же стал предметом особого почитания[245].

4. В верхнюю часть широкой деревянной рамы иконы «Св. Димитрий Солунский» (размер мозаики 12,5 х 5,5 см, размер с рамой 24,3 х 16 см) из Муниципального музея г. Сассоферрато, покрытой серебряным позолоченным окладом, вмонтирована свинцовая ампула с поясными изображениями св. Димитрия и св. Феодоры, датируемая XIII–XIV вв. (илл. 2.35). Такие ампулы, предназначавшиеся для паломников, использовались для хранения мира, источаемого мощами этих наиболее почитаемых в Фессалонике святых. Высказывалось мнение, что икона-реликварий приобрела свой современный вид в середине XV в. в Италии, когда к мозаичной иконе был добавлен серебряный позолоченный оклад и ампула с миром, первоначально для нее не

---

[239] Ibid. P. 226.
[240] Ibid. P. 227.
[241] С позднейшими добавлениями.
[242] Ibid. P. 221-222.
[243] Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe. Exhibition Catalog. Baltimore, 2010. № 116.
[244] Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d´arte e cultura bizantina nelle chiese d´Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990. Milan. 1990. № 43. P. 110.
[245] Ibid. P. 110.

предназначавшаяся[246]. По мнению М. Деннерта, усложненная программа реликвария изначальна, а оклад и икона были исполнены одновременно в первой половине XIV в. (до 1344 г.)[247].

5. Широкие поля иконы «Христос Пантократор» (размер мозаичной части 15 х 7,2 см, размер с рамой 22 х 15 см) из монастыря Эсфигмен на Афоне покрывает серебряный оклад с выполненными в технике чеканки изображениями 4-х евангелистов и 8 апостолов, датируемый временем ок. 1600 г. и, возможно, заменивший первоначальное обрамление микромозаики[248] (илл. 2.36). На верхнем и нижнем полях оклада расположены по два круглых углубления, в которые помещены частицы мощей; неизвестно, содержала ли икона мощи до того, как была заключена в новый оклад.

6. Миниатюрная мозаичная икона «Христос Пантократор» (размер мозаичной части 19 х 11 см, размер с рамой 34 х 23,2 см) из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме вставлена в т.н. «алтарь св. Григория Назианзина», который приобрел свой современный вид в XVIII в.[249] (илл. 2.37). По сторонам от занимающей средник алтаря мозаики расположены овальные выемки с частицами мощей, некоторые из которых подписаны; в нижней части алтаря находится металлическая пластинка с латинской надписью, сообщающей о том, что под ней хранились реликвии – гвоздь Креста Господня, кровь Христова и частицы мощей апостолов Петра и Павла. Известно, что в момент обнаружения миниатюрной мозаики в 1738 г. она была вмонтирована в доску с прямоугольным углублением для хранения реликвий, сверху которого размещалась вышеупомянутая металлическая пластинка. И мозаика, и углубление-мощехранительница были полностью скрыты под серебряным окладом с выполненной в технике чеканки сценой Распятия. Остается неясным, когда мозаичная икона была совмещена с реликварием, содержавшим гвоздь

---

[246] Byzantium. Faith and Power (1261–1557). New York, 2004. P. 231–233.
[247] *Dennert 2019*, P. 43–53.
[248] *Ryder* 2007, P. 140.
[249] *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. III Serie, Anno XXVIII. Pisa, Roma, 2005. P. 96.

Креста Господня и другие реликвии, хотя очевидно, что это произошло на Западе. Серебряный оклад со сценой Распятия датируется XII в., равно как и изготовленная итальянским мастером металлическая пластинка, прикрывавшая мощевик[250].

Помимо миниатюрных мозаик известны, как минимум, две темперные иконы поздневизантийского периода, на полях которых помещены поясные изображения святых с мощами: «Богоматерь с Младенцем и святыми» в монастыре Преображения в Метеорах и т.н. диптих из Куэнки, хранящийся в Епархиальном музее испанского города Куэнки[251] (илл. 2.38). Обе иконы связаны с именем Марии Ангелины Дукены Палеологины, дочери правителя Трикалы Симеона Уроша Палеолога и супруги (с 1361 г.) Фомы Прелюбовича, в 1367–1384 гг. бывшего деспотом Янины. Мария Палеологина представлена на них в позе моления у ног Богоматери; на правой створке диптиха из Куэнки у ног Христа находилось изображение Фомы Прелюбовича, намеренно стертое, предположительно, после его убийства в 1384 г.[252] На полях иконы из монастыря Преображения расположены 14 поясных изображений святых, в нижней части каждого из которых помещено по прямоугольному углублению, предназначавшемуся для хранения мощей[253]. На полях каждой створки диптиха

---

[250] Ibid, P. 103.

[251] Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 51–53. Fig. 24B, 24C. Оба памятника традиционно датируются 1367–1384 гг., когда Фома Прелюбович был правителем Янины, или более узко – 1382–1384 гг. К ним примыкает также хранящаяся в монастыре Преображения икона «Уверение Фомы», на которой облаченная в царские одеяния Мария и ее супруг представлены среди апостолов. См. *Ξυγγοπουλος Α.* Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 4 (1964-1965). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881–1965). Αθήνα, 1966. ς. 53–70.

[252] Предполагалось, что Фома Прелюбович изображался и на утраченной правой створке, составлявшей вместе с иконой «Богоматерь с Младенцем и святыми» из монастыря Преображения в Метеорах диптих. Однако недавние исследования показали, что икона из Метеор изначально задумывалась как самостоятельное произведение: на торцах доски отсутствуют какие-либо следы креплений. По мнению М. Вассилаки, титулатура, сопровождающая изображение Марии Ангелины Дукены Палеологины, свидетельствует о том, что икона из монастыря Преображения в Метеорах была написана позже диптиха из Куэнки, вероятно, в 1385–1386 гг., когда после убийства Фомы Мария стала правительницей Эпира. Этим же временем исследовательница склонна датировать икону «Уверение Фомы» из того же монастыря. См. *Vassilaki M.* Female Piety, Devotion and Patronage: Maria Angelina Doukaina Palaiologina of Ioannina and Helena Uglješa of Serres // Donation et donateurs dans le monde byzantin (Réalités Byzantines 14), Paris, 2012. P. 224–225.

[253] Byzantium: Faith and Power 2004. P. 51–52. По всей видимости, икона была подарена Марией ее брату Иоасафу, второму основателю и настоятелю монастыря Преображения в Метеорах.

из Куэнки[254] расположены по 14 поясных изображений святых и углублений для мощей, причем состав святых на створке с образом Богоматери идентичен набору на иконе из Метеор[255]. Состав мощей позволил выдвинуть предположение, что они были приобретены в Константинополе[256].

Эпир, как известно, имел тесные связи с Западом, в том числе и династические – римская династия Орсини, с 1194 г. правившая островами Кефалинией, Закинфом и Итакой[257], еще в XIII в. породнилась с эпирскими деспотами; сама Мария Палеологина после убийства своего первого супруга, Фомы Прелюбовича, вышла замуж за флорентийского аристократа Исава де Буондельмонти, ставшего правителем Эпира. Поэтому нельзя исключать того, что создание описанных выше икон-мощевиков произошло под влиянием западноевропейских религиозных представлений и вкусов – аналогично тому, как привезенная в Италию Раймонделло Орсини дель Бальцо миниатюрная мозаика «Христос во гробе» в 1380-е гг. по заказу владельца была вставлена в алтарь-реликварий.

Стремление соединить миниатюрные мозаичные иконы с частицами мощей, вероятно, было продиктовано особой ценностью, которую эти изысканные произведения византийского искусства имели в глазах западноевропейских владельцев. Этот феномен известен и по другим памятникам, таким, как почитаемый образ Богоматери в кафедральном соборе г. Фермо, по преданию приписываемый кисти евангелиста Луки[258]. Эта

---

[254] Предполагается, что диптих был прислан в Италию Исавом Буондельмонти, вторым супругом Марии Ангелины Дукины Палеологины. Он находился в Генуе в собственности семьи Спинола–Кастаньола и попал в Испанию, вероятно, в XVII в. при заключении брака Джеронимо Кастаньолы с Марией Энрикес из Куэнки. В 1718 г. завещан внуком последних, Хуаном Доминго Спинола–Кастаньола Энрикесом кафедральному собору Куэнки. См. Byzantium: Faith and Power 2004, P. 52–53.

[255] Традиционно считалось, что икона из монастыря Преображения в Метеорах послужила прототипом для диптиха из Куэнки (см. Byzantium: Faith and Power 2004. P. 52). По мнению М. Вассилаки, диптих из Куэнки был исполнен раньше, в 1382–1384 гг., т.е. служил образцом для иконы из Метеор, исполненной уже после убийства Фомы Прелюбовича (см. *Vassilaki 2012*, P. 224–225).

[256] Byzantium: Faith and Power 2004, P. 52–53.

[257] *Карпов С.П., Жаворонков П.И.* Особенности социально-экономического и политического развития греческих земель в эпоху политической раздробленности и латинского владычества // Культура Византии. XIII – первая половина XV в. К XVIII Международному конгрессу византинистов (8-15 августа 1991 года, Москва). Москва: Наука, 1991. С. 12.

[258] По мнению Х. Бельтинга, икона с образом Богоматери была создана в конце XIII в. в Италии, на адриатическом побережье. См. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва:

созданная в итало-византийской манере икона была подарена городу францисканцем Джакомо делла Марка и торжественно установлена в соборе 6 мая 1473 г., причем в это же время к нижней части ее оклада был прикреплен готический табернакль-реликварий[259] (илл. 2.39).

Некоторые из мозаичных икон пользовались на Западе особым почитанием, иногда им приписывалось необычайное происхождение или чудодейственная сила. Так, на серебряной шкатулке, изготовленной в 1475–1476 гг. специально для хранения мозаичного образа «Христос Пантократор» в церкви свв. Петра и Павла в Шиме, содержится надпись, указывающая на нерукотворный характер иконы[260]. Диптиху «Двенадцать праздников» во время его нахождения во флорентийском баптистерии была посвящена особая литургия[261]. Мозаичный образ Св. Николая Чудотворца в аббатстве Буртшайде в Аахене считался очень древним, созданным вскоре после смерти святителя. Монах цистерцианского ордена Цезарий из Хайстербаха в сочинении, написанном в 1219–1223 гг., сообщает о чудесах, которые эта икона совершала с роженицами[262]. Миниатюрная мозаичная икона «Христос во гробе» в церкви Санта-Кроче-ин-Джерусалемме, вставленная в «алтарь Григория Великого», считалась произведением VI в., выполненным по заказу этого понтифика в память о чудесном видении, явившем ему крестные муки Христа[263]. Мы не будем более останавливаться на тех переменах в функциях и назначении византийских миниатюрных мозаик, которые имели место в ходе их интеграции в культурные и литургические реалии латинского Запада, поскольку этот вопрос обстоятельно рассмотрен в работе Э. Райдера.

---

Прогресс-традиция, 2002. С. 388. Илл. V. А. Грабар датировал оклад иконы в Фермо второй половиной XIII в. См. *Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975. P. 44-45.

[259] *Yoder Moss E.* Framing the Holy: Revetments on Late Byzantine Icons. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Toronto, 2016. P. 197. Там же приводится литература, касающаяся этого памятника. О других примерах бытования на Западе икон-реликвариев в XIV–XV вв. см. *Zchomelidse N.* Liminal Phenomena: Framing Medieval Cult Images with Relics and Words // Viator 47, № 3 (2016). P. 243–296.

[260] *Vanderheyde C.* Icône byzantine en mosaïque du Christ Pantocrator et son coffret // Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIIIe-XVIIe siècle). Namur, 2010. P. 152.

[261] *Buschhausen 1995*, S. 60.

[262] *Бельтинг 2002*, С. 372.

[263] Там же, С. 382.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что зачастую они прекращали бытование в качестве предметов личного благочестия, превращаясь в объекты массового религиозного поклонения.

В завершении исторического обзора бытования миниатюрных мозаичных икон необходимо добавить несколько слов об их окладах. Мы не будем останавливаться на этом вопросе подробно, поскольку драгоценным обрамлениям микромозаик посвящены отдельные разделы в исследованиях И. Фурлана и Э. Райдера, не говоря уже о том, что они вошли в обстоятельную монографию А. Грабара об окладах византийских икон[264]. Миниатюрный размер мозаик подразумевал особый тип взаимоотношений молящегося и иконы: эти драгоценные произведения использовались преимущественно в частной моленной практике, поэтому их часто брали в руки и целовали. Возможно, что желание предохранить миниатюрные мозаики от разрушения во время таких контактов вызвало к жизни практику украшения широких полей иконной доски роскошными окладами, серебряными или позолоченными. Эти металлические обрамления, исполненные в технике филиграни или чеканки, были покрыты обильным растительным орнаментом в виде стилизованной лозы или, в отдельных случаях, фигуративными изображениями. Впоследствии из-за высокой материальной ценности драгоценных металлов оклады часто снимались с икон и переплавлялись, чем объясняется тот факт, что из 30 миниатюрных мозаичных икон палеологовской эпохи лишь 6 сохранили первоначальные металлические обрамления[265] (илл. 2.40 – 2.48). На прежнее

[264] *Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975.

[265] «Св. Анна с Марией» в монастыре Ватопед, «Св. Николай Чудотворец» из Музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко в Киеве, «Христос Пантократор» из церкви св. Екатерины в Галатине, «Св. Иоанн Предтеча» в соборе Сан-Марко в Венеции, «Св. Иоанн Богослов» в Лавре св. Афанасия на Афоне и диптих «Двенадцать праздников» во Флоренции. Датировка и место создания сохранившегося оригинального оклада миниатюрной мозаики «Св. Димитрий Солунский» в Муниципальном музее г. Сассоферрато являются предметом научной дикуссии (см. *Dennert 2019*, P. 43, 45–47). Еще одна миниатюрная мозаика – «Распятие» из монастыря Ватопед – была вырезана из первоначального деревянного обрамления и вставлена в новое, также украшенное древним окладом, датируемым концом XIII – началом XIV вв. Мы не включаем в этот список оклады миниатюрных мозаик, исполненные западноевропейскими мастерами.

существование окладов у некоторых мозаичных икон указывают оставшиеся на полях иконной доски гвозди[266] (илл. 2.49).

Практика украшения полей драгоценными окладами, возможно, в некоторой степени повлияла на изобразительный язык византийских микромозаик. Обильный растительный декор металлических обрамлений делал ненужным и даже лишним обращение к флоральным орнаментам в самой мозаичной иконе. Вероятно, отчасти поэтому флоральные мотивы, нашедшие столь богатое применение в монументальных мозаиках раннепалеологовской эпохи, оказываются практически полностью исключенными из изобразительного пространства мозаик портативных. Предпочтение в них отдается лаконичным геометрическим орнаментам, не отвлекающим на себя внимание зрителя.

## 2.5. Возможные центры производства миниатюрных мозаичных икон

В исследовательской литературе, посвященной мозаичным иконам, преобладает точка зрения, согласно которой основным местом изготовления этих дорогостоящих, во всех смыслах драгоценных произведений искусства являлся Константинополь[267]. Весомым аргументом в пользу столичного происхождения мозаичных икон, в особенности миниатюрного размера, является тонкая техника и высокое качество исполнения. Тем не менее, историками византийского искусства неоднократно высказывались предположения, что мозаичные иконы могли изготавливаться и в других

---

[266] На существование металлических окладов указывают гвозди, сохранившиеся на полях икон «Христос на троне» (и утраченной иконы с ростовым образом неизвестного святого) из Охрида, «Св. Георгий» из Тбилиси, «Св Феодор Тирон» из Музеев Ватикана, «Христос во гробе» в монастыре Татарна в Эвритании и «Распятие» в Государственных музеях Берлина.
Миниатюрная мозаичная икона «Спас Эммануил» из ГИМ, вероятно, представляет единственный случай изначального отсутствия драгоценного металлического оклада. Мозаика врезана в деревянное обрамление размером 18 х 13 х 2,6 см, покрытое фрагментарно сохранившимся листовым сусальным золотом и украшенное цветными стеклами. По мнению исследователей, обрамление мозаичной иконы является первоначальным (*Овчинникова 1968*, С. 207–224; *Кызласова 1988*, № 95). Следует отметить, что в верхнем правом углу мозаика отошла от деревянного обрамения и кажется вдавленной в него. Для прояснения вопроса, может ли это свидетельствовать о том, что мозаичный средник был врезан в новое обрамление, требуется проведение дополнительных исследований.

[267] *Demus O.* Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung // Studies in Bizantium, Venice and the West, London, 1998. S. 174. *Krickelberg-Pütz 1982,* S. 59; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Москва. 1986. Т. 1. С. 97.

крупных культурных центрах Византийской империи и стран византийского круга, в числе которых назывались Фессалоника[268], Афон[269], Никея[270], Охрид[271], Сицилия[272], Венеция[273], Мистра[274], Эпир[275], Кипр[276], Анатолия[277], а также Святая земля[278] и Древняя Русь[279].

Приведем несколько примеров. Рядом исследователей, начиная с С. Беттини[280] и А.А. Васильева[281], высказывалось мнение о происхождении из **Фессалоники** миниатюрной мозаичной иконы с изображением покровителя этого города – св. Димитрия, ныне хранящейся в музее итальянского города Сассоферрато. Как уже говорилось, этот памятник представляет собой реликварий, в верхнее поле которого вмонтирована свинцовая ампула с поясными изображениями св. Димитрия и св. Феодоры – почитаемых солунских святых-мироточцев. На серебряном окладе, ныне частично утраченном, расположены выполненные в технике чеканки изображения двух двуглавых орлов, двух тетрабазилеонов (равноконечных крестов, между рукавами которых расположены четыре буквы «β») и скомпонованная в виде ромбов надпись на правом поле, сообщающая о том, что ампула содержит

---

[268] См., например, *Loverdou-Tsigarida K.* Thessalonique, centre de production d'objets d'arts au XIVe siècle // Dumbarton Oaks Papers. N. 57 (2003). P. 241-254.
[269] *Buschhausen 1995*, S. 66.
[270] *Panayotidi M.* Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations // Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 87–88.
[271] *Балабанов К.* Две новооткриени портабл мозаични икони од црквата св. Богородица Перивлептос (св. Климент) во Охрид // Културно-историско наследство во СР Македонија IX. Културно наследство III № 5 (1969). С. 136–137. Исследователь высказывает предположение, что миниатюрная икона «Христос на троне», найденная в церкви Богоматери Перивлепты в Охриде, могла быть исполнена мастерами Михаилом Астрапой и Евтихием одновременно с росписями этого храма и его мозаичным полом, в котором использован схожий с бордюром микромозаики орнаментальный мотив.
[272] *Krickelberg-Pütz 1982*, S. 62.
[273] Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture. Ed. by David Buckton. London: British Museum Press, 1994. Cat. 220. P. 204.
[274] *Ryder* 2007, P. 66.
[275] *Demus 1991*, S. 11.
[276] *Demus 1991*, S. 54.
[277] *Σωτηρίου Γ. και Μ.* Εικόνες της μονής Σινά. Τομ. Β΄. Αθήναι, 1958. Σ. 186–187.
[278] Ibid, S. 54; *Folda 1995*, P. 232; *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М., 2005. С. 358–359.
[279] *Этингоф 2005*, С. 184–188, 534. О том, что портативные мозаичные иконы могли изготавливаться в Древней Руси на рубеже XII–XIII вв., косвенно свидетельствуют находки привозной смальты в новгородской мастерской Олисея Гречина.
[280] *Bettini S.* Appunti per lo studio dei mosaici portative Bizantini // Felix Ravenna 46 (1938). P. 7–39.
[281] *Vasiliev A.A.* The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato. Dumbarton Oaks Papers 5 (1950). P. 29–39.

миро, источаемое колодцем, в котором находятся мощи св. Димитрия[282]. На утерянной левой панели оклада содержалась надпись с адресованной к св. Димитрию мольбой императора Юстиниана о заступничестве и помощи в борьбе с врагами. Таким образом, вся программа этого роскошного памятника недвусмыленно отсылает к Фессалонике и ее святыням. А.А. Васильев считал, что его создание связано с возрождением почитания св. Димитрия Солунского после ряда побед греческого оружия, одержанных в XIII–XIV вв. в Македонии. Обращение к великомученику от имени императора Юстиниана на левой части оклада представляло собой, по мнению исследователя, аллюзию на триумфальный вход в Фессалонику Юстиниана II в 688 г. после избавления города от славянской угрозы, что являлось исторической параллелью к недавним военным событиям: освобождению Фессалоники от латинян войсками эпирского деспота Феодора Комнина Дуки в 1224 г., переходу города к Никейской империи в 1246 г. и отражению нападения каталанских наемников в начале XIV в.[283]

Х. Бушхаузен, говоря о миниатюрных мозаичных иконах «Четыре святителя» из Государственного Эрмитажа и «Распятие» из монастыря Ватопед на Афоне, отметил наличие на обеих широкой декоративной полосы с ромбовидным орнаментом. На основании близости мотива ромбовидного бордюра на обеих иконах орнаменту, использованному в обрамлениях миниатюр так называемого Перуджинского служебника (Biblioteca Capitolare, cod. 6, fol. 182v), созданного мастерами-крестоносцами, вероятно, в 1250–1275 гг. в Акре, исследователь сделал предположение о том, что обе иконы могли выйти из одной мастерской, испытавшей влияние искусства крестоносцев.

---

[282] Подробное описание иконы и ее оклада см. Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Cat. 139, P. 231–233 (автор описания – Ж. Дюран). Как отмечает Х. Бакирцис, в XIV в. изменяется характер мироточения мощей св. Димитрия: миро, смешанное с водой, начинает источаться из колодца, под которым (или в котором) находится тело великомученика. См. *Bakirtzis Ch.* Pilgrimage to Thessalonike: The Tomb of St. Demetrios // Dumbarton Oaks Papers, № 56 (2002). P. 185–187. Первое свидетельство об этом содержится в энкомии св. Димитрию Солунскому, написанном Никифором Григорой в 1330 г. По мнению Х. Бакирциса, это курьезное изменение характера мироточения могло быть связано с перемещением мощей великомученика из Фессалоники в аббатство Сан-Лоренцо-ин-Кампо близ г. Сассоферрато, которое могло произойти в то время, когда город находился в руках латинян (1204–1224 гг.). Впрочем, точная дата перенесения мощей в Италию остается неизвестной. Ibid, P. 186–187.

[283] *Vasiliev 1950,* P. 38.

Учитывая связь обеих икон с Афоном (известно, что Н.П. Лихачев, в чьей коллекции находилась икона «Четыре святителя», считал ее «древней, афонской»), исследователь локализует эту мастерскую на **Святой Горе**[284].

М. Панайотиди была сделана попытка связать четыре портативные мозаичные иконы (в том числе две миниатюрные) с **Никеей** – «столицей Византии в изгнании», в которой, по всей вероятности, работали мастера-мозаичисты, бежавшие из захваченного в 1204 г. латинянами Константинополя. К этим иконам исследовательница относит две мозаики, датируемые началом XIII в. («Богоматерь Дексиократуса» из монастыря св. Екатерины на Синае и микромозаика «Богоматерь Агиосоритисса» из монастыря Кларисс в Кракове), а также две иконы конца XIII – начала XIV вв. («Богоматерь Эпископсис», ныне хранящуюся в Византийском музее Афин и микромозаику «Богоматерь Одигитрия», происходящую из коллекции Джона Уэбера (ныне – в Метрополитен-музее, г. Нью-Йорк)[285]. На возможность такого предположения, по мнению исследовательницы, указывают особенности стиля двух последних икон и их происхождение.

Приведенные примеры далеко не исчерпывают все разнообразие гипотез относительно возможных регионов производства микромозаик. Этот сложный вопрос до сих пор недостаточно проработан в научной литературе, и зачастую попытки связать ту или иную миниатюрную мозаичную икону с определенным художественным центром основываются на весьма зыбких основаниях. В целом вероятность того, что мозаичные иконы могли изготавливаться за пределами Константинополя, высока, учитывая мобильность мастеров и относительную доступность использовавшихся при производстве миниатюрных мозаичных икон материалов: даже самые дорогостоящие из них, такие как лазурит или смальта, в небольшом количестве легко могли вывозиться в другие регионы.

---

[284] *Buschhausen 1995*, S. 66.
[285] *Panayotidi 2012*, P. 87–88.

Но, как уже отмечалось, техника изготовления миниатюрных мозаичных икон была очень сложной и трудоемкой, и трудившиеся над ними мастера должны были обладать виртуозными навыками исполнения мозаичной кладки. Поэтому вероятнее всего, что микромозаики изготавливались преимущественно в тех же мастерских, которые специализировались на мозаиках монументальных. Важным аргументом при решении вопроса о возможном месте создания миниатюрных мозаичных икон, на наш взгляд, должно служить выявление в них технических и художественных приемов, близких тем, которые применялись в различных монументальных мозаичных ансамблях. Для этого необходимо очертить круг настенных мозаик второй половины XIII – XIV вв., сохранившихся в разных регионах Средиземноморья, в первую очередь – на византийской почве.

# ГЛАВА 3.
# ПРОБЛЕМА ЛОКАЛИЗАЦИИ МАСТЕРСКИХ ПО ПРОИЗВОДСТВУ МИНИАТЮРНЫХ МОЗАИЧНЫХ ИКОН В РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКУЮ ЭПОХУ

## 3.1. Монументальные мозаики XIII–XIV вв. в Средиземноморском регионе

XIII и XIV вв. были временем расцвета мозаичного искусства в Средиземноморском регионе: по подсчетам Л. Джеймс, в XIII в. были вновь созданы или подверглись существенной реставрации 46 монументальных мозаик, а в XIV в. их число составило 26[286]. Бóльшая часть из них находи тся в Италии, переживавшей в рассматриваемый период настоящий всплеск художественной активности: здесь было исполнено около 40 мозаик, причем как в центрах с давней историей мозаичного мастерства (таких как Рим или Венеция), так и в городах, такими традициями не обладавших (например, во Флоренции, Кортоне и Генуе). Бурный интерес к искусству мозаики захватил и исламский мир, где этот дорогостоящий, изысканный материал в течение века (примерно между 1250 и 1350 гг.) использовался для украшения мечетей, мавзолеев и дворцов. На территории Мамлюкского султаната и подвластных ему земель известно более 20 монументальных мозаик, созданных в Каире, Иерусалиме, Дамаске, Триполи, а также в Диярбакыре и Бейшехире[287]. Как можно заметить из приводимой исследовательницей статистики, в процентном отношении количество мозаик, сохранившихся на собственно византийских территориях, невелико; однако оно существенно увеличится, если добавить к нему ныне утраченные памятники, известные только по письменным источникам.

---

[286] *James L.* Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century. Cambridge University Press, 2017. P. 414, 442. Ценнейший обобщающий труд Л. Джеймс содержит, к сожалению, ряд неточностей в части, касающейся византийских мозаик палеологовской эпохи.
[287] Ibid, P. 435–440.

К сожалению, такие крупные поздневизантийские центры, как Никея и Трапезунд, в которых несомненно создавались монументальные мозаики, в настоящее время не предоставляют в наше распоряжение почти никакого материала для изучения. Раскопки в Сардах, входивших в состав Никейской империи[288], выявили существование мозаичной декорации в т.н. «Церкви Е», построенной Ласкарями в XIII в. на месте раннехристианской базилики[289]. Не дошедшие до наших дней мозаики, в которых использовались золотые тессеры, украшали не все стены церкви, а, вероятно, только центральный купол и апсиду. Кафедральный собор Трапезунда – храм Панагии Хрисокефалос (ныне мечеть Фатих джами) имел мозаичное убранство, доступное обозрению еще в середине XIX в., но к 1880-м гг. полностью скрытое под штукатуркой[290]. Мозаики, сюжетный состав которых точно неизвестен, располагались не только в апсиде, но и покрывали внешние стены собора[291]. Хронология строительных работ в храме дискуссионна, но, если принять точку зрения А. Брайера и Д. Уинфилда, он был полностью перестроен при Великих Комнинах в период между 1214 и 1235 гг. и частично реконструирован митрополитом Акакием между 1339 и 1351 гг.[292]; в таком случае, мозаичное убранство следует датировать одним из указанных отрезков времени[293]. Обнаруженная в ходе недавних реставрационных работ сильно руинированная мозаика с изображением «Сошествия во ад» в юго-восточном парусе, как кажется, не противоречит этой датировке; впрочем, она еще ждет введения в научный оборот[294]. Состояние ее сохранности, насколько можно судить по фотографиям,

---

[288] The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 3. New York, Oxford, 1991. P. 1843. Сарды были утрачены византийцами ок. 1315 г., когда их завоевали огузы бейлика Сарухан.

[289] *Buchwald H., McClanan A.* Churches EA and E at Sardis. Archaeological Exploration of Sardis. Report 6. London, 2015. P. 73, 78.

[290] *Millet G.* Les monastères et les églises de Trébizonde // Bulletin de correspondance hellénique. Vol. 19, 1895. P. 458.

[291] *Bryer A., Winfield D.* The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos. Vol. I. Washington D.C., 1985. P. 239.

[292] Ibid, P. 239–243.

[293] По мнению С. Балланс, основные строительные этапы относятся к среневизантийскому периоду (X–XI и XII вв.), а переделки XIII–XV вв. не затронули главное пространство храма. См. *Ballance S.* The Byzantine Churches of Trebizond // Anatolian Studies. Vol. 10 (1960). P. 146–151. Если это верно, вероятно, и мозаики следует датировать периодом X–XII вв.

[294] Реставрационные работы в мечети Фатих джами (бывшей церкви Панагии Хрисокефалос) проводились, начиная с 2015 г. См. *Çalik İ., Bayraktar A., Türker T., Hökelekli E., Ayan A.O.* Trabzon Ortahisar Fatih Camii

не позволяет делать далеко идущие стилистические заключения. Известно также, что мозаики украшали возведенный в XIII в. дворец Великих Комнинов в Трапезунде, однако от них ничего не сохранилось[295]. Таким образом, за отсутствием доступных для изучения и стилистического сравнения монументальных мозаик Никеи и Трапезунда, атрибуция миниатюрных мозаичных икон мастерским этих художественных центров остается сугубо в области умозрительного.

Это же можно сказать про мастерские Святой Земли. Продолжительная традиция создания монументальных мозаик, существовавшая в Сирии и Палестине до того, как эти регионы в результате арабских завоеваний отпали от Византийской империи, была жива еще в XII в., обретя второе дыхание в государствах крестоносцев. Надписи исполненных в 1169 г. мозаик базилики Рождества в Вифлееме ясно свидетельствуют об участии в их создании местных мастеров-мозаичистов[296]. Местные художники, по-видимому, входили и в состав артели, ок. 1149 г. украсившей мозаиками храм Гроба Господня в Иерусалиме[297]. Сложно сказать, однако, в каком виде эти традиции мастерства продолжали бытовать после событий конца XII – первой половины XIII вв.: завоевания в 1187 г. Иерусалима Саладином, короткого периода протектората над городом (а также над Назаретом и Вифлеемом) Священной Римской империи (1229–1244 гг.), и повторного овладения им мусульманами в 1244 г. Как отмечает Н. Раббат, технические приемы художников-мозаичистов

---

restorasyonuna yönelik onarim ve güçlendirme çalişmalari (Repair and Strengthening Works at Trabzon Ortahisar Fatih Mosque) // Uluslararası Katılımlı 6. Tarihi Yapıların Korunması ve Güçlendirilmesi Sempozyumu. 2-3-4 Kasım 2017. P. 69–78. Нам недоступны отчеты, которые сообщали бы об обнаружении мозаики в юго-восточном парусе, равно как и фрагментов фресковой росписи, которые, судя по фотографиям, размещенным в сети Интернет, также были открыты в ходе последних реставрационных работ. См. https://www.flickr.com/photos/byzants/albums/72157714811907017/page2 Мозаичная кладка сцены «Сошествие во ад» сильно утрачена, и о характере первоначальной живописи можно рассуждать только по сохранившимся силуэтам Христа и фланкирующих его фигур.

[295] *James L.* Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century. Cambridge University Press, 2017. P. 433. См. составленное кардиналом Виссарионом описание дворца Великих Комнинов, в котором говорится о сверкающем золотом потолке: *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents in the History of Art. Englewood Cliffs, 1972. P. 252–253.

[296] *Hunt L.-A.* Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of “Crusader” Art // Dumbarton Oaks Papers 45 (1991), P. 69–85, в особенности P. 73–78.

[297] *Kühnel G.* Das restaurierte Christusmosaik der Calvarienberg-Kapelle und das Bildprogramm der Kreuzfahrer // Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchegeschichte. Band 92, Heft 1–2 (1997). S. 45–71. Abb. 1–14.

Мамлюкского султаната не обнаруживают преемственности от раннеисламских памятников, в создании которых принимали участие византийские мастера[298]. По мнению Ф. Флуда, после падения Омейядов (750 г.) в Леванте вообще не существовало местной устойчивой традиции изготовления мозаик из смальты, и возрождение этого вида искусства при мамлюках стало возможным только благодаря привлечению художников из Византии[299]. Как бы то ни было, репертуар мозаик Мамлюкского султаната, копирующих знаменитые произведения эпохи Омейядов, ограничивается флоральным орнаментом[300] или, в лучшем случае, лишенным человеческих фигур пейзажем[301]; отсутствие в них антопоморфных изображений делает невозможной задачу атрибуции миниатюрных мозаичных икон местным мастерским Святой Земли второй половины XIII – XIV вв.

Таким образом, круг рассматриваемых нами центров производства монументальных мозаик сужается до территории собственно Византийской империи (без Никеи и Трапезунда) и Италии. Отдельного внимания заслуживает Сицилия, находившаяся под особенно сильным влиянием византийского искусства, проникавшего сюда в наиболее чистых и утонченных формах. Обратимся теперь к конкретным памятникам мозаичного мастерства, сохранившимся в указанных регионах.

## 3.2. Византия

### *3.2.1. Византийские монументальные мозаики раннепалеологовской эпохи*

До нашего времени дошло несколько византийских мозаичных ансамблей, а также отдельных монументальных мозаичных образов и фрагментов мозаик, датируемых раннепалеологовским периодом. Основная

---

[298] *Rabbat N.* The Mosaics of the Qubba al-Zahiriyya in Damascus: A Classical Syrian Medium Acquires a Mamluk Signature // Aram Periodical IX-X (1997). P. 230.

[299] *Flood F.B.* Umayyad Survivals and Mamluk Revivals: Qalawunid Architecture and the Great Mosque of Damascus // Muqarnas. Vol. 14 (1997). P. 69–71.

[300] Как, например, в самом раннем из памятников – исполненной в 1250 г. мозаике михраба в мавзолее Шаджар ад-Дурр, см. *James 2017*, P. 437.

[301] Например, мозаики мавзолея султана Бейбарса в Дамаске, законченные в 1281 г.: *Flood 1997*, Fig. 6. P. 61.

часть памятников монументального мозаичного искусства сохранилась в Константинополе, к их числу относятся:

1) **Деисус в южной галерее церкви Св. Софии**, обычно датируемый временем около 1261 г.[302] Считается, что это репрезентативное изображение было создано по заказу императора Михаила VIII Палеолога сразу после возвращения столицы Византии под власть греков, о чем косвенно свидетельствуют внушительный размер мозаики (ок. 5 х 6 м)[303] и ее выдающееся качество.

2) Ансамбль **параклессия церкви Богоматери Паммакаристы (Фетхие джами)**, созданный около 1310 г. по заказу Марии Дукены (в монашестве Марфы), вдовы протостратора Михаила Главы Тарханиота[304]. Из мозаичного убранства уцелело изображение Пантократора и двенадцати пророков в куполе, деисусная композиция в апсиде (в конхе - фигура восседающего на троне Христа (с эпитетом «Ὑπεράγαθος», Преблагой), в боковых люнетах вимы – ростовые образы Богоматери и Иоанна Предтечи), четыре поясных изображения архангелов на своде вимы, а также образы тринадцати епископов в жертвеннике, дьяконнике и восточных угловых ячейках, шести преподобных в юго-западной угловой ячейке, сцена Крещения в восточном люнете южного

---

[302] *Demus O.* The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Princeton, 1975. P. 144; *Cormack R.* Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul// Art History. Vol. 4. 1981. P. 145–146; *Jolivet-Lévy C.* La peinture à Constantinople au XIII^e siècle. Contacts et échanges avec l'Occident // Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 29. Предложенная Т. Уиттемором (*Whittemore 1952*, P. 26–31) датировка мозаики первой половиной XII в., впоследствии поддержанная и суженная В.Н. Лазаревым до второй четверти XII в. (*Лазарев 1986*, С. 94–95, 225), в настоящее время отвергнута большинством исследователей, хотя в научных публикациях эпизодически предпринимаются попытки ее реабилитации. См., например, статью Т. Вельманс: *Velmans T.* De l'élaboration et de la déviation de la renaissance des Paléologues (1180–1315) // Byzantinische Malerei: Bildprogramme – Ikonographie – Stil. Symposion in Marburg vom 25. – 29.6.1997. Wiesbaden, 2000. P. 345–363, в особенности P. 352, 355.

[303] Первоначальный размер мозаики приводится по Р. Кормаку: *Cormack 1981*, P. 145–146. Т. Уиттемор предлагал другую реконструкцию – 4,68 х 5,95 м; по его мнению, утраченная нижняя часть мозаики была закрыта мраморными облицовками в последние годы существования Византийской империи. См. *Whittemore 1952*, P. 10, 12.

[304] Параклессий был построен как усыпальница Михаила Главы Тарханиота его вдовой, о чем свидетельствуют многочисленные надписи в интерьере и экстерьере здания (*Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978. P. 21–22). Точная дата смерти протостратора не зафиксирована в письменных источниках. Основываясь на косвенных данных исторических свидетельств, ее относят к 1310–1315 гг. или даже к 1304–1310 гг. (*Belting H., Mango C., Mouriki D. 1978*, P. 15); исходя из этого датируют и мозаики.

рукава подкупольного креста и фрагмент сцены Вознесения (?) в восточном люнете северного рукава подкупольного креста[305].

3) Мозаичный ансамбль **кафоликона монастыря Хора (Кахрие джами)**, выполненный в 1316–1320/21 гг. по заказу крупного византийского государственного деятеля Феодора Метохита, в ту пору занимавшего должность логофета геникона[306]. Здесь представлены подробный богородичный цикл, сцены детства Христа и Его чудес, изображения Спасителя, Богоматери, апостолов, святых в рост и в медальонах. Купола внутреннего нартекса украшают поясные изображения Христа и Богоматери с Младенцем, а также многочисленные фигуры предков Христа по плоти. Кроме того, во внутреннем нартексе над входом в наос и на стене к югу от него сохранились две ктиторские мозаики. В наосе храма уцелели изображения Спасителя и Богоматери с Младенцем на восточных пилястрах, а также композиция Успения на западной стене над главным входом; остальные мозаичные изображения сцен праздничного цикла утрачены[307].

4) В **экзонартексе Килисе джами** сохранились изображения Богоматери с Младенцем и восьми царей из дома Давида в южном куполе[308], а также фрагменты погрудного образа Пантократора и фигуры семи пророков в среднем куполе[309]. По-видимому, первоначально мозаики располагались не только в куполах, но и покрывали стены выше межъярусного карниза экзонартекса[310], а также украшали наос храма, где отдельные фигуративные изображения были видны еще в XIX в.[311] Строительство экзонартекса Килисе

---

[305] *Belting H., Mango C., Mouriki D. 1978*. P. 45–47.
[306] *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. 1. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. New York, 1966. P. 15.
[307] *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. 2. The Mosaics. New York, 1966. Pl. 1 – 334.
[308] *Grape W.* Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul / Pantheon, 32 (1974). S. 3.
[309] *Glasberg V.* Répertoire de la mosaïque médiévale pariétale et portative. Amsterdam, 1974. P. 195; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. Т. 1. С. 162; *Grape W.* Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul / Pantheon, 32 (1974). S. 3; *Belting, Mango, Mouriki 1978*, Fig. 119–121.
[310] *Седов В.В.* Килисе Джами: Столичная архитектура Византии. Москва, 2008. С. 197.
[311] *Grape 1974*, S. 3.

джами относится, вероятно, к первым двум десятилетиям XIV в.[312], примерно этим же временем следует датировать и мозаики[313].

К этому перечню следует добавить мозаичный фрагмент (размером 75 х 37 см) с образом Богоматери с Младенцем, происходящий из **церкви Панагии Мухлиотиссы (Богоматери Монгольской)**[314] и представляющий собой, возможно, единственную уцелевшую часть монументальной декорации этого храма, созданной по заказу незаконорожденной дочери Михаила VIII Палеолога Марии Монгольской между 1282 и 1310 гг.[315] (см. раздел 1.1 настоящей работы).

Кроме того, остатки мозаичной декорации сохранились в **южной церкви монастыря Липса** (ныне известного под названием Фенари Иса джами), построенной между 1282 и 1303 гг. вдовой Михаила VIII Палеолога Феодорой[316]. Храм, имеющий посвящение Иоанну Предтече, служил усыпальницей Феодоры и членов ее семьи; фрагменты мозаик, уцелевшие в юго-восточном и юго-западном аркосолиях южного нефа, предположительно, отмечают места погребения вдовствующей императрицы и ее дочери[317]. На стене юго-восточного аркосолия сохранилась незначительная часть ростовой женской фигуры со сложенными на груди руками (предположительно,

---

[312] *Седов 2008*, С. 191.

[313] Была предпринята попытка датировать мозаики последним десятилетием XIII в. на основании стилистической близости, в частности, с фресками церкви Богоматери Перивлепты (св. Климента) в Охриде (около 1295 г.) и росписями кафоликона монастыря Протат на Афоне (около 1290 г.): см. *Grape 1974*, S. 4–13.

[314] *Σωτηρίου Γ.* Ψηφιδωταὶ εἰκόνες τῆς Κωνσταντινουπόλεως // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τομ. 11 (1936). ς. 76–81. Εικ. 6–8.

[315] *Παπαζώτος Θ.* Σημαντική μαρτυρία γιά τήν ψηφιδωτή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας άπό τήν Ηράκλεια τής Θράκης // Θρακική Επετηρίδα 9 (1992–94). ς. 164. По мнению Х. Бураса, мозаичный фрагмент первоначально украшал константинопольскую церковь св. Феодосии и был перенесен в церковь Панагии Мухлиотиссы позже, в пору бытования в качестве портативной иконы: *Μπουρας Χ.* Η αρχιτεκτονική της Παναγίας του Μουχλίου στην Κωνσταντινούπολη // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Τόμος ΚΣΤ' (2005). Αθήνα, 2005. ς. 48

[316] *Talbot A-M.* Empress Theodora Palaiologina, Wife of Michael VIII // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 46 (1992). P. 298–300; *Mango C., Hawkins E.J.W.* The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul: Additional Notes // Dumbarton Oaks Papers 18 (1964). P. 302–303. Fig. 2–3; *Marinis V.* Tombs and Burials in the Monastery tou Libos in Constantinople // Dumbarton Oaks Papers 63 (2009). P. 163–164. Fig. 5–6. Мозаики аркосолиев были обнаружены Т. Макриди в ходе проведения работ по изучению монастыря Липса, начатых в 1929 г. Как отмечает исследователь, изображения сильно пострадали от огня и были едва различимы. Остатки мозаичного убранства центрального нефа были сбиты турками после пожара 1633 г. См. *Macridy T.* The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul // Dumbarton Oaks Papers 18 (1964). P. 267.

[317] Обзор существующих точек зрения относительно возможной локализации погребения Феодоры см. в работе: *Marinis V.* Tombs and Burials in the Monastery tou Libos in Constantinople // Dumbarton Oaks Papers 63 (2009). P. 163–165.

представлявшей саму Феодору)[318], в юго-западном аркосолии – следы еще одного фигуративного изображения, сопровождаемого фрагментарными надписями, одна из которых – стихотворная[319]. Сохранность обеих мозаик такова, что судить об их стиле не представляется возможным. Исследовавшие памятник К. Манго и Э. Хоукинс отмечают только, что изображения рук в юго-восточном аркосолии выложены мельчайшими тессерами[320].

Материальные свидетельства о существовании раннепалеологовской (?) монументальной мозаичной декорации сохранились в дьяконнике **церкви Панагии Кириотиссы** (Календерхане джами), где в нише на северной стене находился полностью утраченный образ тронной Богоматери, от которого уцелел только подготовительный рисунок и отпечатки тессер[321]. Мозаика была создана после сооружения капеллы св. Франциска (см. ниже раздел 4.3.1.1), но, поскольку точное время строительства капеллы неизвестно, время ее исполнения не поддается определению[322].

Разумеется, вышеупомянутыми памятниками не ограничивается перечень монументальных мозаик, созданных в столице Византии во время правления первых Палеологов. Письменные источники свидетельствуют об активных работах по украшению константинопольских церквей и монастырей мозаичным убранством в последней трети XIII – начале XIV вв. Вероятно, в ходе реализации обширной программы Михаила VIII Палеолога по восстановлению

---

[318] Изображение сопровождала пространная надпись (в тринадцать строк справа от фигуры и по меньшей мере в три строки слева от нее), не поддававшаяся прочтению. См. *Mango C., Hawkins E.J.W.* The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul: Additional Notes // Dumbarton Oaks Papers 18 (1964). P. 302.

[319] В непосредственной близости от фигуративного изображения находилась выложенная красными тессерами надпись «…νια (μον)αχ(ή)», которую К. Манго и Э. Хоукинс расшифровывают как монашеское имя («Антония» или «Евгения») дочери Феодоры Анны. Ibid, P. 303. По мнению А.-М. Тальбот, в аркосолии находилось захоронение самой Феодоры, носившей в монашестве имя Евгения. *Talbot A-M.* Empress Theodora Palaiologina, Wife of Michael VIII // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 46 (1992). P. 300.

[320] *Mango C., Hawkins E.J.W.* The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul: Additional Notes // Dumbarton Oaks Papers 18 (1964), P. 302.

[321] *Striker C.L., Kuban D. (ed.).* Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978. Mainz, 1997. P. 126. В Календерхане джами сохранилось также мозаичное изображение архангела Михаила на западном откосе дверного проема, ведущего из пространства вимы в дьяконник. На основании архитектурной истории храма мозаика датирована временем ок. 1200 г., т.е. является последним из дошедших до наших дней памятников монументальной живописи, созданных в Константинополе до латинского завоевания. См. *Striker, Kuban 1997*, P. 126–127. Pl. 154.

[322] Л.Джеймс указывает, что мозаика создана после того, как были исполнены росписи капеллы св. Франциска (обычно датируемые 1250-ми гг.): *James 2017*, P. 432. Этот вывод, однако, никак не следует из отчетов С. Страйкер и Д. Кубана, на которые ссылается исследовательница.

столицы, в монастыре Богоматери Перивлепты были созданы ктиторские мозаики, одна из которых изображала самого императора, его супругу Феодору и их третьего сына Константина; во время правления Михаила VIII могло быть исполнено находившееся в этом же монастыре мозаичное изображение Древа Иессеева, описанное Руем Гонсалесом де Клавихо в 1403 г.[323]. Кроме того, известно, что в монастыре Богоматери Паммакаристы, помимо декорации параклессия, имелись мозаичные портреты императора Андроника и его супруги Анны[324]. При Андронике II Палеологе (по всей видимости, между 1306 и 1320 гг.) в прославленном монастыре Богородицы «Живоносный источник» (Ζωοδόχος Πηγή) близ Константинополя была исполнена мозаика с образом Богоматери с Младенцем, располагавшаяся непосредственно над чудотворным источником на своде крипты или кивория[325]. Возможно, по заказу Андроника II в столице создавались и другие мозаики, в частности, в императорском дворце и в Св. Софии в ходе реставрационных работ, проводившихся в этом храме в

---

[323] *Talbot A.-M.* The Restoration of Constantinople under Michael VIII // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 47 (1993). P. 254–255; *Stichel R.H.W.* „Vergessene Portraits“ spätbyzantinischer Zeit. Zwei frühpalaiologische kaiserliche Familienbildnisse im Peribleptos- und Pammakaristoskloster zu Konstantinopel // Mitteilungen zur spätantiken Archaologie und byzantinischen Kunstgeschichte 1 (1998). S. 75–84.

[324] Расположение этих известных по описаниям путешественников XVI века портретов, а также идентификация представленных на них лиц остаются дискуссионными. Согласно более распространенному мнению, основанному на описании М. Крусия и Г.Я. Бройнинга, они находились в кафоликоне справа от входа в экзонартекс и представляли Андроника III (1328–1341 гг.) и его супругу Анну Савойскую (См. *Belting, Mango, Mouriki 1978*, P. 23). Как считает Р. Штихель, опираясь, в первую очередь, на свидетельство С. Швайггера, императорские портреты располагались на внутренней стороне монастырских ворот и изображали Андроника II и его первую жену Анну Венгерскую; они были исполнены между 1277 и 1281 гг., когда Андроник являлся соправителем своего отца Михаила VIII (См. *Stichel R.H.W.* „Vergessene Portraits“ spätbyzantinischer Zeit. Zwei frühpalaiologische kaiserliche Familienbildnisse im Peribleptos- und Pammakaristoskloster zu Konstantinopel // Mitteilungen zur spätantiken Archaologie und byzantinischen Kunstgeschichte 1 (1998). S. 84–97; *Effenberger A.* Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions // Зограф 31 (2006–2007). S. 83–85). Кроме того, одна из поэм Мануила Фила (Manuelis Philae carmina, II, P. 240–255, № 237) описывает цикл изображений, представлявший военные подвиги Михаила Главы Тарханиота и находившийся, по всей видимости, в одном из зданий монастыря Богоматери Паммакаристы. См. *Belting, Mango, Mouriki 1978*, P. 12. Неизвестно, впрочем, в какой технике были исполнены эти изображения.

[325] *Тэлбот А.-М.* Чудотворные образы в константинопольском храме «Живоносного источника» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 1996. С. 119–121; *Teteriatnikov N.* The Image of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning its Origin // Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium. Ed. Maria Vassilaki. Aldershot, 2005. P. 225–229. Именно при Андронике II Палеологе, в связи с возвращением целительной силы источника, возрождается почитание этого монастыря и к его названию прибавляется эпитет «живоносный». См. тж. *Talbot A.-M.* Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 48 (1994). P. 136–137. Новый иконографический тип, в котором была представлена Богоматерь на мозаике, впоследствии получил широкое распространение в византийском искусстве; первым его повторением, вероятно, является фреска в нартексе церкви Богоматери Афендико в Мистре, созданная между 1312/13 и 1322 гг. (*Teteriatnikov 2005*, P. 226).

1317 г.[326] Из сообщений путешественников XVI–XVII вв. следует, что богатое мозаичное убранство имела католическая церковь св. Франциска в Галате, первое упоминание о которой относится к 1297 г.; неизвестно, впрочем, когда именно оно было исполнено[327].

Создание последних монументальных мозаик в Константинополе было вызвано к жизни необходимостью восстановления храма Св. Софии после ряда разрушительных землятресений 1343–1344 гг., следствием которых стало обрушение 19 мая 1346 г. восточной части сводов, включая часть центрального купола[328]. Работы по реконструкции собора проводились в 1346–1355 гг. под непосредственным патронатом императорской семьи в лице Анны Савойской, Иоанна VI Кантакузина, а затем Иоанна V Палеолога. Тем не менее, в государственной казне, истощенной многолетней междоусобной войной, не хватало средств на реализацию этого масштабного проекта, и на реставрацию Св. Софии были привлечены деньги горожан[329]. Созданные в ходе восстановления храма мозаики включали ныне утраченный масштабный образ Христа Пантократора в центральном медальоне купола[330], изображения шестикрылых серафимов в северо-восточном и юго-восточном парусах[331], а также Этимасии, Богоматери и Иоанна Предтечи[332] на восточной арке, сопровождавшиеся фигурами Иоанна V Палеолога и, вероятно, его супруги

---

[326] *James 2017,* P. 455, 550.

[327] *Jolivet-Lévy C.* La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident // Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 28; *James 2017,* P. 432.

[328] В результате обрушения была утеряна треть центрального ку́пола , оказались наполовину разрушены восточные паруса, обвалилась арка между ними, частично пострадал восточный полукупол. О работах по восстановлению храма Св. Софии, предпринятых после обрушения 1346 г., и об исполненных в это время мозаиках см.: *Teteriatnikov N.B.* The Mosaics of the Eastern Arch of Hagia Sophia in Constantinople: Program snd Liturgy // Gesta, Vol. 52, №. 1 (March 2013). P. 61–84; *Teteriatnikov N.B.* The Last Palaiologan Mosaic Program of Hagia Sophia. The Dome and Pendentives // Dumbarton Oaks Papers, Vol. 69 (2016), P. 273–295.

[329] Возможно, часть средств на восстановление собора была выделена московским княжеским домом, см. *Teteriatnikov 2016,* P. 276–277.

[330] Работы по укреплению и изучению мозаик купола проводились в 1992 г. Центральной лабораторией по реставрации и консервации (г. Стамбул) и международной группой экспертов. По мнению К. Манго, образ Христа Пантократора был утрачен между 1652 и 1672 гг. См. *Teteriatnikov 2016,* P. 279–280.

[331] Мозаики были расчищены и укреплены во время реставрационных работ 2010–2011 гг., в ходе которых был удален медальон, закрывавший лик серафима в северо-восточном парусе. *Teteriatnikov 2016,* P. 289-291. Fig. 2, 4, 6, 18–20.

[332] Изображения Богоматери и Иоанна Предтечи были раскрыты в 1989 г. реставраторами Археологического музея г. Стамбула, см. *Teteriatnikov 2013,* P. 61–64, Fig. 3–4, 12, 16.

Ирины Кантакузины[333]. Сохранившиеся от середины XIV в. остатки мозаичного убранства купола недвусмысленно свидетельствуют о финансовом упадке, в котором находилась империя, обнаруживая радикальное снижение качества исполнения по сравнению с мозаиками предыдущих эпох. В наборе используются тессеры неправильной формы, золотые кубики фона разбавляются серебряными и цветными, вместо смальты активно применяется натуральный камень (серый вместо серебра и красный – вместо красного стекла); тессеры менее тщательно крепятся к основе и располагаются в более хаотичной манере; иногда целые ряды тессер имитируются средствами живописи[334]. В ряде случаев (например, в софитах окон) мастера вовсе отказываются от применения мозаики, довольствуясь фресковыми росписями. Состояние сохранности изображений на восточной арке не позволяет судить об их стиле, однако лик серафима в северо-восточном парусе демонстрирует несомненную варваризацию художественных вкусов. Утрированно неправильные черты – непропорционально широкий и тяжелый нос, припухлая нижняя губа, слишком близко сдвинутые к переносице глаза – наделяют лик налетом простонародности, уместной скорее в провинциальном памятнике, чем в главном храме империи. Необходимость учитывать неизбежные перспективные искажения при создании мозаик, расположенных на такой значительной высоте, не может объяснить появление столь неприкрыто плебейского типажа, кажущегося вызывающе чужеродным по сравнению с аристократически утонченными образами, сохранившимися в Св. Софии от предыдущих эпох. Ставшие «лебединой песней» амбициозных работ по украшению столицы, предпринятых первыми императорами из династии Палеологов, мозаики Св. Софии служат наглядной иллюстрацией постепенного затухания, в котором это древнее и славное искусство пребывало в середине XIV в.

---

[333] *Teteriatnikov 2013*, P. 68.

[334] *Ozil R.* The Conservation of the Dome Mosaics of Hagia Sophia // Light on Top of the Black Hill: Studies Presented to Halet Çambel. Eds. G. Arsebük, M.J. Mellink, W, Schirmer. Istanbul, 1998. P. 545–547; *Teteriatnikov 2016*, P. 280–281.

О том, что в 1340–1350-е гг. монументальные мозаики продолжали, в небольших масштабах, создаваться и в других храмах Константинополя, свидетельствует декорация аркосолия с погребением сына Андроника II Палеолога и Ирины (Иоланты) Монферратской Димитрия (ум. после 1343 г.)[335] во внутреннем нартексе Кахрие джами[336]. Образ Богоматери «Живоносный источник» на стене аркосолия в художественном отношении сильно проигрывает мозаикам, созданным в 1316–1321 гг. по заказу Феодора Метохита, демонстрируя то же огрубление черт и опрощение облика, что и изображение серафима в северо-восточном парусе Св. Софии.

Ряд монументальных мозаичных ансамблей конца XIII – начала XIV вв. сохранился за пределами столицы Византийской империи, в том числе:

5) В **церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте** уцелели мозаики в куполе и парусах, включая образ Пантократора, фигуры десяти пророков (полностью утрачены изображения Давида и Соломона), изображения серафимов, херувимов и колес, а также незначительные фрагменты фигур двух евангелистов[337]. Мозаичная декорация храма выполнена во время проведения второго этапа строительных работ, заказчиками которого, как следует из фрагментарно сохранившейся надписи над центральным входом в церковь, были эпирский деспот Никифор I Комнин Дука, его супруга Анна Палеологина (племянница императора Михаила VIII Палеолога) и их сын Фома. Исходя из ктиторской надписи мозаики датируются временем между 1283 и 1296 гг. или даже более узко – между 1294 и 1296 гг.[338] Поскольку в Арте отсутствовали собственные традиции мозаичного мастерства, мозаики этой церкви обычно

---

[335] Обстоятельное описание биографии Димитрия Палеолога приводится в работе: *Hutter I.* Der *despotes* Demetrios Palaiologos und sein „Bildmenologion“ in Oxford // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Band 57 (2007). S. 185–193. См. также PLP 9, № 21456.

[336] *Underwood 1966*, Vol. 1. P. 295–299; Vol. 3, Fig. 550–553.

[337] *Ορλάνδος Α.* Ή Παρηγορήτισσα της Άρτης. Αθήνα, 1963. ς. 108–127, εικ. 120–125, πιν. 1–30.

[338] *Ορλάνδος 1963*, ς. 108, 126; *Papadopoulou V.* Byzantine Arta and its Monuments. Athens, 2007. P. 150.

приписываются константинопольской артели[339] или мастерам из Фессалоники[340].

6) В **церкви Порта Панагия близ Трикалы в Фессалии** уцелели in situ два мозаичных образа – Спасителя и Богоматери с Младенцем, расположенные на западных гранях восточных столбов и заключенные в резное мраморное обрамление, свидетельствующее о том, что они мыслились как монументальные иконы[341]. Церковь, расположенная близ деревни Пили в Фессалии и известная под названием Порта Панагия, некогда являлась кафоликоном монастыря «Богоматери Необоримой у Великих Врат» (Θεοτόκου Ακαταμαχήτου των Μεγάλων Πυλών)[342]. Ктиторская надпись о строительстве храма не сохранилась, однако из более поздних письменных свидетельств, передающих ее содержание[343], известно, что он был возведен в 1283 г. по заказу севастократора Иоанна I Ангела Комнина Дуки – внебрачного сына эпирского деспота Михаила II, унаследовавшего после смерти отца владения в Фессалии[344]. Мозаики датируются временем между между 1283 г. (дата строительства храма) и 1289 г. (год смерти Иоанна I) По-видимому, эти изображения являлись единственными элементами мозаичного убранства церкви[345].

7) Значительная часть мозаичного убранства сохранилась в **наосе церкви свв. Апостолов в Фессалонике**, построенной по заказу константинопольского

---

[339] *Vocotopoulos P*. La peinture dans le Despotat d'Épire // Orient et Occident méditerranéens au XIII$^{e}$ siècle. Les programmes picturaux. Édition A. et J. Picard. Paris, 2012. P. 126; *Ορλάνδος 1963*, ς. 108, 126; *Chatzidakis N.* Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. P. 25.

[340] *Papadopoulou 2007*, P. 154.

[341] *Vassilaki M.* The Absence of Glass. Talking about the Mosaics at Porta Panagia in Thessaly, Greece // New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass. London: British Museum Press, 2013. P. 229–233. Pl. 7–8.

[342] *Μαμαλούκος Σ.* Η χρονολόγηση του Καθολικού της Πόρτα – Παναγιάς // Η Υπάτη στην εκκλησιαστική ιστορία, την εκκλησιαστική τέχνη και τον ελλαδικό μοναχισμό. Αθήνα 2011. ς. 465.

[343] Один из этих источников - датируемое XIV в. Евангелие, некогда принадлежавшее церкви Порта Панагия и ныне находящееся в Национальной библиотеке Греции (№. 84, f. 148). Второй – датируемый 1788 г. манускрипт из монастыря св. Пантелеймона на Афоне (cod. 739, f. IV). См. *Avramea A., Feissel D.* Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. IV. Inscriptions de Thessalie (à l'exception des Météores) // Travaux et mémoires 10 (1987). P. 380–381.

[344] *Mamaloukos S.* The Chronology of the Exonarthex of the Porta-Panagia in Thessaly // Σύμμεικτα. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Belgrade 2012. P. 237–250.

[345] *Vassilaki 2013*, P. 229–233.

патриарха Нифонта I в годы его пребывания на престоле (1310–1314 гг.)[346]. Помимо сильно поврежденного изображения Пантократора в скуфье купола, десяти пророков в барабане, евангелистов в парусах и Мандилиона во лбу восточной арки, уцелели (в разном состоянии сохранности) сцены из цикла двунадесятых праздников: «Рождество» и «Крещение» на сводах южного рукава подкупольного креста, «Преображение» и «Вход Господень в Иерусалим» в западном рукаве, «Распятие» и «Сошествие во ад» в северном рукаве, «Успение» на западной стене, незначительные фрагменты «Благовещения» над восточной парой колонн и «Сретения» над западной парой

---

[346] *Nikonanos N.* The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998. P. 10. В более ранней литературе временем пребывания Нифонта I на константинопольском патриаршем престоле считались 1312–1315 гг., 1311–1314 гг. или 1311–1315 гг. (см. *Ξυγγόπουλος Α.* Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1953. ς. 3). Даты восшествия Нифонта I на константинопольскую кафедру (9 мая 1310 г.) и свержения его с патриаршего престола (11 апреля 1314 г.) были уточнены в работе: *Grumel V.* La date d'avènement du patriarche de Constantinople Niphon I^er^ // Revue des Études Byzantines. Tome XIII. Paris, 1955. P. 138–139. Тем не менее, в позднейшей литературе по-прежнему можно встретить неточную датировку памятника 1312–1315 гг.

В убранстве церкви сохранились многочисленные упоминания Нифонта I в качестве ктитора. Так, на фреске с изображением тронной Богоматери и двух поклоняющихся Ей ангелов, расположенной над входом из внутреннего нартекса в наос, рядом с коленопреклоненной фигурой ктитора в монашеском облачении помещена посвятительная надпись: «Павел, монах и игумен этого почитаемого монастыря, ученик святейшего вселенского патриарха и ктитора кира Нифонта, второй ктитор» («Παύλο(ς) μοναχός [καί] προϊστάμ(εν)ο(ς) τη(ς) σεβασμίας Μ[ο]νής ταύ[τ]ης και μαθητή(ς) [του αγι]ωτάτου οικουμεν[ι]κού Π(ατ)ριάρχου κ(αι) κτίτορο(ς) κυρ[ού] Νίφωνο(ς) κ(αι) δεύτερος κτίτωρ»), см. *Nikonanos 1998,* P. 11. Упоминание Павла в качестве «второго ктитора» интерпретировалось исследователями либо как свидетельство того, что декоративное убранство церкви было закончено им после свержения Нифонта I с патриаршего престола (*Ξυγγόπουλος Α.* Τά ψηφιδωτά του ναού των Αγίων Αποστόλων εν Θεσσαλονίκη // Αρχαιολογική Έφημερίς, 1932. ς. 155–156), либо как указание на его подчиненное по отношению к главному ктитору положение и участие в украшении храма во время пребывания Нифонта в сане константинопольского патриарха (*Spieser J.M.* Inventaire en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique // Travaux et mémoires, 5. 1973. P. 168–170).

Кроме того, имя Нифонта многократно встречается на архитектурных деталях западного и южного фасадов экзонартекса. В северном и южном тимпанах западного фасада сохранились выложенные кирпичом монограммы «ΝΙΦΩΝ» и «ΠΑΤΡ(Ι)ΑΡΧ(ΗΣ)»; на мраморной притолоке над главным входом в храм вырезана надпись «ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΚΑΙ ΚΤΗΤΩΡ», фланкированная буквами «N» и «Φ» во флоральном обрамлении; на импостах колонн западного фасада содержатся монограммы «ΝΙΦΩΝ», «ΠΑΤΡ(Ι)ΑΡΧ(ΗΣ)» и «ΚΤΗΤΩΡ». Наконец, в западном тимпане южного фасада кирпичом выложена монограмма «ΚΤΗΤΩΡ», дополняющая надписи в тимпанах на западном фасаде и образующая с ними полную надпись: «ΝΙΦΩΝ ΠΑΤΡ(Ι)ΑΡΧ(ΗΣ) ΚΤΗΤΩΡ». См. *Nikonanos 1998,*. P. 26–27.

В научной литературе велась оживленная дискуссия относительно времени постройки внешних галерей, сводившаяся главным образом к вопросу, были ли они возведены одновременно с основным объемом храма (наосом и внутренним нартексом) или же пристроены позднее Нифонтом I, который в таком случае являлся не основателем, а всего лишь восстановителем церкви. Перечень литературы, посвященной данному вопросу, см.: *Kuniholm P. I., Striker C. L.* Dendrochronology and the Architectural History of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki // Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst. München, 1990. Vol. 20. P. 2–3. Примечания 5–6.

После исследований Г. Велениса, подтвердивших гипотезу об одновременном строительстве при Нифонте I всего объема храма, включая внешние галереи, вопрос о датировке памятника, по-видимому, можно считать решенным (*Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Holy Apostles // *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki. 4^th^–14^th^ century. Athens: Kapon Editions, 2012. P. 300). Попытку сдвинуть датировку к 1329 г. по результатам проведенного в 1977–1986 гг. дендрохронологического анализа деревянных связей, сохранившихся в интерьере храма (см. *Kuniholm, Striker 1990,* P. 10–11), следует признать малоубедительной.

колонн[347]. Кроме того, в западных угловых компартиментах сохранились крупные фрагменты тринадцати ростовых фигур святых, над юго-западной колонной в западном рукаве подкупольного креста – ростовое изображение Космы Маюмского, а над трехчастным окном на северной стене – погрудные образы мучеников Маркиана и Мартирия в медальонах[348]. Помимо этого, в разных частях храма уцелели превосходные по качеству исполнения орнаментальные обрамления фигуративных сцен.

8) В кафоликоне **монастыря Ватопед на Афоне** в 1310-х гг. была исполнена монументальная мозаика с изображением Благовещения по сторонам от входа в нартекс из экзонартекса, и, возможно, поясное изображение св. Николая Чудотворца в люнете над входом в капеллу св. Николая[349]. По мнению Н. Хатзидакис и Е. Цигаридаса, стилистически эти памятники близки мозаикам в церкви свв. Апостолов в Фессалонике, и выполнившие их мастера могли принадлежать к той же артели, или, по крайней мере, иметь с ней тесные связи[350].

Подводя итог этому краткому обзору сохранившихся на территории Византийской империи монументальных мозаик раннепалеологовской эпохи, необходимо сделать два основных вывода. Во-первых, несмотря на неполноту дошедших до нашего времени памятников, они охватывают довольно значительный промежуток времени от 1261 г. до середины XIV в., и тем самым

---

[347] Вероятно, в конхе апсиды должно было находиться изображение Богоматери Платитеры, а на сводах восточного рукава подкупольного креста – Вознесение и Сошествие Св. Духа на апостолов (*Καλοκύρης Κ.* Ο Ναός των Αγ. Αποστόλων Θεσσαλονίκης και η εικονογραφία αυτού. Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1969. Τόμος 14. ς.115). Где, в таком случае, размещался двенадцатый сюжет из цикла двунадесятых праздников (Воскрешение Лазаря) и был ли он в составе мозаичного убранства, остается неясным.

[348] *Mavropoulou-Tsioumi 2012*, P. 346–347; *Nikonanos 1998*, P. 46.

[349] *Chatzidakis N.* Byzantine Mosaics. Athens, 1994. P. 27. Существует точка зрения, основанная на анализе стилистических особенностей изображения Николая Чудотворца, что эта мозаика была исполнена в XI–XII вв. См. *Tsigaridas E.:* http://pemptousia.com/2011/10/st-nicholas-mural-mosaics-of-the-katholikon/ Дата обращения: 04.02.2016; *Лазарев 1986*, С. 102. По мнению Т. Штеппана, обе мозаики исполнены в конце XIII в., см. *Steppan Th*. Die Mosaiken des Athosklosters Vatopaidi: Stilkritische und ikonographische Überlegungen // Cahiers archéologiques 42 (1994). S. 101–105.

[350] *Chatzidakis 1994*, P. 27. *Tsigaridas E.:* http://pemptousia.com/2011/10/the-annunciation-of-the-exonarthex-mural-mosaics-of-the-katholikon/ Дата обращения: 04.02.2015. По мнению Е. Цигаридаса, мозаика с изображением Благовещения по сторонам от входа в нартекс исполнена тогда же, когда была обновлена фресковая роспись кафоликона (сохранившаяся надпись относит работы по обновлению настенной живописи к 1312 г.).

предоставляют возможность проследить эволюцию формальных приемов, использовавшихся мастерами-мозаичистами. Хронология этих приемов, в свою очередь, может помочь при датировке и атрибуции миниатюрных мозаичных икон, время и место создания которых остаются дискуссионными.

Во-вторых, за исключением Константинополя и Фессалоники, ни один из византийских центров, сохранивших монументальные мозаики раннепалеологовской эпохи, не обладал собственными традициями мозаичного мастерства. Очевидно, что для украшения мозаиками храмов в Арте, Фессалии и на Афоне должны были привлекаться художественные силы из столицы, либо, что тоже вполне вероятно, из второго по величине города империи – Фессалоники.

Поэтому в следующих разделах настоящего параграфа мы ставим перед собой две задачи: 1) выделить специфические приемы моделировки формы, применявшиеся в раннепалеологовских монументальных мозаиках. Ввиду невозможности охвата всех приемов мы ограничимся только рассмотрением принципов трактовки ликов; 2) на основании изучения сохранившихся в Фессалонике памятников изобразительного искусства (главным образом, единственного мозаичного ансамбля палеологовской эпохи – церкви св. Апостолов) попытаться понять, могла ли в этом городе в конце XIII – начале XIV вв. функционировать мозаичная мастерская, каким художественным почерком она должна была обладать, и, наконец, какие из сохранившихся до наших дней миниатюрных мозаик могут быть ей атрибуированы.

### *3.2.2. Приемы моделировки ликов в монументальных мозаиках раннепалеологовской эпохи*[351]

Специфической особенностью мозаики, принципиально отличающей ее от других средневековых живописных техник (темперной, фресковой, альсекко и др.), является невозможность многослойного нанесения красок, в связи с чем

[351] При написании данного раздела был использован текст статьи: *Яковлева М.И.* О некоторых приемах моделировки ликов в монументальных и портативных мозаиках раннепалеологовской эпохи // Вестник РГГУ. 2019. № 10. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». С. 77–92.

ее художественные эффекты обуславливаются почти исключительно характером мозаичной кладки[352]. Под ним следует понимать не только технические аспекты (такие как разреженность или плотность набора, использование тессер нерегулярной или правильной геометрической формы, с неровной или отполированной поверхностью, размещение их под углом или параллельно плоскости стены и пр.), но и совокупность формальных приемов, с помощью которых выкладываются те или иные элементы изображения («modus operandi», который в самом общем виде может быть определен как совокупность образуемого рядами кубиков внутреннего рисунка и его колористического решения). Некоторые из этих приемов широко использовались почти в неизменном виде на протяжении столетий, другие вырабатывались для адекватного выражения вновь возникающего стиля или являлись частью творческого почерка, присущего определенному художественному центру или мастерской, и в таком случае они имеют важное значение для датировки и атрибуции мозаик.

Между тем, насколько нам известно, подробному изучению способов моделировки ликов и одеяний в византийских мозаиках до сих пор не было посвящено ни одной специальной публикации[353]. Единственным исключением является интереснейшая статья Б. Бренка[354], в которой автор тщательно анализирует приемы трактовки личнóго в мозаиках алтарной части и центрального нефа Палатинской капеллы в Палермо, приходя в результате к выводу об их принадлежности двум разным, но близкородственным артелям, работавшим в храме почти одновременно около 1143 г.[355] В настоящем разделе нами делается попытка в некоторой мере восполнить имеющийся в

[352] Фактура мозаики может обогащаться за счет подсвеченной основы, проглядывающей в промежутках между тессерами (см. *Whittemore T*. The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery. Oxford: University Press, 1952. P. 22), а в миниатюрных иконах – также за счет использования восковых красок, которыми в отдельных случаях поверх набора прописываются отдельные детали (см. *Шейнина 1991*, С. 54).

[353] В ряде исследований подробнейшим образом описывается колористическая гамма и материал тессер, однако почти не уделяется внимания особенностям рисунка, строящего форму (см., например, *Whittemore* 1952, P. 38–50; *Underwood 1966*, Vol. I, P. 40, 48, 170–171).

[354] *Brenk B*. I volti delle botteghe bizantine. Nuove osservazioni e conclusioni sulle tecniche dei mosaicisti nella Cappella Palatina di Palermo // Arte medievale. 2013. IV serie – anno III. P. 237–256.

[355] *Brenk 2013*, P. 244–254.

исследовательской литературе пробел, рассмотрев наиболее типичные из принципов построения ликов, применявшихся в византийских монументальных мозаиках второй половины XIII – первой четверти XIV вв. Заранее оговоримся, что в наш обзор не войдут мозаики экзонартекса Килисе джами, поскольку в настоящее время они недоступны для изучения, а судить о характере мозаичной кладки по архивным фотографиям не представляется возможным.

Как уже говорилось выше, самой ранней из дошедших до нас монументальных мозаик палеологовской эпохи является **Деисус в южной галерее церкви Св. Софии Константинопольской** (ок. 1261 г.). Лики на этой репрезентативной, созданной по императороскому заказу мозаике исполнены с высочайшей виртуозностью, их моделировка – очень мягкая, с деликатными, тончайшими тональными переходами. В наборе используются мелкие и, как правило, плотно пригнанные друг к другу тессеры[356], которые выкладываются тонкими лучевидными линиями разных цветов, словно перетекающими одна в другую (илл. 3.1). Так, на правой щеке Богоматери от абриса, обозначенного несколькими рядами тессер зеленовато-голубого цвета, расходятся волнообразные линии, выложенные последовательно кубиками зеленовато-голубого, зеленого, голубовато-серого, оливкового, бледно-зеленого, сероватого, светло-желтого и розоватого (на румянце) цветов[357] (илл. 3.2). Такое построение формы тонкими, слегка волнистыми рядами тессер, создающими на расстоянии эффект объемности, с одной стороны, восходит к лучшим образцам позднеантичной мозаики[358], а с другой – несет отголоски комниновской линейной стилизации[359], но более тонко понятой и нюансированной, благодаря чему мозаичное изображение утрачивает жесткую графичность и приобретает сплавленный, живописный характер. Богатейшая

---

[356] В лике Христа, имеющем 77 см в высоту, размер тессер колеблется от 0,2 х 0,3 см до 0,7 х 0,9 см (*Whittemore* 1952, P. 38).

[357] *Whittemore* 1952, P. 46.

[358] См., например, датируемую III в. мозаику с изображением головы Океана из Гадрумета (ныне – в Археологическом музее Суса, Тунис): *Pappalardo U., Ciardiello R.* Greek and Roman Mosaics. New York: Abbeville Press, 2012. P. 90–91.

[359] Ср. с трактовкой лика Богоматери на ктиторской мозаике с Иоанном II Комнином и императрицей Ириной в южной галерее Св. Софии Константинопольской (ок. 1118 г.): *Chatzidakis 1994*, P. 65, Fig. 40.

тональная палитра и искусное чередование кубиков смальты и натуральных камней делает очень мягким, почти незаметным переход от затененных участков к более светлым; лишь в лике Христа акцентированно выделяются световые движки в виде коротких параллельных штрихов, выложенные ярко-белыми кубиками. По сравнению с изображениями Спасителя и Богоматери, лик Иоанна Предтечи подвергается чуть большей геометризации: очерчивающие скулу и «рассекающие» щеку извилистые линии кажутся едва ли не отголоском жесткой структурности, присущей образам Константина Великого и Юстиниана на мозаике в юго-западном вестибюле Св. Софии (вторая половина X в.)[360]. Однако и в нем колористическое богатство и тонкость разработки отдают решительный перевес живописному началу, растворяющему в себе графические элементы.

Следующим по времени создания памятником являются два мозаичных образа – Спасителя и Богоматери с Младенцем, – расположенные на западных гранях предалтарных столбов в церкви **Порта Панагия близ Трикалы в Фессалии** (датируются временем между 1283 и 1289 гг.). Своеобразие этих мозаик, которые отличает крайняя монохромность и тяготение к плоскостности, отчасти объясняется особенностями использованных материалов: в мозаичном наборе применяются только тессеры из натуральных камней, смальта отсутствует – исключение составляют лишь черного цвета стеклянные кубики вторичного использования[361]. Однако вполне вероятно, что индивидуальный стиль мозаик в церкви Порта Панагия также обусловлен тяготением исполнивших их мастеров к старым образцам . Трактовка личнóго в этом памятнике носит явно консервативный характер и отдельными приемами напоминает мозаики рубежа XI–XII вв. К этим приемам относятся: 1) акцентированный черный контур лика, шеи и бровей; 2) складки на лбу, расходящиеся от переносицы двумя резко изогнутыми «вилкообразными» дугами; 3) обозначение контура подбородка несколькими параллельными

[360] *Лазарев 1986*, С. 74–75, табл. 135–139; *Chatzidakis 1994*, P. 58–59, Fig. 34. Н. Хатзидакис датирует мозаику временем ок. 1000 г.
[361] *Vassilaki 2013*, P. 232.

дублирующими друг друга линиями; 4) изображение теневых участков под носом одиночными вертикальными линиями, а под нижней губой – несколькими параллельными штрихами и пр.[362] (илл. 3.3, 3.4). Аналогичные способы моделировки повсеместно встречаются в памятниках, созданных около 1100 г.: например, во фрагментах мозаик из собора Санта Мария Ассунта в Торчелло[363] (илл. 3.6) и базилики Урсиана в Равенне[364] (илл. 3.7). Речь, разумеется, идет не об абсолютном сходстве – очевидно, что лики Христа и Богоматери в церкви Порта Панагия, трактованные очень лапидарно и кажущиеся почти бесплотными, совершенно лишены весомой материальности и сочной структурной разработки формы, свойственной раннекомниновским мозаикам (илл. 3.8). Однако несомненно, что мастера, работавшие в фессалийском храме, заимствовали из арсенала мозаичистов раннекомниновской эпохи отдельные выразительные средства, в конце XIII в. носившие уже архаичный характер.

В связи с этим малоубедительными представляются встречающиеся в исследовательской литературе попытки связать мозаики церкви Порта Панагия с мозаичным убранством храма **Богоматери Паригоритиссы в Арте**, исполненным примерно в то же время (между 1283 и 1296 гг. или чуть позже – между 1294 и 1296 гг.)[365]. Художественный язык мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы, без сомнения, представляет собой следующий шаг в развитии мозаичного искусства палеологовской эпохи и предвосхищает некоторые приемы, окончательно сформировавшиеся лишь в первой четверти XIV в. Лики пророков[366] в барабане купола трактованы энергично и размашисто: обширные освещенные участки щек, лба и подбородка «заливаются» очень светлым цветом; форма лба выстраивается посредством сложных геометрических фигур в виде «сетки» или «треугольников» темно-розового цвета, за счет чего он

---

[362] *Chatzidakis 1994*, P. 177, Fig. 164.
[363] The Glory of Byzantium 1997, P. 452–453, Cat. 293.
[364] Splendori di Bisanzio 1990, P. 279–281, Cat. 111–113.
[365] *Chatzidakis 1994*, P. 252.
[366] При довольно значительном масштабе фигур (чуть больше человеческого роста) в мозаичном наборе ликов пророков используются мельчайшие тессеры, размер которых составляет 0,2–0,3 см (см. *Ορλάνδος 1963*, ς. 116, 122).

кажется утрированно выпуклым[367]. Тени по контуру шеи, лба, надбровных дуг и носа выкладываются зелеными, ярко-голубыми или оливковыми кубиками смальты (илл. 3.9, 3.10). Благодаря такому контрастному сопоставлению широких цветовых плоскостей создается активный рельеф ликов, рассчитанный на восприятие с большого расстояния и не имеющий ничего общего с плоскостной монохромностью мозаик церкви Порта Панагия[368]. Несмотря на некоторые реминисценции комниновской линейной стилизации, в целом эта живопись, с присущей ей колористической свободой и пластической выразительностью, гораздо менее консервативна по сравнению с фессалийским памятником.

Любопытно отметить, что некоторые приемы, используемые в мозаиках храма Богоматери Паригоритиссы в Арте, впоследствии находят применение в камерном мозаичном ансамбле параклессия константинопольской **церкви Богоматери Паммакаристы (Фетхие джами),** построенного и украшенного ок. 1310 г. по заказу Марии Дукены, вдовы протостратора Михаила Главы Тарханиота. Так, в ряде изображений старцев выпуклость лба передается за счет разделяющей его на несколько сегментов «сетки» темного цвета, контрастно противопоставляемой локальным пятнам освещенных участков[369]. Абрис лика, очертания глаз и носа выкладываются темными кубиками смальты, преимущественно зелеными, оливковыми или серо-голубыми[370] (илл. 3.11). Моделировка теней лишена, однако, беспокойного размаха, свойственного мозаикам церкви Богоматери Паригоритиссы. Если в эпирском памятнике тессеры аналогичных цветов заполняют широкие плоскости по контуру шеи, динамично подчеркивают выступы надбровных дуг или ложатся V-образными притенениями под глазами, то в константинопольских мозаиках тени сдержанно намечаются двумя-тремя (иногда одним) рядами тессер, выкладываемыми строго по контуру черт, а место дугообразной складки над

---

[367] *Ορλάνδος 1963.*, πιν. 12–18.
[368] Высота подкупольного пространства эпирского храма Богоматери Паригоритиссы составляет более 11 м (см. *Ορλάνδος 1963*, ς. 55).
[369] *Belting, Mango, Mouriki 1978*, Fig. 79.
[370] *Belting, Mango, Mouriki 1978*, Fig. 54–57, 61–62, 81.

бровями занимает скупо намеченная тень на переносице . Остальная часть личнóго в мозаиках Фетхие джами моделируется кубиками сближенных оттенков розового и белого цвета, деликатно нюансированных и плавно «перетекающих» один в другой. Благодаря этому достигается эффект объемности лика, а выложенные по его контуру тессеры темного цвета играют роль, во многом аналогичную санкирной подкладке темперных икон (илл. 3.12). В начальном виде этот принцип построения личнóго , который может быть условно назван «теневым каркасом», намечается, как говорилось выше, уже в живописном убранстве церкви Богоматери Паригоритиссы. В ансамбле Фетхие джами он приобретает более ясные очертания, однако и здесь носит еще не вполне оформившийся характер – вероятно, мастерами только вырабатывались технические приемы, необходимые для адекватной передачи средствами мозаики эстетических идеалов развитого палеологовского стиля.

Окончательно устоявшимся, стандартизированным принцип «теневого каркаса» становится в мозаиках **кафоликона монастыря Хора (Кахрие джами)** (1316–1321 гг.). Затененные участки ликов (абрис, часть шеи, участки вокруг глаз, носа и губ) в этом памятнике выкладываются кубиками смальты зеленовато-коричневого, зеленовато-желтого, серого, серо-голубого или коричневого цвета, при этом тени вокруг носа и губ у представленных анфас безбородых персонажей образуют подобие прямоугольника. По сравнению с мозаиками Фетхие джами площадь затененных участков становится более обширной и в цветовом отношении ярче выраженной. Для освещенной части ликов используются сближенные по тону кубики розового и белого мрамора, а для световых движек – ярко-белый камень. Наиболее совершенное применение прием «теневого каркаса» находит в крупноформатных, репрезентативных образах Христа, Богоматери и святых[371] (илл.3.13 – 3.16). Но точно такая же , хотя и чуть более упрощенная , система моделировки личнóго применяется и при изображении персонажей многофигурных композиций[372] (илл. 3.17).

[371] *Underwood* 1966, Vol. II, P. 18–19, Pl. 1; P. 38–39, Pl. 6.
[372] *Underwood* 1966, Vol. II, P. 94, Pl. 85; P. 128, Pl. 92; P. 168, Pl. 102.

Любопытно отметить, что «теневой каркас» при этом перерождается в чисто условный изобразительный элемент, поскольку на представленных в трехчетвертном развороте ликах тени зачастую оказываются изображенными на освещенной стороне. При этом отдельные традиционные приемы, использовавшиеся мозаичистами раннехристианского и средневизантийского периода (такие как «шахматная» кладка, «подрумянка» в виде «языков пламени» и пр.), оказываются включенными в новую образную систему, но служат лишь вспомогательными средствами для выявления округлой, скульптурной формы.

Принцип «теневого каркаса» используется и в ликах на мозаичном фрагменте с образом Богоматери с Младенцем (75 х 37 см), происходящем из константинопольской **церкви Панагии Мухлиотиссы (Богоматери Монгольской)**[373]. Памятник, ближайшую стилистическую аналогию которому Г. Сотириу справедливо усматривал в мозаиках Кахрие джами, характеризуется свободной, несколько небрежной кладкой, в которой используются неправильной формы тессеры[374]. Тени по обеим сторонам носа, «прямоугольник» вокруг губ, затененные участки над бровями и по абрису подбородка выложены зелеными кубиками двух оттенков, для набора освещенной части ликов используются два оттенка розового цвета[375]. Идентичность приемов трактовки личнóго мозаикам монастыря Хора служит дополнительным аргументом в пользу предположения, что фрагмент из церкви Панагии Мухлиотиссы является единственной уцелевшей частью монументальной декорации этого храма, созданной, вероятно, по заказу Марии Монгольской, незаконнорожденной дочери Михаила VIII Палеолога[376]. Упрощенность колористической гаммы и менее тщательная техника

---

[373] *Σωτηρίου 1936*, ς. 76–81, εικ. 6–8.

[374] При высоте лика Богоматери, составляющей от подбородка до края чепца около 7,5 см (расчет автора), в наборе используются тессеры размером 0,2–0,4 см, т. е. довольно крупные для изображения столь камерного масштаба.

[375] *Σωτηρίου 1936*, ς. 79–80.

[376] *Παπαζώτος 1992–1994*, ς. 169. По мнению Ф. Папазотоса, работы по заказу Марии Монгольской проводились в храме с 1282 по 1310 гг. Существует, однако, мнение, что мозаика была перенесена в церковь Панагии Мухлиотиссы позже, уже в пору бытования в качестве самостоятельной портативной иконы: см. *Μπούρας 2005*, ς. 48.

исполнения этой мозаики по сравнению с изображениями в Кахрие джами наглядно свидетельствуют о сосуществовании в столице разных мозаичных мастерских, технические приемы которых варьировались в рамках единой художественной манеры.

Как справедливо отметил Д. Уинфилд, принцип «теневого каркаса» вошел в арсенал художественных приемов мастеров-мозаичистов уже в постиконоборческий период[377]. Об этом свидетельствуют мозаики Св. Софии Константинопольской: например, лик Богоматери в конхе апсиды (ок. 867 г.) или Деисусная композиция, расположенная в помещении над юго-западным вестибюлем (870-е гг.)[378] (илл. 3.18, 3.19). Однако в памятниках раннепалеологовской эпохи этот прием достигает особенной отточенности, становясь более формализованным и, если так можно выразиться, «академичным». Пластичность ликов на мозаиках Кахрие джами обуславливается тонкими градациями телесных тонов, достигаемыми за счет щедрого использования разнообразных оттенков розового и белого цвета. Усилению скульптурного эффекта круглящейся формы не в последнюю очередь способствует утончение техники набора, в котором применяются мельчайшие тессеры[379]; благодаря этому ряды кубиков образуют сплавленную поверхность, лишенную графически выраженных акцентов (илл. 3.20). Это принципиально отличает произведения развитого палеологовского стиля как от столичных мозаик IX в. с их чувственной свободной живописностью, так и от памятников XI–XII вв., в которых лики моделируются линиями сложной конфигурации, складывающимися в самодостаточные, законченные геометрические элементы.

«Теневой каркас» оказывается не чужд и ряду фронтальных и трехчетвертных фигуративных изображений на мозаиках **церкви**

---

[377] *Winfield 2005*, P. 32–37.
[378] *Cormack, Hawkins 1977*, P. 235–244.
[379] Размер тессер в Кахрие джами варьируется от 0,2 см в ликах до 0,7–1 см в наборе фона (см. *Underwood 1966*, Vol. I, P. 180), причем миниатюрные тессеры используются не только в имеющих малые размеры многофигурных композициях, но и в крупномасштабных репрезентативных образах, таких как Деисус во внутреннем нартексе.

**св. Апостолов в Фессалонике**, построенной и украшенной по заказу константинопольского патриарха Нифонта I в 1310–1314 гг.[380] Однако, в целом, экспрессивно выразительные лики в этом памятнике, хотя и остаются в рамках классического понимания формы, демонстрируют динамичный и в истинном смысле слова импрессионистичный подход к ее трактовке, существенно отличающийся от моделировки личнóго в Кахрие джами . Активный рельеф ликов на мозаиках церкви св. Апостолов формируется за счет использования нескольких своеобразных приемов: чередования по контуру одиночных рядов, выложенных смальтой разного цвета; подчеркивания впадины под глазом энергичной изогнутой чертой, а скулы – «серповидной» линией и пр. (илл. 3.22, 3.23). Индивидуальные особенности «modus operandi», присущие этому ансамблю, делают вполне правдоподобным предположение о присутствии в работавшей над его созданием артели местных мастеров, чей творческий темперамент отличался большей свободой и экспрессивностью по сравнению с формализованной и «академичной» манерой столичных мозаичистов. Подробнее этот вопрос будет рассмотрен нами в следующем параграфе настоящей главы.

Наконец, лики на мозаике с изображением Благовещения в экзонартексе **кафоликона монастыря Ватопед** на Афоне, датируемой 1310-ми гг., набраны несколько небрежно, неровными рядами кубиков разной формы и размеров (илл. 3.21). Высказывалось мнение, что работавшие над ней мастера принадлежали к артели, исполнившей мозаики церкви свв. Апостолов в Фессалонике или, по крайней мере, имели с ней тесные связи[381]. На наш взгляд, говорить об этом затруднительно, поскольку разреженный, почти неряшливый мозаичный набор личнóго выдает совсем иную руку, нежели уверенная и тщательная кладка в солунском памятнике, отличающемся несомненно более высоким уровнем исполнения. Отчасти это объясняется плохой сохранностью ликов на ватопедской мозаике, кладка которых, по замечанию Т. Штеппана, во

---

[380] *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century. Athens, 2012. P. 326, Pl. 41; P. 348, Pl. 72.
[381] *Chatzidakis 1994*, P. 27.

многом утратила первоначальный характер[382]. Однако отдельные приемы, такие как использование в контурах и притенениях красных тессер, порой положенных в 3-4 ряда[383], также не находят аналогий в мозаиках церкви свв. Апостолов и свидетельствуют, по-видимому, о самостоятельности работавших в монастыре Ватопед мозаичистов.

Заслуживает внимания тот факт, что одни и те же приемы трактовки личнóго могли использоваться не только в монументальных мозаиках, но и в портативных мозаичных иконах, в том числе миниатюрных. Выбор способа построения формы зависел, очевидно, не столько от масштаба памятника, сколько от художественных предпочтений или выучки мастера. Сопоставление этих приемов может быть использовано при уточнении атрибуции мозаичных икон, исторические сведения о месте и времени создания которых, как правило, отсутствуют, либо носят ненадежный характер. Так, принцип тщательного объемного построения ликов с использованием «теневого каркаса» встречается на крупноформатной (93 х 67 см) мозаичной иконе «Богоматерь Одигитрия», хранящейся в Национальном археологическом музее г. Софии (илл. 3.24) и на микромозаике (9 х 7,4 см) «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа (илл. 3.25). Это может служить дополнительным аргументом в пользу того, что обе иконы были изготовлены в столичной мастерской круга Кахрие джами, чему не противоречит их происхождение. Как уже говорилось, икона «Богоматерь Одигитрия» до начала XX в. находилась в иконостасе церкви св. Георгия в г. Эрегли (византийская Ираклия Фракийская) недалеко от Стамбула, куда была перенесена, по-видимому, из кафедрального собора этого города[384]. Эпитет, под которым мозаичная икона бытовала в храме св. Георгия, косвенно свидетельствует о ее происхождении из константинопольской церкви Панагии Мухлиотиссы, хотя надежные исторические данные о времени и обстоятельствах ее перенесения из Константинополя в Ираклию Фракийскую

---

[382] *Steppan 1994*, S. 101.
[383] Ibid, S. 102.
[384] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557), P. 215.

отсутствуют[385]. Миниатюрная мозаичная икона «Св. Феодор Стратилат» поступила в Эрмитаж в 1885 г. в составе коллекции памятников прикладного искусства Средних веков и эпохи Возрождения, принадлежавшей А.П. Базилевскому. Источник ее поступления в собрание А.П. Базилевского неизвестен, однако существуют некоторые указания на то, что она была приобретена в Италии и могла происходить из коллекции Никейского архиепископа (впоследствии кардинала) Виссариона, активного участника Ферраро-Флорентийского собора (1438–1439 гг.)[386].

В то же время в трактовке личнóго на некоторых миниатюрных мозаичных иконах явно прослеживается ориентация на комниновские образцы. Так, на иконе «Иоанн Златоуст» (18 х 13 см) из Дамбартон Оукс[387] ряды тессер разного цвета последовательно чередуются; за более темным рядом кубиков следует более светлый, затем вновь ряд более темного тона, и так далее; причем тессеры одного цвета складываются в замкнутые остроконечные геометрические фигуры (илл. 3.26). Графическая моделировка лика, столь выраженная в этой миниатюрной иконе, находит буквальные параллели в образе Христа Пантократора в конхе апсиды собора г. Чефалу (ок. 1148 г.)[388] (илл. 3.28, 3.29). Близкий вариант моделировки, но в редуцированном виде, обусловленном миниатюрным размером иконы, находим также в микромозаике «Иоанн Предтеча» (15,1 х 7,3 см) из собора Сан-Марко в Венеции[389] (илл. 3.27). Особенности трактовки ликов на этих иконах указывают на несомненно консервативную художественную ориентацию исполнивших их мастеров.

---

[385] *Παπαζώτος 1994*, ς. 163.
[386] *Pjatnitckij 2015*, P. 48–51.
[387] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557), P. 227–228, Cat. 135.
[388] См. чрезвычайно интересную графическую схему лика Христа Пантократора в соборе Чефалу, приводимую А. Якобини: *Iacobini A.* La mosaïque byzantine et sa diffusion (XI$^{e}$-XII$^{e}$ siècles): travail, techniques et matériaux, restauration // Arte medievale, IV serie – anno III, 2013. P. 185–192. Fig. 6.
[389] *Merkel 2004*, P. 154.

### *3.2.3. Роль и место Фессалоники в византийской художественной жизни раннепалеологовской эпохи*[390]

Как уже отмечалось выше, Фессалоника – второй по величине город империи, еще в 1224 г. освободившийся от латинского владычества – обладала древними традициями мозаичного мастерства. Здесь сохранилось несколько выдающихся монументальных мозаичных ансамблей IV–IX вв.: в Ротонде св. Георгия (датировка мозаичного убранства варьируется в пределах IV–VI вв.)[391], в базилике Ахийропиитос (V в.)[392], в кафоликоне монастыря Латому, ныне известном под названием Осиос Давид (конец V в.)[393], в базилике св. Димитрия (мозаики VI, VII и IX вв.)[394] и в церкви св. Софии (мозаики датируются временем ок. 790 г. и 843–885 гг.; образ Богоматери в конхе апсиды относится к раннекомниновскому времени)[395]. Археологически засвидетельствовано, что в средневизантийский период к северо-востоку от церкви св. Софии располагалась мастерская по изготовлению смальты[396]. В связи с этим возникает правомерный вопрос – не могла ли такая мастерская функционировать в Фессалонике и позже, в начале раннепалеологовского периода?

Известно, что в конце XIII – начале XIV вв. столица Македонии переживала политический и культурный расцвет и служила ареной крупнейших политических событий[397]. В начале XIV в. в Фессалонике находились

---

[390] При написании данного раздела были использованы тексты статей: *Яковлева М.И.* К вопросу о роли Фессалоники в византийской художественной жизни рубежа XIII – XIV вв. // Труды исторического факультета МГУ (109). Серия II: Исторические исследования (69). Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков, материалы научной конференции. М., 2017. С. 200–224; *Яковлева М.И.* К вопросу о существовании мозаичной мастерской в Фессалонике на рубеже XIII–XIV вв. // Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс. Сборник 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 186–199.

[391] *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century. Athens, 2012. P. 115–117.

[392] *Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012,* P. 237.

[393] *Tsigaridas E.* Latomu Monastery (The Church of Hosios David). Thessaloniki, 1998. P. 49.

[394] *Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012,* P. 144–176.

[395] *Bakirtzis Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012,* P. 290–294. *Лазарев 1986,* С. 212, прим. 57.

[396] *Antonaras A.* The Production and Uses of Glass in Byzantine Thessaloniki // New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass. London, 2013. P. 193.

[397] Так, в 1299 г. в здесь был утвержден мирный договор между Византией и Сербским государством, сопровождавшийся заключением брака короля Милутина с пятилетней дочерью императора Андроника II

постоянные резиденции членов императорской фамилии. С 1303 г. до своей смерти в 1317 г. здесь жила императрица Ирина (Иоланта) Монферратская, вторая супруга Андроника II Палеолога, рассорившаяся со своим мужем. Будучи прямым потомком Бонифация Монферратского, одного из лидеров Четвертого Крестового похода, ставшего в 1204 г. королем Фессалоники, Ирина естественным образом рассматривала этот город как свое фамильное владение[398]. Здесь в 1305 г. умер ее старший сын Иоанн, получивший Фессалонику в управление с титулом деспота[399]. Известно, что императрица Ирина поддерживала тесные дружеские отношения со своим зятем, сербским королем Милутином, неоднократно приезжавшим к ней в Фессалонику, благодаря чему произошло усиление византийского влияния при сербском дворе[400]. В 1320 г. в городе умер старший сын Андроника II, император-соправитель Михаил IX Палеолог, за год до этого приехавший сюда для усмирения волнений в северных провинциях Балканского полуострова[401].

Вполне естественно, что такой крупный экономический и политический центр, каким являлась Фессалоника на рубеже XIII – XIV вв., играл и роль важнейшего культурного форпоста, влияние которого распространялось не только на обширные территории Северной Греции, но и на сопредельные страны. Непосредственно в Фессалонике уцелело небольшое число настенных росписей первой четверти XIV вв., но все они носят первоклассный характер и

---

Палеолога Симонидой. См. *Stavridou-Zafraka A.* Macedonia from 1025 to 1430. // Koliopoulos I. (ed.) The History of Macedonia. Thessaloniki, 2007. P. 124.

[398] Ирина, выходя замуж за Андроника II в 1284 г., получила от своего отца Вильгельма VII номинальный титул королевы Фессалоники. См. *Stavridou-Zafraka 2007,* P. 124. По свидетельству Никифора Григоры, императрица, сообразно с западноевропейскими феодальными понятиями, стремилась закрепить за своими сыновьями отдельные области Византийской империи в качестве наследственных уделов. См. Римская история Никифора Григоры, начинающаяся со взятия Константинополя латинянами. Том I (1204-1341). СПб, 1860. С. 226–228. Здесь и далее приводятся ссылки на воспроизведение указанного издания, размещенное на сайте «Восточная литература»: http://www.vostlit.info/Texts/rus17/Gregoras_Nic_2/frametext3.htm

[399] *Stavridou-Zafraka 2007,* P. 124.

[400] По сведениям Никифора Григоры, в основе дружеского отношения Ирины к Милутину лежало желание императрицы сделать кого-либо из своих трех сыновей наследником сербского короля, не имевшего детей ни от Симониды, ни от трех предыдущих законных жен. См. Римская история Никифора Григоры, С. 235–238.

[401] Римская история Никифора Григоры, С. 235–238.

представляют собой великолепный осколок некогда блистательной картины поздневизантийской художественной жизни[402].

Это исполненные Мануилом Панселином росписи капеллы св. Евфимия (1303 г.)[403], являющейся приделом базилики св. Димитрия; фрески жертвенника и дьяконника церкви св. Пантелеймона (первое десятилетие XIV в.)[404]; фрески церкви Николая Орфаноса (1310-е гг.)[405]; мозаики (1310–1314 гг.) и фрески (ок. 1314 г.) церкви св. Апостолов[406]; фрагментарно сохранившиеся росписи храма св. Екатерины (1315–1320 гг.)[407]; остатки росписей в северо-восточной части кафоликона монастыря Латому, ныне известного под названием Осиос Давид (конец XIII – начало XIV вв.)[408], а также, возможно, акафистный цикл в церкви Панагии тон Халкеон, который А. Ксингопулос датировал началом XIV в.[409] и сцены «Вознесение» и «Пятидесятница» в церкви Таксиархов, созданные, по мнению Е. Цигаридаса, мастером Георгием Каллиергисом в 1300–1315 гг.[410]

---

[402] Обзоры монументальной живописи XIV в. в Фессалонике приводятся в работах: *Tsitouridou A.* La peinture monumentale à Salonique pendant la première moitié du XIVe siècle // L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec. Belgrade, 1987. P. 9–19; *Panayotidi M.* Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople comme expression de la situation politico-economique de ces villes pendant le XIV siècle. // Byzantium and Serbia in the 14th century, International Symposium 3 (12-14 November 1993). Athens, 1996. P. 351–362.

[403] *Gouma-Peterson 1976*, P. 168–183; *Gouma-Peterson 1991*, P. 111–159. Здесь и далее мы приводим основную литературу монографического характера, посвященную упоминаемым памятникам.

[404] Церковь являлась кафоликоном монастыря Богоматери Перивлепты, основанного митрополитом Фессалоники Иаковом. Митрополичью кафедру в конце XIII – начале XIV вв. занимали последовательно два иерарха с именем Иаков: в 1293–1299 гг. митрополитом был бывший игумен афонской Лавры св. Афанасия, а в 1300–1315 гг. уроженец г. Монемвасии; впрочем, возможно, оба они были одним и тем же лицом. См. *Dennis 2004*, P. 256. Монастырь был также известен под обиходным названием «кир Исаак». См. *Theocharides 1970*, P. 437–459; *Цитуриду 1975*, С. 14–20. А. Цитуриду датирует фрески церкви св. Пантелеймона концом первого десятилетия XIV в.

[405] *Ξυγγόπουλος 1964; Velmans 1966*; *Tsitouridou 1986; Kirchhainer 2001*. Фрескам церкви св. Николая Орфаноса посвящена обширная литература, затрагивающая ряд дискуссионных проблем, касающихся датировки памятника, личности ктитора и исполнивших росписи мастеров. В частности, Т. Вельманс предприняла попытку датировать их 1340-ми гг. См. *Velmans 1966*, P. 169–171.

[406] Основная библиография, посвященная живописному убранству церкви свв. Апостолов, приведена ниже при рассмотрении стилистических особенностей мозаик этого храма. Оживленная дискуссия, касающаяся времени создания фресок, объясняется стилистической неоднородностью росписей в разных частях храма. Исследователями предлагались следующие датировки: ок. 1314 г. (или чуть позже), 1328–1334 гг., ок. 1340 г., ок. 1350 г. На наш взгляд, время создания фресок наоса не следует выводить за пределы первой четверти XIV в.

[407] *Τσιγαρίδας 2006*, P. 94–95.

[408] *Tsigaridas 1998*, P. 80–83.

[409] *Ξυγγόπουλος 1973-1974*, P. 61–77. А. Цитуриду датирует акафистный цикл временем после 1340 г., см. *Tsitouridou 1987*, P. 18.

[410] *Tsigaridas 2010*, P. 56–59. Исследователь предлагает датировку 1300–1315 гг. на основании стилистического сравнения росписей церкви Таксиархов с фресками церкви Богородицы Левишки в Призрене (1307–1313 гг.) и храма Христа Спасителя в Верии (1314/15 г.). Ранее исследователями высказывались мнения о создании росписей во второй половине или последней четверти XIV в. (*Ξυγγόπουλος 1956*, P. 281–289), в середине XIV в. (*Tsitouridou 1987*, P. 18) или в 1330–1350 гг. (*Panayotidi 1996*, P. 356).

Мощный и импульсивный творческий дух Фессалоники рубежа XIII – XIV вв., по-видимому, не только оказал непосредственное влияние на художественный язык многочисленных высококлассных монументальных росписей Афона[411], Северной Греции[412] и Сербии[413], но и нашел отражение в провинциальных памятниках на удаленных территориях византийского мира, таких как Крит, находившийся в это время под венецианским господством[414]. С Фессалоникой связаны имена крупнейших живописцев раннепалеологовской эпохи – Мануила Панселина[415], Георгия Каллиергиса[416], Михаила Астрапы и Евтихия[417], которым принадлежат фресковые росписи в храмах Афона, Верии (Северная Греция), Сербии и славянской Македонии; некоторые из них содержат письменные свидетельства о личностях исполнивших их мастеров. Широкий круг памятников конца XIII – первой четверти XIV вв., демонстрирующих стилистическую, иконографическую и типологическую близость живописного убранства и локализованных преимущественно в Македонии (как греческой, так и славянской) и Сербии, вызвал к жизни вопрос о существовании в раннепалеологовскую эпоху так называемой «македонской школы» живописи с центром в Фессалонике. Понятие «македонской школы»,

---

[411] *Xyngopoulos 1959*, P. 61–64; *Djurić 1964*, P. 61–98; *Mouriki 1978*, P. 64–66.

[412] О роли мастеров из Фессалоники в создании монументальных росписей на территории Восточной Македонии: *Στρατή 2003*, ς. 161–193. Литературу о фресках церкви Христа Спасителя в Верии (1314/15 г.), исполненных солунским живописцем Георгием Каллиергисом, и круге приписываемых ему и его артели памятников см. в статье: *Яковлева М.И.* Фрески церкви Христа Спасителя в Верии (1314/15 год) и вопросы творчества Георгия Каллиергиса // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник научных статей. Выпуск 7. Санкт-Петербург, 2017. С. 287–300. Д. Мурики отмечала в монументальных росписях Верии константинопольские влияния, см. *Mouriki 1978*, P. 68.

[413] О солунском происхождении мастеров, расписавших церковь св. Ахилия в Арилье (1296 г.) см. *Radojčić 1958*, P. 110–111. О многочисленных заимствованиях сюжетов и иконографических мотивов в росписях сербских церквей конца XIII – первой трети XIV вв., указывающих на связь работавших здесь живописцев с Фессалоникой, см. *Xyngopoulos 1955*, P. 50–57, 72–74; *Σωτηρίου 1969*, ς. 1–30.

[414] См. *Chatzidakis 1955*, P. 136–148.

[415] Личности и творчеству Мануила Панселина, чье имя, сохраненное устной традицией монастыря Протат, впервые зафиксировано в XVII в., посвящена обширнейшая литература. Основную библиографию см: *Τσιγαρίδας Ε.Ν. (επ.) 2008*, P. 64–65. О дискуссии, вызванной среди историков искусства сходством росписей монастыря Протат и сербских памятников эпохи краля Милутина см. *Todić 1987*, P. 21–31. Недавно обнаруженный на фреске с изображением св. Меркурия фрагмент надписи (YTYX) может быть реконструирован как имя «Евтихий»; в таком случае, вполне возможно, что в росписи монастыря Протат принимали участие мастера Михаил Астрапа и Евтихий. См. http://www.kathimerini.gr/938319/article/epikairothta/ellada/apeilh-me-tessera-grammata?platform=hootsuite (дата обращения 28.01.2020 г.)

[416] См. примечание 412.

[417] Художественная активность этих выдающихся придворных мастеров краля Милутина стала предметом многочисленных изысканий, см. библиографию по этому вопросу в статье: *Marković 2008*, P. 414–416.

впервые введенное в научный оборот Г. Милле[418] и оформившееся благодаря специальному исследованию А. Ксингопулоса[419], разрабатывалось преимущественно на материале монументальных росписей.

В задачи настоящей работы не входит рассмотрение всей сложной проблематики, касающейся «македонской школы». Заметим только, что ряд исследователей сходится во мнении, согласно которому живопись Фессалоники эпохи «палеологовского ренессанса», в целом будучи в русле исходящей из Константинополя генеральной линии развития стиля, обладает в то же время ярко выраженными индивидуальными художественными особенностями, обусловленными спецификой творческого ви́дения местных солунских мастерских[420]. Затруднения вызывает дефиниция этих особенностей: общим местом, с легкой руки А. Ксингопулоса, стало расплывчатое указание на склонность солунских мастеров к большему «реализму» в противовес «идеализму» и «классицизму» искусства столицы[421]. Следует заметить, что сам исследователь отнюдь не ограничивался этими общими замечаниями. В свойственной ему выразительной манере А. Ксингопулос выделял следующие характеристики «македонской школы» живописи: интерес к живости движений, благодаря которому выражение сильных чувств сочетается с античной грацией[422]; склонность к подчеркнутой индивидуализации и «портретности» образов; любовь к бурной динамике в композиционном построении сцен и к причудливости в очертаниях фигур, позволяющей придать им бо́льшую реалистичность. Сочетание этих особенностей наполняет памятники «македонской школы» «чувством драмы», на что указывал еще Г. Милле[423].

---

[418] *Millet 1916*, P. 630–655.
[419] *Xyngopoulos 1955*.
[420] См., например, *Chatzidakis 1971*, P. 187; *Mouriki 1978*, P. 58–70; *Tsitouridou 1987*, P. 19; Существуют и непримиримо критические точки зрения, нивелирующие сам термин «македонская школа» или отрицающие мнение, что художественное влияние Фессалоники носило решающий характер для живописи Сербии и Афона. См., например, *Лазарев 1986*, С. 156–158.
[421] См., например, *Tsitouridou 1987*, P. 18–19. На архаизм и неопределенность этих терминов справедливо указал Р.С. Нельсон, см. *Nelson 1999*, P. 140.
[422] *Xyngopoulos 1955*, P. 3.
[423] *Xyngopoulos 1955*, P. 5–8.

Характеристики, данные «македонской школе» живописи А. Ксингопулосом, были заострены Д. Мурики, отметившей в солунских памятниках преобладание мясистых лиц с приземленными выражениями, массивных тел и отсутствие утонченности в образах[424], т.е. тех черт, совокупность которых В.Н. Лазарев хлестко окрестил «плебейским стилем»[425].

Благодаря опубликованным в последние десятилетия исследованиям характер художественной жизни Фессалоники рубежа XIII–XIV вв. приобретает все более определенные черты, хотя его научная реконструкция по-прежнему опирается на косвенные исторические данные или не всегда однозначные свидетельства стилистических критериев. Так, в статье Е. Цигаридаса[426], посвященной портативным иконам Македонии и Афона XIII в., исследования предыдущих лет[427] дополняются новым материалом, позволяющим расширить круг памятников иконописи, ассоциируемых с мастерскими Фессалоники. Помимо находящихся в Галерее икон в Охриде образов «Христос Пантократор» (1262/63 г.), «Вознесение» (ок. 1300 г.) и «Евангелист Матфей» (ок. 1300 г.)[428], к «македонской школе», по мнению исследователя, относятся несколько икон, сохранившихся в четырех обителях Афона: Лавре св. Афанасия, монастырях Ватопед, Кутлумуш и св. Павла[429]. Помимо этого, исследователь приписывает «лучшему живописцу Фессалии» Георгию Каллиергису, в 1314/15 г. расписавшему храм Христа Спасителя в Верии, двустороннюю икону «Богоматерь Психосострия», происходящую из церкви Богоматери Перивлепты (св. Климента) в Охриде, а также три великолепные иконы начала XIV в. из афонского монастыря Ватопед с ростовыми изображениями Богоматери Врефократусы, св. Георгия и архангела Гавриила[430].

---

[424] *Mouriki 1978*, P. 59.
[425] *Лазарев 1986*, С. 174.
[426] *Τσιγαρίδας Ε.Ν.* Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Περίοδος Δ', Τόμος ΚΑ'. Αθήνα, 2000. ς. 123–156.
[427] *Xyngopoulos 1967*, P. 75–82.
[428] *Τσιγαρίδας 2000*, ς. 123.
[429] *Τσιγαρίδας 2000*, ς. 137–145.
[430] *Tsigaridas 2010*, P. 64–68.

Обильный материал икон, задействованный Е. Цигаридасом, представляет чрезвычайный интерес с точки зрения освещения богатства и разнообразия художественной жизни в Северной Греции в XIII – начале XIV вв., однако едва ли проясняет вопрос относительно характерных черт, присущих живописным мастерским Фессалоники. Так, очевидно, что первоклассные памятники «высокого стиля», приписываемые Георгию Каллиергису, находятся в русле того направления живописи конца XIII в., которое сам исследователь называет «классицистическим»[431]. Образный строй этих икон, исполненных благородства, спокойного величия и тихой грусти – явление совершенно иной природы, нежели подчеркнутая экспрессия памятников «группы Михаила и Евтихия»[432]. Для последних характерен активный рельеф ликов с динамично утрированными чертами: подчеркнутыми складками лба, резко очерченными надбровными дугами и скулами, что сближает их с росписями церкви Богоматери Перивлепты в Охриде (1294/95 г.), фресками монастыря Протат (ок. 1290 г.) и росписями дьяконника церкви св. Пантелеймона в Фессалонике (ок. 1310 г.). Сосуществование «разностилевых» направлений в круге памятников одного времени и одного региона требует дальнейшего тщательного исследования, которое позволило бы поставить представления об иконописи в Фессалонике рубежа XIII–XIV вв. на более твердую почву[433].

Наконец, Р. Нельсон отнес к произведениям солунских художников миниатюры двух рукописей конца XIII – начала XIV вв.: Четвероевангелия

---

[431] *Τσιγαρίδας 2000,* ς. 133–137.

[432] К ним Е. Цигаридас отнес два острохарактерных образа св. Николая, один из которых хранится в монастыре Кутлумуш, а другой – в Лавре св. Афанасия, а также икону «Св. Афанасий Афонский» в том же монастыре. К этому же кругу произведений примыкает миниатюрная мозаичная икона «Св. Иоанн Богослов» (ок. 1300 г.) в Лавре св. Афанасия и темперная икона с образом апостола Петра, происходящая из церкви св. Прокопия в Верии и ныне хранящаяся в коллекции Дамбартон Оукс (последняя четверть XIII в.).

[433] Благодаря патриотичному энтузиазму греческих ученых в последние годы также был поднят вопрос о солунском происхождении ряда великолепных иконных окладов XIII – XIV вв., ранее считавшихся произведениями константинопольских мастерских. См. *Loverdou-Tsigarida 2008,* P. 391–400. Как отмечает К. Ловерду-Цигарида, в XIV в. Фессалоника являлась крупным ремесленным центром, выпускавшим ювелирные изделия, эмали, изделия из стекла и керамики, предметы лицевого шитья, серебряные оклады для икон, книг и крестов и другие предметы декоративно-прикладного искусства. Эти изделия изготавливались как для нужд паломников, стекавшихся в базилику св. Димитрия, так и для удовлетворения потребностей в предметах роскоши близлежащих регионов (Афона и небольших богатых городов – Верии, Охрида, Касторьи, Серр). См. *Loverdou-Tsigarida 2003,* P. 241–254.

cod. Theol. 28 (1289/90 г.) в Университетской библиотеке Геттингена и Четвероевангелия Pantocrator 47 (1300/01 г.) в монастыре Пантократор на Афоне[434]. Обе рукописи относятся к группе манускриптов последней трети XIII – начала XIV вв., написанных каллиграфом Феодором Агиопетритом, творческая активность которого была тесно связана с Фессалоникой[435]. Выполненные на раннем этапе эволюции палеологовской живописи и, в целом, демонстрирующие стилистическую близость к иллюстрациям созданных в конце XIII в. в Константинополе рукописей т.н. «группы Палеологины», миниатюры Четвероевангелий Феодора Агиопетрита отличаются от последних более свободной и объемной манерой письма, а также подчеркнутой пространственной глубиной. Сравнение миниатюр в манускриптах cod. Theol. 28 и Pantocrator 47 с росписями кафоликона монастыря Протат (ок. 1290 г.) позволило исследователю высказать мысль о том, что вышеуказанные художественные характеристики являются отличительной чертой живописных произведений, созданных на почве Фессалоники, независимо от их размера и техники исполнения. Как отмечает Р. Нельсон, константинопольская живопись того же периода характеризуется более тщательной трактовкой фигур и менее выраженным пространственным иллюзионизмом, т.е. демонстрирует несколько иные, по сравнению с солунскими памятниками, эстетические установки[436].

К произведениям солунских мастерских конца XIII в. также принято относить миниатюры Четвероевангелия Ms. Ludwig II 5, ныне принадлежащего Музею Гетти в Лос-Анджелесе[437]. Впервые опубликованная Х. Бухталем[438], эта рукопись содержит 19 полностраничных иллюстраций, из которых шесть (четыре портрета евангелистов и сцены «Уверение Фомы» и «Успение» на

---

[434] *Nelson 1991*, P. 101–112, Pl. 28–29, 56–59; *Nelson 1999*, P. 131–133.
[435] *Nelson 1991*, P. 116–128.
[436] *Nelson 1999*, P. 133. Исследователь склонен объяснять художественные различия памятников, созданных около 1300 г. в Константинополе и Фессалонике, особенностями местной ситуации заказа: аристократического в столице и клерикального в Фессалонике: *Nelson 1999*, P. 135–140. О светских и монашеских тенденциях в живописи Фессалоники XIII–XIV вв. см. также *Gerstel 2004*, P. 225–239.
[437] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). Cat. 169. P. 284–285.
[438] *Buchtal H.* An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth Century // Buchtal H. Art of the Mediterranean World A.D. 100 to 1400. Washington D.C., 1983. P. 150–156. Fig. 308–314 (переиздание статьи 1964 г.).

листах fol. 76r и fol. 190v) относятся к началу XIII в., когда был написан манускрипт, а остальные тринадцать, судя по особенностям их изобразительного языка, были созданы в конце того же века[439]. Стиль поздних миниатюр с евангельскими сценами, исполненных размашисто и грубовато, характеризуется повышенным композиционным динамизмом и экспрессивной трактовкой форм. Мясистые округлые лики с крупными тяжелыми чертами и массивные угловатые фигуры далеки от элегантного и сдержанного аристократизма столичного искусства, на что справедливо указал Х. Бухталь, впервые выдвинувший гипотезу о солунском происхождении палеологовских миниатюр рукописи[440].

### *3.2.4. Проблема существования мозаичной мастерской в Фессалонике на рубеже XIII–XIV вв.*[441]

К настоящему времени не выявлено бесспорных археологических доказательств существования в Фессалонике поздневизантийского времени стекольных мастерских, в том числе производивших смальту[442]. Тем не менее, ряд косвенных свидетельств указывает на возможность того, что здесь в конце XIII – начале XIV вв. работали местные мастера-мозаичисты. Основным в ряду этих свидетельств является единственный памятник Фессалоники, в котором сохранились мозаики палеологовской эпохи – церковь св. Апостолов, построенная, как уже говорилось, по заказу константинопольского патриарха Нифонта I (1310–1314 гг.)[443]. Церковь, бывшая кафоликоном крупного

---

[439] Как отмечает Х. Бухталь, тринадцать миниатюр палеологовской эпохи написаны на отдельных листах, вставленных в рукопись; нюансы в качестве исполнения свидетельствует о том, что над ними работали два разных мастера. *Buchtal 1964,* P. 152–153.

[440] *Buchtal 1964,* P. 154.

[441] При написании данного раздела были использованы тексты статей: *Яковлева М.И.* Мозаики церкви свв. Апостолов в Фессалонике: проблемы иконографии, стиля и происхождения мастеров // Вестник РГГУ. 2016. № 1 (3). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С. 127–139; *Яковлева М.И.* К вопросу о существовании мозаичной мастерской в Фессалонике на рубеже XIII–XIV вв. // Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс. Сборник 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 186 – 199.

[442] *Antonaras 2013,* P. 194.

[443] Храм свв. Апостолов был не единственным памятником Фессалоники палеологовской эпохи, имевшим мозаичное убранство. Стеклянные тессеры, обнаруженные в ходе раскопок анонимной поздневизантийской церкви на улице Амартолов, свидетельствуют о том, что здесь также существовала настенная мозаичная декорация. См. *Antonaras 2013,* P. 196.

монастыря и первоначально имевшая богородичное посвящение, представляет собой крестовокупольный храм на четырех колонках, с нартексом и тремя галереями, окружающими центральное пространство с севера, запада и юга; угловые ячейки южной и северной галерей венчают четыре малых купола[444]. По первоначальному замыслу ктитора, мозаики должны были украсить всю верхнюю часть центрального объема храма выше проходящего на уровне импостов колонн каменного карниза[445]. Вероятно, по причине свержения патриарха с престола мозаичная декорация не была закончена, и алтарная часть (верх апсиды и вима) осталась полностью лишенной живописного убранства[446]. Мозаики храма сильно пострадали во время переделки церкви в мечеть между 1520 и 1530 гг., когда все золотые фоны были выломаны, а изображения покрыты штукатуркой[447]. Однако и уцелевших фрагментов достаточно, чтобы оценить высочайшее качество исполнения мозаик и их живописный стиль (илл. 3.30, 3.31)[448].

После реставрации мозаик, осуществленной в 1952 г. Ф. Захариу[449], памятник неоднократно привлекал внимание историков византийского искусства, исследовавших различные аспекты иконографии, стиля, техники исполнения мозаичного убранства и его атрибуции[450]. Кроме того, материал

---

[444] *Nikonanos 1998,* P. 10–11, 13.

[445] *Ξυγγόπουλος 1953,* ς. 3–5; *Nikonanos 1998,* P. 10–11.

[446] Существует мнение, что мозаичное убранство в верхней части алтаря существовало, но было уничтожено после завоевания Фессалоники турками: *Mavropoulou-Tsioumi 2012,* P. 309. Стены наоса ниже карниза, внутренний нартекс и внешние галереи храма декорированы фресковой росписью.

[447] *Nikonanos 1998,* P. 12, 31. Считается, что работы по удалению золотых тессер выполнялись христианами, поскольку фигуративные изображения и отчасти надписи были бережно сохранены.

[448] Мозаики были раскрыты в ходе работ, проводившихся в церкви свв. Апостолов в 1926–1928 гг. (*Ξυγγόπουλος 1932,* ς. 133) и позднее – зимой 1941–1942 гг. (*Ξυγγόπουλος 1953,* ς. ε΄).

[449] *Ξυγγόπουλος 1953,* ς. ε΄; *Bakirtzis Ch., Mastora P., Vassiliadou S., Pitsalidis N.* Lessons Learned in Theory and Practice of Mosaic Treatments: The Case of the Wall Mosaics in the Church of the Holy Apostles, Thessaloniki, Greece // Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2008. P. 57. В ходе реставрации 1952 г. отходившие от основы тессеры были укреплены цементом; обнажившийся в местах утраты мозаик строительный раствор покрыт штукатуркой, тонированной в коричневато-красный цвет; поверхность мозаик очищена и покрыта тонкой смесью воска и казеина (*Bakirtzis, Mastora, Vassiliadou, Pitsalidis 2008,* P. 58). Очередные реставрационные работы были проведены в 2002–2004 гг. специалистами из Фессалоники во главе с Х. Бакирцисом. Мозаики были очищены от грязи и копоти и тщательно укреплены (*Bakirtzis, Mastora, Vassiliadou, Pitsalidis 2008,* P. 59–61).

[450] Основные работы, посвященные мозаикам храма свв. Апостолов: *Ξυγγόπουλος 1932,* ς. 133–156; *Ξυγγόπουλος 1953*; *Xyngopoulos A.* Quelques observations sur le style et le caractère des mosaïques retrouvées dans l'église des Saints Apôtres à Thessalonique // Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, Vol. II. Roma, 1953. P. 266–268; *Kalokyris 1964,* P. 237–246; *Καλοκύρης Κ.* Ο Ναός των Αγ. Αποστόλων Θεσσαλονίκης και η εικονογραφία αυτού. Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη,

мозаик (равно как и фресок) церкви свв. Апостолов анализировался крупнейшими учеными-византинистами при разработке проблем эволюции раннепалеологовского искусства и отдельных стилистических направлений в его развитии, в частности, при рассмотрении вопроса о существовании так называемой «македонской школы» живописи[451]. Одной из важнейших проблем, связанных с этим выдающимся памятником, является вопрос происхождения исполнивших его мозаики мастеров, и этот вопрос стоит в тесной связи со сложной и многоплановой картиной творческой активности локальных художественных центров Византии в конце XIII – начале XIV вв.

Исследователями высказывались разные мнения по поводу происхождения артели, выполнившей мозаичное убранство в церкви свв. Апостолов. Так, крупнейший исследователь памятника А. Ксингопулос видел основную отличительную черту мозаик храма в их тяготении к натуроподобию, в противовес к более идеалистическому и «академическому» стилю мозаик Кахрие джами (1316–1321 гг.)[452], и приписывал их авторство местной солунской мастерской[453]. Точка зрения А. Ксингопулоса была отвергнута П.А. Эндервудом в пользу предположения о константинопольском

---

1969. Τόμος 14. ς. 111–121; *Stephan Ch.* Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki. Worms, 1986; *Nikonanos 1998*; *Mavropoulou-Tsioumi 2012,* P. 298–353; *Bakirtzis, Mastora, Vassiliadou, Pitsalidis 2008,* P. 57–63.

Вопросы фресковой декорации в церкви свв. Апостолов освещаются в публикациях: *Papadopoulos J.* Fresques de l'église des Saints-Apôtres à Salonique // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1930. Vol. 74, № 2. P. 89–93; *Xyngopoulos A.* Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique // Art et société à Byzance sous les Paléologues: actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Etudes Byzantines à Venise en Septembre 1968 Venise: Institut Hellénique d'Études Byzantines et Postbyzantines, 1971. P. 83-89; *Ξυγγόπουλος Α.* Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 8 (1975–1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897–1976) ς. 1–18; *Semoglou A.* Le portrait de Saint Lazare le Galésiote aux Saints Apôtres de Thessalonique: un nouveau témoignage sur la datation des peintures murales de l'église // BYZANTINA, 2000. Vol. 21. P. 617–628.

[451] Назовем только некоторые основные работы: *Xyngopoulos A.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955; *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongreß. München, 1958. Bd. IV, 2; *Chatzidakis M.* Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle // Actes du XIV$^{e}$ Congrès international des études byzantines: Bucarest, 6–12 septembre 1971. P. 153–188; *Demus O.* The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. P. Underwood ed. Princeton, 1975. P. 109–160; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century // Византијска уметност почетком XIV века. Научни скуп у Грачаници, 1973. Београд, 1978. P. 55–83. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. Т. 1. С. 172–173.

[452] *Xyngopoulos 1955,* P. 5–8.

[453] *Ξυγγόπουλος 1953,* ς. 58–62. Мнение А. Ксингопулоса было поддержано некоторыми исследователями: см., например: *Nelson R.S.* Tales of Two Cities: the Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki // Manuel Panselinos and his Age. The National Hellenic Research Foundation, Institute for Byzantine Research; Byzantium Today, 3. Athens, 1999. P. 127–145.

происхождении мозаичистов[454]. Впоследствии взгляд, высказанный американским ученым, возобладал в научно-исследовательской литературе. При этом указывалось на одинаково высокое качество исполнения мозаик в церкви свв. Апостолов и Кахрие джами, а также на их стилистическое родство, проявляющееся в сходстве композиционного решения отдельных сцен, изображении близких физиогномических типов, одинаковой трактовке поз и одеяний персонажей, пространственных архитектурных кулис и пр.[455]. На основании приведенных выше сравнений делался вывод о том, что мозаичисты, исполнившие убранство в церкви свв. Апостолов и в Кахрие джами, принадлежали одной столичной мастерской[456], или, по крайней мере, о константинопольском происхождении мастеров, украсивших солунский памятник[457].

На наш взгляд, мозаики церкви свв. Апостолов характеризуются рядом своеобразных стилистических черт, отличающих их от почти одновременных столичных мозаичных ансамблей – Кахрие джами и Фетхие джами. Это, во-первых, свободный характер рисунка, живописная разработка формы и пластическая выразительности, придающие мозаикам церкви свв. Апостолов явно выраженный антикизирующий характер. Объемная трактовка фигур и тщательная, выявляющая пластику тел моделировка одеяний в особенности характерны для изображений десяти пророков в барабане купола, ангелов в сцене Крещения и апостола Иоанна в сцене Распятия[458]. Монументальная выразительность этих образов, решенных в почти монохромном колорите,

---

[454] *Underwood P.A.* Manuel Panselinos: a Review Article // Archaeology, Vol. 10, № 3 (September 1957). P. 216 (рецензия на монографию: *Ξυγγόπουλος Α.* Μανουήλ Πανσέληνος. Αθήνα, 1956).

[455] *Demus 1975,* P. 150–151; *Mouriki 1978,* P. 62; *Лазарев 1986,* С. 173.

[456] *Demus 1975,* P. 151; *Mouriki 1978,* P. 62. *Stephan 1986,* S. 260. Различия в стиле этих двух памятников интерпретировались либо как свидетельства разных стадий развития раннепалеологовского искусства, постепенно терявшего интерес к вдохновлявшим его на пороге XIII–XIV вв. классицистическим формам и приобретавшего черты маньеризма (*Demus 1975,* P. 151–152), либо как проявления сосуществовавших в одной и той же мастерской стилистически разнородных манер (*Mouriki 1978,* P. 62). Оба объяснения представляются зыбкими, первое – поскольку временной промежуток между созданием мозаичных ансамблей в церкви свв. Апостолов и Кахрие джами весьма короток, второе – поскольку ставит под сомнение саму возможность выделения круга памятников, выполненных одной мастерской.

[457] *Лазарев 1986,* С. 173.

[458] *Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012,* P. 314–318, № 17–26; P. 334, № 50; P. 340, № 60.

вызывает оправданные ассоциации с античной скульптурой. При сравнении сцены Крещения (илл. 3.32) с аналогичной композицией в Фетхие джами (илл. 3.33)[459], становится очевидным разный подход мозаичистов к трактовке изображений ангелов. В солунском памятнике широкие, одновременно спокойные и изысканные складки одеяний моделированы тонкими тональными переходами от темных плоскостей к более светлым. Живописная и крупная лепка объема, посредством которой достигается ясность и спокойная значительность образов на мозаике в церкви свв. Апостолов, в константинопольском памятнике сменяется прихотливой игрой линий и сдержанной строгостью колористического решения, при этом основным средством художественной выразительности становится довольно жесткий контур. Говоря об этой же сцене Крещения, Р. Нельсон справедливо указал на пластичную трактовку обнаженного тела Христа и пространственное решение композиции в церкви свв. Апостолов, одновременно отмечая преобладание декоративно-плоскостного и линеарного начала в Фетхие джами[460].

Изображения десяти пророков в куполе полны очевидных античных реминисценций (илл. 3.34). Пророки (за исключением Ионы, который изображен почти фронтально) представлены в контрапосте или в изящном повороте, их фигуры объединены легким ритмом, создающим впечатление того, что персонажи собеседуют друг с другом. Благодаря живым позам и убедительной передаче объема драпировок изображения пророков напоминают скульптуры античных философов, чему еще больше способствует почти монохромный колорит[461]. Важно отметить, что яркую характерную черту изображений пророков в куполе церкви свв. Апостолов составляет чрезвычайно динамичный и активный рельеф ликов, образованный за счет утрированной трактовки складок на лбу, подчеркнутых надбровных дуг, выделенных четко

---

[459] *Belting, Mango, Mouriki 1978,* Pl. V. Fig. 47, 50–51.
[460] *Nelson 1999,* P. 133.
[461] В барабане купола изображены пророки Иеремия, Иезекииль, Малахия, Илия, Елисей, Аввакум, Иона, Исайя, Наум и Софония. Надписи с именами не сохранились ввиду утраты золотого фона, но пророки идентифицируются по текстам пророчеств на свитках. На антикизирующую манеру исполнения образов пророков, придающую им характер скульптурной монументальности, справедливо указывали почти все исследователи памятника: см., например, *Kalokyris 1964,* P. 241; *Demus 1975,* P. 151; *Mouriki 1978,* P. 62.

очерченным овалом скул и темных кругов под глазами. Особенно отчетливо эти детали выступают в ликах пророков Иезекииля и Елисея (илл. 3.35, 3.36)[462]. Подобные приемы трактовки личнóго можно встретить в ряде памятников, возникших на почве Фессалоники и Македонии в конце XIII – начале XIV вв., например, в настенных росписях, выполненных Мануилом Панселином в монастыре Протат (около 1290 г., см. илл. 3.37)[463] и в капелле св. Евфимия (придел базилики св. Димитрия в Фессалонике, см. илл. 3.38)[464], украшенной фресками по заказу видного византийского военачальника Михаила Дуки Главы Тарханиота и его жены Марии Дукены в 1303 г.[465] Эти же приемы находят применение в ряде портативных икон: например, на темперной иконе с образом апостола Петра, происходящей из церкви св. Прокопия в Верии и ныне хранящейся в коллекции Дамбартон Оукс (последняя четверть XIII в., см. илл. 3.39)[466], или на иконе с ростовым образом евангелиста Матфея в Галерее икон в Охриде, связываемой с именами Михаила Астрапы и Евтихия (илл. 3.40)[467]. Особо оговорим, что речь в данном случае идет не о стилистической близости мозаичных изображений пророков в церкви свв. Апостолов перечисленным памятникам, а скорее о родстве отдельных использованных художественных приемов. То, что подчеркнутый рельеф ликов пророков в церкви свв. Апостолов обусловлен не столько желанием решить чисто практическую задачу – акцентировать расположенное на значительной высоте изображение, чтобы оно более отчетливо воспринималось находящимся внизу наблюдателем, – сколько особенностями присущей мозаичистам художественной манеры, становится ясным при сравнении с образами пророков в куполе параклессия церкви Панагии Паммакаристы. В отличие от энергично трактованных ликов пророков в солунском памятнике, основу моделировки ликов в Фетхие джами

---

[462] *Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012*, P. 319.
[463] *Τσιγαρίδας Ε.Ν. (επ.).* Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, 2008. Εικ. 58–59, 132, 133, 134, 142.
[464] Ibid, Εικ. 161.
[465] *Gouma-Peterson T.* The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II // The Art Bulletin. Vol. 58, No. 2 (June 1976). P. 169.
[466] *Βοκοτόπουλος 1995*, ς. 114, 213; πιν. 93.
[467] Ibid, ς. 98, 209; πιν. 78.

составляют плавные переходы слегка нюансированных по цвету рядов кубиков, отчего они кажутся вяло индифферентными (см. илл. 3.41, 3.42)[468].

Еще одной особенностью мозаик церкви свв. Апостолов является принципиально иное, чем в столичных памятниках (Кахрие джами и Фетхие джами), цветовое решение. Они исполнены в мягком серебристом колорите, основу которого составляет серый цвет: в наборе одеяний и пейзажей используется несколько его оттенков, включая серо-зеленый, серо-голубой, розовато-серый и желтовато-серый (илл. 3.43). В то же время цветовая палитра столичных мозаик – более темная и плотная: так, в Кахрие джами преобладают насыщенные синий, зеленый, лиловый, красный, желтый и черный цвета[469] (илл. 3.44). Пристрастие мозаичистов церкви свв. Апостолов к холодному высветленному колориту, возможно, имеет истоки в местной художественной традиции. Многие из монументальных мозаик Фессалоники доиконоборческой эпохи, такие как изображение Теофании в конхе кафоликона монастыря Латому (конец V в.)[470] и ряд композиций в западной части базилики св. Димитрия (например, сцены со слетающим к св. Димитрию ангелом и посвящением св. Димитрию двух юношей, исполненные до 620 г.)[471], обнаруживают ту же склонность к холодной монохромии, что и раннепалеологовский ансамбль церкви свв. Апостолов.

Наконец, подход к орнаментации в церкви свв. Апостолов (по крайней мере, насколько об этом позволяет судить сохранность памятника), существенно отличается от декоративных принципов, использованных в мозаичных ансамблях Константинополя. Здесь нет восточного изобилия, даже нагромождения различных по характеру орнаментов, сопоставимых по размеру с фигуративными изображениями (а иногда превосходящих их в масштабе), как

---

[468] Заметим, что некоторые отдельные изображения в нижних зонах церкви свв. Апостолов (например, образы Иоанна Предтечи и неизвестного святого слева от Христа в сцене Сошествия во ад) также трактованы в динамичной манере, близкой пророкам в куполе, хотя здесь рельеф ликов менее подчеркнут.

[469] *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. New York, 1966. P. 181.

[470] *Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012,* P. 186–187.

[471] Ibid, P. 145, 147.

в Кахрие джами, где избыток орнаментальных вставок придает всей мозаичной поверхности вид некоторой пестроты (илл. 3.45, 3.46). Растительные формы трактованы чрезвычайно живописно. Особенно сочно и пышно разработаны побеги аканфа, исполнение которых носит явный антикизирующий характер[472], в то время как изображение флоральных мотивов в Кахрие джами и Фетхие джами подвергается сильной схематизации, упрощается и становится суше, полностью теряя связь с античным натуроподобием (илл. 3.47)[473].

Перечисленные особенности мозаик солунского храма, по нашему мнению, дают основания для более осторожного взгляда на вопрос о константинопольском происхождении исполнивших их мастеров. Экспрессивность и пластическая выразительность образов, пристрастие к холодноватому серебристому колориту, антикизирующая и сочная трактовка орнаментов в церкви свв. Апостолов, на наш взгляд, указывают на то, что мастера, трудившиеся над созданием ее мозаик, отнюдь не находились исключительно в русле столичной художественной традиции. По крайней мере некоторые из них вполне могли быть местными солунскими живописцами, не участвовавшими в украшении Кахрие джами и Фетхие джами[474].

Обратимся теперь к наиболее важному для нас аспекту – возможности атрибуировать местной солунской мастерской (или мастерам) дошедшие до

---

[472] См., например, *Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012,* P. 323, 327, 335.

[473] См., например, *Underwood 1966,* P. 38–39, 138, 173, 192; *Belting, Mango, Mouriki 1978,* Fig. 10–11, 54, 56, 58, 60–61.

[474] Любопытный материал, расширяющий наши знания о работе византийских мозаичных артелей, предоставляют результаты недавних исследований палеографии надписей в монументальных мозаиках раннепалеологовской эпохи. Как выяснилось, надписи в деисусной композиции в южной галерее константинопольской церкви Св. Софии, а также на мозаиках церкви Порта Панагия в Пили, церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте и кафоликона монастыря Ватопед исполнены разными почерками, которые не встречаются в других мозаичных ансамблях конца XIII – первой четверти XIV вв. Напротив, буквенные начертания в церкви свв. Апостолов в Фессалонике, в кафоликоне монастыря Хора и в параклессии церкви Богоматери Паммакаристы обнаруживают много общего и свидетельствуют о том, что здесь были заняты одни и те же мастера, однако их количественный состав сильно менялся от памятника к памятнику. Так, два мозаичиста, руки которых идентифицируются в мозаичных надписях церкви свв. Апостолов, были привлечены и к исполнению мозаичных ансамблей Кахрие джами и Фетхие джами, но в первом случае к ним прибавилось еще пять мастеров, а во втором – два мастера. См. *Σρούπκου Ν.* Η ελληνική γραφή των εντοίχιων ψηφιδωτών της ύστερης βυζαντινής περίοδου. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτελείο Πανεπιστημίο Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 2016. ς. 173–178. Принципиальные различия в стиле этих памятников, по-видимому, следует объяснять тем, что руководящую роль в формировании и реализации замысла декоративного оформления Кахрие джами играл мозаичист, не участвовавший в создании мозаик церкви свв. Апостолов.

нашего времени миниатюрные мозаичные иконы раннепалеологовской эпохи. В связи с этим небесполезно, на наш взгляд, выделить круг портативных мозаик, чье происхождение, современное местонахождение или предмет изображения, так или иначе, указывают на Македонию и сопредельные с ней регионы, для которых Фессалоника была естественным центром политического и культурного притяжения. Разумеется, этих признаков совершенно недостаточно для того, чтобы считать эти иконы произведениями мастеров из Фессалоники, но, по крайней мере, они дают нам отправную точку для рассуждений о возможности такого происхождения.

К этим памятникам относятся, во-первых, девять икон, ныне находящихся в обителях Афона: крупноформатные мозаики «Св. Димитрий» и «Св. Георгий» (ок. 1200 г.) в монастыре Ксеноф[475], среднеформатные иконы «Богоматерь Одигитрия» (первая половина – середина XII в.) в монастыре Хиландар[476] и «Святитель Николай» (конец XIII в.) в кафоликоне монастыря Ставроникита[477], а также миниатюрные мозаики: «Христос Панктократор» в монастыре Эсфигмен[478], «Христос Пантократор»[479] и «Св. Иоанн Богослов» в Лавре св. Афанасия[480], «Св. Анна с Марией» и «Распятие» в монастыре Ватопед[481]. К этой же группе следует отнести микромозаики, ранее принадлежавшие монастырям Святой Горы: происходящую из монастыря Ватопед миниатюрную икону «Св. Иоанн Златоуст» (ныне – в Дамбартон Оукс, Вашингтон)[482], микромозаику «Спас Эммануил» находившуюся на Афоне до середины XIX в. (ныне – в ГИМ, Москва)[483] и, возможно, икону «Четыре

---

[475] *Demus 1991*, S. 26–28, Tafel IV–V.
[476] Ibid, S. 19–22, Tafel II.
[477] Ibid, S. 23–25, Tafel III.
[478] *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan, 1979. Cat. 35. P. 89.
[479] *Χατζηδάκης Μ.* Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). ς. 149–157. Αθήνα, 1974.
[480] *Chatzidakis M.* Une icone en mosaïque de Lavra // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Wien, 1972. Band 21. P. 73–81. Pl. 2, 3.
[481] *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos, 2007. P. 35–39.
[482] Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Cat 135. P. 227–228.
[483] Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Москва, 1977. Том 3. С. 45.

святителя» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург)[484], которую Н.П. Лихачев считал «древней, афонской»[485]. Оговоримся, что вопрос о памятниках на Афоне – очень сложный; мозаичные иконы, ныне находящиеся в монастырях Святой Горы, могли быть дарами императоров и столичной аристократии, но не исключена и вероятность того, что они были вкладами знатных жителей Фессалоники[486] или произведениями солунских мастеров, работавших в афонских монастырях.

Во-вторых, к этой группе следует отнести миниатюрную мозаику с изображением Спасителя на троне, найденную в 1960 г. в церкви Богоматери Перивлепты (Св. Климента) в Охриде[487]; две микромозаики с образом покровителя Фессалоники – св. Димитрия, одна из которых (датируемая второй половиной XII в.) ныне хранится в монастыре св. Екатерины на Синае[488], а другая (палеологовского времени) – в итальянском городе Сассоферрато[489]. К этому же кругу портативных мозаик с оговоркой можно отнести находящееся в Лувре тондо с изображением св. Георгия верхом на коне, пронзающего копьем дракона[490], которое О. Демус по не вполне ясной причине связывал с церковью свв. Апостолов в Фессалонике[491].

Перед нами – стилистически разнородная группа из шестнадцати мозаичных икон, одиннадцать из которых – миниатюрные мозаики раннепалеологовского периода. Важной задачей является выявление в ней произведений, которые могут быть убедительно соотнесены с художественной активностью Фессалоники конца XIII – начала XIV вв.

---

[484] Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Cat. 134. P. 225–227.

[485] Это известно из письма Н.П. Лихачева к А.В. Орешникову от 12 января 1920 г.: см. *Банк А.В.* Мозаичная икона из собрания Н.П. Лихачева // Из истории русского и западноевропейского искусства. Москва, 1960 С. 185.

[486] О происхождении из Фессаллоники некоторых памятников, ныне находящихся на Афоне, см. *Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2007,* P. 107–114; *Loverdou-Tsigarida 2008,* C. 391–400; *Tsigaridas 2010*, ç. 64–68.

[487] *Miljković-Pepek 1972*, P. 203–205. Вторая мозаичная икона, также обнаруженная в церкви Богоматери Перивлепты, находилась в руинированном состоянии, позволявшем определить только, что на ней некогда был изображен неизвестный святой в рост.

[488] Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Cat. 206, P. 347–348.

[489] Ibid. Cat. 139, P. 231–233.

[490] Ibid. Cat. 137, P. 230.

[491] *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongreß. München, 1958. Bd. IV, 2. S. 51.

Из всех перечисленных памятников, на наш взгляд, только микромозаика «Св. Иоанн Богослов» из Лавры св. Афанасия обнаруживает бесспорные черты местной художественной традиции. Еще М. Хадзидакис, опубликовавший эту икону после ее расчистки в 1960 г., указал на стилистическое сходство образа евангелиста с памятниками фресковой и темперной живописи, сохранившимися на почве Македонии: росписями в монастыре Протат (ок. 1290 г.), в церкви Богоматери Перивлепты в Охриде (ок. 1295 г.), в капелле св. Евфимия (придел базилики св. Димитрия в Фессалонике, 1303 г.); иконой с изображением евангелиста Матфея (ок. 1300 г., ныне – в охридской Галерее икон). Однако исследователь склонен был объяснять это сходство единством стадиального развития византийской живописи, а не местными художественными особенностями, сложившимися в Фессалонике[492]. Позднее М. Сотириу на основе стилистических сравнений с фресками монастыря Протат высказала мнение, что микромозаика была выполнена Мануилом Панселином[493].

Поясное изображение Иоанна Богослова характеризуется массивной объемностью, несколько укороченными пропорциями и укрупненным масштабом головы и рук (илл. 3.50). Его особенностью является чрезвычайно активный рельеф лика, образованный за счет динамичной трактовки складок на лбу, подчеркнутых надбровных дуг, четкого овала левой скулы, мясистого заостренного носа и притенений под глазами (илл. 3.48). Рассуждая об этих чертах в трактовке личнóго на миниатюрной иконе, М. Хадзидакис говорит, что они в равной степени далеки от стиля мозаичных изображений как в церкви свв. Апостолов в Фессалонике, так и в Кахрие джами[494]. Это утверждение представляется небесспорным. Как мы уже отмечали, подобный художественный прием, заключающийся в динамичной и экспрессивной разработке ликов, широко используется в изображениях пророков в барабане купола церкви свв. Апостолов, особенно отчетливо проявляясь в ликах

---

[492] *Chatzidakis 1972,* P. 76–79.

[493] *Sotiriou M.* L'icône en mosaïque de saint Jean l'Évangéliste de Lavra // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). Αθήνα, 1974. ς. 58–60. Πιν. 11–15.

[494] *Chatzidakis 1972,* P. 78–79.

Иезекииля и Елисея (илл. 3.49) Следует отметить также, что характерной особенностью микромозаики с изображением Иоанна Богослова является живописная объемная трактовка одеяний, что существенно отличает ее от других миниатюрных мозаик с поясными изображениями, на которых одеяния обычно решены почти плоскостно. Моделировка складок хитона и гиматия построена на тонких тональных переходах от темных плоскостей к более светлым того же цвета. Живописная и крупная лепка объема, посредством которой достигается ясность, массивность и спокойная значительность образа, также находит аналогии в объемной моделировке фигур некоторых мозаичных изображений в церкви свв. Апостолов, таких как образы того же Иоанна Богослова в сцене Распятия (илл. 3.51) или в юго-восточном парусе (илл. 3.53). По нашему мнению, все эти черты убедительным образом подтверждают мнение о связи миниатюрной мозаичной иконы «Св. Иоанн Богослов» с Фессалоникой. Стилистическая близость этого памятника мозаикам церкви свв. Апостолов дает все основания для расширения его традиционной датировки (около 1300 г.) до первой четверти XIV в. На наш взгляд, его следует атрибуировать как произведение одного из мастеров, работавших над созданием мозаичного убранства церкви свв. Апостолов, точнее – мозаичиста, исполнившего образы пророков в барабане купола, евангелистов в парусах и Иоанна Богослова в сцене Распятия.

Что касается остальных миниатюрных мозаичных икон, связанных с монастырями Афона или каким-либо иным образом позволяющих предполагать возможное происхождение из солунских мастерских, то следует признать, что они не несут в себе специфических художественных черт, которые могут быть бесспорно соотнесены с искусством Фессалоники. Им в равной степени чужды как акцентированная динамика движений и экспрессия контуров, так и подчеркнутая пространственная глубина, оличающие произведения т.н. «македонской школы». Аристократическая утонченность облика, удлиненность пропорций и спокойная грация изображений на миниатюрных мозаиках также обнаруживают совершенно иные эстетические приоритеты, нежели массивная

плотность фигур и заостренная хара́ктерность черт, присущие большинству памятников, созданных на почве Фессалоники. Это справедливо даже в отношении произведения, программа которого совершенно отчетливо адресует зрителя к столице Македонии и ее почитаемым святыням – иконы-реликвария «Св. Димитрий Солунский» из Сассоферрато (см. раздел 2.5 настоящей работы). Образ юного великомученика на этой мозаике – утонченный, хрупкий, исполненный почти претенциозной элегантности – очень далек от плотно сбитых, тяжеловесных и сумрачных изображений святых воинов на монументальных росписях и иконах, созданных в конце XIII – начале XIV вв. в Фессалонике и прилегающих к ней регионах (илл. 3.54, 3.55). Даже такой наименее «македонский» по характеру живописного решения и трактовке форм памятник, как фрески наоса храма свв. Апостолов в Фессалонике, демонстрирует совершенно иное понимание сущности аристократизма, проявляющегося здесь не в манерной «куртуазности», как на мозаичной иконе из Сассоферрато, а в замкнутой и отрешенной сдержанности (илл. 3.56). Справедливости ради надо отметить, что образ св. Димитрия на миниатюрной мозаике почти в той же степени далек и от столичных фресок с их специфическим пропорциональным строем, на которых удлиненные фигуры святых воинов, с приуменьшенными головами и кистями рук, наделены несоразмерно мощными торсами. Это становится очевидным при сравнении мозаичного образа из Сассоферрато с изображениями того же святого в параклессии Кахрие джами и на фреске южной церкви монастыря Липса, относимой на основании стилистических критериев к 1320-м гг.[495] Однако ближайшую аналогию динамично-изысканному образу св. Димитрия на мозаичной иконе из Сассоферрато являют изображения воинов в многофигурных мозаичных композициях Кахрие джами (илл. 3.57). Их удлиненные фигуры демонстрируют такую же телесную хрупкость,

[495] *Mango C., Hawkins E.J.W.* Additional Finds at Fenari Isa Camii, Istanbul // Dumbarton Oaks Papers, Vol. 22 (1968). P. 177–178, Fig. 1–2. Прекрасной сохранности фреска с изображением св. Димитрия Солунского была обнаружена в 1964 г. на откосе крайнего западного аркосолия в южном рукаве амбулатория, примыкающем к церкви Иоанна Предтечи.

свойственную отрокам, а не зрелым мужам, как и изображение св. Димитрия на миниатюрной мозаике. Многочисленные аллюзии на Фессалонику, которые несет в себе оклад иконы, не должны, на наш взгляд, непременно означать, что миниатюрная мозаика была исполнена в мастерских этого города, тем более что ее стиль безусловно свидетельствует о верности принципам столичного аристократического искусства в его наиболее рафинированном варианте. Скорее следует предположить, что она была создана константинопольскими мастерами для высокопоставленного заказчика по случаю какого-либо знаменательного для него события, связанного с Фессалоникой, чем и может объясняться усложненная программа обрамления этой иконы.

Элегантность и изящность пропорций свойственны и другим перечисленным нами выше миниатюрным мозаикам, что лишает гипотезу о их возможном происхождении из Фессалоники даже зыбкого подкрепления. Более того, если принять во внимание убедительное предположение Э. Райдера о том, что миниатюрные мозаики с ростовыми изображениями Христа Панктократора из монастыря Эсфигмен и Лавры св. Афанасия на Афоне[496] являются копиями чтимого константинопольского образа Христа Халкитиса, то столичное происхождение этих икон получает дополнительное, хотя и косвенное, подкрепление. Единственным памятником, изобразительный язык которого демонстрирует отклонение от классических стандартов аристократического искусства византийской столицы, является «Распятие» из монастыря Ватопед. Укороченные пропорции фигур и открытая эмоциональность ликов Богоматери и Иоанна Богослова придают облику этих персонажей выражение трогательной непосредственности, граничащей с наивностью. Однако стиль этой миниатюрной мозаики, обнаруживающий, как мы увидим далее (см. раздел 4.3 настоящей работы), сильное влияние западноевропейских художественных вкусов, не обладает и чертами, которые могли бы однозначно указывать на родство с искусством Фессалоники.

---

[496] А также миниатюрные мозаичные иконы с аналогичными изображениями в церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме и в церкви св. Екатерины в Галатине (см. раздел 2.2 настоящей работы).

Отдельными нюансами, предлагающими интересный материал для размышлений относительно возможной связи с Фессалоникой, отмечен стиль миниатюрной мозаики «Св. Георгий, побивающий дракона». Для этого памятника характерно особое понимание пространственной глубины, которое проявляется в изображении развевающегося плаща святого, скалистого пейзажа под ногами коня и извивающегося туловища змия. Сложно трактованные, мягкие складки плаща клубятся за спиной всадника, напоминая своими очертаниями облако, на что справедливо указал Ж. Дюран[497]. Реющее одеяние св. Георгия с плавными, округлыми изгибами ткани (илл. 3.58) вызывает ассоциации с гиматием Христа на мозаике «Сошествие во ад» в церкви свв. Апостолов в Фессалонике (илл. 3.59). Последний, однако, трактован намного сдержаннее, изображения складок лишены нарочитой пышности и прихотливости, присущих мозаичной иконе из Лувра. Выразительный тип клубящихся «капюшонообразных» складок (илл. 3.60), использованных в изображении плаща св. Георгия, встречается также в моделировке гиматиев Христа и пророка Илии в сцене Преображения в церкви свв. Апостолов (илл. 3.61). Однако этот мотив часто применяется и в столичной живописи – например, на мозаиках и фресках Кахрие джами (ср. с гиматием Христа в сценах исцеления (илл. 3.64) или плащом ангела, свивающего небеса в свиток в сцене Страшного Суда в параклессии, илл. 3.63). В любом случае, тонкие оттенки стиля миниатюрной мозаики из Лувра не дают бесспорных оснований для ее атрибуции солунской мастерской. Такие детали, как тщательная, почти каллиграфичная моделировка крупа коня или исполненное большой декоративности изображение дракона скорее свидетельствуют против ее возможного происхождения из мастерских Фессалоники, как правило, сохраняющих верность пластически ясным и цельным формам.

[497] Byzance: L’art byzantin dans les collections publiques françaises. Exh. cat. Paris, Musée du Louvre, November 3, 1992 – February 1, 1993. Paris, 1992. № 364, P. 472.

## 3.3. Италия

### *3.3.1. Сицилия*

Не лишенным интереса представляется предположение, что одним из мест производства миниатюрных мозаичных икон в раннепалеологовский период могла быть Сицилия[498]. Действительно, из всех монументальных мозаик, возникших в конце XIII – первой половине XIV вв. на итальянской почве, памятники Сицилии демонстрируют новый стиль палеологовского ренессанса в его наиболее чистом, приближенном к живописи Константинополя варианте. На Сицилию указывают и некоторые свидетельства, касающиеся портативных мозаичных икон. В перечне, составленном Дж. Гримальди, среди прочих икон, завещанных собору Св. Петра в Риме кардиналом Виссарионом, упоминается мозаичный образ архангела Михаила, принадлежавший королеве Сицилии Елизавете[499]. Сицилийский провенанс имеют две сохранившиеся до наших дней портативные мозаики. На обороте миниатюрной мозаичной иконы «Распятие», ныне хранящейся в Государственных музеях Берлина, имеется наклейка с выполненной чернилами надписью: «Di Proprietà… Nicosia», указывающая на то, что микромозаика когда-то находилась в этом сицилийском городе[500]. Датируемая концом XII – началом XIII вв. среднеформатная мозаичная икона «Преображение», ныне принадлежащая Музею Лувра, в XVIII в. находилась в Палермо в коллекции протонотария Королевства Сицилия Игнацио Папе, герцога Джампильери[501]. Кроме того, в датируемой 1309 г. инвентарной описи

---

[498] Проблематика, касающаяся сицилийского происхождения ряда портативных мозаичных икон, освещена в работе: *Krickelberg-Pütz A.* Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter 50. 1982. S. 62. Исследовательница в целом скептически относится к гипотезе о возможном создании микромозаик на Сицилии.

[499] Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle: recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Deuxième partie. Paul II (1464–1471). Ed. E. Müntz. Paris, 1879. P. 298, Note 3.

[500] Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 220–221; *Krickelberg-Pütz A.* Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50, 1982. S. 62. Подробнее о сицилийском провенансе этой иконы, в частности, о ее появлении в 1901 г. на художественном рынке г. Катании, см. Приложение 2 к настоящей работе.

[501] Byzance: L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Exh. cat. Paris, Musée du Louvre, November 3, 1992 – February 1, 1993. Paris, 1992. № 279. P. 368.

Палатинской капеллы (г. Палермо) содержится упоминание о мозаичной иконе с изображением св. Георгия, а в составленной в 1333 г. инвентарной описи церкви Санта-Мария-дель-Аммиральо говорится о нескольких миниатюрных мозаичных иконах («yconas de opere musivo subtili quatuor»)[502].

Большая часть сохранившихся от XIII – XIV вв. на почве Сицилии монументальных мозаик находится в Мессине. Это происходящие из местных церквей четыре мозаичных фрагмента в Региональном музее Мессины, традиционно относимые ко второй половине XIII – первой трети XIV вв.: 1) образ восседающей на престоле Богоматери с Младенцем (т.н. «Madonna della Ciambretta»), первоначально находившийся в бенедектинском монастыре Санта-Мария-фуори-ле-мура (более известном под латинским названием Santa Maria extra moenia) и в XVI в. перенесенный оттуда во вновь построенный монастырь св. Григория[503] (илл. 3.65); 2) изображение головы неизвестного святого (предположительно, апостола Петра), происходящее из располагавшегося в окрестностях Мессины храма Санта-Мария-делла-Валле (известного также под названием «Бадьяцца»)[504] (илл. 3.66); 3) образ Богоматери с Младенцем в типе Галактотрофусы (т.н. «Nostra Donna delle Grazie»), ранее находившийся в часовне госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина, на месте которого в XVI в. был построен монастырь св. Григория[505] (илл. 3.67) и 4) происходящее из той же часовни руинированное ростовое изображение архангела Михаила[506] (илл. 3.68). Мозаики сильно пострадали от землетрясений (в особенности от разрушительного землетрясения 1908 г.) и

---

[502] *Moretti S.* I colori della fede: icone a smalto e a mosaico tra X e XIV secolo // Vie per Bisanzio: VII Congresso nazionale dell'Associazione italiana di studi bizantini, Venezia, 25-28 novembre 2009. (Vol. 1–2). P. 1003.

[503] *Lasareff V.* Early Italo-Byzantine Painting in Sicily // Burlington Magazine LXIII, 2 (1933). P. 279–287. Pl. I.C; *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949. P. 189. Pl. 120b; *Pace V.* Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI – XIV) // I bizantini in Italia. Milano, 1982. P. 489, Fig. 445; *Raneri M.* I mosaici staccati del Museo Regionale di Messina // I mosaici. Cultura, tecnologia, conservazione. Atti del Convegno di Studi. Bressanone, 2 – 5 luglio 2002. Università degli Studi di Padova, Dipartimento chimica inorganica metallorganica analitica. A cura di Guido Biscontin e Guido Driussi. Marghera – Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2002. P. 69–78. Fig. 1.

[504] *Demus 1949*, P. 187*; Pace 1982*, P. 489. Fig. 443; *Raneri 2002*, P. 69–78. Fig. 2.

[505] *Lasareff 1933*, Pl. I.D; *Demus 1949*, P. 189; *Campagna Cicala F.* Il mosaico con la Vergine e il Bambino da San Gregorio di Messina // Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie. Ed. Maria Andaloro. Siracusa, 1995. Cat. 130. P. 507–511; *Raneri 2002*, P. 69–78. Fig. 3.

[506] *Lasareff 1933*, Pl. I.B; *Demus 1949*, P. 189; *Raneri 2002*, P. 69–78. Fig. 4.

подвергались неоднократным реставрационным вмешательствам[507]. Бесспорные исторические свидетельства, которые могли бы пролить свет на время их создания, отсутствуют, а фрагментарная сохранность мозаик, их разрозненный характер и стилистическая неоднородность существенно затрудняют исследование этих памятников.

Кроме того, в Кафедральном соборе Мессины частично уцелели мозаики первой половины XIV в., украшающие конхи апсид[508]. Центральная и северная апсиды были декорированы в 1321–1333 гг., во время совместного правления королей из арагонской династии – Федериго II и Педро II[509]. К сожалению, мозаичное убранство Дуомо подверглось многократным позднейшим переделкам и реставрационным вмешательствам, особенно в XIX – XX вв. Мозаики южной и центральной апсид почти полностью погибли в результате землетрясения 1908 года и бомбардировки 1943 года[510]: в своем современном виде они представляют собой, по сути дела, реконструкцию, причем не самую удачную. Лишь уцелевшая мозаика в северной апсиде дает относительно адекватное представление о стилистических характеристиках созданного в первой трети XIV в. живописного убранства собора, хотя и она пострадала в 1943 г. от пожара[511]. На ней представлены Богоматерь с Младенцем на престоле

---

[507] См. *Demus 1949,* P. 189; *Campagna Cicala 1995,* P. 509*; Raneri 2002,* P. 69–78.

[508] Строительство мессинского собора началось в 1092 г., в 1197 г. он был освящен; его первоначальная мозаичная декорация погибла во время пожара в 1254 г. См. *Lasareff 1933,* P. 284*; Demus 1949,* P. 189, 191–192; *Campagna Cicala 1995,* P. 509; *Bernardi G.* I mosaici del Duomo di Messina: storia e vicende conservative // Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Venezia 20-23 gennaio 1999, a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni. Ravenna, 2000. P. 439.

[509] В источнике XVII в. зафиксирована ныне утраченная надпись, датировавшая мозаичное убранство 1322 годом, см. *Demus 1949,* P. 192. В конхе центральной апсиды кафедрального собора Мессины представлена Деисусная композиция, с тронным образом Христа и предстоящими архангелами, Богоматерью и Иоанном Предтечей, а также изображениями коленопреклоненных Федериго II, Педро II и архиепископа Гвидотто де Аббиато. Фланкировавшее центральную апсиду мозаичное изображение Благовещения, обнаруженное в ходе проводившихся в 1903 г. реставрационных работ, полностью погибло, см. *Bernardi 2000,* P. 442–443*, Bernardi 2001,* P. 598–599. Мозаика в конхе южной апсиды была создана чуть позже, между 1348 и 1355 гг. (*Demus 1949,* P. 189, 192). Здесь был представлен тронный образ св. Иоанн Богослова с предстоящими св. Николаем Чудотворцем и Василием Великим и коленопреклоненными донаторами: королем Людовиком (сыном Педро II) и регентом Сицилии Джованни, герцогом Рандаццо.

[510] История разрушений и реставраций мозаик мессинского собора в XIX–XX вв. подробно рассматривается в статьях Г. Бернарди: *Bernardi 2000,* P. 439–450; *Bernardi G.* I mosaici del Duomo di Messina: nuovi documenti sui restauri // Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM, Pompei, 22-25 marzo 2000, a cura di A. Paribeni, Ravenna, 2001. P. 595–608.

[511] Мозаика северной апсиды, в отличие от декорации центральной и южной апсид, почти не пострадала от разрушительного землетрясения 1908 года, а в 1943 г. уцелела после бомбардировки, хотя в результате вызванного ею пожара часть тессер была утрачена. См. *Bernardi 2000,* P. 445.

с предстоящими архангелами, святыми Лючией и Агатой и коленопреклоненными фигурами королевы Элеоноры Анжуйской (супруги Федериго II) и Елизаветы Каринтийской (супруги Педро II) (илл. 3.69)[512].

Еще один фрагмент монументальной мозаичной декорации, на котором представлена Богоматерь с Младенцем в типе Одигитрии, хранится в Региональной галерее Сицилии в Палермо[513] (илл. 3.70). Мозаика происходит из крепости Калатамауро близ Энтеллы (Западная Сицилия) и традиционно датируется временем около 1300 г.

Помимо перечисленных памятников, сохранившихся на Сицилии от пост-норманнской эпохи, следует упомянуть утраченное уже в XV в. мозаичное изображение на западном фасаде собора Чефалу, на котором был представлен Фридрих II Гогенштауфен, отправляющий посольство в Дамаск; эта мозаика (как, возможно, и другие располагавшиеся рядом с ней ктиторские композиции) была исполнена между 1226 и 1228/29 гг.[514]

Вопрос о возможном создании миниатюрных мозаичных икон на Сицилии стоит в тесной связи с проблемой существования здесь мозаичной мастерской в пост-норманнскую эпоху. Большинство исследователей (В.Н. Лазарев, В. Паче, Ф. Кампанья Чикала) сходятся во мнении, что после завершения грандиозных работ по украшению мозаиками соборов в Монреале (1180-е гг.)[515] и Палермо (ок. 1185 г.)[516] деятельность местных мозаичных

---

[512] Помимо кафедрального собора Мессины, в XIV в. артель мозаичистов работала в Палатинской капелле г. Палермо, где ок. 1345 г. подверглась сильной реставрации мозаика западной стены с изображением восседающего на престоле Христа с предстоящими апостолами Петром и Павлом. См. *Lasareff 1933,* P. 287. Сама мозаика создана, по-видимому, позже основного убранства капеллы: в конце XII – начале XIII вв. (*Demus 1949,* P. 57) или в 1160–1180-е гг. (*Tronzo W.* The Medieval Object-Enigma, and the Problem of Cappella Palatina in Palermo // Word & Image, Vol. 9, № 3 (1993). P. 213, 214–215). И. Бек считает, что она изначально задумывалась как элемент иконографической программы «династической оси», вытянутой с востока на запад, т.е. была создана одновременно с декорацией центральной апсиды, см. *Beck I.* The First Mosaics of the Capella Palatina in Palermo // Byzantion, Vol. 40, № 1 (1970). P. 132–133.

[513] *Lasareff 1933,* Pl. I.A; *Demus 1949,* P. 189. P. 120a; *Pace 1982,* P. 490. Fig. 444*; Andaloro M.* L'Odigitria di Calatamauro e la soglia della pittura paleologa // Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie. Ed. Maria Andaloro. Siracusa, 1995. Cat. 131. P. 512–518.

[514] *Demus 1949,* P. 10. Описание мозаик западного фасада собора Чефалу, погибших при перестройке портика в 1480 г., сохранилось в источнике XIV в. Помимо сцены с Фридрихом II Гогенштауфеном здесь располагались ктиторские композиции, представлявшие правителей Сицилии из династии Отвилей – Рожера II, Вильгельма I, Вильгельма II и королеву Констанцию.

[515] *Demus 1949,* P. 123–148; *Kitzinger E.* I mosaici di Monreale. Palermo, 1960. P. 17–25, в особенности P. 25.

артелей не прекратилась, хотя ее масштабы должны были сильно уменьшиться. На протяжении всего XIII в. на Сицилии продолжала существовать локальная традиция создания монументальных мозаик, периодически обновляемая и подпитываемая притоком художественных сил из Византии[517]. М. Андалоро, напротив, считает, что после завершения последних крупных мозаичных ансамблей XII в. участвовавшие в их создании мозаичисты покинули Сицилию, и преемственность в изготовлении монументальных мозаик на острове прервалась[518]. Самый ранний из сицилийских мозаичных фрагментов XIII в., образ Богоматери с Младенцем из Калатамауро, имеет надежный terminus post quem – 1246 г., т.к. только в этом году крепость, находившаяся в руках мусульман, была завоевана Фридрихом II Гогенштауфеном[519]. Как предполагает исследовательница, за отсутствием местных сицилийских мозаичистов для украшения церкви в Калатамауро были приглашены византийские (возможно, константинопольские) мастера[520].

Ключевую роль в решении вопроса о сохранении на протяжении XIII в. на Сицилии традиций мозаичного искусства должно сыграть подробное изучение уцелевших мессинских мозаик. В немногочисленных посвященных им работах единодушно отмечается, что они были созданы под византийским влиянием, однако взгляды на датировку этих памятников, равно как и на атрибуцию их приезжим греческим и/или местным сицилийским мастерам, существенно варьируются. Поэтому нам представляется чрезвычайно важным обозначить основные стилистические особенности мозаичных фрагментов из

---

[516] Кафедральный собор Палермо был построен архиепископом Уолтером Миллем между 1172 и 1185 гг. на месте существовавшего ранее храма более скромных размеров. В 1185 г. собор был освящен, о чем сообщала утраченная ныне надпись в апсиде. Некогда обширное мозаичное убранство палермитанского собора было полностью утрачено во время реставрации 1781–1801 гг. Единственным уцелевшим фрагментом является мозаичное изображение восседающей на престоле Богоматери с Младенцем с поклоняющимися архангелами в нише над южным входом в собор. См. *Demus 1949*, P. 187–188.

[517] *Lasareff 1933,* P. 279, 283*; Pace 1982,* P. 489-490*; Campagna Cicala 1995,* P. 509.

[518] *Andaloro 1995,* P. 518. Исследовательница обходит стороной вопрос создания мозаик на западном фасаде собора Чефалу, возникших задолго до мозаичного образа Богоматери Одигитрии в Калатамауро.

[519] Ibid, P. 518. Во время правления Арагонской династии Калатамауро с прилегающей территорией стал баронетством, апанажем принцев королевского дома.

[520] Сходного мнения о пресечении практики изготовления мозаик на Сицилии в XIII в. придерживается, по-видимому, М. Ранери: *Raneri 2002,* P. 72.

Мессины и, по возможности, уточнить место этих произведений в искусстве раннепалеологовского периода.

Крупных размеров (255 х 163 см) образ Богоматери с Младенцем на престоле (т.н. «Madonna della Ciambretta») является единственным уцелевшим элементом мозаичного убранства бенедектинского монастырского храма Санта-Мария-фуори-ле-мура, разрушенного в 1537 г. для постройки на его месте новых городских стен Мессины[521]. Мозаика расположена в неглубокой нише, демонстрируя тем самым типологическую близость датируемому ок. 1185 г. мозаичному образу Богоматери над южным входом в кафедральный собор Палермо[522] (илл. 3.71). Слева перед троном изображен коленопреклоненный ктитор в монашеском облачении, которому Богоматерь подает развернутый свиток; личность ктитора не идентифицируется[523]. Общепринятой является предложенная В.Н. Лазаревым датировка мозаики второй половиной XIII в.[524] Относительно происхождения исполнивших ее мастеров мнения исследователей расходятся: так, В. Паче склонен считать этот памятник произведением местных сицилийских художников, уже утративших связь с «высоким искусством» норманнской эпохи[525], в то время как М. Ранери предполагает, что мозаика «Madonna della Ciambretta» (как и вся остальная

---

[521] Согласно историческим свидетельствам, бенедиктинцы сохранили и перенесли мозаичный образ Богоматери на новое место, поскольку он считался чудотворным и пользовался особым почитанием (*Lenzo F.* Filippo Juvarra a Messina: la Chiesa di San Gregorio // Annali di architettura, № 15 (2003). P. 206). Некоторое время, пока монахам ордена не было выделено место для возобновления монастыря, мозаика находилась в мессинской церкви Сант-Агостино (*Caio Domenico Gallo*. Annali della città di Messina, capitale del Regno di Sicilia, dal giorno di sua fondazione sino a tempi presenti. Tomo I. Messina, 1756. P. 154). В 1542 г. в распоряжение ордена были переданы строения госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина, которые впоследствии были снесены, а на их месте отстроен монастырь Сан-Грегорио *(Campagna Cicala 1995,* P. 507; *Raneri 2002,* P. 73). Новый монастырский собор был построен между 1564 и 1572 гг. по проекту архитектора Андреа Каламеха (*Lenzo F.* Il campanile di San Gregorio e Paolo Filocamo // Lexicon. Storie e architetture di Sicilia. № 1, 2005. (Messina tra Seicento e Settecento). P. 31–32). Мозаичный образ Богоматери был помещен в капелле, располагавшейся в южном рукаве трансепта; в 1628 г. специально для него был сооружен монументальных размеров алтарь (*Lenzo 2003,* P. 206; *Lenzo 2005,* P. 32). Сама капелла в честь мозаики получила посвящение «Мадонне делла Чамбретта».

[522] *Demus 1949,* P. 187–188.

[523] Прежде, без достаточных на то оснований, изображенный перед престолом Богоматери донатор отождествлялся с папой Римским Григорием Великим, см. *Lasareff 1933,* P. 280. Свиток содержит надпись: «Qui plasmasti me».

[524] *Lasareff 1933,* P. 283. Помимо мозаики «Madonna della Ciambretta», В.Н. Лазарев датировал второй половиной XIII в. еще два мозаичных фрагмента из Мессины – т.н. «Nostra Donna delle Grazie» и ростовое изображение архангела Михаила. Ibid, P. 280. По мнению исследователя, мозаика «Madonna della Ciambretta» и образ архангела Михаила исполнены одним мастером, что неверно.

[525] *Pace 1982,* P. 489–490.

мозаичная декорация храма Санта-Мария-фуори-ле-мура, ныне утраченная), была создана ок. 1260 г. приезжими византийскими мозаичистами[526].

Мозаичное изображение демонстрирует несомненное знакомство исполнившего его мастера с палеологовской живописью, о чем свидетельствует объемная пластическая разработка фигур Богоматери и Младенца, а также типы их ликов (илл. 3.72, 3.73). Однако отдельные детали изображения, такие как неумелая передача неестественно загибающейся полукруглой спинки престола, не слишком уверенный рисунок складок одеяний со схематичной светотеневой моделировкой, а также «ломаный» край мафория, обрамляющий чепец Богоматери[527], выдают несомненно подражательный характер этого произведения (илл. 3.74). Характерной неправильностью отличаются лики – одна щека кажется припухлой, что, очевидно, является результатом неудачной попытки передать трехчетвертной разворот (илл. 3.75). Для художественной манеры выполнившего мессинскую мозаику ма́стера формы византийского искусства не были вполне органичными, хотя он, несомненно, обладал хорошей выучкой и был знаком с наиболее передовыми образцами константинопольской живописи. В связи с этим кажется убедительным предположение В. Паче о том, что им мог быть местный сицилийский художник[528].

Подражательный характер мозаики «Madonna della Ciambretta» становится особенно заметным при сравнении с мозаичным изображением Богоматери Одигитрии из Региональной галереи Сицилии в Палермо (илл. 3.77). Изначально создававшаяся как самостоятельный иконный образ, о чем свидетельствует сохранившаяся «шахматная» разгранка, эта небольших размеров (82 х 50 см) монументальная мозаика размещалась, по всей вероятности, на северном предалтарном столбе крепостной церкви

---

[526] *Raneri 2002,* P. 70–72. Исследовательница связывает обстоятельства создания мозаичного убранства монастыря Санта-Мария-фуори-ле-мура с прибытием на Сицилию Анны-Констанцы, вдовы никейского императора Иоанна III Ватаца и сестры Манфреда, последнего короля Сицилии из рода Гогенштауфенов. Известно, что Манфред и Анна-Констанца состояли в родстве с аббатисой монастыря. Ibid, P. 72.

[527] Не исключено, впрочем, что неправильные очертания мафория являются следствием последующей неумелой реставрации мозаики.

[528] *Pace 1982,* P. 489–490.

Калатамауро[529]. Изобразительный язык этого памятника, отличающегося чрезвычайно высоким уровнем исполнения, находится сугубо в русле византийской художественной традиции. Отдельные архаичные элементы (например, восходящая к комниновским образцам жесткая вилкообразная складка на переносице Богоматери) не играют определяющей роли в стиле мозаики, демонстрирующей развитые приемы палеологовского искусства и почти единодушно датируемой временем ок. 1300 г.[530]

Важно отметить, что как в мессинской мозаике «Madonna della Ciambretta», так и в происходящем из Калатамауро изображении Богоматери Одигитрии используется описанный нами ранее принцип объемной моделировки ликов с использованием «теневого каркаса», причем в его классическом, завершенном варианте, окончательно оформившемся в византийском мозаичном искусстве палеологовского периода к моменту создания живописного убранства Кахрие джами (1316–1321 гг.). Затененные участки (контур лика, фрагмент шеи под подбородком, тени вокруг глаз, носа и губ) выкладываются темными кубиками смальты, преимущественно зеленоватыми, оливковыми и серо-голубыми. Остальная часть лика моделируется светлыми тессерами сближенных тонов, благодаря чему создается эффект круглящейся формы. На наш взгляд, последовательное применение в мозаике «Madonna della Ciambretta» способа моделировки ликов, кристаллизация которого в константинопольских ансамблях завершилась только к 1320-м гг., решительно свидетельствует о ее создании не во второй половине XIII в., а в первой трети XIV в., особенно если принять во внимание

---

[529] *Demus 1991,* S. 59; *Andaloro 1995,* P. 513–514.

[530] *Demus 1949,* P. 189, 191 (с указанием, что памятник является «блестящим примером константинопольского искусства ок. 1300 г.»); *Krickelberg-Pütz 1982,* S. 109 (относит мозаику к рубежу XIII – XIV вв.); *Demus 1991,* S. 59 (с датировкой ок. 1300 г.); *Andaloro 1995,* P. 513, 518 (датирует мозаику концом XIII в. и считает ее произведением приезжих византийских мастеров). В. Паче предлагает считать временем создания памятника вторую половину, возможно – третью четверть XIII в. (*Pace 1982,* P. 490). Большинство историков византийского искусства, с легкой руки В.Н. Лазарева, усматривают ближайшую стилистическую аналогию мозаике из Калатамауро в мозаичной иконе с образом Богоматери Одигитрии из Эрегли (ныне – в Национальном археологическом музее г. Софии), что, как мы покажем ниже, верно лишь отчасти.

несомненно вторичный, подражательный характер этого памятника по отношению к столичным византийским произведениям[531] (илл. 3.78, 3.79).

Это же справедливо для представленного в иконографии Галактотрофусы мозаичного образа Богоматери с Младенцем на престоле (т.н. «Nostra Donna delle Grazie»), происходящего из часовни госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина[532]. Мозаика, современный размер которой составляет 170 х 86 см, сильнейшим образом пострадала от радикального реставрационного вмешательства 1892 г., когда она была перенесена из ниши на плоскость, лишившись при этом своих первоначальных округлых очертаний; фигура Младенца, руки Богоматери и ряд других, менее значимых, деталей были полностью реконструированы[533]. Искажение в результате реставрации пропорционального строя изображения и утрата значительной части мозаичной кладки существенно затрудняют оценку стиля этого произведения. Тем не менее, относительно хорошо сохранившийся лик Богоматери позволяет сделать вывод о знакомстве мастера с принципами моделировки личнóго , оформившимися в византийском искусстве в первой четверти XIV в.; это

---

[531] Аргументируя раннюю (ок. 1260 г.) датировку памятника, М. Ранери указывает на то, что лик Богоматери выложен квадратными тессерами крупного размера (4–5 мм), из-за чего его моделировка кажется сухой и недостаточно пластичной (*Raneri 2002,* P. 71). Однако значительный масштаб кубиков, используемых в наборе личнóго, ни в коем случае не может являться безусловным свидетельством создания мозаики в раннепалеологовскую эпоху. Как мы видели на примере мозаичного фрагмента из константинопольской церкви Панагии Мухлиотиссы (см. раздел 3.2.2), крупные тессеры (2–4 мм) могли применяться при моделировке ликов и в первой четверти XIV в., причем даже в изображениях небольшого формата (высота лика Богоматери в константинопольском памятнике составляет всего ок. 7,5 см). Поэтому не должно вызывать удивления использование крупных кубиков в мессинской мозаике, на которой размер лика Богоматери превышает 25 см в высоту (расчет автора). Несколько огрубленная техника исполнения образа «Madonna della Ciambretta» указывает на провинциальность памятника, а не на его раннюю датировку.

[532] Госпиталь Сант-Анджело-алла-Каперрина, в часовне которого находились два монументальных мозаичных образа – «Nostra Donna delle Grazie» и ростовое изображение архангела Михаила – в 1542 г. был передан в распоряжение монахов бенедектинского ордена, чей монастырь Санта-Мария-фуори-ле-мура был разрушен в 1537 г., чтобы освободить место для новых городских стен. Для постройки монастырского храма, посвященного св. Григорию, госпиталь снесли; сохранилось только здание часовни, интегрированное в комплекс вновь возведенных монастырских строений. Обе мозаики находились в часовне вплоть до землетрясения 1908 г. Вызванные им разрушения монастыря стали причиной возникновения в последующей научной литературе заблуждения о происхождении трех мозаик (уже упоминавшейся выше «Madonna della Ciambretta», а также «Nostra Donna delle Grazie» и образа архангела Михаила) из одного и того же храма Сан-Грегорио. На самом деле «Madonna della Ciambretta», как отмечалось выше, была перенесена в XVI в. из монастыря Санта-Мария-фуори-ле-мура. См. *Campagna Cicala 1995,* P. 507; *Raneri 2002,* P. 73.

[533] *Campagna Cicala 1995,* P. 507, 509; *Raneri 2002,* P. 73–74. Также в результате реставрации оказались утраченными боковые стороны мозаики и нижняя часть изображения подножия. М. Ранери совершенно справедливо отмечает существенные искажения, которые претерпела мозаичная кладка в результате переноса с вогнутой поверхности на плоскую и замены (не всегда точной) выпавших в результате этой операции тессер.

особенно заметно в используемых им приемах трактовки глаз, бровей, контура носа и притенений по овалу лика (илл. 3.82).

Как неоднократно отмечалось, типология и стиль мозаики «Nostra Donna delle Grazie» близки двум иконам с тронными изображениями Богоматери (т.н. «Мадонна Кан» и «Мадонна Меллон») из собрания Национальной галереи искусства в Вашингтоне[534]. Эти памятники объединяет с мозаикой из Мессины поза Богоматери, представленной в легком развороте, обильная ассистная разделка одеяний и некоторые детали оформления престола, такие как украшение спинки (илл. 3.83, 3.84). По сравнению с мозаикой из Мессины вашингтонские Мадонны характеризуются более высоким уровнем исполнения, что не исключает вероятности использования для всех трех произведений единого образца. Изобразительный язык «вашингтонских Мадонн» являет собой несомненный результат синтеза византийской и западноевропейской (италийской?) художественных манер; однако их происхождение и предполагаемая датировка продолжают оставаться предметом неутихающих дискуссий и потому не могут служить надежным подспорьем при атрибуции мозаики из Мессины[535]. Традиционно считалось, что она была исполнена во второй половине XIII в. в смешанной итало-греческой мастерской[536]. Ф. Кампанья Чикала абсолютно обоснованно предложила сдвинуть датировку мозаики на начало XIV в., опираясь, в том числе, на исторические свидетельства об основании госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина в 1330 г.[537] Отмеченные нами выше особенности моделировки лика Богоматери служат, на наш взгляд, весомым аргументом в пользу более поздней даты

---

[534] Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 286, Fig. 286, 286.I, P. 476–477.

[535] О дискуссии относительно места и времени создания «вашингтонских Мадонн», с перечнем основной литературы вопроса, см. *Jolivet-Lévy C.* La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident // Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 23. В настоящее время преобладает датировка «Мадонны Кан» третьей четвертью XIII в., а «Мадонны Мелон» – последней четвертью XIII в.

[536] Подробный обзор существовавших в исследовательской литературе датировок и атрибуций мозаики приведен в публикации: *Campagna Cicala 1995,* P. 509.

[537] *Campagna Cicala 1995,* P. 510.

создания мозаичного образа «Nostra Donna delle Grazie», вероятнее всего – не ранее первой трети XIV в.

Из часовни госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина происходит еще одна монументальная мозаика – с ростовым образом архангела Михаила (180 х 80 см), считавшаяся погибшей во время землетрясения 1908 г. и лишь в 1998 г. обнаруженная в разрозненных фрагментах в хранении Регионального музея Мессины[538]. Восстановленная благодаря усилиям местных реставраторов по архивной фотографии начала XX в.[539], эта великолепная, хотя и сильно утраченная, мозаика отличается элегантными пропорциями и изысканностью колорита. Виртуозная техника исполнения и богатство цветового решения свидетельствуют о высочайшем художественном мастерстве исполнивших ее мозаичистов[540]. Отдельные мотивы, такие как орнамент далматики, находят ближайшие параллели в искусстве Константинополя первой четверти XIV в., в первую очередь в мозаиках монастыря Хора (илл. 3.85, 3.86). Традиционная датировка памятника второй половиной XIII в.[541] была пересмотрена Ф. Кампаньей Чикалой, указавшей на то, что появление мотива fleur-de-lis на подножии архангела Михаила (илл. 3.87) могло быть мотивировано женитьбой в 1301 г. короля Сицилии Федериго II на Элеоноре Анжуйской, дочери неаполитанского короля Карла II Анжуйского[542]. С учетом уже упоминавшихся свидетельств об основании госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина в 1330 г.,

---

[538] В отличие от мозаичного изображения Богоматери с Младенцем («Nostra Donna delle Grazie»), перенесенного в 1892 г. на новую портативную основу, мозаика с образом архангела Михаила к моменту землетрясения по-прежнему находилась на своем первоначальном месте, и поэтому обвал стен часовни привел к ее полному разрушению. После землетрясения фрагменты мозаики были извлечены из-под завалов и некоторое время хранились, наряду с уцелевшими остатками других памятников Мессины, в кафедральном соборе города. Их дальнейшая судьба оставалась неизвестной вплоть до обнаружения в 1998 г. О том, насколько кропотливым был труд реставраторов по восстановлению мозаики, свидетельствуют размеры сохранившихся фрагментов, составлявшие всего от 2 до 20 кв.см. См. *Raneri 2002,* P. 74, 75, 77.

[539] Мозаика была зафиксирована in situ в 1903 г. фотосъемкой студии Джакомо Броджи (Флоренция). По-видимому, эта фотография была воспроизведена в статье В.Н. Лазарева 1933 г., без указания на то, что мозаичный образ архангела Михаила погиб в результате землетрясения 1908 г. См. *Raneri 2002,* P. 77.

[540] Исследование мозаики в ходе ее восстановления выявило тщательно исполненный , детальный подготовительный рисунок. В наборе личнóго используются мельчайшие тессеры , размер которых составляет 2–3 мм; кубики смальты разных оттенков имеют правильную квадратную форму и не превышают 3–5 мм в длину. См. *Raneri 2002,* P. 75–76.

[541] См., например, *Lasareff 1933,* P. 283; *Demus 1949,* P. 189.

[542] *Campagna Cicala 1995,* P. 510.

временем создания мозаичного образа архангела Михаила следует считать, по-видимому, первую треть XIV в.[543]

Наконец, единственным уцелевшим фрагментом мозаик апсиды церкви Санта-Мария-делла-Валле (т.н. «Бадьяцца») близ Мессины является крупномасштабное (59 х 46 см) изображение головы святого, предположительно, апостола Петра[544]. Точное время создания этого в высшей степени утонченного памятника неизвестно. Ф. Болонья предлагал датировать его временем правления Фридриха II Гогенштауфена; В. Паче, основываясь на сообщении мессинского историка XVII в. П. Сампери, согласно которому в конхе апсиды у ног апостола Петра находились изображения «Федериго и его супруги Элеоноры», относит мозаику к периоду царствования Федериго II (1295–1337 гг.) и считает ее произведением константинопольских мастеров[545].

Последняя датировка кажется более убедительной, поскольку мозаика, отличающаяся очень высоким качеством исполнения, демонстрирует несомненное стилистическое родство с константинопольскими памятниками первой четверти XIV в. Рафинированная утонченность и задумчивая отрешенность образа апостола Петра сближают его с наиболее изысканными репрезентативными изображениями в Кахрие джами и Фетхие джами (илл.3.88–3.91). Мозаичный набор отличается замечательной тонкостью и правильностью. Некоторые приемы – например, моделировка лба косыми рядами тессер, словно продолжающими пряди волос, – находят буквальные аналогии в ликах средовеков в кафоликоне монастыря Хора (илл. 3.89.). Принципы трактовки глаз , бровей, контура носа , переносицы также близко следуют столичным византийским образцам . Но в то же время ма́стера ,

---

[543] М. Ранери априори считает 1330 г. terminus post quem для обеих мозаик, происходящих из часовни госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина, см. *Raneri 2002,* P. 73.

[544] Фрагмент был снят со стены до 1877 г., поскольку в это время он уже находился в музее. Помимо фигуры апостола Петра, на мозаиках апсиды храма Санта-Мария-делла-Валле (известного также под названием Санта-Мария-делла-Скала) были представлены Богоматерь с двумя поклоняющимися архангелами, ктиторы – Федериго и Элеонора, а также, по мнению М. Ранери, апостол Иаков, с которым исследовательница и отождествляет сохранившееся мозаичное изображение. См. *Raneri 2002,* P. 72, 77.

[545] *Pace V.* Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI – XIV) // I bizantini in Italia. Milano, 1982. P. 489. См. тж. *Raneri 2002,* P. 72.

исполнившего мессинскую мозаику, отличает существенно иное понимание живописных возможностей мозаичной техники, которое можно назвать аскетичным. Его произведение отличается подчеркнутой графичностью, скупостью колористического решения и, как следствие, бóльшей плоскостностью по сравнению с константинопольскими памятниками раннепалеологовской эпохи.

Любопытно отметить, что эти черты присущи и обеим мессинским мозаикам с изображением тронной Богоматери («Madonna della Ciambretta» и «Nostra Donna delle Grazie»), а также образу Богоматери Одигитрии из Калатамауро. Их объединяет слабая дифференцированность оттенков карнации и отсутствие тонкой нюансировки в тональных переходах (илл. 3.92, 3.77). Лики кажутся почти монохромными и гораздо более плоскостными, чем в собственно византийских произведениях. Создавшим их мозаичистам остается совершенно недоступной особая, непередаваемая терминами колористики, но безошибочно ощутимая светоносность мозаичной поверхности, имманентная константинопольским памятникам, для которых свет всегда остается «главным пигментом в палитре»[546] (илл. 3.93, 3.94). Очевидно, что художники, исполнившие мозаичные фрагменты из Мессины, ориентировались на хорошие столичные образцы, но работали в более упрощенной, по сравнению с константинопольскими мастерами, манере. В результате отдельные приемы моделировки личнóго применяются ими чисто механически, утрачивая формообразующие функции. Так, например, активная подрумянка в виде нескольких параллельных ярко-розовых штрихов, какую мы видим на выполненной в столичной мастерской иконе «Богоматерь Одигитрия» (ныне – в Национальном археологическом музее г. Софии), в мессинских мозаиках становится едва различимой, почти полностью сливаясь с окружающим ее телесным тоном (илл. 3.95–3.97).

[546] По замечательно тонкой и точной формулировке Т. Уиттемора, см. *Whittemore 1952*, P. 10.

Интересно отметить, что из всех мозаичных фрагментов, хранящихся в Региональном музее Мессины, только мозаика с изображением архангела Михаила демонстрирует колористическое богатство и тонкость тональной моделировки личнóго, несомненно родственные константинопольским памятникам первой четверти XIV в. (илл. 3.98). Подобно тому, как в наиболее утонченных образах Кахрие джами изысканная нюансировка карнации достигается за счет использования сближенных по тону розовых и белых кубиков мрамора, в мессинском памятнике щедро применяются разнообразные оттенки розового камня (илл. 3.99, 3.100). Характер моделировки лика архангела Михаила, на наш взгляд, свидетельствует о том, что эта мозаика, единственная из всех мессинских фрагментов, была исполнена приезжим византийским мастером столичной выучки.

Особенности техники набора и стилистические характеристики мессинских мозаичных фрагментов, по нашему мнению, не позволяют датировать их ранее первой трети XIV в., т.к. они свидетельствуют о знакомстве с художественными приемами моделировки личнóго , окончательно сформировавшимися в палеологовском искусстве к моменту создания декорации Кахрие джами. В связи с этим можно осторожно предположить, что они были исполнены одновременно с мозаиками кафедрального собора Мессины. Уровень сохранности мозаичного убранства Дуомо требует известной осторожности при проведении стилистических сравнений, однако отдельные детали изображений в северной апсиде обнаруживают бесспорные параллели с мозаичными фрагментами из Регионального музея. Так, поза Младенца, характер драпировок его одеяний, тип лика с характерной припухлой щекой находят ближайшие аналогии в мозаике «Madonna della Ciambretta» (илл. 3.101, 3.102), а трактовка крыльев архангелов с синими подпапоротками – в руинированном мозаичном изображении архангела Михаила. Украшающий позем шахматный орнамент, образованный квадратами с золотой сердцевиной, складывающимися в чередующиеся ряды красного,

синего и зеленого цвета, идентичен декору на фрагменте с образом архангела Михаила. Вполне вероятно, что мастера́, исполнившие в первой трети XIV в. мозаичное убранство мессинского собора, украсили мозаиками и ряд других храмов города, в числе которых могли быть церковь Санта-Мария-фуори-ле-мура и часовня госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина.

Таким образом, сохранившиеся мозаики Мессины и Калатамауро свидетельствуют о существовании на Сицилии в конце XIII – первой трети XIV вв. мозаичной мастерской, находившейся под сильнейшим византийским влиянием. Стиль и техника исполнения большинства сицилийских мозаик этого времени отмечены несомненными чертами подражательности, что говорит, во-первых, о смешанном итало-греческом составе работавших здесь мастеров, а во-вторых, по всей видимости, о численном преобладании местных, менее квалифицированных кадров. Высокая вероятность того, что все рассмотренные нами фрагменты были созданы не ранее самого конца XIII в., лишает гипотезу о непрерывном существовании на Сицилии местной мозаичной мастерской веских материальных доказательств. В целом, учитывая подражательный, вторичный характер сицилийских мозаик конца XIII – первой трети XIV вв. по отношению к произведениям константинопольских мастерских, а также за отсутствием близких стилистических аналогий между ними и известными в настоящее время миниатюрными мозаичными иконами, гипотезу о возможном производстве микромозаик в мастерских Сицилии следует признать несостоятельной. Если они и могли создаваться здесь, то только приезжими византийскими мастерами, о присутствии которых на острове в начале XIV в. свидетельствуют такие высококлассные фрагменты монументальных мозаик, как изображение архангела Михаила в Региональном музее Мессины и образ Богоматери Одигитрии из Калатамауро.

### *3.3.2. Венеция, Тоскана и Рим*[547]

Для того, чтобы понять, насколько ощутимым было влияние западноевропейской художественной традиции на изобразительный язык миниатюрных мозаичных икон, а также решить вопрос о возможной принадлежности некоторых из них итальянским мастерским, представляется необходимым привлечь в качестве материала для сравнения монументальные мозаики Венеции, Тосканы и Рима конца XIII – первой половины XIV вв. Созданные на итальянской почве мозаики, как правило, отмечены духом эклектичности, некоторой незрелости стиля и представляют собой довольно неоднородное явление; вдобавок анализ их художественного языка бывает существенно затруднен последующими радикальными реставрационными вмешательствами[548]. Тем не менее, можно отметить некоторые присущие им самобытные черты.

Обратимся сначала к мозаикам собора Сан-Марко в Венеции. Его мозаичная декорация была выполнена к концу XII в., однако на протяжении XIII в. храм подвергся масштабным архитектурным переделкам[549], а его внутреннее убранство дополнилось многочисленными мозаичными изображениями. Новый расцвет художественной активности венецианских мозаичистов был вызван ростом политического и экономического могущества Венеции в результате Четвертого крестового похода (1202–1204 гг.). Последовавший за ним подъем патриотического самосознания «Серениссимы»,

---

[547] При написании данного раздела был использован текст статьи: *Яковлева М.И.* К вопросу о влиянии западноевропейской художественной традиции на изобразительный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. XVII. Сборник научных статей. М., 2020. С. 14–25.

[548] Так, в соборе Сан-Марко в Венеции в результате многочисленных реставрационных вмешательств и радикальных переделок XVI – XIX веков сохранилось лишь около трети от общей площади первоначальной мозаичной декорации, причем и уцелевшие мозаики не избежали частичного изменения художественных качеств из-за поновлений. См. *Demus O.* The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 10. Еще хуже обстоит дело с мозаиками Тосканы, многие из которых полностью переложены. См. *Monciatti A.* L'incoronazione della Vergine nella controfacciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore e altri mosaici monumentali in Toscana // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Bd. 43, Heft 1 (1999). S. 14–48.

[549] В западном рукаве и трансепте демонтируются верхние галереи, к атриуму (нартексу) добавляется северное крыло, сооружается богато декорированный западный фасад, а также, вероятно, частично подвергается переделке система сводов в западном рукаве. См. *Demus O.* The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 14.

отразившийся в гордом титуловании дожа «владыкой четверти и полчетверти Византийской империи», требовал репрезентативной визуализации в живописном оформлении главного центра религиозной и общественной жизни города, каковым де-факто являлся собор Сан-Марко, несмотря на свой официальный статус придворной капеллы дожей. В интересующий нас период, охватывающий последнюю треть XIII – середину XIV вв., здесь создаются мозаики северной части атриума (ок. 1260–1285 гг.)[550] (илл. 3.103), грандиозная мозаика западного фасада (около 1270 г.)[551], мозаики свода капеллы Дзен (1270–е гг.)[552] и Деисусная композиция на западной стене над главным входом в храм (третья четверть XIII в.)[553] (илл. 3.104). Теми же мастерами, которые трудились над созданием живописного убранства в четвертом и пятом куполах атриума, содержащих сцены из истории Иосифа, около 1277 г. были исполнены мозаики кивория в базилике Евфрасия в Порече[554]. Позднее, при доже Андреа Дандоло (1343–1354 гг.) создается мозаичное убранство баптистерия (илл. 3.105) и капеллы св. Исидора[555].

Мозаики последней трети XIII в. в соборе Сан-Марко демонстрируют самобытные черты, чуждые собственно византийским памятникам этого времени, хотя и отражают влияние нового, раннепалеологовского художественного языка. Византийские образцы в них огрубляются, пропорции укорачиваются, формы становятся жесткими, «рублеными»; облик персонажей приобретает простонародный характер. В фигурах – коренастых, массивных и тяжелых – анатомическая правильность приносится в жертву телесной выразительности.

---

[550] *Demus O.* The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 178.
[551] Ibid. P. 6.
[552] Ibid. P. 182.
[553] О. Демус считает, что Деисусную композицию исполнил тот же мозаичист, который работал над сценой Моления об обретении мощей св. Марка в южном нартексе. См. *Demus O.* The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 126.
[554] Ibid. P. 6.
[555] *Papastavrou H.* Influences byzantines sur la peinture vénitienne du XIVe siècle // Byzantium as Oecumene. National Hellenic Research Foundation. Institute for Byzantine Research. International Symposia, 16. Athens, 2005. P. 257-278.

Эти характеристики становятся еще более утрированными в мозаиках XIV в. (илл. 3.105, 3.107). Даже в изображениях, наиболее близко следующих палеологовским образцам, линеарное начало гиперболизируется, а черты ликов теряют классический характер, как это можно видеть на примере головы Авраама из баптистерия собора Сан-Марко[556] (илл. 3.106). Большое внимание уделяется акцентированию жеста, для чего кисти рук укрупняются, а иногда словно «выворачиваются», приобретая неестественное положение (илл. 3.105).

Еще менее классический характер демонстрируют мозаичные ансамбли Тосканы конца XIII – начала XIV вв. Их доминирующими характеристиками являются грузность и подчеркнутая телесность фигуративных изображений, как это можно наблюдать на примере мозаик баптистерия Сан-Джованни во Флоренции, создававшихся (с перерывами) с конца 1220-х гг. до начала XIV в.[557] или на мозаике «Коронование Богоматери» в люнете западной стены кафедрального собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции (конец XIII в.)[558]. Позы и жесты персонажей на них далеки от «простоты, благородства и естественности»[559] византийских мозаичных икон и производят впечатление простодушной и несколько грубоватой эмоциональности (илл. 3.108, 3.109).

Ни одной из перечисленных стилистических особенностей мозаик, возникших на итальянской почве в последней трети XIII – первой половине XIV вв. и, несомненно, продиктованных местными художественными вкусами, мы не найдем в миниатюрных мозаичных иконах этого периода. Изображения на микромозаиках, как правило, демонстрируют сугубо византийское понимание формы, проявляющееся в классически ясном спокойствии поз и движений, соразмерных пропорциях фигур (чаще всего слегка удлиненных и благородно утонченных), условной, дематериализующей объем передаче складок одеяний и тонкой тональной моделировке ликов. Миниатюрным

---

[556] Ibid. P. 260–262.
[557] *Boskovits M.* The Mosaics of the Baptistery of Florence. Florence, Milan: Giunti, 2007. P. 11–26.
[558] Мозаика неоднократно реставрировалась и поновлялась, но фигура Христа сохранилась в первоначальных формах. См. *Monciatti A.* L'Incoronazione della Vergine nella controfacciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore e altri mosaici monumentali in Toscana. P. 14–48.
[559] *Durand J.* Trèsor de Saint-Marc a Venise // Annales archéologiques. Tome 21 (1861). P. 103.

мозаичным иконам оказываются совершенно чужды и новаторские искания итальянских мастеров дученто, предвосхитившие достижения Ренессанса в области пространственного решения композиций и материальной передачи телесного объема фигур. В них нет ничего подобного натуралистичной трактовке складок одеяний Богоматери на мозаике «Коронование Богоматери» в апсиде базилики Санта-Мария-Маджоре в Риме, исполненной в 1291–1295 гг. Якопо Торрити[560] (илл. 3.110) или правильной линейной перспективы в мозаиках церкви Санта-Мария-ин-Трастевере, выполненных Пьетро Каваллини в 1296–1300 гг.[561] (илл. 3.111).

Единственным примером радикальной экспрессивной деформации формы является микромозаика с изображением Распятия из монастыря св. Екатерины на Синае[562]. Фрагментарно сохранившаяся икона относится к наиболее миниатюрным и имеет размер 9 х 5 см. Фигуры распятого Христа и Иоанна Богослова (изображение Богоматери полностью утрачено), с преувеличенно вытянутыми пропорциями, маленькими, суммарно (и даже небрежно) трактованными ступнями ног и кистями рук, и крохотными головами выглядели бы почти карикатурно, если бы не производили сильного

---

[560] *Henkels H.* Remarks on the Late 13th-Century Apse Decoration in S. Maria Maggiore // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 4, №. 3 (1971). P. 128–149. Fig. 14. В результате работ по перестройке алтарной части базилики и украшению ее мозаиками, проводившихся по заказу папы Николая IV (1288–1292 гг.), сохранилась часть мозаик V в., находившихся в первоначальной апсиде церкви и перенесенных в новое алтарное пространство. Якопо Торрити и его помощниками полностью выполнены центральная сцена «Коронование Богоматери», фланкирующие ее группы ангелов, образы святых и коленопреклоненные фигуры донаторов, а также сцены Благовещения, Рождества, Поклонения волхвов и Сретения. По мнению Х. Хенкельс, сцена «Успение Богоматери» создана около 1333 г. другим мастером, не участвовавшим в украшении апсиды мозаиками в 1291–1295 гг. Помимо мозаичной декорации апсиды церкви Санта-Мария-Маджоре, известны еще две работы Якопо Торрити в Риме: ныне утраченная мозаика гробницы папы Бонифация VIII и оконченные в 1291 г. мозаики в апсиде церкви Сан-Джованни-ин-Латерано, изображающие свв. Франциска и Антония, а также папу Николая IV. Ibid, P. 130–131, 134. Как справедливо отметил Э. Китцингер, отдельные мозаики в апсиде церкви Санта-Мария-Маджоре, например, фигуры апостолов Петра и Павла, демонстрируют несомненное влияние византийских образцов. См. *Kitzinger E.* The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries // Dumbarton Oaks Papers 20 (1966). P. 45, Fig. 39. Это отчасти объясняется также тем, что, по желанию Николая IV, Якопо Торрити стремился максимально сохранить первоначальные раннехристианские мозаики храма и, возможно, копировал некоторые из них. См. *Henkels H.* Remarks on the Late 13th-Century Apse Decoration in S. Maria Maggiore // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 4, №. 3 (1971). P. 134–143.

[561] Существуют другие взгляды на датировку мозаик в церкви Санта-Мария-ин-Трастевере: ок. 1291 г. или вторая половина 1280-х гг. См. *Henkels H.* Remarks on the Late 13th-Century Apse Decoration in S. Maria Maggiore // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 4, №. 3 (1971). P. 133.

[562] *Σωτηρίου Γ. και Μ.* Εικόνες της μονής Σινά. Τομ. Α΄. Αθήναι, 1956. Εικ. 204.Τομ. Β΄. Αθήναι, 1958. Σ. 186–187. Икона является одной из наименее изученных среди миниатюрных мозаик – насколько нам известно, до сих пор ей не было посвящено ни одного монографического исследования.

впечатления своей исключительной драматичностью (илл. 3.112). Основными носителями и выразителями экспрессии и трагизма становятся волнообразный, беспокойный, мятущийся контур, подчеркнутый толстой линией темных тессер, и ломкие утрированные складки одеяний. Несмотря на явно неклассический характер изображений, плавный изгиб фигур, очертания которых вторят друг другу, и ритмическое повторение отдельных выразительно значимых деталей (таких, как одинаковый наклон головы Спасителя и Иоанна Богослова) выдают лежащее в основе образа византийское представление об эвритмии. Впервые опубликовавшие микромозаику Г. и М. Сотириу отметили ее стилистическую близость фрескам церкви Успения Богоматери на Волотовом поле близ Новгорода (1363 г. или около 1390 г.)[563], предложив широкую датировку иконы «позднепалеологовским периодом» и предположив, что местом ее изготовления являлась Анатолия[564].

Интереснейшей, до сих пор мало исследованной деталью мозаики является фон, расположенный над символическим изображением стены Иерусалима – не золотой, как в абсолютном большинстве миниатюрных мозаичных икон, а сплошь выложенный геометрическим орнаментом из чередующихся квадратиков красного и синего цвета со светлой сердцевиной и светлыми же гранями, образующими подобие решетки. Любопытно отметить, что ковровое заполнение фона геометрическим орнаментом получило широкое распространение в западноевропейской, в частности, итальянской, живописи XIII – XIV вв. Оно повсеместно встречается в иллюминированных рукописях, созданных в разных художественных манерах, в том числе копирующих восточнохристианские образцы. Достаточно вспомнить написанную в конце XIII в. в Болонье латинскую Псалтирь (Национальная библиотека Франции, MS

---

[563] О проблеме датировки первого (1352 г., непосредственно после строительства храма, или 1363 г.) и второго (1363 г. или последняя треть XIV в.) слоев росписей церкви Успения на Волотовом поле см. *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV – XV веков. Москва, 1987. С. 15. Обоснование датировки волотовских фресок временем около 1390 г. приводится в исследовании: *Вздорнов Г.И.* Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. Москва, 1989. С. 75-106, особенно С. 95.

[564] *Σωτηρίου Γ. και Μ.* Εικόνες της μονής Σινά. Τομ. Β΄. Αθήναι, 1958. Σ. 186–187. Точнее, «европейская Анатолия», под которой следует, вероятно, понимать либо западную часть Малой Азии, либо Румелию (европейскую часть Турции).

Smith-Lesouëf 21), миниатюры которой несут сильный отпечаток влияния византийской иконографии и стиля[565] (илл. 3.113). Сплошной геометрический орнамент фона проникает и в настенные мозаики, что можно проследить на ряде изображений в соборе Сан-Марко в Венеции. Так, фон мозаики с образом Богоматери (около 1230–1235 гг.), расположенной на южной стене западного рукава собора, сплошь выложен чешуйчатым орнаментом с крестиками в центре каждого сегмента [566] (илл. 3.114). Сходный принцип заполнения фона используется в мозаиках с одиночными образами святых в восточной части собора Сан-Марко: например, в изображении св. Иллариона Великого на юго-западном столпе, поддерживающем западный купол (первая половина XIII в.)[567] (илл. 3.115). Шахматный узор, составленный из геометрического орнамента в сочетании со стилизованными флоральными мотивами, украшает табеллоне[568] на ряде итальянских расписных крестов XIII в., таких как крест работы Джунты Пизано в церкви Сан-Доменико в Болонье (около 1234–1260 гг.)[569] или «Распятие», исполненное в 1272 г. Мастером св. Франциска и ныне хранящееся в Пинакотеке города Перуджа[570] (илл. 3.116, 3.117).

Таким образом, характер декоративного оформления фона синайской миниатюрной мозаичной иконы «Распятие» оказывается родственным сплошному геометрическому орнаменту, заполняющему фоны многочисленных произведений живописи, созданных в XIII в. на итальянской почве. Ближайшая аналогия ему, на наш взгляд, может быть найдена в датируемой серединой XIII в. мозаике с изображением Богоматери Оранты,

---

[565] Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 282. P. 472–473. Авторство миниатюр приписывается Якопино да Реджо; этот же мастер создал иллюстрации еще для нескольких написанных на латыни манускриптов конца XIII века.

[566] *Demus O*. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 120, Pl. 37a.

[567] Ibid. P. 121–123, Pl. 39b.

[568] Табеллоне (итал. tabellone) – пространство прямоугольной формы под перекладиной расписного креста, на котором первоначально изображались евангельские сюжеты или фигуры предстоящих. Во второй половине XIII в. вместо фигуративных изображений табеллоне стали украшать сплошным шахматным орнаментом, имитирующим декор антепендия. Об эволюции табеллоне см.: *Faranda F*. Variazione iconografica dell'icona della croce dipinta nel corso del XIII secolo // Commentari d'Arte. 36/37 Anno XIII. 2007. P. 7–20, в особенности P. 14–16.

[569] *Bologna F*. Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964. S. 94. Fig. 42; Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Fig. 14.7. P. 455.

[570] *Bologna F*. Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964. S. 95. Fig. 44.

происходящей из церкви Сант-Андреа в Кортоне и ныне хранящейся в Музее этрусской академии этого же города[571] (илл. 3.119). Фон этой мозаики, исполненной, возможно, римским, а не флорентийским мастером[572], выложен сплошным геометрическим орнаментом в виде золотой сетки с четырехугольными ячейками красного, синего и зеленого цвета со светлой сердцевиной.

Разумеется, одного только сходства орнаментальных мотивов совершенно недостаточно для того, чтобы говорить о возможном западноевропейском происхождении синайской мозаичной иконы, тем более что она демонстрирует стиль провинциального византийского искусства в его наиболее драматическом и экспрессивном варианте. Это становится особенно заметным при сравнении изображений на синайском «Распятии» с мозаикой из Кортоны: в тосканском памятнике гармоническая соразмерность также приносится в жертву выразительности образа, но происходит это в совершенно ином ключе, соответствующем западноевропейским идеалам: фигура Богоматери приобретает укороченные пропорции, а голова и особенно ладони оказываются преувеличенно крупными, что позволяет подчеркнуть значимость жеста моления. Можно, однако, выдвинуть осторожное предположение, что миниатюрная мозаичная икона «Распятие» из монастыря святой Екатерины была создана в XIII в. в провинциальной византийской среде, испытавшей определенное воздействие западноевропейской культуры. Об этом свидетельствует и более низкое, по сравнению с остальными произведениями раннепалеологовского периода, качество мозаики.

Еще одной миниатюрной мозаичной иконой, в которой активно используется ковровый геометрический орнамент в духе перечисленных выше одиночных мозаичных образов в соборе Сан-Марко, является икона с ростовым изображением Христа Пантократора из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в

---

[571] *Boskovits M.* The Mosaics of the Baptistery of Florence. Florence, Milan: Giunti, 2007. P. 190, Fig. 167; *Brown K.* Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art. Devotional Image and Civic Emblem. New York, 2017. P. 35–37. Fig. 21.

[572] *Boskovits M.* The Mosaics of the Baptistery of Florence. Florence, Milan: Giunti, 2007. P. 239, Note 292.

Риме[573] (илл. 2.2). Ее фон декорирован золотой сеткой, образованной правильными квадратами, внутри каждого из которых помещено несколько маленьких четырехконечных крестиков красного, синего и зеленого цвета. Как справедливо отметила С. Педоне, в стилистическом отношении эта икона существенно отличается от двух миниатюрных мозаик с аналогичными ростовыми изображениями Спасителя, одна из которых хранится в монастыре Эсфигмен на Афоне[574], а другая – в музее церкви св. Екатерины Александрийской в Галатине (Апулия)[575]. Действительно, на иконе из Рима Христос представлен в статичной фронтальной позе, а его облик кажется почти скованным по сравнению с элегантными фигурами на двух перечисленных мозаиках, исполненных с большой живописной свободой. С. Педоне предлагает датировать миниатюрную икону из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли серединой XIII в. и находит ей ближайшую стилистическую аналогию в тронном образе Спасителя на микромозаике, происходящей из церкви Богоматери Перивлепты (Святого Климента) в Охриде[576], что представляется вполне справедливым. В частности, в последней мы сталкиваемся с тем же жестким рисунком ассиста, что и в римской мозаике. Если икона действительно может рассматриваться как произведение середины XIII в., о чем свидетельствует ее еще не вполне сформировавшийся художественный язык, то перед нами образец продукции константинопольских мастерских, существовавших в период латинского господства и испытавших воздействие художественных вкусов западноевропейских заказчиков (см. раздел 4.3 настоящей работы).

Следует отметить, что в большинстве миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода весьма активное применение находят орнаментальные геометрические мотивы (четырехконечные и ступенчатые

---

[573] *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 95–131.
[574] *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan, 1979. № 35. P. 89.
[575] Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d´arte e cultura bizantina nelle chiese d´Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990. Milan, 1990. Cat. 40. P. 108–109.
[576] *Miljković-Pepek 1972*, P. 203-205. Fig. 1-2.

кресты, ромбы, квадраты и треугольники), служащие украшением нимбов, поземов и бордюров, а в отдельных случаях – деталей одеяний и подножий. Ряд этих декоративных элементов встречается уже в византийских памятниках XI века, созданных до эпохи Крестовых походов, поэтому ошибочным было бы приписывать их появление в миниатюрных мозаиках западноевропейскому влиянию. Так, декорированные маленькими равноконечными крестиками подножия, аналогичные имеющимся на микромозаиках с образами Христа Пантократора из Охрида и из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме, находим в мозаичных изображениях евангелистов в наосе кафоликона монастыря Неа Мони на острове Хиос (1049–1055 гг.)[577] и в нартексе церкви Успения в Никее (1065–1067 гг.)[578]. Вероятно, наличие этого «архаизирующего» орнамента, наряду с невозможностью оценить стиль тогда еще нерасчищенных мозаик, отчасти объясняет склонность исследователей конца XIX – начала XX вв. датировать бóльшую часть миниатюрных мозаичных икон средневизантийским периодом.

Однако в целом пристрастие к подчеркнутой декоративности, отчетливо прослеживаемое в миниатюрных мозаичных иконах и усиливающее производимое ими впечатление роскошного великолепия, действительно родственно западноевропейским художественным вкусам. Подробнее этот вопрос будет рассмотрен нами в следующей главе. Здесь нам хотелось бы еще раз отметить, что роль итальянской художественной традиции не может считаться ни определяющей, ни даже существенной в формировании изобразительного языка миниатюрных мозаик. Эти драгоценные и исполненные утонченного аристократизма произведения искусства воплощают чисто греческие представления о соразмерности и гармонии, далекие от грубоватой экспрессивной выразительности, свойственной даже наиболее византинизирующим монументальным мозаикам, созданным в это же время в

---

[577] См. изображения евангелиста Марка и св. Иоанна Богослова: *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. II. Pls. 10-13.

[578] См. изображение св. Иоанна Богослова: *Mango C.* The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea // Dumbarton Oaks Papers, 13 (1959). Pl. 1.

Италии. В связи с этим вопрос о возможном создании раннепалеологовских миниатюрных мозаичных икон в итальянских художественных мастерских должен быть решен отрицательно.

# ГЛАВА 4.
# К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ МИНИАТЮРНЫХ МОЗАИЧНЫХ ИКОН РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКОЙ ЭПОХИ

В настоящей главе мы сосредоточимся на стилистических особенностях миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода, ставя перед собой троякую цель. Во-первых, необходимо выявить ключевые характеристики изобразительного языка миниатюрных мозаик, прежде всего посредством их сопоставления с другими произведениями, создававшимися по элитарному заказу – перегородчатыми эмалями и иллюминированными рукописями. Во-вторых, проследить внутренние закономерности развития искусства микромозаики, эволюцию его формально-технических приемов и художественных принципов. Наконец, в-третьих, поместить миниатюрные мозаичные иконы в контекст изобразительного искусства Византии (а в случае необходимости – восточносредиземноморского региона в целом) второй половины XIII – первой четверти XIV вв., для того чтобы уточнить их датировку и атрибуцию.

## 4.1. Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык миниатюрных мозаичных икон XIII – XIV вв.[579]

В одной из своих работ О. Демус упомянул перегородчатые эмали в числе других видов византийского искусства, повлиявших на формирование особого художественного языка миниатюрных мозаичных икон[580]. В настоящем разделе нами делается попытка развить высказанный исследователем постулат, более подробно рассмотрев вклад, внесенный перегородчатыми эмалями в стилистическое своеобразие микромозаик раннепалеологовской эпохи.

---

[579] При написании данного раздела был использован текст статьи: *Яковлева М.И.* Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода // Вестник РГГУ. 2019. № 1. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». С. 124–136.

[580] *Demus O.* Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung / Demus O. Studies in Bizantium, Venice and the West. London, 1998. XVIII. S. 175.

Прежде чем перейти непосредственно к теме, кратко остановимся на технике изготовления перегородчатой эмали, поскольку именно технические возможности и приемы эмальеров во многом обусловили характер и стиль этого вида искусства, ставшего в Византии эмблемой роскоши и репрезентативности[581]. Процесс производства эмалей требовал высокого уровня мастерства и совмещения навыков работы с драгоценными металлами, стеклом и ювелирными изделиями[582]. Материалом основы и закреплявшихся на ней перегородок, как правило, служило золото[583], реже – позолоченное серебро[584] или медь[585]. В ячейки, образованные напаянными на основу перегородками, насыпалась порошкообразная стеклянная масса разных цветов, после чего все изделие подвергалось обжигу[586]. Готовое изделие шлифовалось и полировалось, а иногда еще раз обжигалось[587].

Припаянные к основе перегородки образовывали систему замкнутых ячеек и препятствовали взаимопроникновению стеклянной массы разного цвета, благодаря чему внутри отдельной ячейки эмаль оставалась однотонной[588]. Однако зачастую перегородки не прикреплялись к основе, а вплавлялись в эмалевый слой в процессе обжига изделия, т.е. использовались

---

[581] *Hetherington P.* Enamels in the Byzantine World: Ownership and Distribution // Byzantinische Zeitschrift. 1988. № 81. S. 29.

[582] *Cutler A.* The Industries of Art // The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century. Ed. A.E. Laiou. Dumbarton Oaks Studies. 2002. Vol. 39. P. 575-576.

[583] *Buckton D.* Enamelling on Gold: a Historical Perspective // Gold Bulletin. 1982. № 15. P. 101; *Cutler A.* The Industries of Art // The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century. Ed. A.E. Laiou. Dumbarton Oaks Studies. 2002. Vol. 39. P. 575-576.

[584] Позолоченное серебро встречается уже в ранних произведениях византийского эмальерного искусства, например, в ставротеке Фиески – Моргана (нач. IX в.), см. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. Cat. 34, P. 74.

[585] Замена золота медью, продиктованная соображениями экономии, произошла на позднем этапе развития византийской перегородчатой эмали: *Cutler A.* The Industries of Art // The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century. Ed. A.E. Laiou. Dumbarton Oaks Studies. 2002. Vol. 39. P. 577.

[586] *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. S. 13-14; *Stromberg C.* A Technical Study of Three Cloisonné Enamels from the Botkin Collection // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 25.

[587] О технике изготовления перегородчатых эмалей см.: *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. S. 12-14; *Buckton D.* Enamelling on Gold: a Historical Perspective // Gold Bulletin. 1982. № 15. P. 101–109, *Buckton D.* Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C. // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 11–24; *Stromberg C.* A Technical Study of Three Cloisonné Enamels from the Botkin Collection // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 25–36.

[588] *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. S. 14.

сугубо в декоративных целях[589]. Впрочем, даже в этом случае отдельные ячейки сохраняли самостоятельное цветовое решение, чем умело пользовались мастера-эмальеры при создании таких декоративно эффектных, броских элементов как контрастно «полосатые» гиматии апостолов на знаменитой Лимбургской ставротеке (963–969 гг.)[590] (илл. 4.1).

Техническая невозможность создания внутри отдельной ячейки тонких тональных переходов обусловила важную стилистическую характеристику византийских эмалей – плоскостность трактовки изображений, усиливавшуюся геометрическим характером рисунка, образованного отполированными торцами золотых перегородок (илл. 4.2).

Возникнув, по всей вероятности, в середине IX в. и достигнув совершенства во второй половине X–XII вв., искусство изготовления перегородчатых эмалей постепенно пришло в упадок в XIII в. и окончательно сошло на нет в XIV в.[591] Однако византийские перегородчатые эмали продолжали бытовать на Западе и Востоке спустя долгое время после того, как в Византии миновал расцвет этого ремесла. Высокая ценность, которой византийские эмали обладали в глазах средневековых заказчиков, обусловила создание сборных произведений декоративно-прикладного искусства, в которых вторично использовались эмалевые плакетки, изготовленные в разные эпохи для разных целей[592]. Важнейшими памятниками, свидетельствующими о долгом бытовании перегородчатых эмалей, являются знаменитый Пала д’Оро в соборе Сан-Марко в Венеции[593], Хахульский триптих в собрании

---

[589] *Buckton D.* Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C. // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 14.

[590] *Buckton D.* Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C. // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 16, Fig. 11.

[591] *Hetherington P.* Byzantine Cloisonné Enamel: Production, Survival and Loss // Byzantion. 2006. № 76. P. 196–198.

[592] Перечень сохранившихся до наших дней византийских перегородчатых эмалей, в том числе вмонтированных в более поздние произведения декоративно-прикладного искусства, приводится в работе: *Hetherington P.* Byzantine Cloisonné Enamel: Production, Survival and Loss // Byzantion. 2006. № 76. P. 191–196.

[593] Современный вид алтарь собора св. Марка приобрел в 1342-1345 гг. при доже Андреа Дандоло; при его создании использовались разновременные эмали, как византийской, так и венецианской работы. См. The Treasury of San Marco, Venice. Milan: Olivetti, 1984. P. 39–42.

Государственного музея искусств Грузии[594] и оклад лекционария из муниципальной библиотеки Сиены[595].

Пользуясь широкой и заслуженной славой, перегородчатые эмали неизбежно должны были повлиять на художественный язык иных видов византийского изобразительного искусства, что можно проследить на примере миниатюрных мозаик.

Важнейшим художественным приемом, заимствованным миниатюрными мозаичными иконами у перегородчатых эмалей, следует считать активное использование ***«линейного» ассиста***, покрывающего одеяния тонкой сверкающей «паутиной» и придающего образному строю микромозаик особенно драгоценное звучание.

Обильная ассистная разделка одеяний используется в большинстве микромозаик раннепалеологовской эпохи. Ассист выкладывается тонкими золотыми, позолоченными серебряными или медными пластинками, зачастую непосредственно по подготовительному рисунку, выполненному восковыми красками. Многие из пластинок, которыми был выложен ассист, утрачены, так как они хуже, чем тессеры из натуральных камней, сцепляются с воскомастичной основой, но первоначальный рисунок ассиста восстанавливается по их отпечаткам в грунте.

Наиболее характерным для миниатюрных мозаичных икон видом ассиста являются обильные «линейные» разделки, складывающиеся из простых одиночных, прямых или слегка скругленных линий, и по большей части носящие плоскостный орнаментальный характер. Так, в ряде миниатюрных мозаичных икон с ростовыми изображениями на полах одеяний размещается

---

[594] Хахульский триптих был изготовлен по заказу грузинского царя Деметре I (1125–1155), о чем свидетельствует посвятительная надпись, вычеканенная в нижней части створок. Эмали триптиха охватывают широкий период до середины XII в. включительно. См. *Хускивадзе Л.З.* Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии. Тбилиси: Хеловнеба, 1984. С. 20; *Hetherington P.* Byzantine Cloisonné Enamel: Production, Survival and Loss // Byzantion. 2006. № 76. P. 200–201.

[595] Оклад, изготовленный, возможно, в Константинополе во второй половине XIII в. или в начале XIV в., содержит стилистически разнородные эмали, датируемые периодом от конца X до начала XIII вв. См. Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 312, P. 509–511.

ассист, выложенный частыми параллельными линиями, который может быть условно назван ассистом «лесенкой». Его можно видеть на иконах «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме[596], «Св. Анна с Марией» и «Распятие» в монастыре Ватопед на Афоне[597] или «Иоанн Предтеча» из собора Сан-Марко в Венеции[598]. Все эти микромозаики, в целом весьма различные по стилю, объединяет плоскостность трактовки и скупость цветового решения одеяний, в котором обильному линейному ассисту отводится решающая декоративная роль (илл. 4.4).

Прообраз этого тяготеющего к суховатому геометризму ассиста, как кажется, следует искать в произведениях перегородчатой эмали, в частности, в V-образном принципе расположения перегородок, при котором их торцы образуют на поверхности изделия рисунок, напоминающий «елочку» (так называемый «Chevronstil»)[599]. Этот способ орнаментации, в котором «любовь к беспрерывному, заполняющему всю поверхность узору оказывается сильнее любых попыток органичного изображения складок»[600] проявляется уже в произведениях XI в. – например, на эмалях, украшающих нижнюю часть короны св. Стефана (1074–1077 гг., ныне – в Венгерском парламенте в Будапеште)[601] (илл. 4.3). Наивысшего расцвета прием орнаментации одеяний V-образными складками достигает в произведениях XII в., что демонстрируют эмали с ростовыми изображениями Богоматери, апостолов и пророков на Пала д'Оро (конец XI – начало XII вв.), где он облекается в исключительные по мастерству и утонченности формы[602] (илл. 4.5, 4.6).

Еще бóльшую общность с типичным для микромозаик ассистом «лесенкой» обнаруживает часто встречающаяся в перегородчатых эмалях

---

596 *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 95–131, fig. 3.

597 *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 35–39, fig. 11–15.

598 *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. P. 86, fig. 33.

599 *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. S. 30.

600 Ibid. S. 27.

601 Ibid. S. 113-117, Cat. 37.

602 The Treasury of San Marco, Venice. Milan: Olivetti, 1984. P. 51, 53, 59.

второй половины XII в. схематичная манера разделки одеяний плотно расположенными параллельными линиями, принимающими подчас форму «змейки». Такое прихотливое размещение перегородок, свидетельствующее о дальнейшем усилении в эмалях декоративных тенденций, встречаем на эмалевых плакетках с изображениями двунадесятых праздников в верхней части Пала д'Оро, датируемых последней четвертью XII в. (в частности, на гиматии Христа в сцене Сошествия во ад, илл. 4.7, 4.8)[603] или на одеяниях св. Иоанна Богослова в сцене Распятия на ставротеке из Эстергома, выполненной ок. 1150–1200 гг.[604].

Разновидностью «линейного» ассиста в миниатюрных мозаичных иконах являются плавные, текучие, словно опадающие линии, подчеркивающие складки верхней части одеяний. Этот более конструктивный, по сравнению с ассистом «лесенкой», вариант акцентирования складок встречается преимущественно в поясных образах, таких как иконы «Спас Эммануил» (ныне – в ГИМ, Москва)[605], «Богоматерь Елеуса» (церковь Санта-Мария-делла-Салюте, Венеция)[606] и «Св. Николай Чудотворец» (Музей искусств им. Богдана и Варвары Ханенко, Киев)[607], но также и в ростовых изображениях – например, на микромозаиках «Св. Анна с Марией» и «Распятие» из монастыря Ватопед. В целом, однако, и он сохраняет плоскостно-орнаментальный характер, находя явно выраженные параллели в изделиях перегородчатой эмали XI–XII вв., таких как изображения святых врачей на короне св. Стефана (1074–1077 гг.) или святых на боковых створках ставротеки, вмонтированной в так называемый триптих Ставело и датируемой первой половиной XII в.[608]

---

[603] Ibid, P. 45.
[604] The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997., cat. 40, p. 81.
[605] Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991. № 13, С. 211.
[606] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 127, P. 216-217.
[607] Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991. № 15, с. 212.
[608] The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. Cat. 301, P. 461-463.

Несколько особняком стоит еще один встречающийся в микромозаиках вид ассиста: тонкие золотые лучи, исходящие из сплошь заполненных световой заливкой участков, придающих ассистной разделке сходство с «гребенкой» (илл. 4.9). Проникновение его в миниатюрные мозаики, очевидно, нельзя связывать с влиянием перегородчатых эмалей. Ассист в форме «гребенки» нашел применение в византийской живописи не позднее XI в., о чем свидетельствуют созданные в 1049–1055 гг. мозаики кафоликона монастыря Неа Мони на о. Хиос[609]. В XIII в. этот вид разделок получает широкое распространение в темперных иконах, где он зачастую носит формообразующий характер, участвуя в объемной моделировке одеяний[610] (илл. 4.11, 4.12).

Аналогичная роль отводится ему и в некоторых мозаичных иконах, например, в среднеформатной мозаике «Богоматерь Дексиократуса» из монастыря св. Екатерины на Синае, исполненной в начале XIII в.[611] (илл. 4.10). Однако в миниатюрных мозаичных иконах этот тип ассиста вырождается в чисто декоративный прием, что можно наблюдать на примере микромозаик «Христос на троне» в охридской Галерее икон[612] и «Христос Пантократор» в монастыре свв. Петра и Павла в Шиме[613] Если в синайской мозаичной иконе разделки «гребенкой» деликатно моделируют складки мафория Богоматери, то в двух названных микромозаиках, особенно в охридской, рисунок ассиста огрубляется и становится плоскостным, свидетельствуя о потере мастерами-мозаичистами понимания его формообразующих качеств.

Как показывают приведенные примеры, золотыми шраффировками в миниатюрных мозаичных иконах украшаются не только изображения Христа и Богоматери, но и святых. Таким образом, ассист используется не как прием,

---

[609] Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. I. P. 29.

[610] См., например, две иконы с изображением Богоматери на престоле (т.н. «Мадонна Кан» и «Мадонна Мелон») в Национальной галерее искусства в Вашингтоне: Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 286. P. 476-477, fig. 286.I.

[611] *Βοκοτόπουλος Π.* Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. № 74, Σ. 95.

[612] *Miljković-Pepek P.* Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Band 21. Wien, 1972. P. 203–208, Fig. 1-2.

[613] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 132, P. 223.

позволяющий выделить наиболее значимые образы, а как общий декоративный принцип, чрезвычайно близкий эмальерному искусству. В понимании его выразительных возможностей мозаичисты зачастую демонстрируют ту же тягу к абстрактной орнаментальности и отсутствие интереса к органичной передаче одеяний, что и мастера-эмальеры. Неудивительно, что до расчистки микромозаик при беглом осмотре их порой принимали за произведения перегородчатой эмали[614].

Характерной художественной особенностью микромозаик являются ***орнаментированные нимбы,*** для украшения которых чаще всего используется мотив чередующихся крестов – четырехконечных[615] или ступенчатых[616]. Не исключено, что сам принцип орнаментации нимбов проник в миниатюрные мозаичные иконы из перегородчатой эмали, в которой нередки случаи украшения нимбов геометрическим и стилизованным флоральным орнаментом, о чем свидетельствуют, в частности, плакетки с изображениями двунадесятых праздников (последняя четверть XII в.), вмонтированные в верхнюю часть Пала д'Оро. В технике перегородчатой эмали также изготавливались обильно декорированные венцы для икон, наподобие тех, что украшают Цилканскую икону Богоматери (нимбы исполнены в начале XII в.) или Корцхельскую икону (оклад датируется XIII в.) из собрания Государственного музея искусств Грузии[617]. Орнамент последнего обнаруживает близкое сходство с декором нимба на миниатюрной мозаике «Св. Николай Чудотворец» в Музее искусств имени Богдана и Варвары Ханенко (илл. 4.14, 4.15). В некоторых перегородчатых эмалях встречается и орнаментация нимбов крестиками – четырехугольными (например, на эмалевой пластине с изображением Распятия

---

[614] См. об этом *Durand 1861*, P. 102–104; *Ryder 2007*, P. 77–78.

[615] Например, на микромозаиках «Св. Иоанн Златоуст» из коллекции Дамбартон-Оукс и «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа, см. Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 135, P. 227 – 228; Cat. 136, P. 229.

[616] На миниатюрной мозаичной иконе «Св. Феодор Тирон» (XIV в.) из Музеев Ватикана и в сценах «Вход Господень в Иерусалим» и «Распятие» на диптихе «Двенадцать праздников» из Флоренции. См. Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 138, P. 231; Cat. 129, P. 219-220.

[617] *Хускивадзе Л.З.* Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии. Тбилиси: Хеловнеба, 1984. № 188-191, с. 134-136; № 224-226, с. 148-149.

в Пала д'Оро)[618] или ступенчатыми (на медальоне XI в. с изображением святого воина из этого же ансамбля)[619] (илл. 4.13).

Наконец, микромозаики, по-видимому, позаимствовали у произведений перегородчатой эмали принцип ***оформления надписей геометрическими обрамлениями***, широко используемый наряду с их размещением непосредственно на фоне, без всякого дополнительного выделения. Обрамлениями могут служить как простые фигуры (прямоугольные картуши или круглые медальоны), так и многосоставные восьмиконечные картуши, как на микромозаике «Св. Димитрий Солунский» из муниципального музея в г. Сассоферрато[620] (илл. 4.16). Оформление надписей на этой миниатюрной мозаике демонстрирует несомненное родство с медальонами на иконе с ростовым изображением архангела Михаила, выполненной в конце XI – начале XII вв. в смешанной технике чеканки и перегородчатой эмали и ныне хранящейся в сокровищнице собора Сан-Марко в Венеции[621] (илл. 4.17). Обрамления надписей, почти идентичные медальонам на эмалевой иконе с ростовым изображением архангела Михаила из собора Сан-Марко, присутствуют также на более раннем, крупноформатном мозаичном образе Христа Пантократора из Национального музея Барджелло во Флоренции (третья четверть XII в.)[622] (илл. 4.18).

Драгоценное сияние обильно покрывавшего одеяния ассиста, геометрическое оформление надписей и пышная орнаментация нимбов усиливали общее впечатление торжественности и великолепия, производимое микромозаиками, и в этом смысле несомненна их перекличка с изделиями перегородчатой эмали, служившими в Византии эмблемой роскоши. По-видимому, перед нами любопытное свидетельство того, как вступившее в XIII – начале XIV вв. в пору расцвета искусство миниатюрных мозаичных икон

---

[618] Крестики вписаны в медальоны, чередующиеся с «жемчужинами».
[619] The Treasury of San Marco, Venice. Milan: Olivetti, 1984. P. 164, Fig. 16d.
[620] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 139, P. 231–233.
[621] The Treasury of San Marco, Venice. Milan: Olivetti, 1984. Cat. 19, P. 171–175.
[622] См. *Βοκοτόπουλος Π.* Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. № 27, σ. 53.

заимствует и перерабатывает художественные приемы, свойственные постепенно утрачивавшей свое значение перегородчатой эмали, тем самым соединяя выразительные возможности живописи и декоративно-прикладного искусства.

## 4.2. Миниатюрные мозаичные иконы и иллюминированные рукописи: вопросы взаимодействия

Две причины заставляют нас при изучении миниатюрных мозаичных икон обратиться к материалу иллюминированных рукописей. Во-первых, они, как и микромозаики, относились к предметам роскоши, и, хотя в палеологовский период количество великолепно декорированных манускриптов уменьшилось по сравнению со средневизантийской эпохой, качество исполнения некоторых из них ничуть не уступало лучшим произведениям предыдущих веков[623]. Во-вторых, учитывая камерный масштаб изображений на миниатюрных мозаичных иконах, естественной представляется мысль о том, что развитие их художественного языка должно было подчиняться тем же (или близким) закономерностям, что и миниатюры рукописей. Однако это не совсем так. Действительно, и в микромозаиках, и в миниатюрах последней трети XIII – первой четверти XIV вв. мы находим общие стилистические черты, проявляющиеся в поисках большей пластической выразительности, усложнении пространственных соотношений, интересе к неожиданным ракурсам и экспрессивным движениям, призванным отражать эмоциональное состояние персонажей и их сильные душевные переживания. Однако эти характеристики свойственны византийской живописи раннепалеологовской эпохи в целом и не могут указывать на особое родство микромозаик и миниатюр, в чем мы будем иметь возможность убедиться ниже.

---

[623] *Lowden J.* Manuscript Illumination in Byzantium, 1261–1557 / Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 259. О круге заказчиков иллюминированных рукописей в палеологовскую эпоху см. *Belting H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970. S. 46–71.

Исследователями византийской книжной миниатюры единодушно отмечаются следующие закономерности развития этого вида искусства в раннепалеологовскую эпоху. Во-первых, в результате сокращения спроса на манускрипты происходит обеднение репертуара иллюминированных рукописей. Декор большинства из них ограничивается портретами евангелистов и орнаментальными заставками, количество же развернутых нарративных циклов резко сокращается по сравнению со средневизантийским периодом[624]. При этом искусство миниатюры постепенно утрачивает ведущую роль в развитии стиля[625]. Лицевые рукописи последней трети XIII – начала XIV вв., как правило, отличаются стойким консерватизмом, демонстрируя склонность к близкой имитации художественного языка копируемых образцов X–XII вв.[626]. Новаторские импульсы часто поступают в них из других видов изобразительного искусства[627]. Учитывая ограниченность спроса на иллюминированные рукописи в эту эпоху, миниатюры, по мнению Х. Бухталя, возможно, изготавливаются не в специализированных скрипториях, а в иконописных мастерских, для которых работа по украшению манускриптов носит «факультативный» характер[628]. Это косвенно подтверждается тем фактом, что в большинстве палеологовских рукописей, даже наиболее роскошных, миниатюры исполнены на отдельных вставных листах, причем вышедшие из одной мастерской иллюстрации могут быть вставлены в рукописи, написанные в разных скрипториях[629].

---

[624] *Buchthal H*. Notes on Some Early Palaeologan Miniatures // Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg: Residenz Verlag, 1972. P. 36; *Nelson R., Lowden J*. The Palaeologina Group: Additional Manuscripts and New Questions // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 45 (1991). P. 64.

[625] *Buchthal H*. Notes on Some Early Palaeologan Miniatures // Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg: Residenz Verlag, 1972. P. 40.

[626] *Maxwell K*. Between Constantinople and Rome. An Illuminated Byzantine Gospel Book (Paris gr. 54) and the Union of Churches. New York, 2016. P. 147. О проявлении ретроспективных тенденций в миниатюрах некоторых раннепалеологовских рукописей см. *Buchthal H*. Notes on Some Early Palaeologan Miniatures // Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg: Residenz Verlag, 1972, P. 36; *Belting H*. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970. S. 39, 41 и др.

[627] *Buchthal H*. Notes on Some Early Palaeologan Miniatures // Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg: Residenz Verlag, 1972, P. 40.

[628] *Ibid*. P. 38–39.

[629] *Belting H*. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970. S. 4.

В интересующем нас аспекте отмеченные выше особенности развития искусства книжной миниатюры в раннепалеологовскую эпоху означают следующее. Во-первых, разная типология изображений, преобладающая в миниатюрных мозаичных иконах (фронтальные ростовые или поясные образы святых) и иллюминированных рукописях (представленные в трехчетвертном развороте сидящие фигуры евангелистов), существенно затрудняет их адекватное стилистическое сравнение. Во-вторых, собственная логика эволюции изобразительного языка лицевых рукописей, проявляющаяся в их устойчивом консерватизме, является причиной того, что их материал может лишь в очень ограниченной мере использоваться для уточнения датировки миниатюрных мозаик.

Отмеченные магистральные тенденции развития искусства миниатюры следует дополнить некоторыми наблюдениями, важными для решения вопроса о возможном взаимовлиянии иллюминированных рукописей и мозаичных икон в раннепалеологовскую эпоху.

Первое, что бросается в глаза при сравнении миниатюр и микромозаик – почти полное безразличие миниатюристов к декоративным возможностям ассиста. Активно применявшийся в рукописях т.н. «декоративного стиля» (Чикаго-Карахиссарской группы) второй половины XII – первой половины XIII в. (в том числе созданных, по предположению Х. Бухталя, в скрипториях Никейской империи)[630], он редко встречается в византийских миниатюрах после середины XIII столетия. Среди немногочисленных примеров его применения следует указать изображения Богоматери и Христа в миниатюрах типикона монастыря Богоматери «Истинной Надежды» из Линкольн-колледжа (Gr. 35, ок. 1300 г.)[631] (илл. 4.19) и маргинальные иллюстрации псалтири из

[630] См. портреты евангелистов в Четвергоевангелии из Берлинской государственной библиотеки, cod. gr. quarto 66 (fols. 6v, 158v, 263v), исполненные, по мнению Х. Бухталя, ок. 1210–1215 гг. (*Buchtal H.* Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century // Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 25 (1983). P. 48–64, 86, 88. Fig. 30–32) и миниатюры Четвероевангелия в Библиотеке Чарторыйских в Кракове, cod. 1870 (fols. 73v, 116v, 183v). Четвероевангелие из Берлинской государственной библиотеки имеет точный terminus ante quem, поскольку на оборотной стороне первой таблицы канонов содержится исполненная на арабском языке надпись, в которой упоминается 1219 г. Ibid, 86.

[631] Byzantium: Faith and Power (1261–1557), P. 205–206.

Художественного музея Уолтерс в Балтиморе (W 733, ок. 1275–1300 г.)[632] (илл. 4.20). В первом случае мы имеем дело с применением ассиста для выделения наиболее значимых персонажей (Богоматери и Младенца Христа), во втором – с примером копирования образцов XI в., в которых он был обычным способом моделировки одеяний (см., например, Псалтирь Феодора из Британской библиотеки (Add. Ms. 19352, ок. 1066 г.) или Псалтирь Барберини из Ватиканской апостольской библиотеки (Vat. Barb. Gr. 372, ок. 1050 г.)). Из этого со всей определенностью следует, что мозаичные иконы и миниатюры рукописей изготавливались мастерами, обладавшими принципиально различным набором художественных приемов, и поэтому не могли быть продукцией одних и тех же мастерских.

Еще одной особенностью книжных миниатюр является неоднородный качественный состав даже тех из них, которые были исполнены по наиболее элитарному, «привилегированному» заказу. Наряду с аристократически-утонченными иллюстрациями высочайшего качества (миниатюры т.н. «группы Палеологины»)[633] среди манускриптов, заказчиками которых были члены императорской семьи, встречается и упрощенная, чуть ли не примитивная живопись, с негармоничным композиционным построением, неправильными пропорциями фигур и грубым колоритом. Даже если не принимать во внимание, ввиду спорности их датировки, иллюстрации т.н. «Эпиталамы Андроника II» (Ватиканская апостольская библиотека, Vat. gr. 1851), упрощенно-наивный стиль которых объясняется, вероятно, тем, что они предназначались для детского восприятия[634], яркий пример подобной

---

[632] Byzantium: Faith and Power (1261–1557), Cat. 160, P. 274–276.

[633] Перечень пятнадцати манускриптов «Группы Палеологины» см.: *Buchthal H., Belting H.* Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978. P. 4–5. Только восемь из них содержат миниатюры.

[634] Рукопись, наполовину утраченная, содержит текст поэмы, воспевающей прибытие в Константинополь иностранной принцессы – невесты порфирородного сына византийского императора, а также семь иллюстрирующих его миниатюр (в том числе три полностраничных). Существенно различаются взгляды исследователей на идентификацию описываемых в поэме персонажей и датировку рукописи (1179 г., 1272 г., 1285 г. или 1356 г.). Литературу вопроса и обзор аргументации см.: *Hennessy C.* A Child Bride and Her Representation in the Vatican Epithalamion, cod. gr. 1851 // Byzantine and Modern Greek Studies. Vol. 30, No. 2 (2006). P. 115, 123–148). Рукопись предназначалась для невесты, которая, как указывает С. Хеннесси, была еще

огрубленной живописи являют миниатюры минология, исполненного между 1322 и 1340 гг. для деспота Фессалоники Димитрия Палеолога, сына Андроника II и Ирины (Иоланты) Монферратской (Бодлеанская библиотека, MS. Gr. th. f. 1)[635] (илл. 4.21). Иллюминированные рукопи, созданные по заказу императорской семьи, могут ярко проявлять консервативность художественной манеры, как это можно проследить на примере Четвероевангелия А 111 в Лавре св. Афанасия на Афоне, заказчицей которого была, по всей видимости, императрица Ирина (Иоланта) Монферратская (ум. 1317 г.)[636]. По сравнению с миниатюрами раннепалеологовских рукописей микромозаики представляют собой гораздо более монолитную в качественном отношении группу, почти без исключения являясь произведениями экстра-класса.

Наконец, существенные отличия между миниатюрами рукописей и микромозаиками лежат в области объемно-пространственной трактовки и пластической выразительности фигур. Как мы уже отмечали в разделе, посвященном проблеме существования мозаичной мастерской в Фессалонике, для большинства миниатюрных мозаик характерна элегантная облегченность форм, аристократическая утонченность и легкость пластики. Объем выявляется, главным образом, за счет усложнения игры складок, а не нарастания телесной массивности. Напротив, в большинстве раннепалеологовских манускриптов превалирует тяга к изображению плотно сбитых, внушительно объемных фигур. Начиная с третьей четверти XIII в. они прочно занимают место в книжной миниатюре, вне зависимости от типов

---

ребенком, чем и объясняется, по мнению исследовательницы, упрощенный и одновременно красочный стиль миниатюр. Ibid., P. 149–150.

[635] Это касается как полностраничных миниатюр с изображениями Великих праздников, так и иллюстраций минология на листах 6v–54r и сцен жития Св. Димитрия на листах 54v–55r. Безусловно классический характер носят лишь миниатюры «Благовещение» и «Сретение» на листах 1v и 2v. См. *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Vol. 2: Oxford Bodleian Library. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1978. P. 1–33, figs. 1–105. На л. 55v–56r содержится текст поэмы, сообщающей о том, что иллюстрации рукописи были исполнены по заказу деспота Димитрия Палеолога Ангела Дуки в помощь и утешение его души.

[636] Οι θησαυροί του Άγιου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα: παραστάσεις – επίτιτλα – αρχικά γράμματα. Τόμος Γ΄. Υπό Στύλ. Μ. Πελεκανίδου. Εκδοτική Αθηνών, 1973. Εικ. 52–55, ς. 234–235. На листах 401v и 402r содержится запись о том, что рукопись была вложена в Лавру св. Афанасия императрицей Ириной. Об идентификации заказчицы рукописи с Ириной Монферратской см. *Belting 1970*, S. 55, 67. О копировании комниновских зооморфных инициалов в рукописях третьей четверти XIII в. см. *Iacobini A.* L'epitalamio di Andronico II: una cronaca di nozze dalla Constantinopoli Paleologa / Arte profana e arte sacra a Bisanzio. Ed. A. Iacobini and E. Zanini. Rome, 1995. P. 369–374. Figs. 28-29, 36, 41.

изображения. Это подтверждают ростовые образы исполненной ок. 1250–1275 гг. Книги пророков (Ватикан, Апостольская библиотека, Ms. Vat. Gr. 1153)[637] (илл. 4.22) и фигуры сидящих евангелистов в многочисленных рукописях Четвероевангелий: написанном иеромонахом Феофилом Четвероевангелии 1285 года (Лондон, Британская библиотека, Burney 20)[638] (илл. 4.23); исполненных Феодором Агиопетритом в 1289/90 г. Четвероевангелии в Гёттингене (Нижнесаксонская государственная и университетская библиотека, Ms. Theol. Gr. 28) и датируемом 1301 г. Четвероевангелии в монастыре Пантократор на Афоне (cod. 47)[639] (илл. 4.24); рукописи Четвероевангелия с Деяниями и посланиями апостолов, полностраничные миниатюры которой созданы в последней четверти XIII в. (Санкт-Петербург, РНБ, греч. 101)[640] или относимых большинством исследователей к последней трети XIII в. манускриптах т.н. «группы Вайцманна»[641]. Склонность миниатюристов к плотной объемности фигур особенно наглядно прослеживается на примере исполненных в акварельной технике иллюстраций Четвероевангелия конца XIII – начала XIV вв. в Лавре св. Афанасия на Афоне (cod. A. 76), часть из которых ныне находится в Галерее Уолтера в Балтиморе[642].

Тенденция к изображению плотно скомпонованных, массивных фигур отчасти прослеживается даже в наиболее роскошной и аристократически утонченной группе рукописей, заказчицей которых была племянница Михаила VIII Палеолога Феодора Раулена (по мнению Х. Бельтинга и Х. Бухталя)[643] или

---

[637] Byzantium: Faith and Power (1261–1557), P. 264–265.
[638] *Nelson 1991*, Pl. 85, Fig. C-16.
[639] *Nelson 1991*, Pl. I, 56-59; Pl. 28–29.
[640] *Лазарев В.Н.* Новый памятник константинопольской миниатюры // Византийский Временник, том 5 (1952). С. 178–190. Рис. 1–4.
[641] См., в особенности, миниатюры погибшего лекционария из церкви Иоанна Богослова в Смирне, датируемого 1298 г.: *Παπάδακη-Oekland Σ.* Οι μικρογραφίες ενός χαμένου χειρογράφου του 1298 // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976). ς. 29–54, πιν. 14–16.
[642] Byzantium: Faith and Power (1261–1557), Cat. 170, P. 285–286.
[643] Внутри «группы Палеологины» наблюдается легкая дифференциация в стиле миниатюр, объясняющаяся разным временем их создания. По мнению Х. Бухталя, портреты евангелистов в Четвероевангелии из Библиотеки Лауренциана во Флоренции (Plut. 6.28), созданные ок. 1285 г. и непосредственно копирующие миниатюры X в. (такие как Четвероевангелие из монастыря Ставроникита на Афоне, cod. 43), одновременно служат образцами для миниатюр рукописей в Бодлианской библиотеке в Оксфорде (Barocci 31) и

его вдова Феодора Палеологина (как считают Р. Нельсон, Дж. Лауден[644] и А.-М. Тальбот[645]). Написанные ок. 1300 г. ростовые образы в рукописи Деяний и посланий апостолов из Ватиканской апостольской библиотеки (Vat. gr. 1208) и, в особенности, изображение Иоанна Богослова в хранящемся там же Четвероевангелии (Vat. Gr. 1158, fol. 320r) демонстрируют корпулентность, совершенно не свойственную остальным миниатюрам «группы Палеологины», свидетельствуя о повсеместном проникновении пластически мощно трактованных форм в манускрипты раннепалеологовской эпохи.

Тем не менее, среди известных нам иллюминированных рукописей раннепалеологовского времени именно миниатюры «группы Палеологины», как кажется, в стилистическом отношении имеют больше всего точек соприкосновения с занимающими нас мозаичными иконами. Большинство из них неделены аристократическим благородством и облачены в плавно струящиеся, элегантные одеяния, сложностью моделировок напоминающие наиболее изысканные из миниатюрных мозаик, такие как «Христос Пантократор» из Галатины или «Христос Пантократор» из монастыря Эсфигмен на Афоне (илл. 4.25, 4.26). Лики на миниатюрах этой группы отличаются правильностью, аристократической холодностью и отстраненностью; для них характерна сплавленность живописной поверхности и минимальная активность красочного мазка (илл. 4.27, 4.28), подобно тому, как в наиболее совершеных по технике исполнения миниатюрных мозаичных иконах лики набраны плотно пригнанными тессерами, сливающимися в почти

---

Художественном музее Уолтерс (W. 525), созданных чуть позднее – ок. 1300 г. *Buchthal H.* Notes on Some Early Palaeologan Miniatures // Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg: Residenz Verlag, 1972. P. 37–38.

[644] *Nelson R., Lowden J.* The Palaeologina Group: Additional Manuscripts and New Questions // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 45 (1991). P. 65–67. Исследователи отмечают, что «мастерская Палеологины» специализировалась на изготовлении роскошных лекционариев, что было нетипично для скрипториев палеологовской эпохи. Ibid, P. 64. Идентификация заказчицы, по имени которой группа манускриптов получила свое название, с вдовой императора Михаила VIII Палеолога, основана на близком сходстве инициалов и орнаментов копии типикона монастыря Липса (Британская библиотека, Add. 22748), исполненной около 1300 г., с аналогичным декором рукописей «группы Палеологины». Ibid, P. 65-66. Как известно, Феодора Палеологина в период между 1282 и 1303 гг. возобновила монастырь Липса, пристроив к кафоликону церковь св. Иоанна Предтечи. *Talbot A-M.* Empress Theodora Palaiologina, Wife of Michael VIII // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 46 (1992). P. 298–300. По мнению Р. Нельсона и Дж. Лаудена, период функционирования «мастерской Палеологины» охватывал несколько десятилетий с конца XIII по начало XIV вв., а заказчиками манускриптов были представители широких церковных кругов, прежде всего Константинополя и Фессалонике. *Nelson R., Lowden J.* P. 66–67.

[645] *Talbot A-M. 1992,* P. 302.

эмалевую поверхность (илл. 4.71). Это лишний раз подтверждает, что местом изготовления большинства миниатюрных мозаик, как и наиболее роскошных из иллюминированных манускриптов, был Константинополь.

## 4.3. Классификация, датировка и атрибуция миниатюрных мозаик раннепалеологовской эпохи

Прежде чем перейти к вопросу атрибуции миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи, следует оговорить, что оценка характера мозаичной кладки и стилистических особенностей некоторых из них сильно затруднена реставрационными вмешательствами, исказившими первоначальный облик этих произведений. Так, миниатюрная мозаика «Св. Иоанн Предтеча», происходящая из коллекции А.П. Базилевского и ныне находящаяся в Государственном Эрмитаже, в ходе антикварной реставрации XIX в. была перенесена на шиферную пластину, при этом вокруг мозаики маслом по восковому грунту был исполнен орнамент из чередующихся четырехконечных крестов, частично имитирующий мозаичный набор[646]. Дублирование мозаики на новую основу, по-видимому, стало одной из причин того, что в настоящее время мозаичная кладка производит впечатление сильной потревоженности, в связи с чем рассуждать о ее первоначальных художественных качествах довольно затруднительно.

Многочисленные реставрационные вмешательства отчасти исказили облик миниатюрной мозаичной иконы «Четыре святителя» из Государственного Эрмитажа. Первоначальный фон иконы, набранный из пластинок позолоченной меди[647], был заменен реставрационным, выполненным в технике энкаустики с имитацией мозаичного набора. Очевидно, что при этом были слегка нарушены очертания фигур, причем особенно пострадали абрисы голов. В нижней части изображений святителей утраты мозаичной кладки были

---

[646] Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Санкт-Петербург, 2000. В-122.
[647] Byzantium: Faith and Power (1261–1557), P. 225.

восполнены мастикой и металлическими нитями с насечкой[648]. В целом, однако, эти вмешательства не настолько кардинальны, чтобы сделать невозможными рассуждения о стиле иконы.

Антикварную реставрацию прошла миниатюрная мозаичная икона «Св. Георгий, побеждающий дракона» в Музее Лувра, до 1883 г. принадлежавшая крупному коллекционеру барону Ш. Давилье. На иконе «Христос во гробе» из римской базилики Санта-Кроче-ин-Джерусалемме лик, шея и частично грудь Христа были сложены заново в ходе реставрации 1960 г.[649] и частично восполнены имитацией мозаичной кладки. Лик Христа на иконе из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме сильно искажен реставрационным вмешательством, которое, вероятно, имело место после обнаружения мозаики в 1738 г.

Тем не менее, состояние сохранности большинства микромозаик позволяет сложить целостное впечатление как о технических приемах, использованных мастерами при их создании, так и о их художественных характеристиках.

На наш взгляд, при всем стилистическом разнообразии миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи, свидетельствующем о существовании нескольких мастерских с индивидуальным художественным почерком, все они довольно отчетливо разделяются на две группы в зависимости от принципов моделировки одеяний персонажей. На этом основании нами предлагается **собственная авторская классификация миниатюрных мозаик**, которая позволяет по-новому взглянуть на закономерности развития этого элитарного вида искусства и максимально обоснованно уточнить его место в контексте византийской живописи второй половины XIII – первой четверти XIV вв.

В **первую группу** миниатюрных мозаик, которую мы условно называем **«живописной»**, входят памятники с объемно переданными, тщательно

---

[648] Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991. С. 211.
[649] *Krickelberg- Pütz 1982*, S. 134.

моделированными одеяниями, подчеркивающими пластику фигуры. Их рисунок внимательно проработан и порой достигает чрезвычайной изысканности; в трактовке складок преобладают тонкие тональные переходы, оживленные вспышками широко положенных светов; ассистные разделки отсутствуют.

**Вторая, более обширная группа** миниатюрных мозаик, демонстрирует несомненное обращение к изобразительному языку перегородчатых эмалей и может быть определена как **«декоративная»**. Одеяния персонажей на иконах этой группы, трактованные более плоскостно по сравнению с микромозаиками «живописного» стиля, набраны тессерами ограниченной цветовой палитры, лишены нюансированных тональных переходов и сплошь покрыты ассистной разделкой. Складки носят преимущественно графический, орнаментальный характер. Хотя ключевой особенностью этих памятников является отчетливое преобладание декоративного начала над живописным, они неоднородны по художественным характеристикам и качеству исполнения. На наш взгляд, все миниатюрные мозаики «декоративного стиля» по своему живописному решению и техническому исполнению могут быть разделены на три гомогенные подгруппы. Нюансы понимания формы, способы моделировки и художественное решение, свойственные каждой из этих погрупп, свидетельствуют о разновременности их создания и отражают последовательные этапы формирования нового палеологовского стиля в византийской живописи.

### *4.3.1.Миниатюрные мозаичные иконы «декоративной группы»*

#### *4.3.1.1. «Переходный стиль»*

Стиль первой из выделяемых нами подгрупп, к которой следует отнести миниатюрные мозаичные иконы «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме и «Христос на троне» из Охрида, может быть опеределен как **«переходный»** (илл. 4.29). Для микромозаик этой группы

характерен жесткий, почти грубый ассист, выложенный крупными металлическими тессерами, который не моделирует одеяния, а накладывается на них сухой орнаментальной «сеткой». К этой же группе примыкает миниатюрная мозаика «Христос Пантократор» из церкви св. Петра и Павла в Шиме, демонстрирующая такое же неживописное понимание ассиста, который, правда, уже стремится выйти за рамки простого орнамента, приобретая форму «гребенки». Любопытно отметить, что микромозаику из Шиме и икону «Христос на троне» из Охрида объединяет еще один художественный прием: ассист выкладывается по подцвеченной восковой основе одеяний, которая в остальных местах остается полностью открытой, благодаря чему создается эффект декоративного контраста между темным фоном и чуть выступающими над ним золотыми разделками. Пропорции фигур на иконах «переходного стиля» не соответствуют пространству мозаичного поля, в котором остается слишком много свободного места, не заполненного фигуративным изображением. Несоразмерности особенно заметны на микромозаике из Шиме: голова Спасителя слишком мала по отношению к довольно массивному, широкому торсу, а между нимбом и орнаментированными бордюрами остается обширное пустое пространство, ничем не мотивированное и создающее впечатление визуального «провала». Трактовка лика и рук Христа, набранных суммарно, почти небрежно, из тессер довольно крупного размера (такого же, как в одеяниях), обнаруживает некоторую хаотичность, неустойчивость художественных приемов и неуверенность руки мозаичиста (илл. 4.30). По-видимому, это свидетельствует о том, что икона из Шиме создана в период, когда новый палеологовский стиль в живописи только формировался, и мастерам-мозаичистам требовались некоторые усилия, чтобы выработать набор приемов, позволяющих адекватно выразить его средствами миниатюрной мозаики. К сожалению, невозможно сделать почти никаких выводов относительно трактовки личнóго в двух других вышеперечисленных мозаичных иконах этой подгруппы. В охридской микромозаике лик Христа полностью утрачен, а на иконе из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли сильно искажен

реставрационным вмешательством, которое, вероятно, имело место после обнаружения мозаики в 1738 г.[650]

Миниатюрные мозаичные иконы из Рима и Охрида были найдены в новейшее время, и обстоятельства их обнаружения не дают никаких намеков на возможную датировку и атрибуцию этих памятников. Микромозаика «Христос Пантократор» из церкви свв. Петра и Павла в Шиме была в 1475 г. подарена папой Сикстом IV Филиппу де Круа (ум. 1482 г.), графу де Шиме; в остальном ее происхождение также неясно (см. Приложение 2 к настоящей работе). Предлагавшиеся исследователями датировки миниатюрных мозаик «Христос на троне» из Охрида[651] и «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме[652] в основном колеблются в пределах XIII – начала XIV вв.[653] Икону «Христос Пантократор» из Шиме принято относить к первой половине XIV в. на основании близости типа лика Спасителя (обрамленного очень светлыми волосами) изображениям в Фетхие джами и Кахрие джами[654].

На наш взгляд, время создания икон «переходного стиля» не могло отстоять слишком далеко от даты изготовления миниатюрной мозаики «Богоматерь Агиосоритисса», хранящейся в монастыре Кларисс в Кракове, которая демонстрирует такие же жесткие орнаментальные разделки одеяний

---

[650] Известно, что во время обнаружения мозаичной иконы ее поверхность была сильно загрязнена, и что нашедшие ее братья-леонардинцы обратились за помощью к мозаичистам, работавшим в основанной в 1727 г. Студии мозаики Ватикана. См. *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 105. В момент находки часть мозаичного набора иконы уже отвалилась. В высшей степени вероятно, что мозаичисты из Ватикана участвовали в судьбе иконы не только советом, но и делом.

[651] В качестве предполагаемого времени создания иконы указывались: XIII в. (Miljković-Pepek 1972, P. 20), третья четверть XIII в. (Furlan 1979, Cat. 10, P. 51; Pedone 2005, P. 119), около 1260-1290 гг. (Ryder 2007, P. 78), конец XIII – начало XIV вв. (Krickelberg-Pütz 1982, S. 111).

[652] Предполагавшееся исследователями время создания памятника: середина XIII в. (Pedone 2005, P. 119), третья четверть XIII в. (Furlan 1979, Cat. 15, P. 60), ок. 1260-1290 гг. (Ryder 2007, P. 75. Исследователь справедливо отнес миниатюрные мозаичные иконы из Рима и Охрида к одной группе памятников, названной им «орнаментальной»), начало XIV в. (Krickelberg-Pütz 1982, S. 111).

[653] Предложенная М. Фафалиосом датировка обеих икон второй половиной XIV в. представляется фантастичной. См. Φαφάλιος 2009, ς. 142.

[654] См., например: Byzantine Art, a European Art. Ninth Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe. Catalogue. Athens, 1964. Cat. 166. P. 235–236 (с более узкой датировкой началом XIV в.); Splendeur de Byzance. Exh. cat. by J . Lafontaine-Dosogne. Bruxelles, Musées royaux d 'art et d 'histoire, 2 octobre – 2 décembre 1982. Bruxelles: Musées royaux d'art et d'histoire, 1982. Ic. 3. P. 38; Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York, 2004. Cat. 132, P. 223; *Vanderheyde C.* Icône byzantine en mosaïque du Christ Pantocrator et son coffret // Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIIIe-XVIIe siècle). Namur, 2010. P. 152–155.

(илл. 4.31, 4.32). Лик Богоматери на иконе из Кракова, с крупным тяжелым носом, маленьким ртом и преувеличенными глазами еще ничем не предвещает возникновение палеологовского типа ликов с мелкими чертами и круглящейся объемной моделировкой, демонстрируя несомненную приверженность комниновским образцам. Такая же ориентация на образцы XII в. ощутима в графической ритмике складок одеяний Богоматери, плоскостных и одновременно прихотливо орнаментальных. На наш взгляд, эти черты позволяют не выводить краковскую мозаичную икону за пределы первой половины XIII в.[655], что подтверждается историческими свидетельствами. Монастырское предание XVIII в. связывает происхождение миниатюрной мозаики «Богоматерь Агиосоритисса» со св. Саломеей Краковской (ум. в 1268 г.), дочерью польского князя Лешека Белого (ум. в 1227 г.) и женой венгерского королевича Коломана, князя Галицкого (ум. в 1241 г.). Монастырь Кларисс был основан св. Саломеей в 1255 г.; вполне вероятно, что она же вложила в него миниатюрную мозаичную икону[656].

Как уже отмечалось выше, для миниатюрных мозаик рассматриваемой нами подгруппы характерны плоскостное понимание формы и сугубо декоративная роль ассиста, в трактовке которого преобладает прямолинейная простота. Образы, почти строго фронтальные, обнаруживают некоторую скованность и робость во взаимодействии с пространством, в пропорциональном соотношении фигуры и мозаичного средника еще не найдено гармоничное решение. Иконы из Рима и Охрида имеют крупные

---

[655] Б. Даб-Калиновска датирует икону временем Латинской империи, см. *Dąb-Kalinowska B.* «Die Krakauer Mosaikikone». Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 22 (1973), Wien. P. 295-298. Исследовательница приписывает миниатюрной мозаике из Кракова слишком много черт, предвещающих развитый палеологовский стиль, которыми икона в действительности не обладает. Часто приводится более узкая датировка – первой третью XIII в. или до 1241 г. (год смерти Коломана). См. *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Том 1. Москва, 2006. С. 538-539. Предложенная А. Ружицкой-Бризек датировка иконы концом XII – началом XIII в. представляется нам слишком ранней. См. *Różycka-Bryzek A.* Matka Boska Hagiosoritissa // Pax et Bonum. Skarby Klarysek krakowskich. Katalog wystawy. Arsenal museum Czatoryckich. Wrzesień – październik, 1999. Kraków, 1999. S. 42-46; *Różycka-Bryzek A.* Mosaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. Klarysek w Krakowie // Magistro et amico. Amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin. Kraków, 2002. S. 405-426.

[656] *Dąb-Kalinowska B.* «Die Krakauer Mosaikikone». Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 22 (1973), Wien. P. 299.

утраты мозаичного набора, отвалившегося от деревянной основы вместе с воскомастичным грунтом, что, вероятно, указывает на некоторые недочеты в технике исполнения. Специфические художественные черты и особенности набора миниатюрных мозаик позволяют, на наш взгляд, сделать два важных вывода относительно времени их создания. Во-первых, исполнившие их мозаичисты не были знакомы с раннепалеологовским изобразительным языком в его оформившемся, зрелом варианте. Во-вторых, их мастерство обнаруживает ряд несовершенств, возможно, обусловленных тем, что традиция изготовления микромозаик была на некоторое время прервана, или, по крайней мере, оказалась мало востребованной. Учитывая почти полное отсутствие в иконах «переходного стиля» черт позднекомниновского искусства, можно с известной долей вероятности предположить, что они были созданы в середине – третьей четверти XIII в.

Как мы уже отмечали выше (см. раздел 3.2.3), заполнение фона миниатюрной мозаики «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме сплошным геометрическим орнаментом безусловно свидетельствует о влиянии западноевропейских художественных вкусов. При этом следует отметить, что подобный принцип орнаментации был характерен не только для произведений, созданных непосредственно в странах католического Запада, но и для памятников, возникших в мастерских крестоносцев, т.е. в смешанной византийско-латинской культурной среде. Об этом свидетельствует такое высококлассное произведение, как т.н. «Библия Сан-Даниеле» (Сан-Даниеле-дель-Фриули, Библиотека Гварнериана, Ms. III) – созданный ок. 1180 г. роскошный манускрипт, содержащий извлечения из Библии, латинский текст которого исполнен французским писцом, а стиль фигуративных изображений обнаруживает сильнейшее влияние византийской живописи[657]. Происхождение рукописи дискуссионно, однако большинство исследователей сходится во мнении о ее создании в Леванте, под влиянием

[657] *Folda J.* The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187. Cambridge University Press, 1995. P. 463–466, 598–599. Pl. 10.20a–10.20g, 37–40.

традиции Иерусалимского скриптория, а также иллюминированных манускриптов Киликии[658]. Фон крупных историзованных инициалов, открывающих тексты Маккавейских книг (f. 156v) и Посланий Павла (f. 236v), сплошь декорирован золотой сеткой, ячейки которой заполнены маленькими четырехконечными крестиками[659] (илл. 4.34). Вдобавок к этому ковровому геометрическому орнаменту нимб апостола Павла на последнем из перечисленных инициалов, как и нимбы ряда других персонажей в рукописи, украшен чередующимися концентрическими кругами. Таким образом, и в этом элементе декора прослеживается родство с теми принципами орнаментации, которые впоследствии будут широко применяться в миниатюрных мозаичных иконах, хотя собственно среди памятников «переходного стиля» орнаментрованный нимб встречается лишь однажды – на иконе «Христос Пантократор» из церкви свв. Петра и Павла в Шиме.

Однако наибольшее значение в интересующем нас аспекте имеет тот факт, что ковровый геометрический орнамент в виде сетки с ячейками, заполненными маленькими четырехконечными крестиками (иногда стилизованными в виде четырехлистников) получает большое распространение в миниатюрах рукописей, созданных в т.н. «франко-византийском крестоносном стиле»[660] в скриптории Акры в третьей четверти XIII в. и чуть позже (до падения города в 1291 г.). Речь идет, в первую очередь, о т.н. «Арсенальной библии» (Париж, Национальная библиотека Франции, MS 5211), исполненной в 1250–1254 гг. по заказу французского короля Людовика IX Святого (вероятно, для его личного пользования)[661], об уже упоминавшемся Перуджинском служебнике (Перуджа, Biblioteca Capitolare, cod. 6)[662], а также о

---

[658] В качестве предполагаемого места создания рукописи назывались Иерусалим, Южная Италия или Сицилия, а также Антиохия, Триполи и Кипр. Ibid, P. 463–466.
[659] Ibid, Pl. 38, 40.
[660] В терминологии Я. Фольды: см., например, *Folda J*. Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005. P. 300–301.
[661] *Buchtal H*. Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. London, 1986. P. 54–68. Pl. 62–81. Миниатюры этого роскошного, богато иллюстрированного манускрипта обнаруживают сильное влияние византийских образцов X–XI вв.
[662] Ibid, P. 48–51. Pl. 57a, 58, 59a. Возможно, миниатюра с изображением Распятия в Перуджинском служебнике была исполнена не французским, а итальянским, точнее - венецианским мастером. Ibid, P. 97.

трех созданных в 1260–1280-х гг. рукописях «Всемирной истории» (Дижон, Муниципальная библиотека, MS 562; Брюссель, Королевская библиотека, MS 10175; Лондон, Британская библиотека, Add. MS 15268)[663]. В «Арсенальной библии» этот тип орнаментации наиболее последовательно используется в полностраничной миниатюре, предваряющей Книгу Исход (илл. 4.35)[664], а в Перуджинском служебнике – в историзованном инициале, открывающем текст молитвы Oratio dominica («Отче наш»)[665]. В качестве примера его применения в рукописях «Всемирной истории» может быть приведена миниатюра с изображением фивейского тигра (илл. 4.36) в манускрипте из Британской библиотеки – памятнике, созданном, вероятно, по случаю коронации в 1286 г. последнего короля Иерусалима Генриха II де Лузиньяна[666]. Вышедшие из скриптория Акры иллюминированные манускрипты лишний раз демонстрируют, какой стойкостью и универсальностью обладало стремление западноевропейских художников (и заказчиков) к обильному украшению живописных произведений геометрическим орнаментом.

Таким образом, можно констатировать, что ковровое заполнение фона миниатюрной мозаики «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме, в сочетании с несомненно византийской манерой изображения Христа, свидетельствуют в пользу того, что икона была исполнена в смешанной латино-византийской среде, скорее всего, греческим мастером для западноевропейского заказчика. Это же, по всей вероятности, справедливо и для других миниатюрных мозаик «переходного стиля», обнаруживающих несомненную близость к римской мозаичной иконе как недостаточно отточенной техникой набора, так и особенностями художественного решения – скованностью композиционно-пространственного построения, уплощенностью формы и жесткостью ассистных разделок. Несмотря на указанные

[663] Ibid, P. 68–87. Pl. 82–129.
[664] Ibid, Pl. 63.
[665] Ibid, Pl. 59a. Перуджинский служебник декорирован гораздо скромнее «Арсенальной библии» – в нем имеется лишь две миниатюры (одна – полностраничная, другая – занимающая половину страницы) и четыре историзованных инициала.
[666] Ibid, Pl. 106c. Аналогичный фон имеют и миниатюры в двух других манускриптах «Всемирной истории»: Ibid, Pl. 106a, 106b.

несовершенства, уровень исполнения миниатюрных мозаичных икон рассматриваемой нами подгруппы в целом чрезвычайно высок, поэтому естественно предположить, что местом их изготовления был Константинополь, с 1204 по 1261 гг. находившийся во власти латинян.

К сожалению, современная наука по-прежнему располагает крайне скудными познаниями о художественной жизни «царицы городов» в период латинского господства: сведения, содержащиеся в исторических источниках, бедны и противоречивы, а сохранившиеся in situ памятники крайне немногочисленны и имеют фрагментарную сохранность[667]. Как справедливо отмечает К. Жоливе-Леви, отъезд из столицы императорского двора, византийской элиты и части греческого клира, вкупе с ограниченными финансовыми возможностями оккупировавших город латинян, вряд ли способствовали процветанию в Константинополе художественных ремесел. Основная часть столичных мастеров, по всей видимости, должна была эмигрировать либо в Никею, «столицу Византии в изгнании», либо в остававшиеся независимыми от латинян провинции империи, а также в страны византийского культурного круга, такие как Сербия и Болгария. Тем не менее, очевидно, что творческая активность греческих художников в столице не могла полностью прекратиться. Так, биограф св. Саввы Сербского Феодосий сообщает, что для украшения кафоликона монастыря Жича в 1220 г. были приглашены резчики по камню и живописцы из Константинополя, а византийская поэма о взятии города войсками Четвертого крестового похода повествует о том, что по заказу императора Балдуина II де Куртене (1228–1261 гг.) в столице был возведена маленькая церковь, посвященная св. Георгию, причем ее строительство было поручено греческому священнику по имени Димитрий[668]. Нельзя исключать возможности того, что в столице продолжали создаваться и масштабные, дорогостоящие произведения

[667] Прекрасный обзор художественной жизни Константинополя времени Латинской империи приводится в работе: *Jolivet-Lévy C.* La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident // Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 23–28.
[668] Ibid, P. 24.

искусства, в частности настенные мозаики. Во всяком случае, из сообщений путешественников XVI–XVII вв. известно, что церковь св. Франциска в Галате, первое упоминание о которой содержится в датируемом 1297 г. документе, имела богатое мозаичное убранство, причем надписи были исполнены на латинском языке[669]. Ввиду отсутствия более подробных сведений невозможно, впрочем, установить, когда именно были созданы мозаики: это могло произойти и после отвоевания Константинополя византийцами, тем более что в том же генуэзском районе сохранилась доминиканская церковь, известная под названием Арап джами, расписанная в первой половине XIV в. по заказу латинян греческими мастерами[670]. Ремесленные мастерские Константинополя по-прежнему массово производили художественную продукцию для нужд паломников, такую как пастовые литики-евлогии, предназначавшиеся, судя по надписям на них, как для западноевропейских, так и для грекоязычных потребителей[671]. К сожалению, с точки зрения располагаемых нами сведений о создании иллюминированных рукописей и икон период латинского господства в Константинополе остается «Темными веками». Выделенная К. Вайцманом[672] группа иллюминированных манускриптов, исполненная, по его предположению, в Константинополе в первой половине XIII в. для заказчиков-латинян (см. раздел 4.2 настоящей главы), в настоящее время, как правило, датируется второй половиной столетия, чаще всего – уже раннепалеологовским временем[673]. Место создания миниатюр рукописи Четвергоевангелия cod. gr.

---

[669] Ibid, P. 28: *James L*. Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century. Cambridge University Press, 2017. P. 432.

[670] *Westphalen S*. Die Dominikanerkirche der Genuesen von Pera (Arap Camii). Griechische Maler – Lateinische Auftraggeber / Austausch und Inspiration. Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation. Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung 9 (Mainz 2008). S. 276–291. Возможно, росписи были исполнены в самом начале XIV в., см. *Çetinkaya H*. Arap Camii in Istanbul: its Architecture and Frescoes // Anatolia Antiqua, Tome 18, 2010. P. 169–188.

[671] *Залесская В.Н*. Литики XIII в. в собрании Государственного Эрмитажа // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. СПб: Дмитрий Буланин, 1997. С. 150–156.

[672] *Weitzmann K*. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest // Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago, London, 1971. P. 314–334.

[673] Подробный обзор литературы вопроса см. в монографии: *Maxwell K*. Between Constantinople and Rome. An Illuminated Byzantine Gospel Book (Paris gr. 54) and the Union of Churches. New York, 2016. P. 148–154. Существует мнение, что в период Латинской империи практика изготовления иллюминированных рукописей в скрипториях Константинополя пришла в упадок, см. *Nelson R.S*. A Thirteenth-Century Byzantine Miniature in the Vatican Library // Gesta XX (1981). P. 217. По мнению Р. Нельсона, свидетельством этого является стиль созданных в третьей четверти XIII в. миниатюр Книги пророков (Ватиканская апостольская библиотека,

quarto 66 из Берлинской государственной библиотеки, относимых А.А. Саминским к середине XIII в., не может быть с точностью определено, хотя их стиль находится в русле константинопольской традиции[674]. Некоторые из греческих икон XIII в. отличаются очень высоким художественным уровнем, однако точно неизвестно, какое отношение они имели к Константинополю и его мастерам и в какое время были созданы[675]. Поэтому стоящая перед нами задача поместить миниатюрные мозаичные иконы в контекст столичного искусства XIII в. до греческой реконкисты представляется трудновыполнимой, однако не вовсе нереализуемой.

Интересным памятником, дающим представление о художественных вкусах в Константинополе времени Латинской империи, является исполненная в смешанной технике перегородчатой и выемчатой эмали икона с изображением св. Феодора Драконоборца из Государственного Эрмитажа (илл. 4.37)[676]. Сопровождающий образ св. Феодора эпитет «Батериак» (Ο ΒΑΘΗΡΙΑΚΗΣ) указывает на посвященный этому святому монастырь в окрестностях столицы Византии, существование которого восходит к V в. и засвидетельствовано в источниках IX–XII вв.[677] Для посещавших монастырь

---

Ms. Vat. gr. 1153), демонстрирующих полную зависимость от образцов монументальной живописи этого времени.

[674] *Саминский А.Л.* Пути константинопольской живописи времени латинской оккупации по миниатюрам Евангелия (gr. qu. 66) Гос. библиотеки в Берлине. Фонд Прусского культурного наследия // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. СПб., 1997. С. 114–138, в особенности С. 136.

[675] См., например, *Xyngopoulos A.* Icônes du XIIIe siècle en Grèce // Djurić V.J. (ed.), L'art byzantin du XIIIe siècle: Simposium de Sopoćani 1965. Beograd, 1967. P. 78–81 (датировка некоторых из икон, относимых А. Ксингопулосом к константинопольскому искусству XIII в., в настоящее время пересмотрена: см., например, *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 41–68, с датировкой эпистилия из Ватопеда второй половиной XII в.); *Χατζηδάκη Ν.* Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής εικόνων από λατινοκρατούμενες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών // Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τετάρτη Σταυροφορία. Η Τετάρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της. Διεθνές Συνέδριο. Αθήνα, 2007. ς. 113–142.

[676] Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Авт.-сост. каталога А. В. Банк, М. А. Бессонова. Москва: Советский художник, 1977. Т. 2. Кат. 544. С. 81–82; Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Санкт-Петербург, 2000. В–64.

[677] *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. Tome III. Les églises et les monastères. Paris, 1969. P. 150–151. На территории Каппадокии существовал еще один храм, посвященный св. Феодору и носивший такой же эпитет; однако после битвы при Манцикерте (1071 г.) он оказался за пределами византийских владений и поэтому вряд ли может считаться местом изготовления эрмитажного памятника. См. *Pantchenko B.* Inschriftliches zu zwei bekannten byzantinischen Emails // Byzantinische Zeitschrift. Band 20 (1911). 1. u. 2. Heftes. S. 200–201; *Walter C.* Saint Theodore and the Dragon // Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology presented to David Buckton. Oxford, 2003. P. 103.

многочисленных паломников здесь изготавливались евлогии в виде пастовых литиков с изображениями св. Феодора Драконоборца. Большинство из них, как указывает В.Н. Залесская, датируются эпохой латинского господства, поэтому логично предположить, что и эрмитажная эмалевая икона относится к этому же времени[678]. Все изобразительное поле иконы демонстрирует экстраординарное для византийского искусства нагромождение разностилевых орнаментальных мотивов, избыточность которых приводит к полной утрате композицинной ясности. В результате смешения флорального декора с геометрическим изображения св. Феодора, дракона и дерева приобретают такой же декоративно-плоскостный характер, как и заполненный растительными побегами фон, выделяясь на нем только благодаря мощному золотому контуру. В основе этого гиперболизированной декоративности лежит, как кажется, смешение западноевропейских и, возможно, исламских художественных влияний[679]; при этом вкусы латинских заказчиков, несомненно, должны были играть решающую роль[680].

Сравнение эрмитажной иконы «Св. Феодор Батериак» с произведениями эмальерного искусства, изготовленными, предположительно, в мастерских Фессалоники в начале – первой половине XIII в., наглядно проявляет различия

---

[678] Синай. Византия. Русь. В–64. К Уолтер с осторожностью датирует памятник концом XIII в., см. *Walter C.* Saint Theodore and the Dragon // Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology presented to David Buckton. Oxford, 2003. P. 95, 103–104.

[679] См., например, датируемое серединой XII в. блюдо с изображением полета Александра Македонского, хранящееся в Тирольском национальном музее Фердинандеум (г. Инсбрук) (The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York, 1997. Cat. 281. P. 422–423). Выполненное, как и эрмитажная икона, в смешанной технике перегородчатой и выемчатой эмали, оно содержит надписи на арабском и персидском языках; в арабском тексте восхваляется правитель из династии Артукидов Рукн ад-Даула Дауд ибн Сокмен. Обе стороны блюда сплошь заполнены флоральным орнаментом, перемежающимся с плоскостно трактованными фигуративными изображениями; некоторые из элементов декора (такие, как орнамент, идущий по периметру центрального медальона с Александром Македонским) находят близкие параллели в эрмитажной эмалевой иконе «Св. Феодор Драконоборец». Происхождение памятника, впрочем, остается дискуссионным: высказывались мнения о его создании в Грузии или даже в Константинополе. Схожие с блюдом из Инсбрука художественные и технические особенности присутствуют в медальоне-апотропее с изображением головы Горгоны из Музея Лувра, датируемом началом XII в. и атрибуируемом византийской мастерской в Анатолии (Ibid, Cat. 114. P. 166).

[680] Еще одним примером смешения западноевропейской и исламской художественных традиций является, по мнению Т. Штеппана, серебряное блюдо со сценой полета Александра Македонского, происходящее из села Мужи Ямало-Ненецкого автономного округа (ныне – в Государственном Эрмитаже) и изготовленное, по его мнению, византийским мастером для заказчика-латиняна после падения Константинополя (ок. 1208–1216 гг.). См. *Steppan Th.* The Artukid Bowl: Courtly Art in the Middle Byzantine Period and Its Relation to the Islamic East // Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. P. 88. Fig. 7.

в эстетических установках, обусловленных осбстоятельствами заказа. По всей видимости, в Фессалонике, уже в 1224 г. отвоеванной греками, западноевропейские художественные пристрастия на могли пустить сколько-нибудь глубокие корни, как это неизбежно должно было произойти в столице, остававшейся в руках латинян более полувека. Два медальона-реликвария с изображениями покровителя города св. Димитрия Солунского, один из которых находится в Британском музее[681], а другой – в коллекции Дамбартон Оукс[682], а также крест-энколпион с изображением Распятия[683] демонстрируют сугубо византийское понимание изобразительного пространства. Перегруженность орнаментикой и дробность композиционного решения, бросающиеся в глаза в эрмитажной иконе с образом св. Феодора Батериака, совершенно им не свойственны. Тонко исполненный, стилизованный флоральный орнамент на энколпионе с Распятием носит деликатный характер, не вступая в спор с фигуративным изображением. Ясность композиционного построения лежит в основе даже наиболее декоративного из произведений эмальерного искусства, вышедших из мастерских Фессалоники в XIII в. – т.н. «креста Дагмар», хранящегося в Национальном музее Дании (илл. 4.38)[684]. Стремление к орнаментальному заполнению фона, отчетливо реализуемое на лицевой стороне креста с изображением «Распятия», свидетельствует, однако, о некотором влиянии западной эстетики. Это позволило К. Весселю выдвинуть предположение о создании «креста Дагмар» в период короткого существования латинского Фессалоникийского королевства (1204–1224 гг.). Тем не менее,

---

[681] The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York, 1997. Cat. 116. P. 167–168 (с широкой датировкой XII–XIII вв.).

[682] Ibid, Cat. 117. P. 168 (с широкой датировкой XIII–XIV вв.). Время создания обоих реликвариев дискуссионно, однако большинство исследователей относят их к XIII в. См., например, *Grabar A.* Un nouveau reliquaire de Saint Démétrius // Dumbarton Oaks Papers (8),1954. P. 310–311 (XIII в.); *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. № 62, 63. S. 192–193 (XIII в. – реликварий из Дамбартон Оукс, начало XIII в. – реликварий из Британского музея); *Bauer F.A.* Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios. Regensburg, 2013. S. 373–374 (вторая половина XII – первая половина XIII вв.).

[683] Ibid, Cat. 125. P. 174.

[684] Ibid, Cat. 335. P. 498–499. Крест, происходит, предположительно, из погребения датской королевы Дагмары (ум. 1212 г.), супруги короля Вальдемара II (по другой версии - из погребения сестры Вальдемара Рихезы (ум. 1220 г.)). В качестве возможных регионов его изготовления, помимо Фессалоники, назывались также Константинополь и Киевская Русь. Ближайшие стилистические аналогии, однако, указывают на столицу Македонии как на наиболее вероятное место создания этого памятника. См. *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. № 59. S. 187.

можно констатировать, что изготовленным в солунских мастерских эмалям не свойственно декоративное излишество, присущее константинопольской иконе «Св. Феодор Батериак». Эрмитажный памятник указывает на то, что западноевропейский по происхождению принцип коврового заполнения фона орнаментом настолько прижился в Константинополе при латинянах, что в отдельных случаях мог приобретать гипертрофированный характер.

Еще более любопытен в этом отношении памятник лицевого шитья, вышедший из никейской или константинопольской мастерской в 1261 г. или 1265 г. – т.н. «покров св. Лаврентия», ныне принадлежащий музею Сант-Агостино в Генуе (илл. 4.39)[685]. Этот грандиозный по размерам (3,77 х 1,32 м) пурпурный шелковый паллий предназначался в качестве дипломатического дара послам Генуэзской республики и был изготовлен, вероятнее всего, по случаю заключения Нимфейского договора (13 марта 1261 г.), согласно которому Генуя обязывалась оказать Михаилу VIII Палеологу помощь в отвоевании Константинополя. По другой гипотезе, «покров св. Лаврентия» следует датировать 1265 г., поскольку, возможно, именно тогда Мануилом Оловолом был написан энкомий Михаилу VIII, в котором содержится описание паллия[686]. Обширная изобразительная программа памятника включает 20 сцен, расположенных в два регистра и сопровождаемых латинскими надписями; 19 из них иллюстрируют житие и мученичество свв. Лаврентия, Систа и Ипполита. В центре верхнего ряда находится изображение императора Михаила VIII Палеолога, которого св. Лаврентий и архангел Михаил подводят к кафедральному собору Генуи. Техника исполнения и стиль живописи – сугубо византийские, демонстрирующие несомненное сходство с другими

---

[685] Памятнику посвящена обширнейшая литература, приведем только некоторые из последних публикаций: *Hilsdale C.J.* The Imperial Image at the End of Exile. The Byzantine Embroidered Silk in Genoa and the Treaty of Nymphaion (1261) // Dumbarton Oaks Papers 64 (2010). P. 151–199. Fig 1, 4–13; *Toth I. (with contributions from M. Grabačić)* The Narrative Fabric of the Genoese Pallio and the Silken Diplomacy of Michael VIII Palaiologos // Objects in Motion: The Circulation of Religion and Sacred Objects in the Late Antique and Byzantine World. Ed. Hallie G. Meredith. Oxford, 2011. P. 91–109; *Paribeni A.* Focus sul pallio di San Lorenzo // Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario d'Onofrio. Roma, 2014. P. 299–311. Fig. 1–4.

[686] См. *Toth 2011*, P. 92–94.

произведениями лицевого шитья раннепалеологовской эпохи[687]. Исключение составляют латинские надписи, вышитые в иной манере и выдающие руку западноевропейского мастера[688]. Все свободное от фигуративных изображений и надписей пространство паллия испещрено равноконечными крестами, вписанными в медальоны. Расположенные нерегулярно, почти хаотично, и по размеру соответствующие нимбам святых, они буквально переполняют пурпурный фон покрова, наделяя его повышенной декоративностью. Мотив вписанных в медальоны равноконечных крестов получил широкое распространение в византийском лицевом шитье палеологовского времени, о чем свидетельствуют такие памятники, как созданная в 1282–1328 гг. плащаница из Национального исторического музея г. Софии[689], палица XIV века с изображением Сошествия во ад в Византийском и Христианском музее Афин[690] или датируемый XIV в. саккос из Музеев Ватикана[691]. Однако во всех перечисленных произведениях этот орнамент располагается упорядоченно, в масштабном отношении не спорит с фигуративными изображениями и вообще демонстрирует характер устоявшегося приема, чего нельзя сказать о «покрове св. Лаврентия». Дискуссионным остается вопрос, были ли кресты на нем исполнены одновременно с житийными сценами, или же для изготовления покрова была приспособлена ткань, уже расшитая орнаментом, часть которого пришлось распороть, чтобы освободить пространство для изобразительного цикла[692]. Учитывая, что латинские надписи на покрове были выполнены западноевропейским вышивальщиком после того, как греческий мастер закончил фигуративные сцены[693], соблазнительной представляется мысль, что и фон мог быть заполнен орнаментом сообразно западноевропейским

---

[687] *Hilsdale 2010*, P. 177–180.
[688] Ibid, P. 180.
[689] Byzantium: Faith and Power, Cat. 188, P. 314–315; *Hilsdale 2010*, Fig. 19.
[690] Byzantium: Faith and Power, Cat. 180, P. 304–305; *Hilsdale 2010*, Fig. 20.
[691] Byzantium: Faith and Power, Cat. 177, P. 300–301; *Hilsdale 2010*, Fig. 21.
[692] Обсуждение этой проблемы см. в статье: *Paribeni A.* Focus sul pallio di San Lorenzo // Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario d'Onofrio. Roma, 2014. P. 303–305. Автор склоняется ко второй версии. Отметим, однако, что она не объясняет хаотичного нагромождения орнамента в левой части паллия, где кресты расположены совершенно бессистемно.
[693] *Hilsdale 2010*, P. 180.

эстетическим предпочтениям. Во всяком случае, бесспорно, что прием сплошного украшения фона геометрическим декором не противоречил вкусам итальянских реципиентов, для которых предназначался паллий.

Обратимся теперь к важнейшему произведению изобразительного искусства, сохранившемуся в Константинополе от времени латинского господства – настенным росписям небольшой капеллы, располагавшейся в восточной части дьяконника храма Богоматери Кириотиссы (ныне известного под названием Календерхане джами) и имевшей посвящение св. Франциску Ассизскому[694]. После завоевания в 1204 г. Константинополя войсками Четвертого крестового похода храм был передан католической церкви, а капелла (предположительно, уже существовавшая к тому времени) стала исполнять функции сакристии[695]. Росписи, исполненные в смешанной технике фрески и аль секко, твердо датируются временем между 1228 г. (год канонизации св. Франциска) и 1261 г., когда после возвращения Константинополя под власть греков монастырь был вновь передан православной церкви и вход в капеллу был замурован. Вероятнее всего, они были созданы в 1250-е гг., учитывая близость их художественной манеры произведениям «франко-византийского стиля», вышедшим в это время из мастерских Акры: миниатюрам «Арсенальной библии» (1250–1254 гг.)[696], Перуджинского служебника (1250–1275 гг.)[697] и сценам из жизни Богоматери на внутренних створках т.н. «Триптиха из Акры» (конец 1250-х гг.)[698].

---

[694] Полное описание фрескового цикла, обнаруженного в 1967 г., а также обстоятельств его открытия и сохранности росписей см. в работе: *Striker C.L., Kuban D. (ed.).* Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978. Mainz, 1997. P. 128–142. Pl. 155–170. Собственно, это единственные настенные росписи, сохранившиеся в Константинополе от периода Латинской империи.

[695] *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005. P. 300.

[696] Впервые отмечено Х. Бухталем: см. *Striker C.L., Kuban D. (ed.).* Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978. Mainz, 1997. P. 142.

[697] На близость росписей капеллы св. Франциска миниатюрам Перуджинского служебника указывает Я. Фольда: *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005. P. 301.

[698] Местом создания триптиха мог быть монастырь св. Екатерины на Синае, а не Акра, см. Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York, 2004. Cat. 216, P. 357–359. Впервые на то, что живопись на внутренней стороне створок исполнена французским мастером, испытавшим влияние византийских образцов, указал К. Вайцман:

Сохранившиеся примерно на 40% от первоначального объема фрески, бóльшая часть которых была обнаружена в виде отвалившихся от стен разрозненных фрагментов, позволяют приблизительно реконструировать иконографическую программу декорации капеллы[699]. Она включала ростовое изображение св. Франциска (высотой ок. 1,1 м), занимавшее центральную часть конхи апсиды и окруженное десятью сценами из его жизни; композицию конхи венчал поясной образ Богоматери с Младенцем и двумя поклоняющимися архангелами. В софитах триумфальной арки располагались два крупномасштабных (ок. 1,6 м в высоту) изображения святителей, представленных в византийской иконографии и безусловно написанных одновременно с житийными сценами св. Франциска. Заказчиками декорации капеллы были, несомненно, латиняне (члены францисканского ордена или миряне), однако вопрос, касающийся происхождения живописцев, остается дискуссионным: высказывались мнения о том, что ими могли быть французские мастера-крестоносцы, испытавшие влияние византийского искусства, а также итальянские или греческие художники[700]. Вернее всего, что над росписями капеллы работала смешанная греко-латинская артель, учитывая несомненно византийский характер изображений святителей[701]. Декорация капеллы св. Франциска в Календерхане джами представляет особенный интерес с точки зрения возможного сопоставления с микромозаиками «переходного стиля», поскольку формат житийных сцен очень невелик, и размер

---

*Weitzmann K.* Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai // The Art Bulletin. Vol. 45, №. 3 (Sep. 1963). P. 186–189 (подчеркнута вероятность ее создания в той же мастерской, что и миниатюры «Арсенальной библии»); *Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 20 (1966). P. 59. См. также *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005. P. 300–301.

[699] Из 10 житийных сцен св. Франциска с определенностью идентифицируются только 3, см. *Striker C.L., Kuban D. (ed.).* Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978. Mainz, 1997. P. 130.

[700] Обзор литературы вопроса см.: *Jolivet-Lévy C.* La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident // Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 26–28. К. Жоливе-Леви справедливо отмечает, что стилистические особенности фресок капеллы св. Франциска подтверждают существование в XIII в. изобразительной манеры, общей для всего Средиземноморского региона (своеобразного койне живописи).

[701] См., в особенности, сохранившийся фрагмент лика неизвестного святителя: *Striker C.L., Kuban D. (ed.).* Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978. Mainz, 1997. Pl. 164.

фигуративных изображений в них не превышает 30 см в высоту[702]. Тем с бóльшим сожалением следует признать, что стиль житийных сцен в капелле св. Франциска не имеет решительно никаких точек соприкосновения с изобразительным языком миниатюрных мозаичных икон рассматриваемой нами подгруппы. Основными его чертами являются отчетливое стремление к пластически выразительной, скульптурной объемности фигур и сочной живописной трактовке личнóго , отмеченного печатью выразительной, хотя и чуть сдержанной экспрессивности. Лики св. Франциска и монахов его ордена написаны с большой живописной свободой: яркая подрумянка активно контрастирует с оливково-зелеными тенями, белильные блики ложатся сочными мазками, широко раскрытые глаза и пухлые губы создают эффект открытой эмоциональности[703]. Особенно тщательной пластической проработанностью отличаются укрупненные кисти рук. Плоскостная декоративность, присущая образам на миниатюрных мозаичных иконах, совершенно чужда этому искусству, эмоционально открытому и убедительно материальному.

Однако важный, на наш взгляд, материал для возможной датировки и атрибуции миниатюрных мозаик «переходного стиля» дает изображение Богоматери с поклоняющимися архангелами, располагавшееся непосредственно над центральным образом св. Франциска (илл. 4.40)[704]. Богоматерь представлена по пояс, фронтально, ее правая рука поддерживает Младенца за плечо, а левая плотно прижата к Его груди в жесте, нетипичном для византийского искусства[705]. Если не считать этой иконографической детали, образ Богоматери характеризуется чисто византийскими художественными чертами: композиция уравновешенная, иератически статичная; пропорции фигуры правильные; абрис плавно расширяется книзу.

---

[702] Высота житийных сцен св. Франциска в разных регистрах колеблется в пределах 44-50 см. Ibid, P. 130.
[703] Ibid, Pl. 161, 162, 170.
[704] Ibid, Pl. 156.
[705] *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005. P. 300. Образ Богоматери – некрупного формата, не более 30 см в высоту, судя по его пропорциональному отношению к располагавшемуся ниже изображению св. Франциска.

Лик, по сравнению с персонажами из житийных сцен св. Франциска, трактован горадо более сдержанно и мягко (к сожалению, ввиду плохой сохранности росписи делать решительные выводы о характере личнó го не представляется возможным). Любопытнейшей особенностью изображения Богоматери является характер моделировки мафория: его складки обозначены жесткими, довольно толстыми, расположенными параллельно белильными линиями, которые словно «накладываются» на одеяние орнаментальной сеткой, делающей его совершенно плоскостным. Вместо выявления объема мафория эти белильные разделки выполняют чисто декоративную функцию, наподобие той, которую играет ассист в миниатюрных мозаиках «переходного стиля», в буквальном смысле распластывающий одеяния на плоскости. Вполне возможно, что белильные разделки мафория изначально задумывались именно как имитация ассиста, тем более что подобная практика известна по некоторым темперным иконам, датируемым, преимущественно, второй половиной XIII в. и вышедшим из мастерских крестоносцев на Святой Земле[706]. Схожим образом моделирован фрагментарно сохранившийся гиматий архангела Гавриила, в то время как складки одеяний архангела Михаила решены с большей пространственной глубиной.

Как отмечает Я. Фольда, на вторую половину XIII в. приходится всплеск интереса к декоративным возможностям ассиста в иконописных мастерских Святой Земли и Кипра[707]. Любопытно, что, за исключением миниатюрных мозаик, мы не наблюдаем такой увлеченности ассистом в собственно византийских произведениях этой эпохи: ни в иллюминированных рукописях, как было отмечено выше (см. раздел 4.2 настоящей главы), ни в темперных иконах, если не принимать во внимание т.н. «Мадонну Кан» и «Мадонну Мелон» из Национальной галереи искусства в Вашингтоне, происхождение которых дискуссионно. Поэтому иконы, вышедшие из мастерских

---

[706] Я. Фольда приводит пять икон, написанных в «итало-византийском крестоносном стиле», в которых ассист имитируется с помощью темперы, в т.ч. красного и желтого цвета: см. *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005. P. 456.

[707] *Folda 2005*, P. 454–458.

крестоносцев, предоставляют в наше распоряжение чрезвычайно ценный материал, значимость которого нисколько не уменьшают принципиальные стилистические отличия этих произведений от столичных византийских памятников. Хотя хронология этих икон, большинство из которых исполнены в рамках единой «итало-византийской» художественной манеры, остается не до конца проясненной, на их примере можно проследить основные этапы эволюции ассиста.

В произведениях, созданных около середины XIII в. крупный, грубый, совершенно плоскостный и слабо дифференцированный ассист словно стремится к плотному заполнению всей поверхности одеяний. Об этом наглядно свидетельствуют такие памятники, как икона «Святые Георгий Диасорит и Феодор Стратилат на конях» (вторая четверть XIII в.)[708] и центральная часть т.н. «Триптиха из Акры» (ок. 1256–1260 гг.)[709] (илл. 4.41, 4.42). В тех случаях, когда ассист становится более разреженным, он накладывается на одеяния сухой графичной сеткой, не делающей попыток подчеркнуть объемность драпировок. При этом ассистные разделки приобретают форму частой крупной «лесенки», как это можно видеть на исполненной ок. 1250 г. иконе «Распятие»[710] (илл. 4.43), демонстрирующей ближашую аналогию жестким шраффировкам миниатюрной мозаики «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме.

На смену этого упрощенного понимания ассиста приходит более тонко нюансированные, но еще плоскостно трактованные золотые разделки одеяний, постепенно начинающие моделировать форму, хотя и продолжающие играть преимущественно декоративную роль. Примеры этого нового оттенка в трактовке ассиста являют сильно утраченный ростовой образ св. Екатерины[711]

---

[708] *Folda 2005*, P. 139–140, Fig. 74. Существует и другая датировка этой иконы – 1260-ми гг., см. Byzantium: Faith and Power (1261–1557), Cat. 231, P. 376.
[709] *Folda 2005*, P. 310–318, Fig. 155, 156; Byzantium: Faith and Power (1261–1557), Cat. 216, P. 357–359. Оба памятника хранятся в монастыре св. Екатерины на Синае.
[710] *Folda 2005*, P. 296–299, Fig. 152.
[711] *Folda 2005*, P. 455–456, Fig. 292.

(илл. 4.45.) и икона «Богоматерь Одигитрия»[712] (илл. 4.46), широко датируемые второй половиной XIII в.

Наконец, к 1280-м гг. природа ассиста претерпевает радикальные изменения: он начинает покрывать одеяния тонкой сверкающей паутиной, линии которой приобретают плавную текучесть, элегантно струясь и легко опадая. Наиболее совершенное воплощение эти новые принципы трактовки ассиста находят в двух памятниках высокого художественного уровня: датируемой 1270–1280 гг. иконе «Распятие»[713] (илл. 4.47) и исполненном в 1280-е гг. диптихе с изображением св. Прокопия и Богоматери Киккотиссы[714] (илл.4.48, 4.49) (оба – в монастыре св. Екатерины на Синае). В иконе «Распятие» изгибы одеяний, тонко моделированные ассистом, приобретают почти маньеристический характер, а на диптихе плавная мягкость ассистных разделок находится в странном диссонансе с курпулентными, массивными и прямолинейно трактованными фигурами святых (илл.4.49). О том, что подобный тип ассиста получает к этому времени широкое распространение в произведениях станковой живописи, свидетельствуют также такие высококлассные памятники спорного происхождения, как хранящиеся в Национальной галерее искусства в Вашингтоне иконы «Мадонна Кан» (третья четверть XIII в.)[715] и «Мадонна Мелон» (последняя четверть XIII в.)[716], или исполненный, предположительно, пизанским мастером ок. 1280 г. тронный образ Богоматери с Младенцем из ГМИИ им. А.С. Пушкина[717] (илл. 3.83, 3.84, 4.50).

---

[712] *Folda 2005*, P. 455, Fig. 289. Нам не представляется убедительной попытка приписать эту икону мастеру, исполнившему диптих с изображениями Богоматери и св. Прокопия, о котором пойдет речь ниже.
[713] *Folda 2005*, P. 443, Fig. 267. Существует другая датировка этой иконы – самым концом XIII в., кажущаяся нам менее предпочительной. См. Byzantium: Faith and Power (1261–1557), Cat. 224, P. 367–368.
[714] Byzantium: Faith and Power (1261–1557), Cat. 214, P. 355–356; *Folda 2005*, P. 447–454, Fig. 271–288.
[715] Jolivet-Lévy 2012, Fig. 1, P. 23.
[716] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). Cat. 286. P. 476-477.
[717] Искусство Византии в собраниях СССР. Т. 3, Кат. 889. Подробный обзор литературы, посвященной этому памятнику, и предлагавшихся датировок см. в электронном каталоге «Итальянская живопись VIII – XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина:
http://www.italian-art.ru/canvas/8-14_century/p/pisan/enthroned_madonna_and_child/index.php

Таким образом, кажется в высшей степени вероятным, что три миниатюрные мозаики, отнесенные нами к подгруппе «переходного стиля», были изготовлены в мастерских Константинополя в период латинского господства, скорее всего – около середины – третьей четверти XIII в. Во всяком случае, верхней границей времени их создания следует считать 1280-е гг., когда утонченная манера изображения ассиста, плавно подчеркивающего элегантные драпировки одеяний, проникает даже в мастерские крестоносцев, продукция которых носит несомненно более провинциальный характер.

Возможно, к этой же группе микромозаик «переходного стиля» следует отнести икону «Св. Георгий» из Тбилиси, хотя при ее атрибуции требуется соблюдать известную осторожность, учитывая фрагментарную сохранность мозаики, в особенности полную утрату лика. В исследовательской литературе нет единства мнений относительно времени создания этого памятника: его предлагалось датировать XI–XII вв.[718], XIII в.[719] и даже началом XIV в.[720] Некоторые стилистические нюансы указывают на правомерность датировки иконы в пределах XII в. Так, в золотых разделках панциря св. Георгия ощущается схематичная монотонность, совершенно не свойственная палеологовским миниатюрным мозаикам с изображениями святых воинов, рисунок ассиста на которых характеризуется большой живописностью и свободой[721]. Пропоциональный строй фигуры св. Георгия, несколько приземистой, с преувеличенно крупными руками и короткими ногами, близок изображениям на эрмитажной иконе «Святые воины Георгий, Феодор и

---

[718] См., например, Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Авт.-сост. каталога А. В. Банк, М. А. Бессонова. Москва: Советский художник, 1977. Т. 2. С. 33; *Алибегашвили Г.В*. Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии // Средневековой искусство. Русь. Грузия. Москва: Издательство «Наука», 1978. С. 159–160 (датировка XI–XII вв.); *Constantinides E.C.* Une icône historiee de saint Georges du XIIIe siècle au monastere de saint-Catherine du mont Sinai // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 94–96 (датировка XI–XII вв.); из последних публикаций – *Φαφάλιος 2009*, ς. 139 (первая половина XII в.); Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum. Tbilisi, 2012. P. 148 (XII в.).

[719] *Furlan 1979*, Cat. 14, P. 59; *Ryder 2007*, P. 83–85 (датирует икону 1260–1290 гг.); *Pedone 2012*, P. 125.

[720] *Krickelberg-Pütz 1982*, P. 111.

[721] Ср. с миниатюрными мозаичными иконами «Св. Димитрий Солунский» из Сассоферрато, «Св. Феодор Тирон» из Музеев Ватикана и «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа.

Димитрий», созданной в конце XI – начале XII вв.[722] или в первой половине XII в.[723] Еще более важным датирующим признаком является трактовка кисти левой руки святого, придерживающей щит. Эта намеренно укрупненная кисть моделирована одиночными параллельными рядами белых тессер, проложенных от кончиков пальцев до запястья и образующих жесткий схематичный рисунок, напоминающий каркас; промежутки между ними выложены более темными кубиками зеленоватого оттенка (илл. 4.51). Аналогичный принцип моделировки рук повсеместно встречается на сицилийских мозаиках XII в.: в алтарной части и подкупольном пространстве Палатинской капеллы (ок. 1143 г.)[724], в церкви Санта-Мария-дель-Аммиральо (1146–1151 гг.)[725], где он особенно отчетливо читается в изображениях на ктиторских мозаиках (илл. 4.52), а также, в несколько переработанном и огрубленном варианте, в кафоликоне монастыря в Монреале (1180-е гг.)[726]. Такая жесткая линеарность внутреннего рисунка, характерная для мозаик комниновской эпохи, чужда раннепалеологовским памятникам, в которых руки, как правило, моделированы очень мягко, тончайшими тональными переходами сближенных по тону тессер телесного цвета. Даже в тех случаях, когда в трактовке рук наблюдаются реминисценции линейной стилизации, они тоньше нюансированы и отходят от строгого геометризма в сторону большей живописности[727]. Тем не менее, учитывая, что даже в памятниках последней трети XIII в. мозаичисты еще довольно часто используют художественные приемы, характерные для более ранних эпох,

---

[722] The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. Cat. 69. P. 122–123; Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Санкт-Петербург, 2000. В-85, автор описания – Ю.А. Пятницкий.

[723] *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. Москва: Индрик, 2005. С. 247, Кат. № 16, С. 600–604. Большинство исследователей не выводят датировку этого памятника за пределы XII в. (см. там же, С. 603).

[724] См., например, *Demus 1949*, Pl. 13–14.

[725] *Kitzinger E.* The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo. Washington D.C., 1990. Pl. X, XX, XXI, XXV, XXVI. А. Лонго выдвинула гипотезу, согласно которой церковь Санта-Мария-дель-Аммиральо была сооружена в период до 1140 г. и служила местом погребения матери Георгия Антиохийского Теодулы. Ее мозаичная декорация, по мнению исследовательницы, была создана до мозаик Палатинскоц капеллы и служила для последних образцом. См. *Longo A.A.* Considerazioni sulla chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio e sulla Cappella Palatina a Palermo // Néa Rhóme: rivista di ricerche bizantinistiche, IV (2007). P. 267–293, в особенности P. 274–275.

[726] См., например, трактовку рук персонажей в сценах Чудес Христовых: *Kitzinger 1960*, Tav. 58, 63, 64, 66.

[727] См. моделировку руки Иоанна Предетчи на мозаике в южной галерее константинопольской церкви Св. Софии: *Whittemore 1952*, Pl. XIV.

нельзя полностью исключать возможности создания миниатюрной мозаики «Св. Георгий» в XIII в. мастером консервативной ориентации, использовавшим комниновские образцы. Как кажется, этому не противоречит и способ написания эпитета «ο άγιος», при котором буква «α» оказывается вписанной в круг: широко распространенный в памятниках средневизантийского времени[728], он встречается и в произведениях XIII в., например, в миниатюрах с изображениями евангелистов Марка (f. 125v) и Луки (f. 5v) в Четвероевангелии HM 1081 из Библиотеки Хантингтона (Сан-Марино, округ Лос-Анджелес), датируемых ок. 1250/51 г.[729]

Использование в изображении позема на иконе «Христос Пантократор» из Лавры св. Афанасия звездчатого орнамента, идентичного тому, который украшает позем миниатюрной мозаики «Св. Георгий» из Тбилиси, делает заманчивым предположение, что эти два памятника могли выйти из одной мастерской. Однако следует отметить, что аналогичный звездчатый орнамент используется в поземе миниатюры с изображением Богоматери Агиосоритиссы в рукописи «Устава Навпактского братства», датируемой 1080 г. (ныне – в сокровищнице Палатинской капеллы в Палермо)[730], а также в рельефном нимбе Христа Пантократора на крупноформатной темперной иконе, выполненной в 1262–1263 гг. по заказу охридского архиепископа Константина Кавасилы[731]. Применение одинакового орнамента в столь различных по времени создания и функциональному назначению памятниках, на наш взгляд, подтверждает высказанную нами выше мысль о долговечности и живучести орнаментальных схем, которые сами по себе, в отрыве от стилистического анализа, вряд ли могут служить надежным признаком для атрибуции и датировки миниатюрных мозаик.

---

[728] См., например, надписи на миниатюрах Четвероевангелия из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос, датируемых второй четвертью XII в. (The Glory of Byzantium. Cat. 49. P. 95) или созданную в 1057–1063 гг. миниатюру с изображением евангелиста Матфея в Художественном музее Кливленда (Ibid. Cat. 58. P. 103–104).

[729] *Nelson R.S.* Theodore Hagiopetrites. A Late Byzantine Scribe and Illuminator. Vienna, 1991. Fig. 20e, pl. 49; fig. 20f, pl. 50. О датировке миниатюр см. Ibid, P. 98–101.

[730] *Moretti S.* I colori della fede: icone a smalto e a mosaic tra X e XIV secolo // Vie per Bisanzio: VII Congresso nazionale dell'Associazione italiana di studi bizantini, Venezia, 25-28 novembre 2009. (Vol. 1-2). P. 1007. Fig. 7.

[731] *Georgievski M.* Icon Gallery – Ohrid. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid,1999. № 7. P. 29-30.

Судить о стиле микромозаики «Христос Пактократор» из Лавры св. Афанасия почти невозможно не только из-за ее плохой сохранности (от изображения Спасителя уцелела только голова, левая ступня и фрагмент левой полы гиматия), но и из-за полного отсутствия цветных репродукций. Но некоторые наблюдения относительно техники исполнения этой иконы все-таки возможны благодаря статье М. Хатзидакиса, опубликовавшего крупный снимок лика Христа, сделанный реставратором Ф. Захариу[732]. На нем видно, что мозаичная кладка лика – неправильная, довольно небрежная и состоит из кубиков разных размеров, что сближает ее с моделировкой лика Христа на иконе из Шиме (илл. 4.53). Но, как мы уже отмечали, такой же неплотный и несколько неумелый мозаичный набор, преимущественно из квадратных тессер разного масштаба, характеризует лики в настенной мозаике со сценой Благовещения в кафоликоне монастыря Ватопед, исполненной в 1310-е гг. (илл. 4.54). В связи с этим, как нам кажется, вопрос о принадлежности миниатюрной мозаики «Христос Пантократор» из Лавры св. Афанасия к группе икон «переходного стиля» следует оставить открытым. Что касается датировки этой иконы, то правильнее всего будет расширить ее до второй половины XIII – первой четверти XIV вв.[733]

Наконец, к группе миниатюрных мозаичных икон «переходного стиля» следует отнести мозаику «Распятие» из монастыря св. Екатерины на Синае, изобразительный язык которой свидетельствует об ее возникновении в провинциальной византийской среде, испытавшей воздействие декоративизма, присущего итальянской живописи XIII века (см. раздел 3.4). Нельзя исключать вероятности того, что она могла быть создана в одной из мастерских кретосносцев, хотя исполнившим ее мастером, несомненно, был греческий мозаичист. В отсутствии прямых аналогий представляется затруднительным

---

[732] *Χατζηδάκης Μ.* Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). Αθήνα, 1974. Πιν. 54.

[733] Предложенная М. Хадзидакисом и повторенная И. Фурланом и С. Педоне датировка иконы второй половиной XIV в. кажется нам неубедительной , принимая во внимание чрезвычайную близость использованных в ней приемов набора личнóго принципам мозаичной кладки в настенной мозаике монастыря Ватопед.

локализовать эту мастерскую. Любопытно отметить, однако, что ближайшей параллелью плавному волнообразному изгибу удлиненной фигуры Христа на мозаике из монастыря св. Екатерины на Синае является изображение на датируемой последней третью XIII в. иконе «Распятие», происходящей из церкви св. Луки в Никосии на о. Кипр[734] (илл. 4.56.). При всех отличиях в трактовке фигуры распятого Христа, таких как укрупненная голова и жесткая анатомическая проработка мышц живота, икона из Никосии демонстрирует схожее неструктурное понимание пластики тела, кажущегося, как и на синайской миниатюрной мозаике, почти бескостным.

### *4.3.1.2.«Эмальерная группа»*[735]

Следующей по времени создания является группа миниатюрных мозаичных икон, важнейшей художественной особенностью которых является активное использование «линейного» ассиста, ставшего более деликатным и изысканным по сравнению с жесткими шраффировками икон «переходного» стиля, но еще не вполне утратившего орнаментального характера. Выложенная тонкими металлическими пластинками ассистная разделка покрывает изображения легкой паутиной, которая начинает играть формообразующую роль, то опадая плавными текучими линиями, подчеркивающими складки верхней части одеяний, то ложась на полы частой дробной «лесенкой» (илл. 4.58). Ассист зачастую выкладывается непосредственно по подготовительному рисунку, выполненному восковыми красками. Одеяния в целом решены плоскостно, но уже не так сухо и прямолинейно, как это имело место в группе икон «переходного» стиля. Среди миниатюрных мозаик этой группы, которую мы условно называем «**эмальерной**», должны быть перечислены «Св. Николай Чудотворец» из Музея искусств имени Богдана и

[734] Byzantine Icons from Cyprus. Catalogue of the Exhibition in Benaki Museum, September 1st – November 30th 1976. Athens, 1976. Cat. 17. P. 56–57.

[735] При написании данного раздела был использован текст статьи: *Яковлева М.И.* К вопросу о влиянии западноевропейской художественной традиции на изобразительный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. XVII. Сборник научных статей. М., 2020. С. 14–25.

Варвары Ханенко в Киеве, «Богоматерь Елеуса» из церкви Санта-Мария-делла-Салюте в Венеции, «Спас Эммануил» из ГИМ, «Св. Анна с Марией» и «Распятие» из монастыря Ватопед на Афоне[736] (илл. 4.57).

Техника мозаичного набора миниатюрных мозаик становится более совершенной, постепенно унифицируясь и вырабатывая стандартные приемы. В наборе еще используются тессеры ограниченной тональной палитры, имеющие неправильную форму и разный размер. Они выкладываются неплотно, в разреженной манере, так что между отдельными кубиками просвечивает тонированная восковая основа, создающая дополнительный декоративный эффект. Начинает оформляться принцип моделировки ликов с помощью «теневого каркаса»: абрис лика выкладывается более темными тессерами (зеленоватыми, оливковыми или сероватыми), остальная часть личнóго – кубиками телесных тонов (илл. 4.59). По рельефу ликов и на костяшках пальцев то и дело вспыхивают короткие ярко-белые движки (илл. 4.60) – прием, излюбленный миниатюристами и перешедший также в некоторые памятники иконописи, такие как спилок с крупноформатной двусторонней иконы с поясными изображениями св. Иоанна Златоуста, Григория Богослова и св. Николая в Византийском музее Афин (первая половина XIV в.)[737].

Техника исполнения и стиль мозаичных икон «эмальерной» группы указывают на то, что они были созданы на следующем этапе развития искусства микромозаики, вероятно, в конце XIII – начале XIV вв. Сдержанное благородство изображений на этих иконах, удлиненность их пропорций, статичность и минимальная пространственность мягко трактованных одеяний свидетельствуют о том, что перед нами художественное явление того же порядка, что и утонченные, но несколько консервативные мозаики церкви Порта Панагия в Пили (1283–1289 гг.), хотя миниатюрные мозаичные иконы

---

[736] К этой же группе следует отнести микромозаику «Богоматерь Елеуса» из Метрополитен-музея в Нью-Йорке, в целом производящую не совсем аутентичное впечатление, вероятно, из-за грубых реставрационных вмешательств.

[737] *Acheimastou-Potamianou M.* Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998. P. 52–53, № 12.

рассматриваемой нами группы отличаются от последних насыщенностью цветового решения. Плавно опадающие, текучие складки одеяний на микромозаиках «эмальерного» стиля находят буквальные параллели в многофигурных композициях Четвероевангелия cod. 5 в Иверском монастыре на Афоне, датируемых последней третью XIII в. или более узко – 1290-ми гг.[738] (илл. 4.61).

О том, что в конце XIII в. подобный тип изображений с минимально выраженной пластикой тела и слабо дифференцированными, плавно опадающими складками одеяний сосуществовал в искусстве Константинополя с пластически активными формами, наделенными хорошо артикулированным объемом, свидетельствуют сохранившиеся фрески в дьяконнике Календерхане джами, а также настенные росписи церкви св. Евфимии и остатки живописной декорации на южном фасаде кафоликона монастыря Панагии Паммакаристы. Строго фронтальные образы святых в дьяконнике Календерхане джами, исполненные, по всей вероятности, сразу же после возвращения столицы Византии под власть греков, характеризуются классически правильными пропорциями и аристократически утонченным рисунком кистей рук; пространственный момент в трактовке фигур выражен слабо, облегченная пластика тела выявляется в основном за счет игры мягко опадающих складок[739]. Цикл житийных сцен в церкви св. Евфимии, созданный, по мнению Р. Науманна и Х. Бельтинга, в 1280-е гг., обнаруживает одновременное присутствие двух разных художественных манер, обусловленное тем, что здесь работали два ведущих мастера[740]. Фигуративные изображения, вышедшие из-под кисти первого художника, отличаются сложной пространственной постановкой, крепким телосложением и объемной моделировкой облачений,

---

[738] *Maxwell 2016*, Pl. XXIX, XXXII, 15–25. О разбросе в датировках миниатюр этой рукописи см. Ibid, P. 147–155.

[739] *Striker C.L., Kuban D. (ed.).* Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978. Mainz, 1997.P. 144–149.

[740] *Naumann R., Belting H.* Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin, 1966. S. 152–171, в особенности S. 157, 162–163, 170–171.

подчеркивающих плотные, материально весомые формы[741]. Грациозные хрупкие фигуры, которым отдает предпочтение второй мастер, облачены в плоскостно трактованные одеяния с графично проработанными складками[742]. Сходной амбивалентностью характеризуются фрагментарно сохранившиеся фрески на южном фасаде кафоликона монастыря Панагии Паммакаристы (Фетхие джами), написанные до постройки параклессия (по мнению А. Эффенбергера – между 1282 и 1293 гг.)[743]. Если изображения в верхнем регистре росписей (сцены «Богоматерь, молящаяся в своем доме» и «Успение» (?), от которого сохранилась лишь фигура апостола Петра) отличаются активной объемно-пространственной трактовкой, то в удлиненных и хрупких фигурах расположенной регистром ниже композиции «Врата затворенные» можно опознать те же принципы трактовки мягко струящихся, почти плоскостных складок, что и в росписях дьяконника Календерхане джами и фресках, исполненных вторым мастером церкви св. Евфимии[744]. К перечисленным памятникам примыкают, насколько можно судить по черно-белым репродукциям, ныне утраченные образы святых в мечети Токлу Деде во Влахернском квартале, относимые Р. Науманном и Х. Бельтингом к концу XIII в.[745] В изображениях свв. Прокопия и Георгия в Токлу Деде наблюдается та же, уже отмеченная нами выше, двойственность трактовки одеяний; по-видимому, она была присуща многим произведениям столичного искусства этого времени, поскольку процесс кристаллизации форм палеологовского стиля еще не был завершен.

Материал константинопольской монументальной живописи последней четверти XIII в., в сочетании с описанным в предыдущем разделе радикальным изменением характера ассистных разделок, обозначившимся в искусстве итало-византийских мастерских Святой земли к 1280-м гг., еще раз подкрепляет наше

---

[741] *Naumann, Belting 1966*, Tafel 25–28.
[742] *Naumann, Belting 1966*, Tafel 30b, 31.
[743] *Effenberger A.* Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions // Зограф 31 (2006–2007). S. 92.
[744] *Belting, Mango, Mouriki 1978*, Pl. XIII, 102–110.
[745] *Naumann, Belting 1966*, S. 171, Tafel 45c, 45d.

мнение о том, что миниатюрные мозаики «эмальерного» стиля были созданы в конце XIII – начале XIV вв. Нижней границей их датировки следует считать 1280–1290-е гг.

За исключением микромозаики «Распятие» из монастыря Ватопед, все иконы «эмальерной» группы демонстрируют набор формальных приемов и стилистических характеристик, свидетельствующих об их происхождении из одной мастерской. Им присущ сумрачный насыщенный колорит, в котором преобладают темно-красные, коричневые и вишневые тона. Фон и ассист выложены серебряными пластинками[746]. Нимбы орнаментированы сплошным шахматным узором[747]: на миниатюрной мозаике «Св. Николай» он образован красными, зелеными и коричневыми каменьями, на иконе «Богоматерь с Младенцем» – ромбовидными фигурами красного, белого и золотого цвета, на микромозаике «Спас Эммануил» – сегментами темно-красного и ярко-красного цвета, разделенными одиночными линиями из серебряных пластинок[748]. Набранные темными кубиками надписи располагаются непосредственно на фоне, без помещения их в картуши или медальоны[749]. Некоторые детали изображения, такие как правая рука Богоматери на иконе из Венеции и десница св. Анны на мозаике из монастыря Ватопед, обнаруживают идентичность рисунка и техники мозаичного набора (илл. 4.62, 4.63). Иконное полотно в мозаиках с поясными изображениями имеет почти одинаковые размеры: 9,5–11 см в высоту и 7,3–7,5 см в ширину. Утонченная изящность и хрупкость пропорций не оставляют сомнений в том, что мастерская, в которой были созданы эти миниатюрные мозаики, принадлежала к ведущим художественным кругам Константинополя.

---

[746] На иконах «Спас Эммануил» и «Св. Николай Чудотворец» серебряные пластинки фона и ассиста первоначально были покрыты позолотой, см. *Овчинникова 1968*, С. 208; *Филатов 1969*, С. 228. Сведения о наличии позолоты на серебряных тессерах икон «Богоматерь с Младенцем» и «Св. Анна с Марией» отсутствуют, см. Venezia e Bisanzio 1974, Cat. 85; Byzantium: Faith and Power (1261–1557), Cat. 127, P. 216–217; *Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2007*, P. 35–37;

[747] Исключение составляет лишь ватопедский образ «Св. Анна с Марией», на котором нимб св. Анны выложен параллельными рядами серебряных, красных и синих тессер.

[748] Первоначальный характер раппорта восстановить затруднительно ввиду плохой сохранности набора, однако несомненно, что орнаментация нимба была сплошной.

[749] Надпись на иконе «Спас Эммануил» не сохранилась.

Миниатюрная мозаика «Распятие» из монастыря Ватопед, с непропорциональными фигурами предстоящих кресту Богоматери и Иоанна Богослова, выдает руку не самого искушенного художника (илл. 4.64). Мозаичная кладка отличается еще меньшей тщательностью, чем в других иконах этой группы, производя впечатление некоторой хаотичности, а фигуры Богоматери и Иоанна Богослова непропорционально укорочены. Но этот памятник обладает восхитительными декоративными качествами и крепким композиционным построением; в нем наблюдаются даже попытки передать объем стен Иерусалима, зубцы которых демонстрируют подобие линейной перспективы. Говоря об этой иконе, Х. Бушхаузен справедливо обратил внимание на то, что обрамление ее верхней части бордюром из чередующихся ромбов чрезвычайно близко принципам орнаментации, используемым мастерами – крестоносцами[750]. Для сравнения исследователь приводит миниатюру так называемого Перуджинского служебника (Перуджа, Museo Capitolare di Cattedrale di San Lorenzo, Ms. 6, fol. 182v), созданного в Акре в третьей четверти XIII в.[751]

Мысль Х. Бушхаузена о том, что икона вышла из мастерской, испытавшей влияние искусства крестоносцев, представляется любопытной. Несколько наивная, но выразительная и в высшей степени декоративная живопись микромозаики находится в русле lingua franca изобразительных искусств, сформировавшегося в Средиземноморье под влиянием Крестовых походов[752]. Эмоционально и красочно трактованные фигурки с укороченными пропорциями и крупными головами повсеместно населяют памятники станковой живописи, испытавшей воздействие maniera latina. Приведем в

---

[750] *Buschhausen H.* Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen // Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ. Διεθνές συμπόσιο, Θεσσαλονίκη, 29-31 Οκτωβρίου 1992. Θεσσαλονίκη, 1995. S. 66. Схожее обрамление из чередующихся ромбов, исполненное бисером, украшает миниатюрную мозаичную икону «Четыре святителя» из Государственного Эрмитажа (см. Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 134. P. 225-227). На основании близости орнаментальных мотивов этих двух икон с декоративным обрамлением миниатюр Перуджинского служебника Х. Бушхаузен выдвинул осторожное предположение, что обе иконы могли выйти из мастерской, испытавшей влияние искусства крестоносцев и находившейся на Афоне. Ibid, S. 65-66.

[751] Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 276. P. 466.

[752] О термине lingua franca применительно к живописи XIII века см. *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005. P. 516–517.

качестве примера созданную в конце XIII – начале XIV вв. двухчастную икону со сценами Распятия и Рождества из монастыря св. Екатерины на Синае[753] (илл. 4.65), или миниатюрные клейма резной деревянной иконы XIII в. с изображением св. Георгия, происходящей из Касторьи[754]. Повышенная декоративность этих памятников перекликается с орнаментальным богатством миниатюрной мозаики из Ватопеда, все поле которой плотно заполнено различными геометрическими и флоральными мотивами. «Шахматная» обводка нимбов, очевидно, также заимствована мозаичистом из арсенала изобразительных приемов мастеров-крестоносцев – примерами подобного обрамления нимбов изобилуют созданные ими иконы второй половины XIII в., сохранившиеся в монастыре святой Екатерины на Синае[755] (илл. 4.47, 4.48, 4.65).

Однако отдельные особенности моделировки личнóго на миниа тюрной мозаике «Распятие» из монастыря Ватопед, на наш взгляд, указывают на то, что икона вполне могла быть исполнена и в Константинополе. Затененные участки ликов выкладываются темными тессерами зеленоватого оттенка, благодаря чему создается подобие «теневого каркаса»; для моделировки остальной части лика используются светлые кубики телесных тонов. Как уже говорилось, такой принцип объемной моделировки личнóго постепенно выкристаллизовывается в памятниках византийского мозаичного искусства конца XIII – первой четверти XIV вв. и приобретает завершенные формы в столичном ансамбле Кахрие джами (1316–1321 гг.).

Еще одна близкая аналогия способу моделировки ликов, использованному мастером ватопедской мозаичной иконы, может быть найдена в миниатюрах Четвероевангелия Add MS 22506, хранящегося в Британской библиотеке и датируемого 1304–1305 г.[756] (илл. 4.67). Лик св. Марка (fol. 87v),

---

[753] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 370. Cat. 226.
[754] Шедевры Византии. Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. Москва, 2017. С. 26-33.
[755] См., например, Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 362–366.
[756] *Spatharakis I.* Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453. 2 vols. Leiden, 1981. P. 57, № 222.

по-детски округлый, с мелкими чертами и несколько наивным выражением, обнаруживает типологическую близость лику Богоматери на мозаичной иконе из Ватопедского монастыря. Характерными приемами, находящими буквальные параллели в миниатюрной мозаике, являются яркий округлый румянец на щеке св. Марка и акцентирование затененной части лба киноварным пятном. Рукопись была написана на Кипре, который, как известно, с конца XII в. находился под властью крестоносцев и испытал сильнейшее влияние западноевропейской культуры. Миниатюры этого манускрипта, стиль которых в целом остается верен византийской традиции, характеризуются повышенной звучностью праздничного колорита, в чем можно усмотреть влияние эстетических предпочтений латинян.

В любом случае, следует признать, что ватопедское «Распятие» было создано в мастерской, обладавшей ярко выраженным индивидуальным почерком, не встречающимся больше ни в одной миниатюрной мозаике и несущим несомненный отпечаток влияния художественной манеры мастеров-крестоносцев.

### *4.3.1.3.Микромозаики «par excellence»*

Наконец, наиболее совершенную технику исполнения среди мозаик «декоративного стиля» демонстрируют несколько миниатюрных мозаичных икон, которые мы объединяем под условным названием «**par excellence**» (терминология О. Демуса)[757] (илл. 4.68). Ассист на этих иконах перестает играть исключительно орнаментальную роль и приобретает формообразующее значение, подчеркивая объемность сложно моделированных облачений (илл. 4.69, 4.70). К этой группе следует отнести миниатюрные мозаики «Христос Пантократор» из церкви св. Екатерины в Галатине, «Христос

[757] *Demus 1947,* S. 174. Исследователь использует этот термин только в отношении трех памятников из той группы миниатюрных мозаичных икон, которую мы обозначили этим наименованием: «Христос Панторатор» из Галатины, «Христос Пантократор» из монастыря Эсфигмен на Афоне и «Св. Димитрий Солунский» из Сассоферрато. О. Демус присоединяет к ним микромозаику «Св. Анна с Марией» из монастыря Ватопед, что, как мы показали выше, неверно.

Пантократор» из монастыря Эсфигмен на Афоне, «Св. Димитрий Солунский» из Муниципального музея в г. Сассоферрато, «Св. Феодор Тирон» из Музеев Ватикана, «Иоанн Предтеча» из собора Сан-Марко в Венеции, «Иоанн Предтеча» и «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа. Микромозаики отличаются высокой мерой декоративности, проявляющейся в активном использовании орнамента. Геометрический орнамент присутствует на нимбах, поземах, в отдельных случаях – на бордюрах; надписи заключены в картуши или медальоны. Мозаичная кладка носит преимущественно регулярный характер (илл. 4.71, 4.72), хотя в отдельных случаях в лично́м может использоваться разреженная система набора в сочетании с элементами энкаустической живописи. Фигуры, представленные в изящном хиазме, гармонично вписываются в пространство мозаичного средника. Именно в произведениях этой группы искусство микромозаики сумело осуществить синтез античного жизнеподобия в трактовке ликов и фигур с условной декоративностью одеяний, не утратив при этом органической целостности и выразительности образов.

Несколько особняком среди мозаик «par excellence» стоит икона «Иоанн Предтеча» из собора Сан-Марко в Венеции. Нам представляется неверным относить ее в одну группу с флорентийским диптихом «Двенадцать праздников», эрмитажной иконой «Св. Феодор Стратилат» и микромозаикой «Благовещение» из лондонского музея Виктории и Альберта, как это делает Э. Меркель, считающий перечисленные иконы вышедшими из одной столичной мастерской в первой половине XIV в.[758] Микромозаика с изображением Иоанна Предтечи имеет много архаизирующих черт – как в трактовке лично́го, в которой дает себя знать ориентация мастера на комниновские образцы (илл. 4.74), так и в характере ассиста, хоть и не столь грубого, как в миниатюрных мозаичных иконах середины XIII в., но еще довольно жесткого и сухого (илл. 4.73). Тонкие золотые шраффировки,

[758] *Merkel 2004*, P. 152. Исследователь особо подчеркивает, что иконы были произведены под руководством одного и того же главного мастера, «magister musivarius».

выложенные «лесенкой», явно стилизованы под произведения перегородчатой эмали и лишь схематично намечают движение складок гиматия. Несмотря на виртуозное мастерство, с которым выполнена эта мозаичная икона, относящаяся к наиболее изысканным среди миниатюрных мозаик (при общем размере 15,1 х 7,3 см лик святого, не считая волос и бороды, не превышает 1,4 см), в ней явно превалируют консервативные художественные приемы. Вероятнее всего, она была создана в той же мастерской, что и остальные микромозаики группы «par excellence», но художником более архаичного склада.

Предлагавшиеся исследователями датировки миниатюрных мозаичных икон «par excellence» колеблются в широких пределах от рубежа XIII–XIV вв. до конца XIV в., при этом преобладает точка зрения, что большинство из них были исполнены в Константинополе в первой половине XIV в. (см. Приложение 3). Для уточнения датировки микромозаик этой группы интересный и до сего момента неисследованный материал предлагает икона «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа (илл. 4.75). Ее провенанс, художественные особенности и место среди миниатюрных мозаик раннепалеологовской эпохи подробно изучены Ю.А. Пятницким, который предложил датировать этот памятник первой четвертью XIV в. и на основании выдающегося качества исполнения отнес его к продукции константинопольской мастерской, работавшей по заказу императорской семьи[759]. Эти в высшей степени справедливые выводы следует дополнить некоторыми деталями.

Икона «Св. Феодор Стратилат» отличается повышенной декоративностью, редкой даже для миниатюрных мозаик, которым в целом свойственно пристрастие к обильной орнаментике. В орнаментации иконы преобладает мотив креста. Маленькие четырехконечные крестики украшают нимб св. Феодора и внутреннее темно-синее поле щита; внешняя темно-красная

[759] *Пятницкий 2006,* С. 112–121; *Pjatnitckij 2015*, P. 48–50. О приводимых исследователем данных относительно возможного итальянского происхождения иконы см. Приложение 2, п. 15.

кайма щита декорирована «ступенчатыми» крестами, чередующимися с зигзагообразными фигурами; в декоре кирасы используется мотив т.н. Иерусалимского креста. Эти мотивы, за исключением зигзагообразного элемента и Иерусалимского креста, к которому мы вернемся чуть позже, традиционны для микромозаик раннепалеологовской эпохи.

Наиболее любопытной составляющей декора, не встречающейся в других миниатюрных мозаиках, является расположенный в левом верхнем углу центрального поля щита декоративный элемент в виде решетки, образуемой двумя парами пересекающихся под прямым углом линий (илл. 4.76). Такой же знак, возможно, находился и в правом верхнем углу внутреннего темно-синего поля щита, ныне поврежденном. Проблема интерпретации символики и возможного геральдического значения этого изобразительного элемента, встречающегося в разных произведениях византийского искусства XIII–XV вв., затрагивалась в ряде работ западных исследователей: К. Манго и Э. Хоукинса[760], Г. Бельтинга[761], Х. Бухталя[762], Г. Викана[763], Ф. Грирсона[764], Ш. Горовея и М. Шекели[765], Р. Остерхута[766]. Ни в одной из них, однако, не упоминается эрмитажная мозаичная икона, и мы считаем небесполезным восполнить этот пробел.

Содержащиеся в работах перечисленных авторов наблюдения, касающиеся интересующего нас символа, могут быть резюмированы

---

[760] *Mango C., Hawkins E.* Additional Finds at Fenari Isa Camii, Istanbul // Dumbarton Oaks Papers, Vol. 22 (1968). P. 181.

[761] *Belting H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970. S. 63.

[762] *Buchtal H.* Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century // Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 25 (1983). P. 100–101.

[763] *Vikan G.* Review of H. Buchthal, H. Belting, Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy // The Art Bulletin. Vol. 63, No. 2 (Jun., 1981). P. 326.

[764] *Grierson Ph.* Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Volume 5: Michael VIII to Constantine XI, 1258–1453. Part 1: Introduction, Appendices, and Bibliography. Washington, D.C., 1999. P. 91–92.

[765] *Gorovei Ş., Székely M.* Însemnele imperialeale doamnei Maria Asanina Paleologhina / Ştefan cel Mare şi Sfânt. Atlet al credinţei creştine. Simpozion (2004, Putna). Suceava: Muşatinii, 2004. P. 97–112. Выражаю свою искреннюю признательность В.Л. Мыцу за то, что он обратил мое внимание на эту публикацию румынских исследователей.

[766] *Ousterhout R.* Byzantium between East and West and the Origins of Heraldry // Hourihane C. (ed.). Byzantine Art: Recent Studies. Tempe, 2009. P. 153–170, в особенности 161–169.

следующим образом. Знак в виде решетки[767] впервые появляется на монетах никейского императора Иоанна III Ватаца (1222–1254 гг.), причем в двух разновидностях. В первой из них перекладины решетки расположены строго по вертикали и горизонтали, украшены «жемчужинами» и на концах соединены остроконечными треугольными выступами[768] (илл. 4.77), во второй – повернуты относительно вертикальной оси на 45° и лишены дополнительного декора[769] (илл. 4.78). Первая из этих разновидностей встречается только на монетах Иоанна III Ватаца и в дальнейшем исчезает из репертуара византийского изобразительного искусства[770]. Вторая обнаруживает большую устойчивость, фигурируя впоследствии на монетах Андроника II Палеолога (1282–1328 гг.)[771] (илл. 4.79) и Мануила II Палеолога в его бытность деспотом Фессалоники (1369–1387 гг.)[772] (илл. 4.80). В большинстве византийских памятников этот символ, представленный во второй вариации, сопровождается монограммой Палеологов, что вряд ли является простым совпадением.

Приведем несколько примеров: 1) знаменитое Четвероевангелие конца XIII в. Vat. gr. 1158 из Ватиканской апостольской библиотеки, где символы в виде решетки изображены в медальонах посреди фронтонов, увенчивающих таблицы канонов на листах 4 v и 5r, а монограммы Палеологины занимают те же места на следующем развороте (fols. 5v и 6r)[773] (илл. 4.81); 2) датируемая XIV в. (до 1387 г.) капитель в крипте базилики св. Димитрия в Фессалонике[774],

---

[767] О разнообразии терминов, используемых в западной литературе применительно к этому изобразительному элементу, см. *Gorovei Ş., Székely M. 2004*. P. 97.

[768] *Hendy M.* Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Volume 4: Alexius I to Michael VIII, 1081–1261. Part 2: The Emperors of Nicaea and Their Contemporaries (1204-1261). Washington, D.C., 1999. Pl. XXXIV, AE 56.1–56.3.

[769] Ibid, Pl. XXXII, 33.1–33.2.

[770] *Grierson*, Part 1, P. 91.

[771] *Grierson*, Part 2, Pl. 46, № 820. Интересующий нас символ расположен на аверсе трахеи (class XXXVI), чеканенной в Фессалонике.

[772] *Τζιτζιμπαση Α*. Μονόγραμμα Παλαιολόγων σε γλυπτά της Θεσσαλονίκης / Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης. 12 (2005). Εικ. 6. Символ в виде решетки изображен на бронозовой номисме рядом с монограммой Палеологов.

[773] *Belting 1970*, Tafel. XXIV, Fig. 33–34; *Buchthal., Belting 1978*, Pl. 18–19.

[774] *Τζιτζιμπάση 2005*, Εικ. 7–10. По мнению Р. Остерхута, капитель была фрагментом погребального монумента, см. *Ousterhout 2009*, P. 153. П. Андрудис склоняется к версии, что погребальный монумент, из которого она происходит, предназначался для одного из двух сыновей деспота Димитрия Палеолога, управлявшего Фессалоникой с 1322 по 1327/28 гг., и датирует капитель первой половиной XIV в. См. *Androudis P.* Chapiteau de la crypte de la basilique de Saint-Démétrios à Thessalonique avec emblèmes de la famille des Paléologues // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Περίοδος Δ', Τόμος ΑΓ'. Αθήνα, 2012. P. 138–139.

на которой знак в виде решетки и монограмма Палеологов вырезаны на противоположных гранях и выделены одинаковым восьмилепестковым обрамлением (на двух других гранях изображены двуглавый орел и крестообразная монограмма, не поддающаяся однозначной расшифровке)[775] (илл. 4.82); 3) происходящий, вероятно, из этого же храма и датируемый тем же временем эпистилий в Музее византийской культуры Фессалоники[776], на лицевой стороне которого в медальонах, образуемых завитками флорального орнамента, расположены последовательно монограмма Палеологов, символ в виде решетки и изображение льва[777] (илл. 4.83); 4) две погребальные плиты, найденные в монастыре Богоматери Пантанассы в Мистре и являвшиеся, вероятно, частью псевдо-саркофага деспота Мореи Мануила Кантакузина Палеолога (ок. 1330–1380 гг.)[778], на которых монограммы Палеологов и символы в виде решетки окружают центральный медальон с монограммой Кантакузинов[779] (илл. 4.84); 5) фрагмент кивория, обнаруженный в 1914 г. при

---

[775] По мнению А. Цицибасси, монограмма означает родовое имя Ласкарь, см. *Τζιτζιμπάση 2005,* ς. 88; Р. Остерхут приводит три возможных прочтения: «Ласкарь», «Константин архонт» или «кесарь» см. *Ousterhout 2009,* P. 153. П. Андрудису кажется предпочтительным последней вариант, см. *Androudis 2012,* P. 134.

[776] *Τζιτζιμπάση 2005,* Εικ. 2–5. Точное происхождение эпистилия неизвестно. А. Цицибасси считает его элементом темплона и приводит убедительные доводы в пользу того, что упомянутая выше капитель и эпистилий, скорее всего, были частью разных скульптурных ансамблей, хотя и исполненных на средства одного и того же заказчика. Ibid., ς. 88–89. Им, по мнению исследовательницы, мог быть сенатор Ласкарь Матфей Палеолог, родственник императора Мануила II (информацию о нем см.: PLP 6, № 14552; PLP 9, № 21501). По мнению Р. Остерхута, нельзя исключать возможности происхождения эпистилия и капители из одного погребального монумента, см. *Ousterhout* 2009, P. 153, 156.

[777] На нижней грани эпистилия вырезан стилизованный растительный орнамент, в котором присутствуют мотивы fleurs-de-lis и Мальтийского креста. См. *Τζιτζιμπαση 2005,* Εικ. 4–5, ς. 83. Остальные грани эпистилия лишены декора.

[778] PLP 5, № 10981. Мануил Кантакузин Палеолог, второй сын императора Иоанна VI Кантакузина, был деспотом Мореи с 1349 г. вплоть до своей смерти в 1380 г.

[779] The City of Mystras. A Catalog of the Exhibition, Mystras, August 2001 – January 2002. Athens, 2001. Cat. 28, P. 180–182. Автор описания Э. Бакуру датирует погребальные плиты последней четвертью XIV в. и ассоциирует псевдо-саркофаг, частью которого они, по ее мнению, являлись, с церковью св. Софии в Мистре. Храм св. Софии отождествляется в исследовательской литературе с церковью Христа Жизнедавца (Χριστός Ζωοδότης), построенной, согласно историческим источникам, первым деспотом Мореи Мануилом Кантакузином. Ibid, P. 181. По мнению Г. Милле, первоначально плиты служили парапетами галереи. Обе были обнаружены не на своем первоначальном месте: одна использовалась в качестве крышки престола небольшой капеллы Сретения Господня, расположенной на территории монастыря к юго-западу от церкви Богоматери Пантанассы; из трех фрагментов второй плиты один был вмонтирован в лестницу, ведущую к этой церкви, а второй находился в храме св. Софии. См. тж. *Millet G.* Inscriptions byzantines de Mistra // Bulletin de correspondance hellénique. Vol. 23, 1899. № XXXVIII, P. 141–142; *Millet G.* Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV$^{e}$ et XV$^{e}$ siècles. Paris, 1910. P. 9–10; Pl. 58, № 14; Pl. 62, № 15. Ныне обе плиты экспонируются в Археологическом музее Мистры.

проведении строительных работ на Дворцовом мысе Константинополя[780], на котором монограмма Палеологов и два сопровождающих ее знака в виде решетки заключены в медальон, окруженный растительным орнаментом (илл. 4.85); 6) литургический свиток XIV века из монастыря Камариотиссы на о. Халки, в котором монограмма Палеологов и интересующий нас символ поочередно изображаются в медальонах, образующих декоративное обрамление текста[781].

В сочетании с монограммой Палеологов знак в виде решетки встречается и в двух поствизантийских памятниках, связанных с именем Марии Мангупской (ум. 1477 г.) – супруги молдавского господаря Стефана III Великого, происходившей из рода мангупских князей Феодоро и состоявшей в родстве с последней византийской императорской династией[782]. Одним из них является датируемый 1477 г. погребальный покров Марии в сокровищнице монастыря Путна, на котором знак в виде решетки и монограмма Палеологов изображены в медальонах, украшающих арочное обрамление портрета усопшей[783] (илл. 4.86). Другой памятник – переплет греческой рукописи Нового

---

[780] *Μακρίδης Θ.* Ανέκδοτα Βυζαντινά ανάγλυφα τοῦ Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως // Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών. Έτος Η΄, 1931. Εικ. 8, ς. 335–337. В Археологическом музее Стамбула хранится еще один фрагмент этого кивория с монограммой Палеологов, но без интересующего нас знака (Ibid, εικ. 7). Ф. Макридис широко датирует памятник XIV веком. Так же датирует второй фрагмент Г. Мендель, см.: *Mendel G.* Musées impériaux ottomans: Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines. Tome II. Constantinople, 1914. P. 508, № 709 (1644).

[781] *Μήλλας Α.* Η Χάλκη των Πριγκηπονήσων. Αθήνα, 1984. ς. 32. Публикация А. Милласа нам недоступна, описание свитка приводится по изданию: *Gorovei, Székely 2004,* P. 99. В настоящей работе мы не затрагиваем обширный и обладающий собственной спецификой материал поздневизантийской керамики; отметим только, что среди сосудов XIII–XIV вв. выделяется группа изделий высокого качества с подглазурными монограммами (обозначающими родовое имя Палеологов, имена «Михаил», «Иоанн» и др.), в ряде которых также имеется интересующий нас знак в виде решетки. По мнению Г. Сенгалевича, подглазурные монограммы не были индикаторами принадлежности керамического изделия императорской семье или его производства в императорской мастерской, а играли роль апотропеев, аналогичную монограммам с именами святых (см. *Сенгалевич Г.* Византийска сграфито керамика с монограми на Палеолозите // Българско е-Списание за Археология. Supplementa 6 (2018), С. 157–168). Приношу сердечную благодарность Н.В. Гинькут за то, что она обратила мое внимание на практику использования монограммы Палеологов и символов в виде решетки в поздневизантийской керамике, а также за любезно предоставленную литературу вопроса.

[782] О Марии Мангупской см. PLP 7, № 16909.

[783] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York, 2004. Cat. 29, P. 59. Погребальный покров Марии Мангупской насыщен символикой власти. Арочное обрамление портрета усопшей украшают, помимо монограмм Палеологов и знаков в виде решетки, медальоны со свастикой и фигурами в виде двух пересекающихся букв «С», также имевшие геральдические коннотации (см. примечания ниже). Углы бордюра, образованного сообщающей о кончине Марии надписью, декорированы четырьмя крупными медальонами, два из которых содержат изображения двухглавого орла, а два других, расположенные в левом нижнем и правом верхнем углу – монограммы Палеологов и Асеней соответственно. Наиболее подробно программа погребального покрова Марии Мангупской, настойчиво обращающаяся к атрибутике последних византийских

Завета Libr. gr. X, IV. 17 в Королевской библиотеке Эскориала, который, по предположению Х. Бухталя, был исполнен по заказу Марии Мангупской в той же молдавской придворной мастерской между 1453 и 1476 гг. На расшитом корешке переплета символ в виде решетки занимает место в центральном медальоне, в то время как два других медельона отведены под монограмму Палеологов[784] (илл. 4.87).

Разумеется, в ряде случаев интересующий нас знак, будучи простейшим геометрическим мотивом, может изображаться и без сопровождения монограммы Палеологов, выполняя, вероятно, чисто декоративную функцию и не заключая в себе дополнительных смыслов[785]. Однако регулярность, с

---

императоров и тем самым декларирующая династическую преемственность от них, рассмотрена в статье: *Gorovei, Székely 2004*.

[784] *Buchtal H.* A Greek New Testament Manuscript in the Escorial Library. Its Miniatures and Its Binding // Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters. Hutter I (ed.). Wien, 1984. P. 85–98. Tafel XXX. Fig. 14. Сама рукопись, как и украшающие ее миниатюры, датируется второй четвертью XII в. и представляет собой высококласнное произведение константинопольского скриптория, предназначавшееся для личного пользования высокопоставленного заказчика. Известно, что в XVII в. она принадлежала графу-герцогу Оливаресу, фавориту испанского короля Филиппа IV. Переплет манускрипта обтянут красным шелком, расшитым золотыми нитями; геометрического характера вышивка, как справедливо отметил Х. Бухталь, имеет совершенно невизантийский характер. Лицевая и оборотная стороны переплета украшены небольшими металлическими аппликациями, имеющими форму сердца и шестилепестковых розеток. Любопытно отметить, между прочим, что идентичный декоративный элемент в форме сердца расположен на крышке деревянного футляра, изготовленного в XV в. для хранения миниатюрной мозаичной иконы «Св. Димитрий Солунский», ныне находящейся в г. Сассоферрато (см. *Bauer F.A.* Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios. Regensburg, 2013. S. 455. Fig. 3).

[785] В качестве примеров появления символа в виде решетки без сопровождения монограммы могут быть названы: 1) происходящая из Верии двусторонняя икона XIII века «Богоматерь с Младенцем. Два святых воина», ныне находящаяся в Византийском и Христианском музее в Афинах и икона раннего XIV века «Богоматерь с Младенцем» из Государственного Эрмитажа (Синай. Византия. Русь. Кат. В–139). На обоих памятниках мотив решетки украшает хитон Христа, в связи с чем нельзя исключать вероятность того, что он не только выполнял орнаментальную функцию, но и в имплицитной форме выражал символику власти. Сердечно благодарю М.А. Лидову за то, что она поделилась со мной своими наблюдениями относительно этих икон; 2) имеющая несомненное константинопольское происхождение крупноформатная икона «Св. Георгий», датируемая XIII в. и ныне хранящаяся в Епископском дворце Митилены (*Xyngopoulos A.* Icônes du XIIIe siècle en Grèce // Djurić V.J. (ed.), L'art byzantin du XIIIe siècle: Simposium de Sopoćani 1965. Beograd, 1967. P. 78. Fig. 5). Декоративными элементами в виде решетки украшен рукав одеяния святого; 3) датируемая третьей четвертью XIII в. рукопись Четвероевангелия греч. 9 в РГБ, где символ в виде решетки присутствует на листе 2 об. (*Buchtal H.* Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century // Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 25 (1983), P. 100–101). Основываясь на изображении этого знака, Х. Бухталь считает возможным отнести московскую рукопись к продукции скриптория, работавшего в Никее или в одном из близлежащих монастырей по заказу императорского двора; 4) блюдо XIII века с изображением гарпии в собрании Дамбартон Оукс, предположительно происходящее из Херсонеса (*Talbot Rice D.* Late Byzantine Pottery at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 20 (1966). Cat. 1, Fig. 1, 2). Декоративными знаками в виде решетки и спиралями расписана внешняя сторона блюда. Н.В. Гинькут в статье о керамике из раскопок крепости Чембало приводит фрагменты двух чаш, на внутренней стороне которых в технике «sgraffito» выполнен символ в виде решетки: *Гинькут Н.В.* Поливная керамика византийского круга из раскопок «консульской» церкви генуэзской крепости Чембало // Херсонесский сборник. Вып. XIV. Севастополь, 2005. С. 99–120. Рис. 4. Кат. 19, 24. Поскольку сосуды сохранились фрагментарно, невозможно установить, сопровождался ли этот символ какой-либо монограммой; 5) фреска собора монастыря Дечаны (1338/39–1348 гг.) с изображением апостолов Петра и Иоанна, исцеляющих страждущих (Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies. Ed. V. Djurić.

которой этот изобразительный элемент появляется на произведениях XIII–XIV вв. в непосредственном соседстве с родовым именем императорской семьи, указывает на высокую вероятность того, что он являлся династической эмблемой Палеологов или, по крайней мере, тесно ассоциировался с царствующей династией[786]. Во всяком случае, его бытование в Византии в качестве символа власти и престижа признается всеми исследователями[787]. Р. Остерхут даже считает возможным отождествлять этот знак с «древним гербом» византийских императоров, упоминаемым кастильским путешественником Перо Тафуром в дискуссии по вопросам геральдики, которую он вел с Иоанном VIII Палеологом во время своего пребывания в Константинополе в 1438/39 г.[788]

---

Beograd, 1995. Fig. 4). Интересующий нас символ украшает хитон персонажа, исцеляемого апостолом Петром; 6) миниатюра с портретом невесты Мехмеда II Завоевателя Ситти Мюкриме-хатун в рукописи «Географии» Птолемея и «Пневматики» Герона Александрйского (Венеция, Библиотека Марчиана, gr. 516, fol. 2v), исполненная, вероятно, греческим мастером в 1449 г. (Byzantium: Faith and Power. P. 394–395. Fig. 12.8). Знаки в виде решетки изображены на занавеси позади восседающей на слоне Ситти Мюкриме-хатун; их появление на миниатюре, по всей видимости, было навеяно византийской символикой власти; 7) епитрахиль XV века в сокровищнице монастыря Путна с портретом «воеводы Стефана» (и его сына Александра), отождествляемого либо со Стефаном II (1433–1447 гг.), либо со Стефаном III Великим (1457–1504 гг.) (*Gorovei, Székely 2004,* Fig. 41–42). Этот перечень необходимо дополнить мозаичным изображением неизвестного мученика в экзонартексе Кахрие джами, плащ которого украшен орнаментом в виде решеток (*Underwood 1966,* Vol. II, Pl. 176). Любопытно отметить, однако, что эта мозаика располагается в непосредственной близости от двух аркосолиев с захоронениями представителей семейства Асеней-Палеологов; причем погребальные портреты умерших в нишах аркосолиев демонстрируют одеяния, испещренные монограммами Палеологов, Асеней и Раулей (*Underwood 1966,* Vol. I, P. 280–292). Поскольку открытые арочные пролеты были замурованы и приспособлены под аркосолии лишь через несколько лет после создания мозаичной декорации, перед нами, вероятно, пример случайного совпадения. Разумеется, приведенный нами список ни в коей мере не претендует на полноту. Тем не менее, рассмотренные примеры свидетельствуют о том, что даже без сопровождения монограммы Палеологов символ в виде решетки зачастую нес в себе дополнительные коннотации, связанные с репрезентацией власти.

[786] Высказывалось мнение, что этот символ составлен из четырехкратно повторяющейся «π» - начальной буквы родового имени Палеологов. *Ousterhout* 2009, P. 162.

[787] Большинство историков искусства сходятся во мнении, что знак в виде решетки, образуемой двумя пересекающимися под углом в 45° линиями, представляет собой династическую эмблему Палеологов: см. *Belting* 1970, S. 63; *Buchtal* 1983, P. 100–101; *Nelson R., Lowden J.* 1991, P. 67; *Τζιτζιμπαση* 2005, ς. 82, 84–85; *Gorovei, Székely 2004,* P. 97–98 (по мнению авторов, Палеологи присвоили себе эту эмблему никейских императоров вместе с узурпацией трона). Г. Викан усматривает в нем стилизованное изображение тетраморфа, символизировавшее власть и божественное покровительство (*Vikan 1981,* P. 326), Ф. Грирсон – государственный и религиозный символ, «связанный с высшими ступенями небесной иерархии» (*Grierson 1999,* P. 91–92), Р. Остерхут – знак имперской администрации (*Ousterhout 2009,* P. 168–169). У Пешлов считает его символом семейства Кантакузинов, что вряд ли верно (*Gorovei, Székely 2004,* P. 102).

[788] *Ousterhout 2009,* P. 168–169. По предположению исследователя, именно этот символ имеет в виду Перо Тафур, когда говорит о гербе в виде «шахматного поля», в то время как под гербом в виде «звеньев, сцепленных по два друг с другом» подразумевается тетрабазилеон – эмблема Михаила VIII и семьи Палеологов. В задачи настоящей работы не входит рассмотрение сложной проблематики, касающейся бытования в Византии палеологовской эпохи геральдических символов, ассоциирующихся с императорской властью; отметим только, что помимо интересующего нас знака в виде решетки они включали, по меньшей

Поэтому кажется вполне вероятным, что появление этого символа на рассматриваемой нами мозаичной иконе не было случайным, а служило маркирующим признаком, свидетельствовавшим о ее принадлежности императорской семье. Как отмечает П. Гротовски, проследивший эволюцию воинских вооружений в памятниках византийского искусства с 843 по 1261 гг., эмблематические изображения светского характера нередко встречаются на щитах святых воинов в XII–XIII вв.[789] Их популярности способствовало знакомство византийцев с практикой украшения щитов, принятой у латинского рыцарства. Исследователь относит к подобным протогеральдическим символам изображения стоящего на задних лапах льва, шахматную четырехчастную разметку щита, а также крест (или восьмиконечную звезду), стоящий на полумесяце и окруженный звездами. Вслед за А. и Ю. Стилиану автор усматривает в изображении креста, звезд и полумесяца попытки византийцев (по его мнению – неудавшиеся) создать геральдическую систему наподобие западноевропейской[790]. Из работы П. Гротовски неясно, мог ли подобный декор воинских вооружений нести дополнительную смысловую нагрузку и отсылать к конкретным заказчикам – персоналиям или аристократическим семействам; вернее всего, что нет[791]. Но в контексте произведения элитарного искусства, каким, несомненно, является миниатюрная мозаичная икона «Св. Феодор Стратилат», появление символа, тесно ассоциирующегося с властью и правящей династией, не могло не иметь скрытых интенций. Нелишним будет вспомнить, что работавшие в конце XIII – первой четверти XIV вв. живописцы Михаил Астрапа и Евтихий оставляли свои подписи именно на деталях

---

мере, свастику, символ в виде двух пересекающихся прямоугольных букв «С» и шестилепестковую розетку (см. *Vikan 1981*, P. 326; *Gorovei, Székely 2004,* P. 81–112*)*.

[789] *Grotowski P.* Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843 – 1261). Leiden, Boston, 2010. P. 246–250.

[790] *Grotowski 2010*, P. 249.

[791] Во всяком случае, исследователь считает, что в палеологовскую эпоху попытки византийцев создать собственную геральдическую систему исчерпали себя, см. *Grotowski 2010,* P. 249–250. Утверждение П. Гротовски нельзя признать бесспорным. Напротив, убедительным представляется мнение Р. Остерхута о существовании в это время в средиземноморском регионе развитой системы символов (своеобразного «языка власти»), хорошо известной и используемой представителями правящей элиты в разных государствах, независмо от их языка и вероисповедания. Византийская аристократия, несомненно, также была вовлечена в эту практику. См. *Ousterhout 2009,* P. 169–170.

вооружения святых воинов, в том числе на щитах[792] (илл. 4.88, 4.89). Но если даже художники считали возможным засвидетельствовать авторство настенных росписей путем вплетения своих имен в декор воинских облачений, тем более не должно вызывать удивления стремление схожим образом, хотя и более символическим, обозначить принадлежность предмета личного благочестия высокопоставленному заказчику.

Поскольку рассматриваемая нами икона, как и большинство микромозаик, предназначалась для личной моленной практики, на ней, вероятно, изображен соименный владельцу патрональный святой. Известны два представителя правящей семьи по имени Феодор, жившие на рубеже XIII–XIV вв.: младший сын Михаила VIII Палеолога и Феодоры Палеологины и второй сын Андроника II Палеолога и Ирины (Иоланты) Монферратской. Сведения о старшем из них, Феодоре Порфирородном (ок. 1263 – после 1310 гг.), крайне скудны[793]. Известно, что он находился в натянутых отношениях со своим братом-императором Андроником II, который отказал ему в титуле деспота, после чего Феодор отверг и предложенный ему титул севастократора. В 1305 г. он участвовал в неудачной для византийских войск битве с наемниками-каталанами, а в 1310 г. присутствовал в качестве свидетеля при заключении договора с Венецией, после чего упоминания о нем в исторических источниках исчезают. Очевидно, что его роль в делах империи была весьма скромной.

Несоизмеримо больше сведений мы имеем о втором Феодоре, сыне императора Андроника II и Ирины-Иоланты Монферратской (ок. 1291–1338 гг.)[794]. В 1306 г. он унаследовал от своего дяди по материнской линии

---

[792] См. *Xyngopoulos 1955*, P. 36–37. Fig. 4–6.
[793] Биографию Феодора см.: PLP 9, № 21464.
[794] Личности Феодора Палеолога, маркграфа Монферратского, посвящена обширная научная литература, назовем только некоторые работы: *Laiou A.E.* A Byzantine Prince Latinized: Theodore Palaeologus, Marquis of Montferrat // Byzantion. Vol. 38, № 2 (1968). P. 386–410; *Fasolio M.* Il marchese Teodoro i Paleologo di Monferrato (1306-1338) nelle coeve fonti greche e arabe // Bollettino storico-bibliografico subalpino. Anno CXII 2014. Primo semestre. P. 19–50; *Rickelt L.* Im Westen Grieche, im Osten Lateiner: Theodoros Palaiologos von Monferrat / Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen. 2: Menschen und Worte. Mainz, 2018. S. 269–276. См. тж. PLP 9, № 21465.

маркграфство Монферрат, расположенное в Северной Италии. Здесь он стал основателем местной ветви династии Палеологов, правившей маркграфством вплоть до 1533 г.[795]. После отъезда в 1306 г. в Италию Феодор дважды возвращался в Константинополь, где проживал довольно длительное время (в 1316–1318 гг. и 1326–1328 гг.), активно участвуя в династической борьбе за престол, хотя и не преуспев в ней[796]. Гораздо удачней была его деятельность на военном поприще: в Италии Феодор вел многочисленные успешные войны с целью консолидации своих владений, а во время пребывания в Византии в 1326–1328 гг. сочинил военный трактат на греческом языке, впоследствии переведенный на латынь и пользовавшийся большой известностью в европейских странах[797].

Возможно, именно Феодор Монферратский был заказчиком и владельцем эрмитажной мозаичной иконы с изображением святого воина. Косвенно в пользу такого предположения может свидетельствовать редкий орнаментальный мотив, украшающий кирасу св. Феодора Стратилата – несколько соединенных друг с другом Иерусалимских крестов (илл. 4.90). Тип креста, известного под названием Иерусалимского, представляет собой равноконечный крест с насечками на концах, между перекладинами которого расположены еще четыре маленьких равноконечных крестика[798]. Прочно ассоциирующийся с Иерусалимским королевством, этот геральдический знак,

---

[795] После смерти в 1533 г. Джанджорджо, последнего правителя Монферрата из рода Палеологов, маркграфство отошло к герцогу Мантуанскому Федерико II Гонзага, права которого на наследование Монферрата были закреплены императорским декретом 1536 года. См. *Maestri R.* Cenni storici sui marchesi Paleologi di Monferrato (1306 – 1536). Genova, 2006. P. 12.

[796] К моменту второго приезда в Константинополь Феодор был старшим из оставшихся в живых сыновей Андроника II Палеолога: его сводный брат, император-соправитель Михаил IX умер в 1320 г., а старший родной брат Иоанн – в 1307 г. (см. PLP 9, № 21475, № 21529). Тем не менее, перешедший в католичество и перенявший латинские обычаи Феодор не мог снискать симпатий византийских правящих кругов, чем и объясняется неудача его притязаний на престол. См. *Rickelt 2018,* S. 272-273.

[797] Сочинение Феодора Палеолога стало объектом ряда специальных исследований, см.: *Knowles C.* Les enseignements de Théodore Paléologue // Byzantion. Vol. 22 (1952). P. 389–394; *Settia A.* Gli «Insegnamenti» di Teodoro di Monferrato e la prassi bellica in Italia all'inizio del Trecento // Archivio Storico Italiano. Vol. 157, № 4 (582) (ottobre-dicembre 1999). P. 667–690.

[798] Его не следует путать с многочисленными вариациями равноконечного креста, между перекладинами которого изображаются «жемчужины», трилистники, полумесяцы, розетки, «лучи», кольца или другие геометрические фигуры. См., например, монеты Антиохийского княжества, графства Триполи, о. Хиоса и др. латинских государств на Востоке (*Schlumberger G.* Numismatique de l'Orient latin. Paris, 1878. G. Pl. III, № 15; Pl. IV, № 8,15; Pl. XV, № 22), не говоря уже о широком использовании этих разновидностей креста в более раннее время.

однако, утверждается в государственной символике уже после падения Акры и утраты крестоносцами всех владений в Святой Земле[799]. В период с 1306 по 1310 гг. регент Кипрского королевства Амори II, на время отстранивший от власти своего брата, короля Кипра и номинального короля Иерусалима Генриха II Лузиньяна, начинает чеканить серебряные гроши (gros), на аверсе которых изображается Иерусалимский крест с надписью «hENRIC IRLM E CIPRI REX»[800] (илл. 4.91). После возвращения в 1310 г. к власти Генриха II Лузиньяна изображение Иерусалимского креста занимает прочное место на реверсе кипрских серебряных монет[801] (илл. 4.92). По-видимому, таким образом династия Лузиньянов подчеркнуто визуализировала свои претензии на утраченное Иерусалимское королевство[802].

В интересующем нас аспекте важно то, что род маркграфов Монферратских также был тесно связан с Иерусалимским королевством, а один из его представителей, Конрад Монферратский в 1192 г. был избран королем Иерусалима, победив в голосовании баронов Ги де Лузиньяна[803]. Поэтому не

---

[799] Как отмечает Я. Фольда, первым примером появления Иерусалимского креста в официальной государственной символике являются монеты регента Кипрского короевства Амори II (1306–1310 гг.), о которых пойдет речь ниже. См. *Folda 2005*, P. 506, Fig. 350, 351.

[800] *Folda 2005*, P. 506, Fig. 350; *Metcalf M., Michaelidou L.* The Monetary Economy of Cyprus (1184–1489), Catalogue Entries 21–46 // Byzantine Medieval Cyprus. Ed. Papanikola-Bakirtzis D., Iacovou M. Nicosia, 1998. P. 81, № 33. На реверсе гроша изображен идущий на задних лапах лев (геральдический символ Кипра) с надписью «AMALRIC GVBNATOR CIPRI». Во время правления Амори II чеканится еще одна разновидность серебряных грошей, на аверсе которых изображается геральдический лев, сопровождаемый надписью «AMALRIC TIRESI DOMINU CIPRI CUB´NATO ´E ´RET», а на реверсе – герб, в левой части которого расположен Иерусалимский крест, а в правой – эмблема рода Лузиньянов, с надписью «IRL´M ET CIPRI REGI' FILIU'». См. *Metcalf, Michaelidou 1998*, № 34.

[801] См. *Metcalf, Michaelidou 1998*, P. 82, № 35. Второе правление Генриха II Лузиньяна продолжалось с 1310 по 1324 гг. Отныне кипрские серебряные гроши чеканятся по стандартному образцу: на аверсе изображается восседающий на троне король (вокруг идет титулатура: «[имя короля] REI DE или PAR LE GRACE DE DIE ROI»), на реверсе – Иерусалимский крест (вокруг которого расположена надпись: «[DE] IERVSAL'M E D' CHIPR'»). См. монеты Гуго IV (1324–1359 гг.), Петра I (1359–1369 гг.), Петра II (1369–1382 гг.) и Якова I (1382–1398 гг.) Лузиньянов: *Metcalf, Michaelidou 1998*, № 36–39.

[802] Справедливости ради необходимо отметить, что изображение равноконечного креста, близкого по типу, хотя и не идентичного Иерусалимскому, было широко распространено уже на монетах английского короля Генриха II Плантагенета, чеканенных в период с 1158 по 1180 гг. Однако, во-первых, равноконечные крестики на этих монетах повернуты на 45° по отношению к перекладинам центрального креста, а во-вторых, в надписях не упоминается Иерусалим, поэтому, очевидно, они лишены коннотации, присущей кипрским серебряным грошам. См. *Crafter T.C.R.* A Re-examination of the Classification and Chronology of the Cross-and-Crosslets Type of Henry II // British Numismatic Journal 68 (1998). P. 42–63, Pl. 6.

[803] Конрад Монферратский был супругом королевы Иерусалима Изабеллы I, дочери короля Амори I и его второй жены Марии Комнины. Несколько дней спустя после избрания королем, 28 апреля 1192 г., он был убит, не будучи коронован. Об обстоятельствах избрания Конрада королем и его убийстве см. *Williams P.* The Assassination of Conrad of Montferrat: Another Suspect? // Traditio. Vol. 26 (1970). P. 381–389; Corrado // Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. XXIX. Roma, 1983. P. 381–387.

кажется невероятным предположение, что в изображении Иерусалимского креста на доспехах св. Феодора Стратилата могла найти отражение подспудная полемика маркграфов Монферратских с родом Лузиньянов за право считаться наследниками Иерусалимской короны, актуализированная появлением в 1306–1310 гг. упомянутых кипрских серебряных монет. Если это действительно так, то миниатюрная мозаика могла быть создана незадолго до отъезда Феодора Монферратского в Италию в 1306 г. или, что более вероятно, во время одного из его последующих пребываний в Константинополе, когда кипрские серебряные монеты нового образца уже получили широкое хождение в средиземноморском регионе. Важно в этой связи подчеркнуть, что на эрмитажной мозаичной иконе, как и на монетах Лузиньянов, Иерусалимский крест имеет характерную особенность – квадратное утолщение в средокрестии, что присуще далеко не всем изображениям этого типа креста (илл. 4.93, 4.94).

Справедливости ради надо отметить, что наша гипотеза не находит подкрепления в печатях и монетах времени правления Феодора I Палеолога, маркграфа Монферратского: изображения Иерусалимского креста на них отсутствуют[804]. Это, впрочем, может объясняться тем, что при Феодоре I в маркграфстве Монферрат только началась массовая чеканка собственной монеты, и в качестве образцов использовались чеканы итальянских городов – Милана, Венеции и Флоренции[805]. Подчеркивая преемственность от местной династии Алерамичи, из которой происходила его мать, Феодор использовал ее герб (серебряный с красным верхом), который дополнил изображением

---

[804] См., например, *Gentile L.C.* Sigilli dei marchesi di Monferrato // Arte e Storia 18 (2006). P. 7, 12–13, № 4–5, Fig. III, IV (датируемые 1335 годом печати Феодора I Палеолога, скреплявшие его вассальную присягу французскому королю Филиппу VI Валуа); *Gianazza L.* La monetazione dei Paleologo in Monferrato: una rilettura dei materiali // La Chivasso dei Paleologi di Monferrato. Atti del convegno, Chivasso, 16 settembre 2006. Maestri R. (ed.). Alessandria, 2007. P. 29–34, Fig. 1, 4 (имперский динарий и сольдо Феодора I Палеолога).

[805] См. *Gianazza 2007*, P. 29–40, особенно P. 33–34. Открытия последних лет показали, что начало чеканки собственных монет в маркграфстве Монферрат относится ко второй половине XIII в., т.е. ко времени правления последних представителей рода Алерамичи. См. *Gianazza L., Ferro D.* Una moneta inedita dei marchesi Aleramici di Monferrato // Numismatica e Antichità Classiche: Quaderni Ticinesi 44 (2015). P. 299–309. Монеты чеканились и при узурпаторе Манфреде IV ди Салуццо в 1305–1306 гг. (*Gianazza 2007*, P. 32). Однако, по-видимому, до утверждения династии Палеологов масштабы выпуска собственных монет в маркграфстве Монферрат были незначительными.

двуглавого орла[806]. Очевидец состоявшейся в 1345 г. битвы гвельфов и гибеллинов при Гаменарио указывает, что герб возглавлявшего гибеллинов Пьемонта Джованни II Палеолога, сына Феодора Палеолога, был раскрашен в цвета рода Алерамичи (белый и красный) и сочетался с «императорским символом» (каким именно, не уточняется)[807]. Однако мы имеем любопытное позднее свидетельство о том, что память об Иерусалимском королевстве продолжала жить в роду маркграфов Монферратских. Во время правления потомка Феодора, Вильгельма VIII Палеолога (1464–1483 гг.), входит в употребление многосоставный четырехчастный герб, в правой верхней четверти геральдического щита которого изображается Иерусалимский крест[808] (илл. 4.95). Замысловатая символика герба апеллирует к славному прошлому маркграфов Монферратских, напоминая одновременно о византийском происхождении Палеологов и легендарных саксонских корнях дома Алерамичи, а также о претензиях правителей Монферрата на Фессалоникийское королевство, Майорку и герцогство Бар[809]. Включение в усложненную программу герба Иерусалимского креста, по всей вероятности, не было обусловлено династическими браками монферратской правящей династии, а носило ретроспективный характер, воскрешая память о ее особой связи со Святой Землей[810]. Этот новый тип четырехчастного герба с

---

[806] См. *Gentile 2006,* P. 13, Fig. IV (двуглавый орел помещен на фоне плохо сохранившегося изображения щита).

[807] *Di Ricaldone G.A.* Lo stemma dei paleologo imperatori romani d'Oriente: Marchesi di Monferrato // Archivum heraldicum: internationales Bulletin. Bd. 86 (1972). Heft 4. P. 51.

[808] *Gentile 2006,* P. 18, № 19 (датируемая 1482 г. печать Вильгельма VIII); *Di Ricaldone* 1972, P. 51, Fig. 1. (рельеф на капители храма Сан-Доменико в столице маркграфста Казале-Монферрато, построенного Вильгельмом VIII в 1469 г. Дж.А. ди Рикальдоне неверно датирует рельеф 1485 г., предполагая, что его появление было обусловлено заключением брака Бонифация III с Марией Бранкович. Ibid, P. 52–53).

[809] *Gentile 2006,* P. 6, 18–19. Четырехчастное поле щита занимают: 1) двуглавый орел (эмблема Палеологов), 2) Иерусалимский крест и герб Майорки (четыре вертикальные полосы), 3) герб Саксонии (ветвь на полосатом фоне) и герб герцогства Бар (две рыбы в окружении крестиков), 4) тетрабазилеон (герб Фессалоники). В центре герба, поверх четырехчастного щита, расположен двухчастный герб Монферрата.

[810] Нам известны лишь два случая заключения брака между представителями монферратских Палеологов и Лузиньянами. В 1440 г. дочь маркграфа Джан Джакомо Амадея вышла замуж за короля Кипра Иоанна II де Лузиньяна, но два месяца спустя скоропостижно скончалась. В 1458 г. старший брат Вильгельма VIII и Бонифация III, Джованни IV Палеолог (1445–1464 гг.), женился на Маргарите Савойской, дочери Людовика I Савойского и Анны де Лузиньян; от этого брака родилась единственная дочь, Елена-Маргарита (ок. 1459–1496 гг.) (*Maestri 2006,* P. 7–8). Маловероятно, что эти браки могли послужить причиной включения Иерусалимского креста в геральдическую символику маркграфов Монферратских, не имевших к ним прямого отношения. Во всяком случае, женитьба в 1469 г. Вильгельма VIII на дочери Франческо Сфорца Елизавете-Марии никак не отразилась на гербе маркграфа и наследовавшего ему брата. Нельзя исключать того, что появление

Иерусалимским крестом прочно утверждается в геральдике маркграфства при преемниках Вильгельма VIII – последних Палеологах Монферрата[811] (илл. 4.96).

Подводя итог вышесказанному, можно сделать осторожное предположение, что мозаичная икона «Св. Феодор Стратилат» была изготовлена по заказу Феодора Палеолога во время одного из его пребываний в Константинополе в 1316–1318 гг. или 1326–1328 гг., и затем увезена им в маркграфство Монферрат. Этой гипотезе не противоречит предположительный итальянский провенанс иконы. Таким образом, возможно, мы имеем косвенную датировку и остальных миниатюрных мозаик группы «**par excellence**», с которыми эрмитажный памятник имеет безусловное родство.

Отметим в этой связи, что в своей недавней статье М. Деннерт выдвигает гипотезу, согласно которой заказчиком миниатюрной мозаичной иконы «Св. Димитрий Солунский» из Сассоферрато (относимой нами к той же группе микромозаик, что и эрмитажная икона «Св. Феодор Стратилат») был Димитрий Палеолог (ок. 1296–1344 гг.) – родной младший брат Феодора Монферратского, с 1322 (?) по 1328 гг. управлявший Фессалоникой[812]. По мнению исследователя, доказательством этого может служить изображение на серебряном окладе иконы из Сассоферрато двуглавых орлов и т.н. тетрабазилеонов – равноконечных крестов, между рукавами которых расположены четыре буквы «β»[813] (илл. 4.97). Как отмечает М. Деннерт, оба эти символа были широко

---

Иерусалимского креста на печатях монферратских Палеологов было продиктовано ностальгией по славному прошлому династии Алерамичи, актуализированной матримониальными отношениями с Лузиньянами.

[811] См. *Gentile 2006,* № 20–21 (датируемые 1484 г. и 1487 г. печати Бонифация III (1483–1493 гг.), младшего брата Вильгельма VIII); № 22 (печать Марии Бранкович, вдовы Бонифация III, регентши маркграфства); № 23, 25, 26, 28 (печати Вильгельма IX); № 29–30 (печати Анны Алансонской, регента маркграфства при малолетнем сыне, Бонифации IV); № 32 (печать Джанджорджо, последнего маркграфа Монферратского из династии Палеологов).

[812] *Dennert M.* Displaying an Icon: The Mosaic Icon of Saint Demetrios at Sassoferrato and its Frame // New Research on Late Byzantine Goldsmiths' Works (13th-15th Centuries). Bosselmann-Ruickbie A. (ed.). Mainz, 2019. P. 43–53, в особенности P. 48–50. О Димитрии Палеологе см. *Hutter 2007,* S. 185–193; PLP 9, № 21456.

[813] Датировка серебряного оклада миниатюрной мозаики «Св. Димитрий Солунский» варьировалась в широких пределах от XIV до XVII вв., причем местом его изготовления назывались как византийские, так и западноевропейские ювелирные мастерские (см. *Dennert 2019,* P. 43, 45–47). Технико-технологические исследования, проведенные во время реставрации иконы в 1995 г., показали, что на деревянной основе отсутствуют следы крепления какого-либо иного оклада, кроме ныне присутствующего. Таким образом, высока

распространены в палеологовскую эпоху, однако крайне редко встречаются совместно. Один из немногих примеров их сочетания демонстрируют печати и монеты маркграфов Монферратских, самой ранней из которых является датируемая 1407 годом печать Феодора II (1381–1418 гг.), внука Феодора I Палеолога[814] (илл. 4.98). Это косвенно свидетельствует в пользу того, что микромозаика из Сассоферрато и оклад к ней также были изготовлены для представителя монферратской ветви династии Палеологов, и наиболее вероятной кандидатурой является деспот Димитрий, особенно ревностно почитавший соименного ему солунского великомученика[815]. Если это предположение верно (а оно представляется наиболее убедительным из всех выдвигавшихся до сих пор предположений о возможной личности заказчика иконы «Св. Димитрий Солунский»)[816], то, как мы говорили выше (см. раздел 3.2.4), усложненная программа этой иконы-реликвария могла быть вызвана к жизни значимым для Димитрия Палеолога событием, связанным с Фессалоникой – вполне возможно, его назначением на пост губернатора этого города. В таком случае и вся группа миниатюрных мозаик «par excellence» с высокой долей вероятности может быть датирована концом 1310-х–1320-ми гг. и тесно увязана с заказом императорской семьи, в частности, сыновей Андроника II и Ирины (Иоланты) Монферратской.

---

вероятность того, что оклад был выполнен одновременно с иконой, доска которой на основе радиоуглеродного анализа датируется 1279 годом ±26 лет. См. *Aldrovandi et al. 1996*, P. 9–16, Fig. 2–3.

[814] *Dennert 2019*, Fig. 3; *Gentile 2006*, № 7, Fig. V.

[815] *Dennert 2019*, P. 48–49.

[816] М. Деннерт совершенно справедливо указывает на несостоятельность предложенной Р. Нельсоном версии, согласно которой заказчиком миниатюрной мозаики «Св. Димитрий Солунский» был Михаил Глава Тарханиот. Мотив стоящего на задних лапах льва, украшающий щит св. Димитрия, был широко распространен в палеологовскую эпоху, и нет никаких оснований видеть ближайшую параллель ему в изображениях на керамическом декоративном карнизе, опоясывающем параклессий церкви Панагии Паммакаристос, как это делает Р. Нельсон. См. *Nelson R.* The Shield of St. Demetrios on a Byzantine Miniature Mosaic // Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers 39 (2013). (без пагинации). О мотиве стоящего на задних лапах льва в произведениях поздневизантийского искусства см. *Androudis P.* Sur quelques emblèmes héraldiques à Constantinople (XIIIe-XVe siècles) // Περί Θράκης 2 (2002). P. 31–33. Высказанная Э. Катлером (*Cutler 1995*, P. 253–254) гипотеза о создании миниатюрной мозаичной иконы «Св. Димитрий Солунский» непосредственно по заказу семьи Перотти между 1449 и 1460 гг., основанная на интерпретации изображения льва на щите св. Димитрия как фамильного герба этого итальянского рода, была обоснованно отвергнута Ж. Дюраном, указавшим на принципиальные различия между изображениями льва на микромозаике и гербе Перотти. См. Byzantium: Faith and Power (1261–1557), Cat. 139, P. 231–233. Предположение французского исследователя о том, что та часть мозаики, на которой представлен щит, в прошлом подверглась грубой реставрации, не подтверждается технико-технологическими исследованиями. См. *Aldrovandi et al. 1996*, P. 11–12.

*4.3.2. Миниатюрные мозаичные иконы «живописной группы»*

Художественная манера, в которой исполнены миниатюрные мозаики «**живописной группы**», демонстрирует близость лучшим темперным иконам и миниатюрам конца XIII – первой четверти XIV вв. и являет во всей красе развитый стиль «палеологовского ренессанса» (илл 4.99). Характер мозаичного набора обнаруживает исключительное сходство с монументальными мозаиками первой четверти XIV в. (в первую очередь Кахрие джами), буквально следуя их техническим и художественным приемам (4.100, 4.101, 4.102, 4.105, 4.106). Количественный состав памятников этой группы немногочислен. Кроме миниатюрной мозаики «Св. Иоанн Богослов» из Лавры св. Афанасия на Афоне, которая, по нашему мнению, могла быть исполнена в первой четверти XIV в. одним из мастеров церкви св. Апостолов в Фессалонике, к ней относится флорентийский диптих «Двенадцать праздников»[817], «Благовещение» из Музея Виктории и Альберта в Лондоне, «Распятие» из Государственных музеев Берлина, «Сорок мучеников Севастийских» из Дамбартон Оукс и «Св. Георгий, побеждающий дракона» из Лувра. К этим памятникам примыкают еще две микромозаики: «Христос во гробе» из церкви Санта-Кроче-ин-Джерусалемме в Риме и икона с аналогичным сюжетом из монастыря Татарна в Эвритании. Изображения одеяний на них отсутствуют, но тщательная моделировка обнаженной плоти мертвого Христа обнаруживает много сходства с живописью миниатюрных мозаик «Распятие» из Государственных музеев Берлина и «Сорок мучеников севастийских» из Дамбартон Оукс, хотя икона из Рима трактована более плоскостно, с меньшим количеством цветов и тональных градаций[818]. Сюда же следует отнести иконы «Св. Иоанн Златоуст» из Дамбартон Оукс и «Четыре святителя» из Государственного Эрмитажа.

---

[817] В этом памятнике ассист используется исключительно в одеяниях Христа, играя смыслоразличительную роль. В миниатюрной мозаике «Благовещение» из лондонского Музея Виктории и Альберта ассистные разделки также присутствуют, но не на одеяниях, а на крыльях архангела Гавриила.

[818] Миниатюрная мозаичная икона «Св. Иоанн Предтеча» (прежняя атрибуция – «Пророк Самуил») из Государственного Эрмитажа также лишена ассистных разделок, но гиматий Иоанна решен в настолько сухой линеарной манере, что отнести эту мозаику к группе «живописного» стиля не представляется возможным. Поскольку икона сильно пострадала от антикварной реставрации, суждения о ее стилистических характеристиках существенно затруднены.

Полиставрионы на этих миниатюрных мозаиках изображены в традиционной для такого типа одеяний плоскостной манере, контуры крестов на них выложены золотыми пластиночками – такими же, какими в микромозаиках «декоративного стиля» изображается ассист. Однако тонкая и «сплавленная» мозаичная кладка идентична той, что применяется в миниатюрных иконах «живописной» группы, что особенно заметно в моделировке личнóго.

Техника исполнения всех миниатюрных мозаичных икон этой группы – высочайшего уровня. Тессеры в форме правильных квадратиков имеют одинаковый размер и тесно пригнаны друг к другу, выстраиваясь в правильные, но отнюдь не монотонные ряды (4.103, 4.104). Совершенство технических приемов вкупе с чертами развитого палеологовского стиля свидетельствует о том, что «живописная» группа миниатюрных мозаичных икон по времени создания является наиболее зрелой и в большинстве случаев представляет собой продукт столичных мастерских. Датировать ее следует, по всей вероятности, вторым – третьим десятилетиями XIV вв., когда в Константинополе работали мастера, исполнившие мозаичную декорацию Кахрие джами.

Тем не менее, внутри нее также можно выделить разные художественные манеры. Особняком от других икон этой группы стоит «Распятие» из Государственных музеев Берлина, исполненное с высочайшей виртуозностью, но отмеченное рядом архаических черт (илл. 4.107). Благородных пропорций фигуры переданы объемно; рисунок сложно разработанных, материально весомых складок одеяний отличается исключительной изысканностью; лики Богоматери и Иоанна Богослова демонстрируют сугубо палеологовское понимание формы, в них последовательно соблюден принцип моделировки с использованием «теневого каркаса», когда внешние контуры и затененные участки выкладываются зеленовато-оливковыми тессерами, а остальные участки – кубиками телесного цвета (илл. 4.108). Однако скорбно вскинутые над переносицей брови Иоанна Богослова являют яркий пример реминисценции трагической экспрессии, свойственной комниновским образам

и выражавшейся в них посредством утрированного рисунка (илл. 4.109). Ее следы дают себя знать в ряде памятников XIII в., например, в образе Богоматери в сцене Распятия в церкви Богородицы монастыря Студеница (1209 г.) или в ликах предстоящих на двусторонней иконе с изображением Распятия на лицевой стороне из Византийского музея в Афинах, восходящей к IX в. и переписанной в XIII в.[819] (илл. 4.110). На консервативную ориентацию исполнившего мозаичную икону из Берлина мастера указывают также деликатные пробела, которые еще не приобрели форму широких, густых белильных заливок, повсеместно встречающихся в памятниках первой четверти XIV в. Они ложатся преимущественно по контуру складок, а на хитоне Иоанна Богослова образуют прихотливый узор, напоминающий быстрый росчерк пера. Близкая трактовка пробелов встречается в памятниках самого начала XIV в., таких как серия икон, происходящих из церкви Богоматери Перивлепты (св. Климента) в Охриде («Крещение», «Сошествие во ад», «Уверение Фомы» и «Восшествие на крест»)[820] или миниатюры Псалтири с изображениями Богоматери и пророка Соломона в монастыре Дионисиу на Афоне (cod. 65, fol. 12v. и fol. 13)[821].

Моделировка личнóго с использованием положенных в 2-3 ряда темно- и светло-розовых тессер, образующих сочные широкие «мазки», также восходит к более ранним приемам мозаичной кладки, использовавшимся в XII в.[822], хотя уже лишена линеарности мозаик средневизантийского времени (илл. 4.109, 4.111). Особенно примечательна трактовка лика и шеи Ионна Богослова: по контуру внутреннего рисунка шеи проложены сочные ярко-розовые, почти алые приплески, подчеркивающие геометризм мускулов; такого же звучного цвета тессеры образуют подрумянку на щеке и ухе. Живописные принципы, использованные в берлинской миниатюрной мозаике, находят безусловную

---

[819] *Acheimastou-Potamianou M.* Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998. P. 12-16, № 1.

[820] *Georgievski M.* Icon Gallery – Ohrid. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid,1999. № 11-14. P. 37-44.

[821] Οι θησαυροί του Άγιου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα: παραστάσεις – επίτιτλα – αρχικά γράμματα. Τόμος Α΄. Εικ. 123-124.

[822] См., например, моделировку шеи и лика Христа Пантократора на мозаичной иконе середины XII в. в Музее Барджелло: *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Vol. I: Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991. Taf. VII.

перекличку со способами моделировки ликов, применявшимися в магистральном столичном искусстве конца XII – начала XIII вв., что подтверждает сравнение с эпистилием из афонского монастыря Ватопед[823] (илл. 4.113). Совокупность всех этих особенностей свидетельствует о том, что икона могла быть создана чуть раньше остальных мозаик этой группы – в самом конце XIII в. или начале XIV в. Она еще раз подтверждает живучесть старых приемов мозаичного мастерства, продолжавших использоваться мозаичистами раннепалеологовского периода и «встраиваемых» ими в новые изобразительные формулы, как мы могли в этом убедиться на примере монументальных мозаик в церкви Порта Панагия в Пили.

Остальные мозаики этой группы обнаруживают большое стилистическое родство и, по всей вероятности, должны считаться произведениями одной столичной мастерской. Мягкие тональные переходы между затененными и освещенными участками ликов на этих иконах образованы последовательными рядами кубиков разных оттенков, от зеленовато-оливковых по абрису лика до нежнейших розоватых, желтоватых и светло-серых, благодаря чему создается эффект объемной, круглящейся формы, подобный тому, какой мы наблюдали в мозаиках кафоликона монастыря Хора. Как и в Кахрие джами , моделировка личнóго дополняется ярко-белыми движками в виде коротких параллельных штрихов (илл. 4.114). Эти принципы разработки формы применяются как в самых миниатюрных мозаиках группы (например, в иконе «Сорок мучеников севастийских», размер ликов на которой меньше 1 см), так и в более крупных (микромозаика «Св. Иоанн Златоуст», размер лика на которой составляет почти 4 см) (илл. 4.115). Одеяния персонажей сложно моделированы, объемны, под ними отчетливо читаются формы тела; освещенные участки выделяются широкими светлыми плоскостями, аналогично облачениям персонажей на мозаиках Кахрие джами, с которыми миниатюрные мозаичные иконы «живописного стиля» объединяет исключительная стилистическая близость (илл. 4.105, 4.106).

---

[823] *Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2007*, Fig. 33, 39.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе решения поставленных в настоящем диссертационном исследовании задач мы пришли к следующим основным результатам.

Проанализировав способы моделировки ликов в византийских настенных и портативных мозаиках последней трети XIII – первой четверти XIV вв., мы сделали вывод, что одни и те приемы трактовки личнóго могут использоваться как в крупных монументальных образах, так и в миниатюрных мозаичных иконах. Таким образом, масштаб изображения не играл решающей роли при выборе мозаичистом способа построения формы; по-видимому, мастера ориентировались преимущественно на свои художественные предпочтения или устоявшиеся приемы, практикуемые мастерской, к которой они принадлежали. Поэтому представляется плодотворным применение ранее почти не использовавшегося метода сопоставления характера мозаичной кладки в монументальных мозаичных ансамблях и микромозаиках, который позволяет более аргументированно решать вопрос о принадлежности последних тому или иному художественному центру.

Так, принцип тщательной объемной моделировки ликов с использованием подобия «теневого каркаса», достигший наибольшей отточенности в мозаиках Кахрие джами (1316–1321 гг.), применяется в целом ряде миниатюрных мозаичных икон (например, в микромозаике «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа и некоторых стилистически близких ей произведениях), что служит дополнительным аргументом в пользу константинопольского происхождения этих памятников. Динамичная и экспрессивная разработка лика св. Иоанна Богослова на миниатюрной мозаике из Лавры св. Афанасия на Афоне демонстрирует несомненную близость принципам моделировки ликов, используемым в мозаиках церкви свв. Апостолов в Фессалонике (1310–1314 гг.). В сочетании с живописной и крупной лепкой объема, непосредственные аналогии которой обнаруживаются в некоторых фигуративных изображениях в церкви свв. Апостолов, эта черта,

по нашему мнению, убедительным образом свидетельствует о происхождении миниатюрной мозаичной иконы «Св. Иоанн Богослов» из солунской мастерской.

Анализ формально-стилистических особенностей сохранившиеся на Сицилии монументальных мозаик конца XIII – первой трети XIV вв. позволил нам сделать еще один важный вывод – о несостоятельности гипотезы, касающейся возможного производства миниатюрных мозаичных икон в местных художественных мастерских. Сицилийские мозаики носят несомненно подражательный, вторичный характер по отношению к константинопольским произведениям этого времени. Если миниатюрные мозаичные иконы и могли создаваться на Сицилии, то только приезжими византийскими мастерами, о присутствии которых на острове в начале XIV в. свидетельствует такой высококлассный памятник, как изображение архангела Михаила в Региональном музее Мессины.

Также нами отрицательно решается вопрос о возможном происхождении миниатюрных мозаичных икон из итальянских мастерских. Проанализированные нами монументальные мозаики Венеции, Тосканы и Рима конца XIII – первой половины XIV вв. демонстрируют грубоватую экспрессивную выразительность, совершенно чуждую византийским памятникам. Кроме того, мы делаем вывод, что роль западноевропейской художественной традиции в формировании своеобразного изобразительного языка миниатюрных мозаичных икон не может считаться ни определяющей, ни даже существенной. Наиболее важным вкладом художественных вкусов латинян в образную систему византийских миниатюрных мозаик следует считать стремление к повышенной декоративности, проявляющееся в обильном использовании геометрических орнаментов[824].

Нами впервые четко артикулируется постулат о том, что художественный язык миниатюрных мозаичных икон носит синтетический характер,

---

[824] *Яковлева М.И.* К вопросу о влиянии западноевропейской художественной традиции на изобразительный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. XVII. Сборник научных статей. М., 2020. С. 25.

обусловленный заимствованием художественных приемов, свойственных перегородчатым эмалям. Техническая невозможность создания внутри отдельной ячейки тонких тональных переходов обусловила важную характеристику византийских эмалей – плоскостность изображений, усиливавшуюся за счет геометризма рисунка, образуемого торцами перегородок. Эта же стилистическая особенность характерна для миниатюрных мозаичных икон XIII века. Принципы орнаментации нимбов геометрическим орнаментом и включения надписей в обрамления разной конфигурации также, по-видимому, были заимствованы искусством микромозаики у перегородчатых эмалей.

Решение поставленных задач помогло нам реализовать главную цель исследования – уточнение датировки и атрибуции миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода. Нами была разработана **собственная авторская классификация миниатюрных мозаик**, которая позволяет, во-первых, прояснить закономерности эволюции искусства микромозаики, а во-вторых, аргументированно уточнить место этих изысканных произведений в контексте византийской живописи второй половины XIII – первой четверти XIV вв.

Мы выделяем две группы миниатюрых мозаичных икон – «живописную» и «декоративную», каждая из которых характеризуется собственным, специфическим набором формально-стилистических приемов и средств художественной выразительности.

В **«живописную» группу** миниатюрных мозаик входят памятники с объемно моделированными одеяниями, подчеркивающими пластику фигуры и лишенными ассистных разделок. Микромозаики этой группы отличаются высочайшей техникой исполнения: правильные кубики почти одинакового размера тесно пригнаны друг к другу, выстраиваясь в строгие, но не монотонные ряды. Мозаичный набор демонстрирует исключительную близость монументальным мозаикам первой четверти XIV в., буквально следуя их

техническим и художественным приемам. К этой группе относятся десять произведений: диптих «Двенадцать праздников» (Музей Дуомо, Флоренция), «Благовещение» (Музей Виктории и Альберта, Лондон), «Распятие» (Государственные музеи Берлина), «Сорок мучеников Севастийских» и «Св. Иоанн Златоуст» (Дамбартон Оукс), «Св. Георгий, побеждающий дракона» (Лувр), «Св. Иоанн Богослов» (Лавра св. Афанасия, Афон), «Четыре святителя» (Государственный Эрмитаж) и две иконы «Христос во гробе» (Санта-Кроче-ин-Джерусалемме, Рим; монастырь Татарна, Эвритания).

На основании таких признаков, как совершенство техники исполнения и наличие черт развитого палеологовского стиля, мы датируем большинство миниатюрных мозаичных икон «живописной» группы вторым – третьим десятилетиями XIV в. и относим их к продукции одной константинопольской мастерской. Исключение составляют две иконы. Миниатюрная мозаика «Св. Иоанн Богослов» атрибуирована нами мастеру, исполнившему ряд мозаик (образы пророков в барабане купола, евангелистов в парусах и Иоанна Богослова в сцене Распятия) в церкви свв. Апостолов в Фессалонике. Стилистическая близость иконы мозаичному убранству солунского храма позволила нам расширить ее традиционную датировку – с времени «около 1300 г.» до первой четверти XIV в. Кроме того, нами выделены художественные особенности иконы «Распятие» из Государственных музеев Берлина (такие как восходящие к позднекомниновским образцам приемы моделировки ликов), позволяющие отнести ее к чуть более раннему времени, чем остальные мозаики этой группы – а именно, к концу XIII – самому началу XIV вв.

Вторая, более обширная и в стилистическом отношении менее гомогенная группа миниатюрных мозаик названа нами **«декоративной»**. Мы убеждены, что ее изобразительный язык обнаруживает несомненное обращение к приемам, свойственным перегородчатым эмалям: плоскостно трактованные одеяния сплошь покрыты ассистной разделкой, а их складки носят явно выраженный графический характер. Внутри этой разнородной по

качественному составу и художественным характеристикам группы мы выделям несколько разновременных подгрупп, на примере которых можно проследить эволюцию искусства микромозаики в раннепалеологовский период.

Первую по времени создания подгруппу, названную нами «**переходной**», образуют памятники, для которых характерно плоскостное понимание формы и сугубо декоративная роль ассиста, не моделирующего одеяния, а накладываемого на них сухой орнаментальной «сеткой». Мы относим к этой подгруппе три миниатюрных мозаичных иконы: «Христос на троне» из Охрида, «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме и «Христос Пантократор» из церкви свв. Петра и Павла в Шиме. Анализ художественного языка этих микромозаик позволил нам сделать два важных вывода: во-первых, исполнившие их мозаичисты не были знакомы со стилем раннепалеологовской живописи в его зрелом варианте; во-вторых, ряд технических несовершенств указывает, вероятно, на существовавший некоторое время перерыв в традиции изготовления миниатюрных мозаичных икон. Также мы отмечаем важную для датировки и атрибуции микромозаик этой подгруппы деталь – сплошной геометрический орнамент, заполняющий фон иконы «Христос Пантократор» из Рима, и помещаем это произведение в широкий контекст изобразительного и декоративно-прикладного искусства Константинополя периода латинского господства. Анализ эволюции ассиста в темперных иконах, созданных во второй половине XIII в. в смешанных итало-византийских мастерских на Святой земле, приводит нас к выводу, что вся подгруппа миниатюрных мозаичных икон «переходного стиля» была исполнена в середине – третьей четверти XIII в. (во всяком случае, до 1280-х гг.) в константинопольских мастерских.

Мы ассоциируем с рассмотренными тремя иконами «переходного стиля» еще три памятника, вопрос датировки и атрибуции которых, однако, не может быть решен с такой же степенью уверенности из-за сложного состояния их сохранности. Стилистические особенности миниатюрной мозаики «Св. Георгий» из Тбилиси (общий пропорциональный строй, схематизм

трактовки панциря и, в особенности, моделировка кисти левой руки святого) указывают на то, что она могла быть создана в XII в.; тем не менее, нельзя полностью исключать вероятности изготовления этой иконы и в середине XIII в. мастером консервативной ориентации. Особенно затруднена оценка стиля микромозаики «Христос Пантократор» из Лавры св. Афанасия на Афоне, которую мы предлагаем широко датировать второй половиной XIII – первой четвертью XIV вв., оставляя открытым вопрос о ее месте в предложенной нами классификации миниатюрных мозаичных икон. Наконец, нами впервые обнаруживаются прямые аналогии декоративному оформлению фона миниатюрной мозаики «Распятие» из монастыря св. Екатерины на Синае в произведениях живописи, созданных в XIII в. на итальянской почве. На основании этого мы пересматриваем традиционную датировку этого памятника и с осторожностью атрибуируем его как произведение греческого художника, работавшего в провинциальной латино-византийской (возможно, кипрской (?)) мастерской в середине – третьей четверти XIII в.

Следующий этап развития искусства микромозаики иллюстрируют произведения, которые мы объединяем в подгруппу, условно называемую «**эмальерной**». Их важнейшей художественной характеристикой является активное применение «линейного» ассиста, типология которого обнаруживает несомненное родство с перегородчатыми эмалями. Деликатная, тонко моделированная ассистная разделка покрывает одеяния легкой паутиной, еще не до конца утратившей орнаментальный характер, но уже начинающей играть формообразующую роль. Мы относим к этой подгруппе пять произведений: «Св. Николай Чудотворец» из Музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко в Киеве, «Богоматерь Елеуса» из Санта-Мария-делла-Салюте в Венеции, «Спас Эммануил» из ГИМ, «Св. Анна с Марией» и «Распятие» из монастыря Ватопед на Афоне.

Мы впервые отмечаем, что стилистические особенности этой группы памятников (статичность и минимальная пространственность хрупких фигур, облаченных в плоскостно, но мягко трактованные одеяния) находят ближайшие

параллели в константинопольских памятниках, созданных в 1280–1290-е гг. Демонстрируемый миниатюрными мозаиками «эмальерного» стиля набор формальных приемов и художественных характеристик свидетельствует об их происхождении из одной столичной мастерской. Особняком стоит икона «Распятие» из монастыря Ватопед, созданная, по нашему мнению, в мастерской, наделенной ярко выраженным индивидуальным почерком и испытавшей сильное влияние искусства крестоносцев.

Третья подгруппа, выделяемая нами среди миниатюрных мозаик «декоративного стиля», условно названа «**par excellence**». Она демонстрирует наиболее совершенную технику исполнения и отличается самой высокой мерой декоративности. Обильная ассистная разделка на иконах этой группы окончательно утрачивает чисто орнаментальный характер и активно участвует в моделировке сложно трактованных, подеркивающих пластику тела облачений. К этой группе мы относим семь произведений: иконы с образом Христа Пантократора из Галатины и афонского монастыря Эсфигмен, две мозаики с изображением Иоанна Предтечи – из собора Сан-Марко в Венеции и Государственного Эрмитажа, а таже миниатюрные мозаичные иконы «Св. Феодор Стртатилат» (Государственный Эрмитаж), «Св. Димитрий Солунский» (Муниципальный музей г. Сассоферрато) и «Св. Феодор Тирон» (Музеи Ватикана). На основании анализа ранее не исследованных орнаментальных мотивов, украшающих доспехи св. Феодора Стратилата на миниатюрной мозаике из Государственного Эрмитажа – символа в виде решетки, тесно ассоциирующегося с династией Палеологов и «Иерусалимского креста» особой разновидности, буквально повторяющего геральдический знак на серебряных монетах правителей Кипра и номинальных королей Иерусалима Лузиньянов – мы выдвигаем авторскую гипотезу о том, что икона была изготовлена по заказу маркграфа Монферрата Феодора Палеолога, второго сына Андроника II и Ирины (Иоланты) Монферратской, во время одного из его пребываний в Константинополе в 1316–1318 гг. или 1326–1328 гг. Предложенная нами датировка и атрибуция миниатюрной мозаики «Св. Феодор

Стратилат» позволяет уточнить время создания и остальных икон этой подгруппы, относимых нами к концу 1310-х–1320-м гг. и тесно ассоциируемых с императорской семьей, в частности, с сыновьями Андроника II и Ирины (Иоланты) Монферратской.

# БИБЛИОГРАФИЯ

## Источники

1. **Антонин, архимандрит (Капустин).** Заметки поклонника Святой Горы. Москва: Индрик, 2013.

2. **Григорович-Барский В.** Второе посещение Святой Афонской Горы Василия Григоровича-Барского им самим описанное. Москва: Индрик, 2004.

3. **Никифор Григора.** Римская история Никифора Григоры, начинающаяся со взятия Константинополя латинянами. Том I (1204-1341). СПб, 1860.

4. **Порфирий (Успенский).** Первое путешествие в афонские монастыри и скиты, II, 2, 1846. Москва, 1880.

5. **Продолжатель Феофана.** Жизнеописания византийских царей / изд. подг. Я.Н. Любарский. Санкт-Петербург: Алетейя, 2013.

6. **Caio Domenico Gallo.** Annali della città di Messina, capitale del Regno di Sicilia, dal giorno di sua fondazione sino a tempi presenti. Tomo I. Messina, 1756.

7. **Codini curopalatae** de officialibus Palatii cpolitani et de officiis magnae esslesiae liber. Ed. Bekkeri I. Bonnae, 1839.

8. **Constantini Porphyrogeniti** imperatoris de ceremoniis aulae byzantinae libri duo: Graece et Latine. Ed. Reiske J.J. Bonnae, 1829. Vol. I.

9. **Du Cange Ch.** Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis. Lugduni, 1688.

10. **Erra C.A.** Storia dell’imagine, e chiesa di Santa Maria in Portico di Campitelli. Roma, 1750. P. 115–119.

11. **Gori A.F.** Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum: opus posthumum adcessere IO. Baptistae Passeri Pisaurensis in

posteremum additamenta et in tomos angulos praefationes. Florentiae, 1759. Vol. III. P. 320–345. Tab. I, II.

12. Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, con una scelta d'inventarii inediti. Ed. E. Müntz, A.L. Frothingham. Roma, 1883.

13. Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle: recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Deuxième partie. Paul II (1464–1471). Ed. E. Müntz. Paris, 1879. P. 201–287.

14. Les collections des Médicis au XVe siècle: le musée – la bibliothèque – le mobilier (appendice aux Précurseurs de la Renaissance). Ed. E.Müntz. Paris, Londres, 1888.

15. Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico. Eds. Spallanzani M., Bertelà G.G. Firenze, 1992.

16. **Mango C.** The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents in the History of Art. Englewood Cliffs, 1972.

17. **Manuelis Filæ** carmina ex codicibus escurialensibus, florentinis, parisinis et vaticanis, nunc primum edidit E. Miller. Volumen prius. Paris, 1855.

18. **Millet G., Pargoire J., Petit L.** Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Première partie. Paris: Albert Fontemoing, 1904.

19. **Σαθας K.N.** Μεσαιωνική βιβλιοθήκη. Τόμος Α. Βενέτια, 1872.

## Литература

20. **Айналов Д.В.** Византийские памятники Афона. IV. Мозаическая портативная икона св. Иоанна Златоуста Ватопедского монастыря, ныне в собрании А.И. Нелидова // Византийский Временник 6 (1899). С. 75–78.

21. **Алибегашвили Г.В.** Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии // Средневековое искусство. Русь. Грузия. Москва: Издательство «Наука», 1978. С. 158–175.

22. **Балабанов К.** Две новооткриени портабл мозаични икони од црквата св. Богородица Перивлептос (св. Климент) во Охрид // Културно-историско наследство во СР Македонија IX. Културно наследство III № 5 (1969). С. 127–138.

23. **Банк А.В.** Мозаичная икона из собрания Н.П. Лихачева // Из истории русского и западноевропейского искусства: материалы и исследования. Москва: Академия наук СССР, 1960. С. 185–194.

24. **Бельтинг Х.** Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва: Прогресс-традиция, 2002.

25. **Васильев А.А.** История Византийской империи. От начала Крестовых походов до падения Константинополя. Санкт-Петербург: Алетейя, 2013.

26. **Византия. Балканы. Русь.** Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991. 292 с.

27. **Византия сквозь века:** каталог выставки. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017.

28. **Гинькут Н.В.** Поливная керамика византийского круга из раскопок «консульской» церкви генуэзской крепости Чембало // Херсонесский сборник. Вып. XIV. Севастополь, 2005. С. 99–120.

29. **Денисов С.А.** Политическая элита Эпирского царства в 1205–1261 гг. Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017.

30. **Евсеева Л.М.** Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2013.

31. **Залесская В.Н.** Литики XIII в. в собрании Государственного Эрмитажа // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. СПб: Дмитрий Буланин, 1997. С. 150–156.

32. **Искусство Византии в собраниях СССР**. Каталог выставки. Авт.-сост. каталога А. В. Банк, М. А. Бессонова. Москва: Советский художник, 1977. Т. 1–3.

33. **Карпов С.П., Жаворонков П.И.** Особенности социально-экономического и политического развития греческих земель в эпоху политической раздробленности и латинского владычества // Культура Византии. XIII – первая половина XV в. К XVIII Международному конгрессу византинистов (8-15 августа 1991 года, Москва). Москва: Наука, 1991.

34. **Коваленко Т.В.** Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института Истории Грузинского Искусства // Сообщения государственного ордена Ленина Эрмитажа (XIII). Ленинград, 1978. С. 62–65.

35. **Кондаков Н.П.** Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт-Петербург, 1902.

36. **Кызласова И.Л.** Русская икона XIV – XVI веков: Государственный исторический музей, Москва. Л.: Аврора, 1988.

37. **Лазарев В.Н.** История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. Т. 1–2.

38. **Лазарев В.Н.** Новый памятник константинопольской миниатюры // Византийский Временник, том 5 (1952). С. 178–190.

39. **Лазарев В.Н.** Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Византийский временник, Т. XXVII. Москва, 1967.С. 162–196.

40. **Лихачев Н.П.** Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. Санкт-Петербург, 1911.

41. **Макаренко Н.Е.** Выставка церковной старины в музее барона Штиглица // Старые годы, июнь-август 1915. С. 65–70, 81.

42. **Миљковић-Пепек П.** Нерези. Београд: Издавачки завод Југославија, 1966.

43. **Нейкова С.** Мозаичната икона «Св. Богородица Одигитрия» от Националния археологически музей в София // История и реставрация. Проблемы на изкуството. Кн. 2. 2012. С. 16–19.

44. **Овчинникова Е.С.** Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического Музея // Византийский временник, Т. XXVIII (1968). С. 207–224.

45. **Пятницкий Ю.А.** Византийские и поствизантийские иконы в России // Византийский временник, 1993. Т. 54. С. 153–164.

46. **Пятницкий Ю.А.** Византийские и поствизантийские иконы в России. Часть 2 // Византийский временник, 1995. Т. 56. С. 247–265.

47. **Пятницкий Ю.А.** Византийские мозаичные иконы при дворе Ивана Грозного // Вторые чтения памяти профессора Николая Федоровича Каптерева (Москва, 28-29 октября 2004 г.). Материалы. Москва, 2004. С. 74–83.

48. **Пятницкий Ю.А.** Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 111–136.

49. **Пятницкий Ю.А.** Кто изображен на византийской портативной мозаике из собрания Эрмитажа. Византийский временник, Т. 58 (1999). С. 160–169.

50. **Пятницкий Ю.А.** Новая атрибуция византийской портативной мозаики из собрания Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона – Лессинга. СПб., 1998. С. 39–41.

51. **Пятницкий Ю.А.** О византийских мозаичных иконах в Древней Руси // Зограф 21 (1990). С. 71–76.

52. **Пятницкий Ю.А.** О судьбе византийской портативной мозаики в России (икона «Св. Анна с Марией») // Византия и Ближний Восток (памяти А.В. Банк). Сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 1994. С. 108–116.

53. **Пятницкий Ю.А.** Один из путей проникновения памятников балканского искусства в Россию // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. Санкт-Петербург, 1995. С. 229–240.

54. **Пятницкий Ю.А.** Отзыв Л.А. Мацулевича о византийской мозаичной иконе из собрания Н.П.Лихачева // Вспомогательные исторические дисциплины, XXIX, СПб., 2005. С. 325–331.

55. **Ревякина Н.В.** Итальянский гуманист и педагог Витторино да Фельтре в свидетельствах учеников и современников. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2015.

56. **Русева Р.** Златна книга икони от България, IX – XIX в. София: Методиеви книги, 2016.

57. **Саминский А.Л.** Пути константинопольской живописи времени латинской оккупации по миниатюрам Евангелия (gr. qu. 66) Гос. библиотеки в Берлине. Фонд Прусского культурного наследия // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. СПб., 1997. С. 114–138.

58. **Седов В.В.** Килисе Джами: Столичная архитектура Византии. Москва, 2008.

59. **Сенгалевич Г.** Византийска сграфито керамика с монограми на Палеолозите // Българско е-Списание за Археология. Supplementa 6 (2018). С. 157–168.

60. **Синай. Византия. Русь**. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Санкт-Петербург, 2000.

61. **Степаненко В.П.** Образ святого Георгия-всадника в византийской и древнерусской сфрагистике домонгольского периода // Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Екатеринбрг: Банк культурной информации, 2000. С. 106–117.

62. **Тодић Б.** Старо Нагоричино. Београд: Просвета, 1993.

63. **Тэлбот А.-М.** Чудотворные образы в константинопольском храме «Живоносного источника» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 1996. С. 117–122.

64. **Филатов В.В.** Реставрация портативной мозаики «Св. Николай» // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 21. Москва, 1968. С. 76–87.

65. **Филатов В.В.** Портативная мозаика «Св. Николай» Киевского музея // Византийский временник. Т. XXX (1969). С. 226–232.

66. **Христиане на Востоке**. Искусство мелькитов и инославных христиан. Санкт-Петербург: Славия, 1998.

67. **Хускивадзе Л.З.** Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии. Тбилиси: Хеловнеба, 1984. 160 с.

68. **Цитуриду А.** Зидно сликарство Светог Пантелејмона у Солуну // Зограф 6 (1975). С. 14–20.

69. **Шедевры Византии**. Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. Москва, 2017.

70. **Шейнина Е.Г.** О реставрации и материалах византийских миниатюрных мозаичных икон // Сообщения Государственного Эрмитажа (LV). Ленинград, 1991. С. 51–54.

71. **Этингоф О.Е.** Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. Москва: Индрик, 2005.

72. **Яковлева М.И.** Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского

периода // Вестник РГГУ. 2019. № 1. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». С. 124–136.

73. **Яковлева М.И.** К вопросу о влиянии западноевропейской художественной традиции на изобразительный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовской эпохи // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. XVII. Сборник научных статей. М., 2020. С. 14–25.

74. **Яковлева М.И.** К вопросу о роли Фессалоники в византийской художественной жизни рубежа XIII – XIV вв. // Труды исторического факультета МГУ (109). Серия II: Исторические исследования (69). Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков, материалы научной конференции. М., 2017. С. 200–224.

75. **Яковлева М.И.** К вопросу о существовании мозаичной мастерской в Фессалонике на рубеже XIII–XIV вв. // Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс. Сборник 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 186–199.

76. **Яковлева М.И.** Мозаики церкви свв. Апостолов в Фессалонике: проблемы иконографии, стиля и происхождения мастеров // Вестник РГГУ. 2016. № 1 (3). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С. 127–139.

77. **Яковлева М.И.** О некоторых приемах моделировки ликов в монументальных и портативных мозаиках раннепалеологовской эпохи // Вестник РГГУ. 2019. № 10. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». С. 77–92.

78. **Яковлева М.И.** Фрески церкви Христа Спасителя в Верии (1314/15 год) и вопросы творчества Георгия Каллиергиса // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник научных статей. Выпуск 7. Санкт-Петербург, 2017. С. 287–300.

79. **Acheimastou-Potamianou M.** Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998.

80. **Aldrovandi A., Casini M.C., Lanterna G., Matteini M., Nepoti M.R., Tosini I., Ferroni R.T.** Indagini scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 9–20.

81. **Alpatov M., Brunov N.** Neue Entdeckungen und Forschungen in Konstantinopel // Byzantinische Zeitschrift. Band 26 (1926). S. 248–250.

82. **Andaloro M.** L'Odigitria di Calatamauro e la soglia della pittura paleologa // Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie. Ed. Maria Andaloro. Siracusa, 1995. Cat. 131. P. 512–518.

83. **Androudis P.** Chapiteau de la crypte de la basilique de Saint-Démétrios à Thessalonique avec emblèmes de la famille des Paléologues // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Περίοδος Δ', Τόμος ΑΓ'. Αθήνα, 2012. P. 131–140.

84. **Androudis P.** Sur quelques emblèmes héraldiques à Constantinople (XIIIe-XVe siècles) // Περί Θράκης 2 (2002). P. 11–42.

85. **Antonaras A.** The Production and Uses of Glass in Byzantine Thessaloniki // New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass. London, 2013. P. 189–198.

86. **Assimakopoulou-Atzaka P., Chrysafi E., Papakyriakou Ch., Parcharidou-Anagnostou M., Pliota A.** Mosaic Icons in Greece: Techniques and Methods of Conservation // Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2008. P. 335–339.

87. **Avramea A., Feissel D.** Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. IV. Inscriptions de Thessalie (à l'exception des Météores) // Travaux et mémoires 10 (1987). P. 380–381.

88. **Bakalova E.** The Earliest Surviving Icons from Bulgaria / Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. P. 118–135.

89. **Bakirtzis Ch.** Pilgrimage to Thessalonike: The Tomb of St. Demetrios // Dumbarton Oaks Papers, № 56 (2002). P. 175–192.

90. **Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.** Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century. Athens, 2012.

91. **Bakirtzis Ch., Mastora P., Vassiliadou S., Pitsalidis N.** Lessons Learned in Theory and Practice of Mosaic Treatments: The Case of the Wall Mosaics in the Church of the Holy Apostles, Thessaloniki, Greece // Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2008. P. 57–63.

92. **Ballance S.** The Byzantine Churches of Trebizond // Anatolian Studies. Vol. 10 (1960). P. 141–175.

93. **Barucca G.** I reliquiari donati da Niccolò Perotti a Sassoferrato // Studi umanistici piceni, XII (1992). P. 9–45.

94. **Barucca G.** L'Icona musiva di San Demetrio: riflessioni storico-artistiche dopo il restauro // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 21–29.

95. **Bauer F.A.** Byzantinische Geschenkdiplomatie // Byzanz – das Römerreich im Mittelalter. Teil 3. Peripherie und Nachbarschaft. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010. S. 1–55.

96. **Bauer F.A.** Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios. Regensburg, 2013.

97. **Beck I.** The First Mosaics of the Capella Palatina in Palermo // Byzantion, Vol. 40, № 1 (1970). P. 119–164.

98. **Belting H.** Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970.

99. **Belting H., Mango C., Mouriki D.** The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978.

100. **Bernardi G.** I mosaici del Duomo di Messina: storia e vicende conservative // Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Venezia 20-23 gennaio 1999, a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni. Ravenna, 2000. P. 439–450.

101. **Bernardi G.** I mosaici del Duomo di Messina: nuovi documenti sui restauri // Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico AISCOM, Pompei, 22-25 marzo 2000, a cura di A. Paribeni, Ravenna, 2001. P. 595–608.

102. **Bettini S.** Appunti per lo studio dei mosaici portative Bizantini // Felix Ravenna 46 (1938). P. 7–39.

103. **Bettini S.** Un inedito mosaico del periodo paleologo a Constantinopoli // Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma, 1940. P. 31–36.

104. **Boraccesi G.** Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento. Foggia: Grenzi, 2005.

105. **Boskovits M.** The Mosaics of the Baptistery of Florence. Florence, Milan: Giunti, 2007.

106. **Brenk B.** I volti delle botteghe bizantine. Nuove osservazioni e conclusioni sulle tecniche dei mosaicisti nella Cappella Palatina di Palermo // Arte medievale. 2013. IV serie – anno III. P. 237–256.

107. **Bryer A., Winfield D.** The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos. Vol. I. Washington D.C., 1985.

108. **Brockhaus H.** Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1891.

109. **Brown K.** Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art. Devotional Image and Civic Emblem. New York, 2017. P. 35–37.

110. **Buchtal H.** A Greek New Testament Manuscript in the Escorial Library. Its Miniatures and Its Binding // Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters. Hutter I (ed.). Wien, 1984. P. 85–98.

111. **Buchtal H.** An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth Century // Buchtal H. Art of the Mediterranean World A.D. 100 to 1400. Washington D.C., 1983. P. 150–156 (переиздание статьи 1964 г.).

112. **Buchtal H.** Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. London, 1986.

113. **Buchthal H.** Notes on Some Early Palaeologan Miniatures // Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg: Residenz Verlag, 1972. P. 36–43.

114. **Buchtal H.** Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century // Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 25 (1983). P. 27–102.

115. **Buchthal H., Belting H.** Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

116. **Buchwald H., McClanan A.** Churches EA and E at Sardis. Archaeological Exploration of Sardis. Report 6. London, 2015.

117. **Buckton D.** Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C. // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 11–24.

118. **Buckton D.** Enamelling on Gold: a Historical Perspective // Gold Bulletin. 1982. № 15. P. 101–109.

119. **Buschhausen H.** Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen // Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ. Διεθνές συμπόσιο, Θεσσαλονίκη, 29-31 Οκτωβρίου 1992. Θεσσαλονίκη, 1995. S. 57–66.

120. **Byzance: L'art byzantin dans les collections publiques françaises**. Exh. cat. Paris, Musée du Louvre, November 3, 1992 – February 1, 1993. Paris, 1992.

121. **Byzantine Art, a European Art.** Ninth Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe. Catalogue. Athens, 1964.

122. **Byzantine Icons from Cyprus**. Catalogue of the Exhibition in Benaki Museum, September 1st – November 30th 1976. Athens, 1976.

123. **Byzantium: Faith and Power** (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 658 p.

124. **Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture**. Ed. by David Buckton. London: British Museum Press, 1994.

125. **Byzanz – Das Licht aus dem Osten**: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert; Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Paderborn 2001.

126. **Byzanz. Die Macht der Bilder**. Katalog zur Ausstellung im Dom-Museum Hildesheim. Herausgegeben von Michael Brandt und Arne Effenberger. Hildesheim, 1998.

127. **Çalik İ., Bayraktar A., Türker T., Hökelekli E., Ayan A.O.** Trabzon Ortahisar Fatih Camii restorasyonuna yönelik onarim ve güçlendirme çalişmalari (Repair and Strengthening Works at Trabzon Ortahisar Fatih Mosque) // Uluslararası Katılımlı 6. Tarihi Yapıların Korunması ve Güçlendirilmesi Sempozyumu. 2-3-4 Kasım 2017. P. 69–78.

128. **Campagna Cicala F.** Il mosaico con la Vergine e il Bambino da San Gregorio di Messina // Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie. Ed. Maria Andaloro. Siracusa, 1995. Cat. 130. P. 507–511.

129. **Castelfranco G.** Opere d'arte in Puglia // Bolletino d'Arte. Anno VII – Serie II. 1927. Numero VI – Dicembre. P. 289–300.

130. **Catalogue des objets d'art religieux du moyen âge**, de la renaissance et des temps modernes; exposés à l'Hotel Liedekerke à Malines, Septempre 1864. Bruxelles: Charles Lelong, 1864. Seconde Édition.

131. **Catalogue d'objets d'art et de haute curiosité** antiques, du Moyaen Age et de la Renaissance, provenant en grand partie de la précieuse Collection de M. de Nolivos. Paris, 1866.

132. **Çetinkaya H.** Arap Camii in Istanbul: its Architecture and Frescoes // Anatolia Antiqua, Tome 18, 2010. P. 169–188.

133. **Chatzidakis M.** Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle // Actes du XIVe Congrès international des études byzantines: Bucarest, 6–12 septembre 1971. P. 153–188.

134. **Chatzidakis M.** Icons of Patmos. Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting. Athens, 1985. P. 44–45.

135. **Chatzidakis M.** Rapport entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV$^{e}$ siècle // Πεπραγμένα τοῦ 'Θ διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, Τόμος I. Athens, 1955. P. 136–148.

136. **Chatzidakis M.** Une icone en mosaïque de Lavra // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Wien, 1972. Band 21. P. 73–81.

137. **Chatzidakis N.** Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994.

138. **Constantinides E.C.** Une icône historiee de saint Georges du XIIIe siècle au monastere de saint-Catherine du mont Sinai // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 95–96.

139. **Cormack R.** Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul// Art History. Vol. 4. 1981. P. 145–146.

140. **Cormack R., Hawkins E.** The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp // Dumbarton Oaks Papers. № 31, 1977. P. 177–251.

141. **Courajod L.C.** Le Baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au Musée du Louvre // Gazette des Beaux-Arts 28 (1883). P. 185–212.

142. **Courajod L.C., Molinier E.** Donation du baron Charles Davillier. Catalogue des Objets exposés au Musée du Louvre. Paris: Imprimeries réunis, 1885.

143. **Cutler A.** From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200-1750 // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 49, Symposium on Byzantium and the Italians, 13th-15th Centuries (1995). P. 237–267.

144. **Cutler A.** Inscriptions and Iconography on Some Middle Byzantine Ivories: The Monuments and Their Dating // Cutler A. Late Antique and Byzantine Ivory Carving. Ashgate, 1998. P. 645–659.

145. **Cutler A.** The Industries of Art // The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century. Ed. A.E. Laiou. Dumbarton Oaks Studies. 2002. Vol. 39. P. 555–587.

146. **Dąb-Kalinowska B.** «Die Krakauer Mosaikikone» // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 22 (1973). P. 285–299.

147. **Dalton O.M.** Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911. P. 430–434.

148. **Darcel A.** Arts industriels de l'antiquité et du Moyen Age. Les mosaïques // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1859. P. 161–162.

149. **Darcel A., Basilewsky A.** Collection Basilewsky. Catalogue raisonné. Paris, 1874.

150. **De Montault B.** L'archéologie à l'exposition religieuse de Rome en 1870 // Revue de l'art chrétien XVIII (1875). P. 136–152.

151. **Demus O.** An unknown mosaic icon of the Palaeologan epoch / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 164–172 (переиздание статьи 1946 г.).

152. **Demus O.** Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung / Demus O. Studies in Bizantium, Venice and the West. London, 1998. XVIII. S. 173–176 (переиздание статьи 1947 г.).

153. **Demus O.** Die byzantinischen Mosaikikonen. I: Die großformatigen Ikonen. Wien, 1991.

154. **Demus O.** Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongreß. München, 1958. Bd. IV, 2.

155. **Demus O.** The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.

156. **Demus O.** The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

157. **Demus O.** The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. P. Underwood ed. Princeton, 1975. P. 109–160.

158. **Demus O.** Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 192–222 (переиздание статьи 1960 г.).

159. **Demus O.** Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, VII (1958). S. 87–104.

160. **Dennert M.** Displaying an Icon: The Mosaic Icon of Saint Demetrios at Sassoferrato and its Frame // New Research on Late Byzantine Goldsmiths' Works (13th-15th Centuries). Bosselmann-Ruickbie A. (ed.). Mainz, 2019. P. 43–53.

161. **Dennis G. T.** The Late Byzantine Metropolitans of Thessalonike // Dumbarton Oaks Papers 57 (2004). P. 255–264.

162. **Di Ricaldone G.A.** Lo stemma dei paleologo imperatori romani d'Oriente: Marchesi di Monferrato // Archivum heraldicum: internationales Bulletin. Bd. 86 (1972). Heft 4. P. 50–53.

163. **Diehl Ch.** Manuel d'art byzantin, 2e éd., II. Paris, 1926. Tom 2. P. 563–566, 864–872.

164. **Djurić V.J.** Fresques médiévales à Chilandar // Actes du XII$^{e}$ Congrès international d'études byzantines. Vol. III. Ohrid, 1964. P. 61–98.

165. **Durand J.** Trèsor de Saint-Marc a Venise // Annales archéologiques. Tome 21 (1861). P. 94–104.

166. **Effenberger A.** Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons // Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 209–214.

167. **Effenberger A.** Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions // Зограф 31 (2006–2007). S. 79–94.

168. **Flood F.B.** Umayyad Survivals and Mamluk Revivals: Qalawunid Architecture and the Great Mosque of Damascus // Muqarnas Vol. 14 (1997). P. 57–79.

169. **Folda J.** The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187. Cambridge University Press, 1995.

170. **Folda J.** Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. New York, 2005.

171. **Frinta M.S.** Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West // Gesta 20 (1981). P. 333–347.

172. **Frühchristlich-Byzantinische Sammlung**. Staatliche Museen in Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Berlin, 1938.

173. **Furlan I.** Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. 116 p.

174. **Gentile L.C.** Sigilli dei marchesi di Monferrato // Arte e Storia 18 (2006). P. 5–26.

175. **Georgievski M.** Icon Gallery – Ohrid. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid,1999.

176. **Gerstel Sh.** Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike. Dumbarton Oaks Papers 57 (2004). P. 225–239.

177. **Gianazza L.** La monetazione dei Paleologo in Monferrato: una rilettura dei materiali // La Chivasso dei Paleologi di Monferrato. Atti del convegno, Chivasso, 16 settembre 2006. Maestri R. (ed.). Alessandria, 2007. P. 29–48.

178. **Gianazza L., Ferro D.** Una moneta inedita dei marchesi Aleramici di Monferrato // Numismatica e Antichità Classiche: Quaderni Ticinesi 44 (2015). P. 299–309.

179. **Glasberg V.** Répertoire de la mosaïque médiévale pariétale et portative. Amsterdam, 1974.

180. **Gorovei Ş., Székely M.** Însemnele imperialeale doamnei Maria Asanina Paleologhina / Ştefan cel Mare şi Sfânt. Atlet al credinţei creştine. Simpozion (2004, Putna). Suceava: Muşatinii, 2004. P. 81–112. Fig. 1–44.

181. **Gouma-Peterson T.** The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II // The Art Bulletin. Vol. 58, № 2 (June 1976). P. 168–183.

182. **Gouma-Peterson T.** The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style. // S. Ćurčić and D. Mouriki (eds.), The Twilight of Byzantium: Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Princeton, 1991. P. 111–159.

183. **Grabar A.** Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975.

184. **Grabar A.** Un nouveau reliquaire de Saint Démétrius // Dumbarton Oaks Papers (8),1954. P. 305–313.

185. **Grape W.** Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul // Pantheon, 32 (1974). S. 3–13.

186. **Grierson Ph.** Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Volume 5: Michael VIII to Constantine XI, 1258–1453. Part 1: Introduction, Appendices, and Bibliography; Part 2: Catalogue, Concordances, and Indexes. Washington, D.C., 1999.

187. **Grotowski P.** Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843 – 1261). Leiden, Boston, 2010.

188. **Grumel V.** La date d'avènement du patriarche de Constantinople Niphon Ier // Revue des Études Byzantines. Tome XIII. Paris, 1955. P. 138–139.

189. **Hagemans G.** Histoire du pays de Chimay. Première partie. Bruxelles, 1866. P. 229–230.

190. **Hendy M.** Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Volume 4: Alexius I to Michael VIII, 1081–1261. Part 2: The Emperors of Nicaea and Their Contemporaries (1204-1261). Washington, D.C., 1999.

191. **Henkels H.** Remarks on the Late 13th-Century Apse Decoration in S. Maria Maggiore // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 4, №. 3 (1971). P. 128–149.

192. **Hennessy C.** A Child Bride and Her Representation in the Vatican Epithalamion, cod. gr. 1851 // Byzantine and Modern Greek Studies. Vol. 30, No. 2 (2006). P. 115–150.

193. **Hetherington P.** Byzantine Cloisonné Enamel: Production, Survival and Loss // Byzantion. 2006. № 76. P. 185–215.

194. **Hetherington P.** Byzantine Enamels on a Venetian Book-Cover // Cahiers archéologiques 27 (1978). P. 117–145.

195. **Hetherington P.** Enamels in the Byzantine World: Ownership and Distribution // Byzantinische Zeitschrift. 1988. № 81. S. 29–38.

196. **Hetherington P.** The Frame of Sacro Volto Icon in S. Bartolomeo degli Armeni, Genoa: The Reliefs and the Artist // Cahiers archéologiques 50 (2002). P. 175–184.

197. **Hilsdale C.J.** The Imperial Image at the End of Exile. The Byzantine Embroidered Silk in Genoa and the Treaty of Nymphaion (1261) // Dumbarton Oaks Papers 64 (2010). P. 151–199.

198. **Hunt L.-A.** Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of “Crusader” Art // Dumbarton Oaks Papers 45 (1991). P. 69–85.

199. **Hutter I.** Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Vol. 2: Oxford Bodleian Library. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1978.

200. **Hutter I.** Der despotes Demetrios Palaiologos und sein „Bildmenologion“ in Oxford // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Band 57 (2007). S. 183–214.

201. **Iacobini A.** La mosaïque byzantine et sa diffusion (XIe-XIIe siècles): travail, techniques et matériaux, restauration // Arte medievale, IV serie – anno III, 2013. P. 185–192.

202. **Iacobini A.** L’epitalamio di Andronico II: una cronaca di nozze dalla Constantinopoli Paleologa / Arte profana e arte sacra a Bisanzio. Ed. A. Iacobini and E. Zanini. Rome, 1995. P. 369–374.

203. **James L.** Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century. Cambridge University Press, 2017.

204. **Janin R.** La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. Tome III. Les églises et les monastères. Paris, 1969.

205. **Jolivet-Lévy C.** La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l’Occident // Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 21–40.

206. **Kalokyris K.** L'église des Saints Apôtres de Salonique. Ses mosaïques // IX Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Ravenna: Edizione Dante, 1964. P. 237–246.

207. **Kalopissi-Verti S.** Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261 – c. 1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins // Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2-4 avril 2009. Édition A. et J. Picard. Paris, 2012. P. 41–64.

208. **Kirchhainer K.** Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki: Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien. Weimar, 2001.

209. **Kitzinger E.** I mosaici di Monreale. Palermo, 1960.

210. **Kitzinger E.** The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries // Dumbarton Oaks Papers 20 (1966). P. 27–47.

211. **Kitzinger E.** The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo. Washington D.C., 1990.

212. **Kondakov N.P.** Histoire et monuments des émaux byzantins. Francfort sur Mein, 1892.

213. **Koumoulides J.** The Monastery of Tatarna in Evritania, Greece: First Preliminary Report / Byzantine Saints and Monasteries. Ed. N.M. Vaporis. Brookline, 1985. P. 61–66.

214. **Koumoulides J.** The Monastery of Tatarna at Evritania in Greece // Byzantine Studies Conference Archives. Tenth Annual Byzantine Studies Conference. 1–4 November 1984. The University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio. Abstracts of Papers. P. 39.

215. **Krickelberg-Pütz A.** Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50 (1982). S. 10–141.

216. **Kühnel G.** Das restaurierte Christusmosaik der Calvarienberg-Kapelle und das Bildprogramm der Kreuzfahrer // Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchegeschichte. Band 92, Heft 1–2 (1997). S. 45–71.

217. **Kuniholm P.I., Striker C.L.** Dendrochronology and the Architectural History of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki // Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst. München, 1990. Vol. 20. P. 1–26.

218. **Kunstschätze im Sinaikloster** // Zeitschrift für christlichen Kunst, № 12 (1910). S. 373–378.

219. **Kuzmanovski B.** Konservatsija i restauratsija miniaturnich mosaihkhih ikona. Master's Thesis. Belgrade University, 2005.

220. **Labarte J.** Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1864–1866. 4 vol. de texte, 2 vol. de pl. 2e éd. Paris, 1872–1875. 3 vol.

221. **Lafontaine-Dosogne M.** Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident. Bruxelles, 1964. Tome I.

222. **Lasareff V.** Early Italo-Byzantine Painting in Sicily // Burlington Magazine LXIII, 2 (1933). P. 279–287.

223. **Le Mont Athos et l'Empire byzantin**, trésor de la Sainte Montagne. Paris: Paris Musées, 2009.

224. **Lenzo F.** Filippo Juvarra a Messina: la Chiesa di San Gregorio // Annali di architettura, № 15 (2003). P. 195–214.

225. **Lenzo F.** Il campanile di San Gregorio e Paolo Filocamo // Lexicon. Storie e architetture di Sicilia. № 1, 2005. (Messina tra Seicento e Settecento). P. 31–40.

226. **Longhurst M.H.** Catalogue of Carvings in Ivory. Part I. Up to the Thirteenth Century. Victoria and Albert Museum. London, 1927. P. 48–49.

227. **Longo A.A.** Considerazioni sulla chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio e sulla Cappella Palatina a Palermo // Néa Rhóme: rivista di ricerche bizantinistiche, IV (2007). P. 267–293.

228. **Loverdou-Tsigarida K.** Quelleques revêtements d'icônes en or et en argent de Thessalonique au XIVe siècle // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова: сборник статей. Москва, 2008. P. 391–400.

229. **Loverdou-Tsigarida K.** Thessalonique, centre de production d'objets d'arts au XIVe siècle // Dumbarton Oaks Papers 57 (2003). P. 241–254.

230. **Lowden J.** Manuscript Illumination in Byzantium, 1261–1557 / Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 259–269.

231. **Macridy T.** The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul // Dumbarton Oaks Papers 18 (1964). P. 253–277.

232. **Maestri R.** Cenni storici sui marchesi Paleologi di Monferrato (1306 – 1536). Genova, 2006.

233. **Mamaloukos S.** The Chronology of the Exonarthex of the Porta-Panagia in Thessaly // Σύμμεικτα. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Belgrade 2012. P. 237–250.

234. **Mango C.** The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea // Dumbarton Oaks Papers, 13 (1959). P. 245–252.

235. **Mango C., Hawkins E.J.W.** Additional Finds at Fenari Isa Camii, Istanbul // Dumbarton Oaks Papers, Vol. 22 (1968). P. 177–184.

236. **Mango C., Hawkins E.J.W.** Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962–1963 // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 18 (1964). P. 319–340.

237. **Mango C., Hawkins E.J.W.** The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul: Additional Notes // Dumbarton Oaks Papers 18 (1964). P. 299–315.

238. **Marinis V.** Tombs and Burials in the Monastery tou Libos in Constantinople // Dumbarton Oaks Papers 63 (2009). P. 147–166.

239. **Marković M.** The Painter Eytychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова: сборник статей. Москва, 2008. P. 411–416.

240. **Mavropoulou-Tsioumi Ch.** Holy Apostles // Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch. Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century. Athens: Kapon Editions, 2012. P. 298–353.

241. **Maxwell K.** Between Constantinople and Rome. An Illuminated Byzantine Gospel Book (Paris gr. 54) and the Union of Churches. New York, 2016.

242. **Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum**. Tbilisi, 2012.

243. **Mendel G.** Musées impériaux ottomans: Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines. Tome II. Constantinople, 1914.

244. **Merkel E.** Restituzioni: Tesori d’arte restaurati. Catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 20 marzo – 20 giugno 2004). Vicenza, 2004. Cat. 27. P. 152–155.

245. **Metcalf M., Michaelidou L.** The Monetary Economy of Cyprus (1184–1489), Catalogue Entries 21–46 // Byzantine Medieval Cyprus. Papanikola-Bakirtzis D., Iacovou M. (Ed.). Nicosia, 1998. P. 79–94.

246. **Miljković-Pepek P.** Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Band 21. Wien, 1972. P. 203–205.

247. **Millet G.** Inscriptions byzantines de Mistra // Bulletin de correspondance hellénique. Vol. 23, 1899. P. 97–156.

248. **Millet G.** Les monastères et les églises de Trébizonde // Bulletin de correspondance hellénique. Vol. 19, 1895. P. 419–459.

249. **Millet G.** Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles. Paris, 1910.

250. **Millet G.** Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos. Paris, 1916.

251. **Molinie É.** Le trésor de la basilique de Saint Marc à Venise. Venise: Ferdinando Ongania, 1888.

252. **Monciatti A.** L'incoronazione della Vergine nella controfacciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore e altri mosaici monumentali in Toscana // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Bd. 43, H. 1 (1999). P. 14–48.

253. **Moretti S.** Dalla Grecia a Palermo: riflessioni sull'immagine di una Vergine // Byzantino - Sicula VI. La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI e XII. Atti delle X Giornate di Studio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Palermo, 27-28 Maggio 2011). Palermo, 2014. P. 243–255.

254. **Moretti S.** I colori della fede: icone a smalto e a mosaico tra X e XIV secolo // Vie per Bisanzio: VII Congresso nazionale dell'Associazione italiana di studi bizantini, Venezia, 25-28 novembre 2009. (Vol. 1–2). P. 997–1011.

255. **Mouriki D.** Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century // Византијска уметност почетком XIV века. Научни скуп у Грачаници, 1973. Београд, 1978. P. 55–83.

256. **Mouriki D.** The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. I. 304 p.

257. **Muños A.** L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rome: Danesi, 1906. P. 170–171.

258. **Müntz E.** Les mosaïques Byzantines portatives // Bulletin monumental publié sous les auspices de la Société Française d'Archéologie. Serie 6. T. 2 (52). Paris, 1886. P. 223–240.

259. **Mural Painting of Monastery of Dečani.** Material and Studies. Ed. V. Djurić. Beograd, 1995.

260. **Musée Rétrospectif.** Exposition de 1865. Palais de l'Industrie. Paris: Librairie centrale, 1867.

261. **Naumann R., Belting H.** Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin, 1966.

262. **Nelson R.S.** A Thirteenth-Century Byzantine Miniature in the Vatican Library // Gesta XX (1981). P. 213–222.

263. **Nelson R.S.** Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki // Manuel Panselinos and his Age. The National Hellenic Research Foundation, Institute for Byzantine Research; Byzantium Today, 3. Athens, 1999. P. 127–140.

264. **Nelson R.S.** The Shield of St. Demetrios on a Byzantine Miniature Mosaic // Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers 39 (2013) (без пагинации).

265. **Nelson R.S.** Theodore Hagiopetrites. A Late Byzantine Scribe and Illuminator. Vienna, 1991.

266. **Nelson R., Lowden J.** The Palaeologina Group: Additional Manuscripts and New Questions // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 45 (1991). P. 59–68.

267. **Niedzielska M.** Konserwacja mozaiki bizantyjskiej Madonny z klasztoru Klarysek w Krakowie // Ochrona Zabytków 26/3 (102), 1973. S. 201–208.

268. **Nikonanos N.** The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998.

269. **Nissen W.** Die Diataxis des Michael Attaleiates von 1077. Jena, 1894.

270. **Objects Acquired in the Year 1860** / Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, arranged according to the Dates of their Acquisition. Vol I. For the Years 1852 to the End of 1867. London, 1868.

271. **Ousterhout R.** Byzantium between East and West and the Origins of Heraldry // Hourihane C. (ed.). Byzantine Art: Recent Studies. Tempe, 2009. P. 153–170.

272. **Ozil R.** The Conservation of the Dome Mosaics of Hagia Sophia // Light on Top of the Black Hill: Studies Presented to Halet Çambel. Eds. G. Arsebük, M.J. Mellink, W, Schirmer. Istanbul, 1998. P. 543–553.

273. **Orsi P.** Quadretto bizantino a mosaico della Sicilia // Studien zur Kunst des Ostens: Josef Strzygowski zum 60. Geburtstage. Vienna, 1923. S. 130–135.

274. **Pace V.** Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI – XIV) // I bizantini in Italia. Milano, 1982. P. 429–494.

275. **Panayotidi M.** Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople comme expression de la situation politico-economique de ces villes pendant le XIV siècle. // Byzantium and Serbia in the 14th century, International Symposium 3 (12-14 November 1993). Athens, 1996. P. 351–362.

276. **Panayotidi M.** Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations// Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 87–102.

277. **Panou E.** Mary's parents in the Byzantine Art of Eastern Europe and the Balkans // Proceedings of the 2nd International symposium Days of Justinian I, Skopje, 17-18 October 2014. Skopje, 2015. P. 188–199.

278. **Papadopoulos J.** Fresques de l'église des Saints-Apôtres à Salonique // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1930. Vol. 74, № 2. P. 89–93.

279. **Papadopoulou V.** Byzantine Arta and its Monuments. Athens, 2007.

280. **Papastavrou H.** Influences byzantines sur la peinture vénitienne du XIVe siècle // Byzantium as Oecumene. National Hellenic Research Foundation. Institute for Byzantine Research. International Symposia, 16. Athens, 2005. P. 257–278.

281. **Pappalardo U., Ciardiello R.** Greek and Roman Mosaics. New York: Abbeville Press, 2012.

282. **Paribeni A.** Focus sul pallio di San Lorenzo // Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario d'Onofrio. Roma, 2014. P. 299–311.

283. **Pasini A.** Il tesoro di San Marco in Venezia. Venezia: Ferdinando Ongania, 1886.

284. **Pedone S.** Ergomouzaika: alcune note sul micromosaico di produzione bizantina tra XIII-XIV secolo // Atti del XVII Colloquio AISCOM (Teramo 10-12 marzo 2011), a cura di F. Guidobaldi, G. Tozzi. Tivoli, 2012. P. 623–634.

285. **Pedone S.** L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 95–131.

286. **Piatnitsky Y.** Byzantine Palaiologan Icons in Medieval Russia // Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture. The Metropolitan Museum of Art Simposia. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006. P. 180–199.

287. **Piatnitsky Y.** Byzantine Portable Mosaic Icon St. John Baptist from the Hermitage Collection, St. Petersburg // Ars graeca. Ars latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek. Kraków, 2001. P. 93–98.

288. **Piatnitsky Y.** The Portable Mosaic Icons from Vatopedi, Mount Athos // The Monastery of Vatopedi. History and Art. Athens, 1999. P. 211–224.

289. **Pjatnitckij J.A.** I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo Statale dell'Ermitage a San Pietroburgo // Palazzo Madama.

Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Anno IV, numero 3, 2014-2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 48–56.

290. **Rabbat N.** The Mosaics of the Qubba al-Zahiriyya in Damascus: A Classical Syrian Medium Acquires a Mamluk Signature // Aram Periodical IX–X (1997). P. 227–239.

291. **Radojčić S**. Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 7 (1958). S. 105–123.

292. **Raneri M.** I mosaici staccati del Museo Regionale di Messina // I mosaici. Cultura, tecnologia, conservazione. Atti del Convegno di Studi. Bressanone, 2 – 5 luglio 2002. Università degli Studi di Padova, Dipartimento chimica inorganica metallorganica analitica. A cura di Guido Biscontin e Guido Driussi. Marghera – Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2002. P. 69–78.

293. **Rice D.T.** New Light on Byzantine Portative Mosaics. Apollo 18 (1933), P. 265–267.

294. **Rickelt L.** Im Westen Grieche, im Osten Lateiner: Theodoros Palaiologos von Monferrat / Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen. 2: Menschen und Worte. Mainz, 2018. S. 269–276.

295. **Różycka-Bryzek A.** Matka Boska Hagiosoritissa // Pax et Bonum. Skarby Klarysek krakowskich. Katalog wystawy. Arsenal museum Czatoryckich. Wrzesień – październik, 1999. Kraków, 1999. S. 42–46.

296. **Różycka-Bryzek A.** Mosaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze SS. Klarysek w Krakowie // Magistro et amico. Amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin. Kraków, 2002. S. 405–426.

297. **Roulin E.** Tableau byzantin inédit (Musée épiscopal de Vich) // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. Tome 7, Fascicule 1, 1900. P. 95–104.

298. **Ryder C.E.** Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007. 420 p.

299. **Ryder E.** The Despoina of the Mongols and Her Patronage at the Church of the Theotokos ton Mougoulion // Journal of Modern Hellenism № 27 (2009–2010). P. 71–102.

300. **Schlumberger G.** L'épopée byzantine à la fin du dixième sièle, vol. 1. Paris, 1896.

301. **Schlumberger G.** Numismatique de l’Orient latin. Paris, 1878.

302. **Semoglou A.** Le portrait de Saint Lazare le Galésiote aux Saints Apôtres de Thessalonique: un nouveau témoignage sur la datation des peintures murales de l’église // BYZANTINA, 2000. Vol. 21. P. 617–628.

303. **Semoglou A.** Mosaic Icons in and from Mount Athos // Афон – Светоч Православия: взаимодействие культур. Материалы Международной конфеернции 5-7 октября 2016 г. Санкт-Петербург, 2017. С. 244–258.

304. **Sotiriou M.** L'icône en mosaïque de saint Jean l'Évangéliste de Lavra // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). Αθήνα, 1974. ς. 58–60.

305. **Spatharakis I.** Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453. 2 vols. Leiden, 1981.

306. **Spieser J.M.** Inventaire en vue d’un recueil des inscriptions historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique // Travaux et mémoires, 5. 1973. P. 168–170.

307. **Splendeur de Byzance**. Exh. cat. by J. Lafontaine-Dosogne. Bruxelles, Musées royaux d 'art et d 'histoire, 2 octobre – 2 décembre 1982. Bruxelles: Musées royaux d'art et d'histoire, 1982.

308. **Splendori di Bisanzio**: Testimonianze e riflessi d´arte e cultura bizantina nelle chiese d´Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990. Milan, 1990.

309. **Stavridou-Zafraka A.** Macedonia from 1025 to 1430. // Koliopoulos I. (ed.) The History of Macedonia. Thessaloniki, 2007. P. 111–128.

310. **Stavronikita Monastery: History, Icons, Embroideries**. Ed. Patrinelis Ch., Karakatsanis A., Theocharis M. Athens: National Bank of Greece, 1974.

311. **Stephan Ch.** Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki. Worms, 1986.

312. **Steppan Th.** Die Mosaiken des Athosklosters Vatopaidi: Stilkritische und ikonographische Überlegungen // Cahiers archéologiques 42 (1994). S. 87–122.

313. **Steppan Th.** The Artukid Bowl: Courtly Art in the Middle Byzantine Period and Its Relation to the Islamic East // Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. P. 84–101.

314. **Stichel R.H.W.** „Vergessene Portraits“ spätbyzantinischer Zeit. Zwei frühpalaiologische kaiserliche Familienbildnisse im Peribleptos- und Pammakaristoskloster zu Konstantinopel // Mitteilungen zur spätantiken Archaologie und byzantinischen Kunstgeschichte 1 (1998). S. 75–103.

315. **Striker C.L., Kuban D. (ed.).** Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978. Mainz, 1997.

316. **Strzygowski J.** Die Cathedrale von Herakleia // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes (Beiblatt). Wien, 1898. S. 3–28.

317. **Stromberg C.** A Technical Study of Three Cloisonné Enamels from the Botkin Collection // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 25–36.

318. **Talbot A-M.** Empress Theodora Palaiologina, Wife of Michael VIII // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 46 (1992). P. 295–303.

319. **Talbot A.-M.** Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 48 (1994). P. 135–165.

320. **Talbot A.-M.** The Restoration of Constantinople under Michael VIII // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 47 (1993). P. 243–261.

321. **Talbot Rice D.** Late Byzantine Pottery at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 20 (1966). P. 209–219.

322. **Tavole miracolose**. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto. Catalogo. Roma, Palazzo di Venezia, Sala Regia. 13 novembre – 15 dicembre 2012. Roma, 2012.

323. **Teteriatnikov N.B.** Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute. Washington, 1998.

324. **Teteriatnikov N.** The Image of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning its Origin // Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium. Ed. Maria Vassilaki. Aldershot, 2005. P. 225–238.

325. **Teteriatnikov N.B.** The Last Palaiologan Mosaic Program of Hagia Sophia. The Dome and Pendentives // Dumbarton Oaks Papers, Vol. 69 (2016). P. 273–295.

326. **Teteriatnikov N.B.** The Mosaics of the Eastern Arch of Hagia Sophia in Constantinople: Program snd Liturgy // Gesta, Vol. 52, №. 1 (March 2013). P. 61–84.

327. **The City of Mystras.** A Catalog of the Exhibition, Mystras, August 2001 – January 2002. Athens, 2001.

328. **The Glory of Byzantium.** Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. 604 p.

329. **The Treasury of San Marco, Venice.** Milan: Olivetti, 1984. 337 p.

330. **The Vatican Collections: The Papacy and Art.** Exh. Cat. J. O'Neil ed. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983.

331. **Theocharides G.** Matthew Vlastaris and the Monastery of Kyr Isaac in Thessaloniki // Byzantion, Vol. 40, №. 2 (1970). P. 437–459.

332. **Todić B.** Protaton et la peinture serbe des premières décennies du XIVe siècle / Davidiv D. (ed.), L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec. Belgrade, 1987. P. 21–31.

333. **Toth I.** (with contributions from M. Grabačić). The Narrative Fabric of the Genoese Pallio and the Silken Diplomacy of Michael VIII Palaiologos // Objects in Motion: The Circulation of Religion and Sacred Objects in the Late Antique and Byzantine World. Ed. Hallie G. Meredith. Oxford, 2011. P. 91–109.

334. **Treasures of Heaven:** Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe. Exhibition Catalog. Baltimore, 2010.

335. **Treasures of Mount Athos.** Exh. Cat. Karakatsanis ed. Thessaloniki, 1997.

336. **Tronzo W.** The Medieval Object-Enigma, and the Problem of Cappella Palatina in Palermo // Word & Image, Vol. 9, № 3 (1993). P. 197–228.

337. **Tsigaridas E.** L'activité artistique du peintre thessalonicien Georges Kalliergis // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Περίοδος Δ', Τόμος ΛΑ' (2010). Αθήνα, 2010. P. 53–70.

338. **Tsigaridas E.** Latomu Monastery (The Church of Hosios David). Thessaloniki, 1998.

339. **Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.** The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. 447 p.

340. **Tsitouridou A.** La peinture monumentale à Salonique pendant la première moitié du XIVe siècle // L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec. Belgrade, 1987. P. 9–19.

341. **Underwood P.A.** Manuel Panselinos: a Review Article // Archaeology, Vol. 10, № 3 (September 1957). P. 215–216 (рецензия на монографию: Ξυγγόπουλος Α. Μανουήλ Πανσέληνος. Αθήνα, 1956).

342. **Underwood P.A.** The Kariye Djami. Vol. 1. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Vol. II. The Mosaics. New York, 1966.

343. **Vanderheyde C.** Icône byzantine en mosaïque du Christ Pantocrator et son coffret // Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIIIe-XVIIe siècle). Namur, 2010. P. 152–155.

344. **Vasiliev A.A.** The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato. Dumbarton Oaks Papers 5 (1950). P. 29–39.

345. **Vassilaki M.** Female Piety, Devotion and Patronage: Maria Angelina Doukaina Palaiologina of Ioannina and Helena Uglješa of Serres // Donation et donateurs dans le monde byzantin (Réalités Byzantines 14), Paris, 2012. P. 221–234.

346. **Vassilaki M.** The Absence of Glass. Talking about the Mosaics at Porta Panagia in Thessaly, Greece // New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass. London: British Museum Press, 2013. P. 229–233.

347. **Velmans T.** De l’élaboration et de la déviation de la renaissance des Paléologues (1180–1315) // Byzantinische Malerei: Bildprogramme – Ikonographie – Stil. Symposion in Marburg vom 25. – 29.6.1997. Wiesbaden, 2000. P. 345–363.

348. **Velmans T.** Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV$^{e}$ siècle // Cahiers Archaeologiques XVI (1966). P. 145–170.

349. **Venezia e Bisanzio.** Exh. cat. Ed. Bettini S. and al. Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno – 30 settembre 1974. Venezia, 1974.

350. **Vikan G.** Review of H. Buchthal, H. Belting, Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy // The Art Bulletin. Vol. 63, No. 2 (Jun., 1981). P. 325–328.

351. **Vocotopoulos P.** La peinture dans le Despotat d'Épire // Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Édition A. et J. Picard. Paris, 2012. P. 123–134.

352. **Vryonis S.** The Will of a Provincial Magnate, Eustathius Boilas (1059) // Dumbarton Oaks Papers, Vol. 11 (1957). P. 263–277.

353. **Walter C.** Saint Theodore and the Dragon // Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology presented to David Buckton. Oxford, 2003. P. 95–106.

354. **Weitzmann K.** Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest // Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago, London, 1971. P. 314–334.

355. **Weitzmann K.** Icon Painting in the Crusader Kingdom // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 20 (1966). P. 49–83.

356. **Weitzmann K.** Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai // The Art Bulletin. Vol. 45, №. 3 (Sep. 1963). P. 179–203.

357. **Weitzmann K., Alibegašvili G., Volskaja A., Babić G., Chatzidakis M., Alpatov M., Voinescu T., Nyssen W.** The Icon. London, 1982.

358. **Wessel K.** Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. 213 p.

359. **Westphalen S.** Die Dominikanerkirche der Genuesen von Pera (Arap Camii). Griechische Maler – Lateinische Auftraggeber / Austausch und Inspiration.

Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation. Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung 9 (Mainz 2008). S. 276–291.

360. **Whittemore T.** The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery. Oxford: University Press, 1952.

361. **Winfield D.** Byzantine Mosaic Work. Notes on History, Technique and Colour. Lefkosia: Moufflon Publications Ltd, 2005.

362. **Wulff O.** Altchristliche und byzantinische Kunst. II. Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zum ihren Ausgang. Berlin, 1914.

363. **Xyngopoulos A.** Icônes du XIIIe siècle en Grèce // Djurić V.J. (ed.), L'art byzantin du XIIIe siècle: Simposium de Sopoćani 1965. Beograd, 1967. P. 75–82.

364. **Xyngopoulos A.** Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique // Art et société à Byzance sous les Paléologues: actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Etudes Byzantines à Venise en Septembre 1968 Venise: Institut Hellénique d'Études Byzantines et Postbyzantines, 1971. P. 83–89.

365. **Xyngopoulos A.** Nouveaux témoignages sur l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos// Byzantinische Zeitschrift 52 (1959). P. 61–64.

366. **Xyngopoulos A.** Quelques observations sur le style et le caractère des mosaïques retrouvées dans l'église des Saints Apôtres à Thessalonique // Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, Vol. II. Roma, 1953. P. 266–268.

367. **Xyngopoulos A.** Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955.

368. **Yoder Moss E.** Framing the Holy: Revetments on Late Byzantine Icons. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Toronto, 2016.

369. **Zchomelidse N.** Liminal Phenomena: Framing Medieval Cult Images with Relics and Words // Viator 47, № 3 (2016). P. 243–296.

370. **Βοκοτόπουλος Π.** Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. 237 σ.

371. **Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Πάτμος.** Αθήνα, 1986.

372. **Γκιολες Ν.** Οι ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου και οι αναθέτες τους // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991). Αθήνα, 1994. ς. 249–258.

373. **Θεόφιλος Βατοπαιδινός.** Χρονικόν περί της ιεράς και σεβασμίας μεγίστης Μονής Βατοπαιδίου Αγίου Όρους // Μακεδονικά, τομ. 12 (1972). ς. 71–122.

374. **Θεοχάρη Μ.** Ψηφιδωτῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καὶ τῆς ἀνευρέσεως τῶν λειψάνων τοῦ Ἁγίου εἰς Ἰταλίαν // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών 53 (1978). ς. 508–536.

375. **Καλοκύρης Κ.** Ο Ναός των Αγ. Αποστόλων Θεσσαλονίκης και η εικονογραφία αυτού. Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1969. Τόμος 14. ς. 111–121.

376. **Κουμουλίδης Ι., Δεριζιώτης Λ., Σδρόλια Σ.** Το μοναστήρι της Τατάρνας. Ιστορία και κειμήλια. Αθήνα, 1991.

377. **Λαμπουσιάδος Γ.** Οδοιπορικόν // Θρακικά 15 (1941). ς. 99–134.

378. **Μακρίδης Θ.** Ανέκδοτα Βυζαντινά ανάγλυφα τοῦ Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως // Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών. Έτος Η΄, 1931. ς. 329–337.

379. **Μαμαλούκος Σ.** Η χρονολόγηση του Καθολικού της Πόρτα – Παναγιάς // Η Υπάτη στην εκκλησιαστική ιστορία, την εκκλησιαστική τέχνη και τον ελλαδικό μοναχισμό. Αθήνα 2011. ς. 463–479.

380. **Μαραβα-Χατζηνικολαου Ά.** Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 1 (1959). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Βέη (1883–1958). Αθήνα, 1960. ς. 127–134.

381. **Μπουρας Χ.** Η αρχιτεκτονική της Παναγίας του Μουχλίου στην Κωνσταντινούπολη // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Τόμος ΚΣΤ' (2005). Αθήνα, 2005. ς. 35–50.

382. **Ξυγγόπουλος Α.** Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Περίοδος Δ'. Τόμος Ζ' (1973–1974). Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). ς. 61–77.

383. **Ξυγγόπουλος Α.** Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 8 (1975–1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897–1976). ς. 1–18.

384. **Ξυγγόπουλος Α.** Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1953.

385. **Ξυγγοπουλος Α.** Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 4 (1964-1965). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881–1965). Αθήνα, 1966. ς. 53–70.

386. **Ξυγγόπουλος Α.** Νεώτερα ευρήματα εις τόν ναόν των Ταξιαρχων Θεσσαλονίκης. *Μακεδόνικα* 3 (1956). ς. 281–289.

387. **Ξυγγόπουλος Α.** Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης. Αθήνα, 1964.

388. **Ξυγγόπουλος Α.** Τά ψηφιδωτά του ναού των Αγίων Αποστόλων εν Θεσσαλονίκη // Αρχαιολογική Έφημερίς, 1932. ς. 133–156.

389. **Οι θησαυροί του Άγιου Όρους.** Εικονογραφημένα χειρόγραφα: παραστάσεις – επίτιτλα – αρχικά γράμματα. Υπό Στύλ. Μ. Πελεκανίδου. Εκδοτική Αθηνών, 1973.

390. **Ορλάνδος Α.** Ἡ Παρηγορήτισσα της Άρτης. Αθήνα, 1963.

391. **Παπάδακη-Oekland Σ.** Οι μικρογραφίες ενός χαμένου χειρογράφου του 1298 // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976). ς. 29–54.

392. **Παπαζώτος Θ.** Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1994.

393. **Παπαζώτος Θ.** Σημαντική μαρτυρία γιά τήν ψηφιδωτή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας άπό τήν Ηράκλεια τής Θράκης // Θρακική Επετηρίδα 9 (1992–94). ς. 163–171.

394. **Σρούπκου Ν.** Η ελληνική γραφή των εντοίχιων ψηφιδωτών της ύστερης βυζαντινής περίοδου. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτελείο Πανεπιστημίο Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 2016.

395. **Στρατή Α.** Η παλαιολογεία ζωγραφική στην Ανατολική Μακεδονία και η σχέση της με την τέχνη της Θεσσαλονίκης και του Αγίου Όρους // Μακεδόνικα 33 (2003). ς. 161–193.

396. **Σωτηρίου Γ.** Ἡ εἰκών τής Παμμακαρίστου // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τομ. 8 (1933). ς. 359–368.

397. **Σωτηριου Μ**. Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Περίοδος Δ', Τόμος Έ. Αθήνα, 1969. ς. 1–30.

398. **Σωτηρίου Γ.** Ψηφιδωταὶ εἰκόνες τῆς Κωνσταντινουπόλεως // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τομ. 11 (1936). ς. 70–81.

399. **Σωτηρίου Γ. και Μ.** Εικόνες της μονής Σινά. Τομ. Α΄. Αθήναι, 1956; Τομ. Β΄. Αθήναι, 1958.

400. **Σωτηρίου Μ.** Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Περίοδος Δ', Τόμος Έ. Αθήνα, 1969. ς. 1 – 30.

401. **Τσιγαρίδας Ε.Ν.** Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Περίοδος Δ', Τόμος ΚΑ'. Αθήνα, 2000. ς. 123–156.

402. **Τσιγαρίδας Ε.Ν. (επ.).** Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, 2008.

403. **Τσιγαρίδας Ε.Ν.** Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Αικατερίνης Θεσσαλονίκης. // 26ο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, 12–14 Μαϊου 2006. Αθήνα, 2006. ς. 94-95.

404. **Τζιτζιμπάση Α.** Μονόγραμμα Παλαιολόγων σε γλυπτά της Θεσσαλονίκης / Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης. 12 (2005). ς. 81–91.

405. **Τσιτουρίδου Α.** Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Θεσσαλονίκη, 1986.

406. **Φαφάλιος Μ.** Βυζαντινές ψηφιδωτές εικόνες. Τέχνη και Τεχνίκη. Θεσσαλονίκη, 2009.

407. **Χατζηδάκη Ν.** Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής εικόνων από λατινοκρατούμενες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών // Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τετάρτη Σταυροφορία. Η Τετάρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της. Διεθνές Συνέδριο. Αθήνα, 2007. ς. 113–142

408. **Χατζηδάκης Μ.** Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). Αθήνα, 1974. ς. 149–157.

## Справочные издания

409. **Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit** (PLP 1–12, Add. 1–2). Wien, 1976-1995 (Online Edition).

410. **The Oxford Dictionary of Byzantium**. Vol. 1–3. New York, Oxford, 1991.

# Приложение 1. Портативные мозаичные иконы или фрагменты монументальных мозаик: проблема первоначального бытования памятников крупного и среднего формата

| № | Сюжет | Датировка | Размер мозаичной части, см | Размер тессер | Местонахождение | Происхождение |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **I. Демонтированные фрагменты монументальной мозаичной декорации** | | | | | | |
| 1 | Богоматерь с Младенцем | Около 1300 г. | 80 x 84 | Крупные | Национальная галерея, Палермо, Италия | Фрагмент монументальной мозаики несохранившейся церкви в Калатамауро близ г. Энтелла, о. Сицилия |
| 2 | Богоматерь с Младенцем | Конец XIII – начало XIV вв. | 75 x 37 | Крупные | Константинопольский патриархат, Стамбул, Турция | Фрагмент монументальной мозаичной декорации церкви Панагии Панагиотиссы (Мухлиотиссы) в Константинополе |
| **II. Мозаики со спорным первоначальным бытованием (портативные иконы или монументальные мозаики)** | | | | | | |
| 3 | Богоматерь Агиосоритисса | XII в. | 49 x 33 | Крупные | Епископальный музей, Палермо, Италия | Фрагмент монументальной мозаичной композиции «Деисус» собора в Палермо или портативная икона (?) |
| 4 | Богоматерь Одигирия | Ок. 1118 – 1143 гг. | 85 x 60 | Крупные | Церковь Св. Георгия, Константинопольский патриархат, Стамбул, Турция | Фрагмент монументальной мозаичной декорации наоса церкви Богоматери Паммакаристы в Константинополе или портативная мозаичная икона (?) |
| 5 | Иоанн Предтеча | Ок. 1118 – 1143 гг. | 95 x 62 | Крупные | Церковь Св. Георгия, Константинопольский патриархат, Стамбул, Турция | Фрагмент монументальной мозаичной декорации наоса церкви Богоматери Паммакаристы в Константинополе или портативная мозаичная икона (?) |
| **III. Портативные мозаичные иконы** | | | | | | |
| 6 | Св. Георгий | Конец XI в. (ок. 1079 г.) | 121 x 51 | Крупные | Монастырь Ксеноф, Афон, Греция | Неизвестно |
| 7 | Св. Димитрий | Конец XI в. (ок. 1079 г.) | 125 x 60 | Крупные | Монастырь Ксеноф, Афон, Греция | Неизвестно |

| № | Сюжет | Датировка | Размер мозаичной части, см | Размер тессер | Местонахождение | Происхождение |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | Христос Элеймон | Первая четверть XII в. | 74,5 x 52,5 | Крупные | Государственные музеи Берлина, Германия | Приобретена в 1904 г., предположительно происходит из собрания Мендельсон-Бартольди и имеет итальянский провенанс |
| 9 | Богоматерь Одигитрия | Начало XII в. | 57 x 38 | Крупные | Монастырь Хиландар, Афон, Греция | Неизвестно |
| 10 | Христос Пантократор | Середина – третья четверть XII в. | 54 x 41 | Мелкие | Музей Барджелло, Флоренция, Италия | Происходит из собрания семьи Медичи (?), с 1605 г. – в Уффици, в 1865 г. передана в Национальный музей Барджелло |
| 11 | Преображение | Последняя четверть XII в. | 52 x 35,3 | Мелкие | Франция, Париж, Лувр | Приобретена музеем в 1852 г. у итальянского мозаичиста Беллони |
| 12 | Богоматерь Одигитрия Дексиократуса | Около 1200 г. | 34 x 23 | Мелкие | Египет, Синай, Монастырь Св. Екатерины | Неизвестно |
| 13 | Св. Николай | Конец XIII в. | 42,5 x 34 | Крупные | Кафоликон монастыря Ставроникита, Афон, Греция | Неизвестно. По преданию, была выловлена в море в XVI в. |
| 14 | Богоматерь Эпископсис | Ок. 1300 г. | 95 x 62 | Крупные | Греция, Афины, Византийский музей | Происходит из церкви Богородицы Пантовасилиссы в Триглии, Вифиния, Малая Азия. Привезена в Грецию в 1922 г. |
| 15 | Богоматерь Одигитрия | Конец XIII – начало XIV вв. | 93 x 67 | Крупные | Болгария, София, Национальный археологический музей | Происходит из церкви св. Георгия в Эрегли (Ираклия Фракийская). Поступила в музей в 1912 г. |
| 16 | Богоматерь Елеуса | | | Крупные | Бельгия, Брюссель, Музей Стокле | Неизвестно |

## Приложение 2. Происхождение миниатюрных мозаичных икон

В настоящее время миниатюрные мозаичные иконы рассеяны по разным собраниям в тринадцати странах; их наибольшее количество хранится в Италии (8 икон) и Греции (7 икон, в том числе 5 – в монастырях Афона). Поскольку исторические данные о месте и времени изготовления сохранившихся до наших дней мозаичных икон, как правило, отсутствуют, либо носят ненадежный характер, сведения об их происхождении являются ценным источником, косвенным образом проливающим свет на вопрос первоначального бытования этих драгоценных произведений византийского искусства.

*Миниатюрные мозаичные иконы, ныне находящиеся в Италии*

**1. Миниатюрная мозаичная икона с ростовым изображением Христа Пантократора (19 х 11 см[825]), ныне находящаяся в церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме (илл. 2.2)**, была обнаружена в этом храме в 1738 г. братьями ордена Регулярных клириков Божьей Матери (Ordo Clericorum Regularium Matris Dei, в обиходе известным также под названием ордена леонардинцев) при реставрации т.н. «Переносного алтаря св. Григория Назианзина». Когда с последнего была снята серебряная пластина с выполненным в технике чеканки изображением Распятия, под ней после удаления слоя грязи была найдена миниатюрная мозаика, уже тогда частично разрушенная[826]. Тот факт, что к 1738 г. леонардинцы не сохранили никаких воспоминаний о вмонтированной в алтарь мозаике, а также отсутствие упоминаний о ней в документах ордена, датируемых XVII в., позволило предположить, что алтарь поступил во владение ордена с уже скрытой под серебряной пластиной мозаикой. «Алтарь св. Григория Назианзина» мог быть подарен ордену леонардинцев к моменту освящения новой базилики на

[825] Здесь и далее указывается размер мозаичной части икон.
[826] *Erra C.A.* Storia dell'imagine, e chiesa di Santa Maria in Portico di Campitelli. Roma, 1750. P. 115–116.

площади Кампителли в 1619 г. С. Педоне высказала осторожную догадку, что дарителем могла быть находившаяся по соседству греческая община[827].

**2. Икона «Христос Пантократор» (14,4 х 6,6 см), ныне хранящаяся в музее церкви св. Екатерины Александрийской в Галатине (провинция Лечче, Апулия) (илл. 2.4)**, как традиционно считается, была подарена крупным апулийским феодалом Раймондо (Раймонделло) Орсини дель Бальцо (ум. в 1406 г.) Ордену Францисканцев, располагавшемуся в конце XIV в. неподалеку от этой церкви[828]. Известно, что Раймонделло Орсини дель Бальцо, в 1399 г. ставший князем Таранто[829], в 1380–1381 гг. совершил паломническую поездку на Синай, откуда привез палец св. Екатерины Александрийской, собственноручно отделенный им от мощей святой[830]. Мощи были помещены в основанную Раймонделло церковь св. Екатерины в Галатине, где он впоследствии был погребен; возможно, вместе с ними из монастыря св. Екатерины на Синае была вывезена и миниатюрная мозаичная икона с образом Христа Пантократора[831]. В 1386 г. Раймонделло подарил церкви Санта-Кроче-ин-Джерусалемме в Риме миниатюрную мозаику «Христос во гробе», вставленную в изготовленный по его заказу алтарь-реликварий, в оборотную сторону которого была вмонтирована темперная икона с изображением св. Екатерины Александрийской (см. п. 3). По мнению К. Бертелли, образ Христа во гробе, помещенный в тимпане главного портала церкви св. Екатерины в Галатине, является репликой этой мозаичной иконы[832].

Дж. Бораччези выдвинул фантастическую гипотезу, что микромозаика могла быть привезена в Таранто послом сербского короля Стефана Уроша III Дечанского, отправленного в Италию с целью заключения брака Стефана с

---

[827] *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 105–106.
[828] Splendori di Bizanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. cat. Ravenna, Museo Nationale, 27 giuglio – 11 novembre 1990. Milano: Fabbri editori, 1990. P. 108. № 40.
[829] *Boraccesi G.* Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento. Foggia: Grenzi, 2005. P. 44.
[830] *Buschhausen H.* Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen // Vyzantinē Makedonia, 324-1430 m. Thessalonike, 1995. S. 60.
[831] Splendori di Bizanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. cat. Ravenna, Museo Nationale, 27 giuglio – 11 novembre 1990. Milano: Fabbri editori, 1990. P. 108. № 40.
[832] Ibid. P. 108.

дочерью князя Таранто Филиппа I Бланкой. По мнению исследователя, стилистическая близость изображения на миниатюрной мозаике из Галатины образу Христа на т.н. диптихе из Куэнки (1382–1384 гг.) позволяет отнести оба памятника к одной сербской мастерской, исполнявшей заказы правителей Эпира[833]. Это предположение не может быть принято всерьез, особенно если учесть, что упомянутые иконы имеют скорее иконографическое, нежели стилистическое сходство, не говоря уже о том, что невозможно доказать принадлежность мастеров, исполнивших т.н. диптих из Куэнки, сербской, а не собственно греческой артели.

**3. Миниатюрная мозаика «Христос во гробе» (19 х 13 см) в базилике Санта-Кроче-ин-Джерусалемме в Риме (илл. 2.8)**, как считается, была вывезена Раймонделло Орсини дель Бальцо из монастыря св. Екатерины на Синае во время паломнической поездки, предпринятой им в 1380–1381 гг. После возвращения Раймонделло в Италию по его заказу для иконы был изготовлен реликварий с многочисленными фрагментами мощей (известный под названием «алтарь папы Григория Великого»), который в 1386 г. был подарен им церкви Санта-Кроче-ин-Джерусалемме в Риме[834]. На эмалевых плакетках, вмонтированных в серебряный оклад иконы, изображены гербы рода Орсини-Монфорт и Анжуйской династии, а к обороту миниатюрной мозаики прикреплен выполненный темперой образ св. Екатерины, датируемый концом XIII – началом XIV вв.[835]

**4. Икона «Богоматерь Елеуса» (10,8 х 7,3 см, ныне – в Патриаршей семинарии Венеции)** (илл. 2.11) в XVII в. была поднесена в дар церкви Санта-Мария-делла-Салюте венецианским патрицием Маттео Боном[836]. На обороте иконы содержится исполненная на пергамене в XVI в. или XVII в. пространная

---

[833] *Boraccesi G.* Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento. Foggia: Grenzi, 2005. P. 45.

[834] Существует мнение, что икона могла быть передана в церковь Санта-Кроче-ин-Джерусалемме в Риме не при жизни Раймонделло, а в более позднее время, поскольку в инвентарной описи 1536 г. засвидетельствовано наличие в Галатине иконы «Христос во гробе» со множеством реликвий. См. Ibid, P. 43.

[835] Splendori di Bizanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. cat. Ravenna, Museo Nationale, 27 giuglio – 11 novembre 1990. Milano: Fabbri editori, 1990. P. 110. № 41; Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto. Catalogo. Roma, Palazzo di Venezia, Sala Regia. 13 novembre – 15 dicembre 2012. Roma, 2012. № I.14, P. 69-72.

[836] *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milano: Stendhal, 1979. P. 76.

латинская надпись, сообщающая о том, что мозаика была изготовлена в марте 1115 г. константинопольским мастером Феодосием, поднесена в дар византийскому императору Эммануилу и вложена последним в сокровищницу храма св. Софии[837]. Надпись, носящая явно апокрифический характер[838], вероятно, была добавлена к иконе с целью подтверждения ее древности и благородного происхождения в момент передачи в храм[839].

**5. Миниатюрная мозаика «Иоанн Предтеча» (15,1 х 7,3 см)[840] в сокровищнице собора Сан-Марко в Венеции (илл. 2.19).** Происхождение иконы неизвестно. Микромозаика впервые упоминается в инвентаре сокровищницы собора Сан-Марко, составленном Леопольдо Чиконьяра в 1816–1820 гг.[841]; она также вошла в описания сокровищницы собора, подготовленные в 1860–1880-е гг.[842] Э. Меркель выдвинул осторожное предположение, что икона могла быть подарена собору Николеттой да Антонио Гриони (венецианкой по происхождению) – той самой, которая поднесла в дар флорентийскому баптистерию диптих «Двенадцать праздников»[843] (см. ниже п. 8). Как отмечает сам исследователь, эта гипотеза остается недоказуемой.

**6. Миниатюрная мозаика «Св. Феодор Тирон» (14 х 6,4 см) в Музеях Ватикана (илл. 2.18).** Происхождение иконы неизвестно. С 1756 г. находилась в Museo Sacro, основанном папой Бенедиктом XIV[844]. Существует мнение, что

---

[837] Оборот иконы и полный текст латинской надписи опубликован в каталоге: Splendori di Bizanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. cat. Ravenna, Museo Nationale, 27 giuglio – 11 novembre 1990. Milano: Fabbri editori, 1990. P. 104-105. № 38. Надпись также сообщает, что император поместил икону в серебряный ларец с мощами и наградил Феодосия титулом барона.

[838] *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. Т.1, С. 164, примечания; Demus O. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 198.

[839] Splendori di Bizanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. cat. Ravenna, Museo Nationale, 27 giuglio – 11 novembre 1990. Milano: Fabbri editori, 1990. P. 104.

[840] Размер приводится по изданию: *Merkel E.* Restituzioni: Tesori d'arte restaurati. Catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 20 marzo – 20 giugno 2004). Vicenza, 2004. P. 152. Уточнение размера мозаичной части стало возможным благодаря реставрационным работам, в ходе которых с полей иконы был снят серебрянный оклад (в старой литературе указывался размер мозаики 14,5 х 6,7 см).

[841] *Merkel 2004*, P. 152.

[842] *Durand J.* Trèsor de Saint-Marc a Venise // Annales archéologiques. Tome 21 (1861). P. 94–104; *Pasini A.* Il tesoro di San Marco in Venezia. Venezia: Ferdinando Ongania, 1886. P. 71, № 4; *Molinie É.* Le trésor de la basilique de Saint Marc à Venise. Venise: Ferdinando Ongania, 1888. P. 50.

[843] *Merkel 2004*, P. 154.

[844] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P.231.

она могла находиться в коллекции кардинала Виссариона, подаренной им собору св. Петра в Риме[845].

**7. Миниатюрная мозаичная икона «Св. Димитрий» (12,5 х 5,5 см) в Муниципальном музее г. Сассоферрато (регион Марке, провинция Анкона)** (илл. 2.17.) была вложена в монастырь св. Кьяры в Сассоферрато уроженцем города Никколо Перотти (1429–1480 гг.), секретарем и близким другом кардинала Виссариона, в числе 26 реликвариев, преимущественно западноевропейской работы[846]. Никколо Перотти был учеником гуманиста Витторино да Фельтре, крупным знатоком античности, особенно прославившимся переводами греческих текстов на латынь[847]. Благодаря покровительству кардинала Виссариона в 1458 г. он был возведен в сан архиепископа Сполето, и впоследствии неоднократно выполнял важные дипломатические поручения папского престола[848]. Вероятнее всего, мозаичная икона и другие реликварии были переданы монастырю св. Кьяры в 1477 г., когда Никколо Перотти вернулся в Сассоферрато[849]. После присоединения Марке к королевству Италия и последовавшему за ним упразднению церковных учреждений миниатюрная мозаика с другими реликвариями из коллекции Никколо Перотти была перенесены сначала в помещение ломбарда, а затем в резиденцию муниципалитета г. Сассоферрато, откуда была украдена 30 мая

---

[845] Ibid. P. 231, № 138.

[846] *Barucca G.* I reliquiari donate da Niccolò Perotti a Sassoferrato // Studi umanistici piceni, XII (1992). P. 9-45; *Barucca G.* L'Icona musiva di San Demetrio: riflessioni storico-artistiche dopo il restauro // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 22. Никколо Перотти коллекционировал реликварии и, как считается, возил их с собой во время многочисленных поездок в качестве оберегов.

[847] *Ревякина Н.В.* Итальянский гуманист и педагог Витторино да Фельтре в свидетельствах учеников и современников. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2015. С. 296.

[848] *Barucca G.* L'Icona musiva di San Demetrio: riflessioni storico-artistiche dopo il restauro // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 22.

[849] Ibid. P. 22. Осенью 1772 г. аббат Дж.К. Амадуцци, ученый-филолог родом из Романьи, посетил монастырь св. Кьяры в Сассоферрато и оставил подробное описание реликвариев, подаренных монастырю архиепископом Сипонто Никколо Перотти, в том числе миниатюрной мозаичной иконы с изображением св. Димитрия. Он отметил, что грамота папы Сикста IV, выданная монастырю по случаю вклада Никколо Перотти, сохранилась только в копии, на которой не была проставлена дата. Однако, по его мнению, она должная датироваться временем после еще одной грамоты от 28 июня 1472 г. Выдержки из интереснейшего отчета о поездке аббата Амадуцци в Сассоферрато, до сих пор не опубликованного, приводит Г. Барукка в двух вышеперичесленных статьях: *Barucca G.* L'Icona musiva di San Demetrio: riflessioni storico-artistiche dopo il restauro // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 22; *Barucca G.* I reliquiari donate da Niccolò Perotti a Sassoferrato // Studi umanistici piceni, XII (1992). P. 10. См. также приводимые на P. 9 последней статьи выдержки из манускрипта 1753 г. в городской библиотеке г. Сассоферрато, содержащего одно из первых письменных упоминаний коллекции реликвариев, подаренных Никколо Перотти монастырю св. Кьяры.

1894 г. Год спустя, 5 октября 1895 г., миниатюрная мозаика была найдена, но лишилась левой части серебряного оклада и драгоценного камня, некогда вмонтированного в нижнее поле[850].

Принимая во внимание тот факт, что на миниатюрной мозаике изображен покровитель Фессалоники св. Димитрий, а в верхнее поле вмонтирована ампула с поясными изображениями св. Димитрия и св. Феодоры – наиболее почитаемых солунских святых-мироточцев, неоднократно выдвигалось предположение о ее происхождении из Фессалоники, впервые высказанное С. Беттини[851]. По гипотезе М. Феохари, миниатюрная мозаика в XVII в. находилась в Венеции и принадлежала дожу Маркантонио Джустиниани (1684–1688 гг.), по заказу которого был исполнен серебряный оклад, содержащий надпись с обращением к соименному дожу византийскому императору Юстиниану[852]; эта версия в настоящее время отвергнута большинством исследователей.

**8. Диптих с изображением двенадцати праздников из флорентийского Музея собора (Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore) (27 x 17,7 см каждая створка, илл. 2.27**) был подарен в 1394 г. баптистерию Сан-Джованни-ин-Фонте Николеттой да Гриони (ум. 1409 г.) вместе с «реликвиями восточнохристианских святых». По указанию Ф. Гори, Николетта да Гриони была вдовой некоего венецианца, служившего кубикуларием у византийского императора Иоанна VI Кантакузина и получившего диптих от него в дар[853].

---

[850] *Barucca G.* L'Icona musiva di San Demetrio: riflessioni storico-artistiche dopo il restauro // OPD Restauro. №. 8 (1996). P. 23.

[851] *Bettini S.* Appunti per lo studio dei mosaici portative Bizantini // Felix Ravenna 46 (1938). P. 7–39. См. также раздел 2.5 настоящей работы.

[852] *Θεοχάρη Μ.* Ψηφιδωτῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καὶ τῆς ἀνευρέσεως τῶν λειψάνων τοῦ Ἁγίου εἰς Ἰταλίαν // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών 53 (1978). ς. 508–536. В настоящее время преобладает мнение, что оклад был выполнен в Италии в середине XV в., см. Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557). New York, 2004. P. 231–233.

[853] *Gori A.F.* Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum opus posthumum adcessere IO. Baptistae Passeri Pisaurensis in posteremum additamenta et in tomos angulos praefationes. Florentiae, 1759. Vol. III. P. 320–327. Труд Ф. Гори о консульских и церковных диптихах, опубликованный посмертно в 1759 г., является единственным известным в настоящее время источником, сообщающим о происхождении флорентийского диптиха. См. *Cutler A.* From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200–1750 // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 49, Symposium on Byzantium and the Italians, 13th-15th Centuries (1995). P.245–246. Упоминаемая в нем должность кубикулария во времена Ионна VI Кантакузина уже была анахронизмом.

*Миниатюрные мозаичные иконы с итальянским провенансом*

**9. Миниатюрная мозаичная икона «Распятие» (26 х 19,5 см, Музей Боде, Государственные музеи Берлина) (илл. 2.30)**, поступившая в Музей Фридриха в Берлине в 1904 г. от неизвестного владельца[854], имеет на обороте наклейку с выполненной чернилами надписью: «Di Proprietà… Nicosia»[855]; имя владельца тщательно стерто[856]. Известно также, что в 1901 г. эта икона появлялась на художественном рынке в Катании[857]. На оборотной стороне деревянного обрамления иконы, круглые углубления которого предназначены для хранения частиц мощей, в XVII в. чернилами были написаны имена соответствующих святых. Поскольку все упомянутые святые – римские, Х. Бушхаузен выдвинул предположение, что икона попала на Сицилию из римской, вероятно, папской коллекции[858].

**10. Миниатюрная мозаика с поясным образом Христа в церкви Петра и Павла в Шиме, Бельгия (12 х 10,6 см, илл. 2.6)** в 1475 г. была подарена папой Сикстом IV Филиппу де Круа[859] (ум. в 1482 г.), графу де Шиме и кавалеру ордена Золотого Руна, послу герцога Бургундского Карла Смелого при дворе короля Неаполя Фердинанда II Арагонского. По завещанию Филиппа де Круа, датированному 1 сентября 1476 г., передана соборной церкви свв. Петра и Павла в Шиме[860]. Предполагается, что икона происходит из коллекции кардинала Виссариона, хотя доказательств этому нет[861].

---

[854] Frühchristlich-Byzantinische Sammlung. Staatliche Museen in Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Berlin, 1938. № 30. S. 74.

[855] Никозия – город в центральной части Сицилии.

[856] Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 220–221; *Krickelberg-Pütz A.* Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50, 1982. S. 62.

[857] *Orsi P.* Quadretto bizantino a mosaico della Sicilia // Studien zur Kunst des Ostens: Josef Strzygowski zum 60. Geburtstage. Vienna, 1923. S. 130–135, Pl. 14.

[858] *Buschhausen H.* «Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen» // Vyzantinē Makedonia, 324–1430 m. Thessalonike, 1995. S. 59.

[859] Род де Круа (иной вариант прочтения – де Крой) принадлежал к знатнейшим владетельным домам Нидерландов, и в XV в. его представители занимали важнейшие государственные должности при дворе герцогов Бургундских. О Филиппе де Круа, графе де Шиме, и о его вкладе в церковь свв. Петра и Павла в Шиме см. *Hagemans G.* Histoire du pays de Chimay. Première partie. Bruxelles, 1866. P. 229–230.

[860] Граф Филипп де Круа заказал специально для этой иконы новый серебряный оклад и серебряный ларец (датируются 1475–1476 гг.), причем ларец закрывался на два ключа, один из которых находился у хранителя сокровищницы собора, а другой – у настоятеля, без разрешения которого мозаичный образ Спасителя никто не мог увидеть. На крышке ларца чернью исполнена курьезная надпись по-латыни, повествующая о том, что икона представляет образ Христа до воплощения, см. Ibid, P. 230. В завещании мозаичная икона в серебряном ларце

**11. Мозаичное тондо «Св. Георгий, побеждающий дракона» (диаметр 22 см, илл. 2.15)** было передано Музею Лувра в 1883 г. по завещанию крупного парижского коллекционера барона Ш. Давилье, в составе обширной коллекции произведений искусства. Известно, что мозаика была приобретена во Флоренции, как и многие другие предметы коллекции барона[862].

**12. Икона «Св. Николай Чудотворец» (11 х 7,5 см), ныне хранящаяся в Музее искусств имени Богдана и Варвары Ханенко в Киеве (илл. 2.23)**, происходит из кафедрального собора испанского города Вич, расположенного близ Барселоны[863]. До 1906 г. хранилась в епископальном музее г. Вича. В изданном А. Муньосом в 1906 г. каталоге экспозиции византийского искусства в Гроттаферрате указывается, что икона пропала из музея одновременно с плакеткой слоновой кости[864]. К 1915 г. икона уже находилась в собрании В.Н. и Б.И. Ханенко, поскольку именно в этом году она была опубликована Н.Е. Макаренко в журнале «Старые годы», посвященном выставке церковных ценностей в музее барона Штиглица[865].

---

названа «реликварием», что свидетельствует о высокой ценности, которую она имела в глазах владельца. См. Catalogue des objets d'art religieux du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes; exposés à l'Hotel Liedekerke à Malines, Septempre 1864. Bruxelles: Charles Lelong, 1864. Seconde Édition. P. 120, № 593–594; Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 223.

[861] Сикст IV был другом Виссариона. См. *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. P. 20. В составленном Дж. Гримальди перечне предметов искусства, завещанных собору св. Петра в Риме кардиналом Виссарионом (ум. В 1472 г.), действительно, содержится упоминание «древней» миниатюрной мозаики с изображением Спасителя и мощами св. Руфины. См. Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle: recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Deuxième partie. Paul II (1464–1471). Ed. E. Müntz. Paris, 1879. P. 298, Note 3. Этого описания, однако, совершенно недостаточно для того, чтобы отождествлять мозаичную икону, принадлежавшую кардиналу Виссариону, с образом в Шиме, тем более что последний не содержит частиц мощей. См. совершенно справедливое замечание на этот счет: Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 223.

[862] *Courajod L.C.* Le Baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au Musée du Louvre // Gazette des Beaux-Arts 28 (1883). P. 205–206. Эта статья в 1884 г. вышла отдельным оттиском с самостоятельной пагинацией. См. *Courajod L.C.* Le Baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au Musée du Louvre. Paris: Librairie Plon, 1884. См. также *Courajod L.C., Molinier E.* Donation du baron Charles Davillier. Catalogue des Objets exposés au Musée du Louvre. Paris: Imprimeries réunis, 1885. № 535. Итальянское происхождение имеет и принадлежащая Лувру среднеформатная мозаичная икона «Преображение», приобретенная музеем в 1852 г. Около 1800 г. она была привезена во Францию Ф. Беллони, возглавлявшим мастерские по производству мозаик во времена Первой Империи. Ibid, P. 206. Известно, что в XVIII в. мозаика находилась в Палермо, где в 1790 г. ее реставрировал Пьетро да Валле. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. P. 130–131, № 77.

[863] *Roulin E.* Tableau byzantin inédit (Musée épiscopal de Vich) // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. Tome 7, Fascicule 1, 1900. P. 102.

[864] *Muños A.* L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rome: Danesi, 1906. P. 170–171.

[865] *Макаренко Н.Е.* Выставка церковной старины в музее барона Штиглица // Старые годы, июнь-август 1915. С. 65-70, 81.

Обстоятельства появления миниатюрной мозаики в кафедральном соборе г. Вича неизвестны. По мнению Е. Рулена, икона могла быть привезена в Каталонию из Рима Космой де Монсерратом, духовником и руководителем канцелярии папы Калликста III (1455–1458 гг.), в 1859 г. назначенным на епископскую кафедру в г. Виче папой Пием II[866]. Возможно, первоначально находилась в папской коллекции[867].

**13. Миниатюрная мозаичная икона «Благовещение» (13,8 х 8,4 см) поступила в лондонский Музей Виктории и Альберта** (в то время носивший название Южно-Кенсингтонский музей) в 1860 г.[868] из коллекции Уэбба[869]. Известно, что в 1859 г. она принадлежала антиквару Ш. Деланжу, который приобрел ее в Италии[870]. (илл. 2.28).

**14. Миниатюрная мозаика «Богоматерь Одигитрия в окружении двенадцати апостолов» (21 х 18,5 см, илл. 2.13),** судьба которой в настоящее время неизвестна, в 1870 г. находилась в собрании князя Боргезе и хранилась в Палаццо Боргезе в Риме[871]. Затем икона поступила в коллекцию Стокле в Брюсселе. В апреле 1965 г. миниатюрная мозаика была продана на аукционе Сотбис в Лондоне; по некоторым источникам, приобретена семьей греческих миллиардеров Ниархосов. При подготовке выставки «Faith and Power», проходившей в 2004 г. в Нью-Йорке, организаторы обратились к Ниархосам с предложением включить памятник в состав экспонируемых произведений искусства, на что получили ответ, что икона им не принадлежит. Таким образом, установить местонахождение микромозаики сейчас не представляется

---

[866] *Roulin E.* Tableau byzantin inédit (Musée épiscopal de Vich) // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. Tome 7, Fascicule 1, 1900. P. 101-102. Эту версию повторяет Х.Бушхаузен, см. Buschhausen H. Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen // Vyzantinē Makedonia, 324-1430 m. Thessalonike, 1995. S. 62.

[867] Ibid, S. 62.

[868] Objects Acquired in the Year 1860 / Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, arranged according to the Dates of their Acquisition. Vol I. For the Years 1852 to the End of 1867. London, 1868. P. 43.

[869] Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture. Ed. by David Buckton. London: British Museum Press, 1994. Cat. 220. P. 203. В качестве даты поступления мозаичной иконы в музей указан 1859 г.

[870] *Darcel A.* Arts industriels de l'antiquité et du Moyen Age. Les mosaïques // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1859. P. 161–162. *Longhurst M.H.* Catalogue of Carvings in Ivory. Part I. Up to the Thirteenth Century. Victoria and Albert Museum. London, 1927. P. 48. Ж. Дюранд говорит о том, что видел у Ш. Деланжа еще одну мозаичную икону, но не называет ее сюжета. *Durand J.* Trèsor de Saint-Marc a Venise // Annales archéologiques. Tome 21 (1861). P. 103.

[871] *De Montault B.* L'archéologie à l'exposition religieuse de Rome en 1870 // Revue de l'art chrétien XVIII (1875). P. 152.

возможным; она известна в основном по черно-белым репродукциям в работах, посвященных миниатюрным мозаичным иконам. Единственное цветное ее изображение содержится в каталоге аукциона Сотбис[872].

**15. Миниатюрная мозаичная икона «Св. Феодор Стратилат» (9 х 7,4 см) из собрания Государственного Эрмитажа** (илл. 2.16) поступила в музей в 1885 г. в составе коллекции памятников прикладного искусства Средних веков и эпохи Возрождения, принадлежавшей крупному собирателю памятников христианского искусства А.П. Базилевскому и приобретенной русским правительством в 1884 г.[873] Икона попала в собрание А.П. Базилевского между 1866 и 1874 гг.[874], поскольку в каталоге Всемирной выставки в Париже 1865 г. было указано, что она принадлежит де Ноливо[875], а в январе 1866 г. она была выставлена на аукцион в Отеле Друо в Париже вместе с другими произведениями искусства, принадлежавшими де Ноливо[876]. В каталоге собрания А.П. Базилевского, составленном в 1874 г., миниатюрная мозаичная икона «Св. Феодор Стратилат» фигурирует под номером 80[877].

---

[872] *Ryder C. E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007. P. 146.

[873] *Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 118. См. также новейшую статью Ю.А. Пятницкого, в которой исследователь тщательнейшим образом освещает документальные свидетельства, касающиеся истории бытования двух миниатюрных мозаичных икон из бывшего собрания А.П. Базилевского, ныне принадлежащих Государственному Эрмитажу – «Св. Феодор Стратилат» и «Св. Иоанн Предтеча» (прежняя атрибуция – «Пророк Самуил»). *Pjatnitckij J.A.* I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo Statale dell'Ermitage a San Pietroburgo // Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Anno IV, numero 3, 2014-2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 48–56. В этой же статье содержится наиболее полный перечень литературы, касающейся вопроса происхождения иконы «Св. Феодор Стратилат».

[874] *Pjatnitckij J.A.* I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo State dell'Ermitage a San Pietroburgo // Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Anno IV, numero 3, 2014-2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 49.

[875] Musée Rétrospectif. Exposition de 1865. Palais de l'Industrie. Paris: Librairie centrale, 1867. P. 50, № 512.

[876] Catalogue d'objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyaen Age et de la Renaissance, provenant en grand partie de la précieuse Collection de M. de Nolivos. Paris, 1866. № 114, P. 32. Как указывает Ю.А. Пятницкий, благодаря хранящемуся в библиотеке Музея Лувра экземпляру аукционного каталога, содержащему имена новых владельцев проданных предметов искусства, удалось установить, что мозаика была приобретена за 1000 франков французским антикваром Ш. Деланжем. См. *Pjatnitckij J.A.* I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo State dell'Ermitage a San Pietroburgo // Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Anno IV, numero 3, 2014-2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 48, 54.

[877] *Darcel A., Basilewsky A.* Collection Basilewsky. Catalogue raisonné. Paris, 1874. № 80, P. 25.

Сведения о точном времени и источнике ее поступления в коллекцию А.П. Базилевского отсутствуют[878].

Во время подготовки выставки «Byzantium. Faith and Power», проходившей в Метрополитен-музее в 2004 г., Ю.А. Пятницкий обнаружил, что на оборотах миниатюрных мозаик «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа и «Св. Феодор Тирон» из Музеев Ватикана имеются одинаковые перфорированные бумажные наклейки с номерами 199 и 198 соответственно. Это позволило установить, что оба памятника ранее входили в одну коллекцию[879]. Учитывая, что икона «Св. Феодор Тирон» с 1756 г. хранится в Museo Sacro в Ватикане, микромозаика из Эрмитажа, по всей вероятности, также имеет итальянское происхождение[880]. Существует предположение, что она может происходить из коллекции кардинала Виссариона[881], хотя безусловных доказательств этому нет.

**16. Миниатюрная мозаичная икона «Иоанн Предтеча»[882] (прежняя атрибуция – «Пророк Самуил», 15,5 х 7 см) из собрания Государственного**

---

[878] *Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 117.

[879] *Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 119.

[880] *Pjatnitckij J.A.* I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo State dell'Ermitage a San Pietroburgo // Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Anno IV, numero 3, 2014-2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 51. Исследователь указывает, что миниатюрная мозаика могла попасть во Францию во время наполеоновских войн, не уточняя основания для такого предположения. Ibid, P. 56.

[881] В уже упомянутой описи даров кардинала Виссариона собору св. Петра в Риме содержится описание иконы с изображением «святого воина с копьем в руке, украшенная серебряным окладом с вычеканенными розами и листьями». См. Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, con una scelta d'inventarii inediti. Ed. E. Müntz, A.L. Frothingham. Roma, 1883. P. 112. Под это описание подходят как микромозакиа «Св. Феодор Тирон» из Ватикана, так и миниатюрная мозаичная икона «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа, тем более что в инвентаре не указывается, был ли образ ростовым или поясным. См. *Pjatnitckij J.A.* I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo State dell'Ermitage a San Pietroburgo // Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Anno IV, numero 3, 2014-2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 50-51; Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 231, № 138. Оклад описываемой в инвентаре иконы мог быть утерян. Не совсем ясно, однако, почему исследователи отождествляют с упоминаемой в инвентарной описи иконой именно миниатюрные мозаики – из описания не следует, что икона непременно была мозаичной, равно как отсутствуют и указания на ее размеры.

[882] Прежняя атрибуция, принадлежавшая А. Дарселю и существовавшая в научной литературе с момента публикации иконы в 1874 г. в каталоге собрания А.П. Базилевского до 1990-х гг. – «Пророк Самуил». Атрибуция впервые была поставлена под сомнение Ю.А. Пятницким, см. Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991. С. 206-207, № 4. В конце 1990-х – 2000-х годах им же было подготовлено несколько важных специальных статей, посвященных иконе (*Пятницкий Ю.А.* Новая атрибуция византийской

**Эрмитажа (илл. 2.20)**, как и предыдущая микромозаика, поступила в музей в 1885 г. в составе коллекции памятников прикладного искусства Средних веков и эпохи Возрождения, принадлежавшей А.П. Базилевскому и приобретенной в 1884 г. русским правительством[883]. В каталоге Всемирной выставки в Париже 1865 г., где икона фигурирует как мозаика с изображением «апостола в рост, в трехчетвертном развороте», ее владельцем был назван А.П. Базилевский[884]. Икона также указана в изданном в 1874 г. каталоге собрания А.П. Базилевского, где приведена атрибуция А. Дарселя, который на основании прочтения сохранившихся фрагментов надписи определил изображенного на миниатюрной мозаике святого как пророка Самуила[885].

Миниатюрная мозаика из Государственного Эрмитажа в ходе антикварной реставрации XIX в. была перенесена на новую шиферную основу, по краям которой для лучшего скрепления воскомастичного грунта была расположена бронзовая профилированная рамка[886]. Ю.А. Пятницкий отметил, что аналогичному антикварному вмешательству подверглась мозаичная икона «Преображение» из Лувра: в 1864 г. реставратор А. Корпле перенес мозаику с деревянной основы на шиферную и изготовил для нее бронзовую раму. Это

---

портативной мозаики из собрания Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона – Лессинга. Санкт-Петербург, 1998. С. 39-41; *Пятницкий Ю.А.* Кто изображен на византийской портативной мозаике из собрания Эрмитажа. Византийский временник, Т. 58 (1999). С. 160-169; *Piatnitsky Y.* Byzantine Portable Mosaic Icon St. John Baptist from the Hermitage Collection, St. Petersburg // Ars graeca. Ars latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek. Kraków, 2001. P. 93–98; *Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 111–136). В них исследователь указал, в частности, на то, что иконография святого на эрмитажном памятнике не соответствует пророку Самуилу. Исследование отпечатков в воскомастичном грунте, оставшихся на месте надписи с именем святого, ранее находившейся в лазуритовом картуше слева от его головы, показало, что его имя должно быть реконструировано как «Св. Иоанн Предтеча». Следует отметить, что еще А. Крикельберг-Пютц указала на близкое иконографическое сходство эрмитажного памятника и мозаичной иконы «Иоанн Предтеча» из собора Сан-Марко в Венеции, хотя и не развила это наблюдение. См. Krickelberg-Pütz A. Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter, № 50 (1982). S. 89.

[883] *Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 118.

[884] Musée Rétrospectif. Exposition de 1865. Palais de l'Industrie. Paris: Librairie centrale, 1867. P. 50, № 513.

[885] *Darcel A., Basilewsky A.* Collection Basilewsky. Catalogue raisonné. Paris, 1874. № 79, P. 25.

[886] *Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 121.

наблюдение позволило сделать вывод, что домузейная реставрация иконы «Иоанн Предтеча» из Эрмитажа также была выполнена А. Корпле[887].

Обстоятельства и точное время приобретения мозаичной иконы А.П. Базилевским неизвестны[888]. Неоднократное упоминание мозаичных икон с изображением Иоанна Предтечи в инвентарных описях итальянских коллекций XV в. позволило высказать предположение о вероятном итальянском провенансе микромозаики[889], хотя твердых документальных подтверждений этому нет.

*Греция*

**17. Микромозаика «Христос Пантократор» (15 х 7,2 см) в афонском монастыре Эсфигмен (илл. 2.3.)**, по мнению Н.П. Кондакова, являлась центральной частью триптиха, левую створку которого составляла миниатюрная мозаичная икона «Св. Анна с Марией» из монастыря Ватопед[890]. Исследователь выдвинул две гипотезы о возможном происхождении этих икон: согласно первой из них, микромозаика «Св. Анна с Марией» была подарена монастырю Ватопед императрицей Анной, супругой Иоанна VI Кантакузина[891] – предположение, очевидно, ошибочное, т.к. Иоанн VI Кантакузин был женат на Ирине Асень, а не на Анне.

Согласно второй гипотезе, микромозаика «Христос Пантократор» из монастыря Эсфигмен, а также миниатюрные мозаичные иконы «Св. Анна с Марией» и «Распятие» из монастыря Ватопед являлись частью вклада Анны Палеологины Кантакузины Филантропины, изображенной в позе проскинесис на нижнем поле иконы Богоматери Гликофилусы из хранящегося в монастыре

---

[887] *Piatnitsky Y.* Byzantine Portable Mosaic Icon St. John Baptist from the Hermitage Collection, St. Petersburg // Ars graeca. Ars latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek. Kraków, 2001. P. 95.
[888] Ibid, P. 95.
[889] *Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 126.
[890] *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт-Петербург, 1902. С. 113. Предположению исследователя не противоречат близкие размеры мозаик («Св. Анна с Марией» – 15 х 9 см, «Христос Пантократор» – 15 х 7,2 см).
[891] Там же, С. 114.

Ватопед диптиха, по традиции называемого «игрушками императрицы Феодоры» (τα Νινιά τής βασιλίσσης Θεοδώρας)[892]. Ее имя дважды упоминается в посвятительных надписях на этой иконе – на нижнем поле рядом с ктиторским изображением и на окладе[893]. Анна Палеологина Кантакузина Филантропина (ум. до 1409 г.) отождествляется исследователями со второй супругой трапезундского императора Мануила III Великого Комнина (1390–1412 гг.), дочерью протостратора и впоследствии Великого Дуки Алексея Дуки Филантропина[894].

Версия о том, что микромозаика «Христос Пантократор» в монастыре Эсфигмен была частью вклада в обитель Ватопед Анны Палеологины Кантакузины Филантропины, несмотря на свой гипотетический характер, продолжает бытовать в исследовательской литературе[895]. Следует отметить, однако, что согласно монастырской традиции, «игрушки императрицы Феодоры» были вложены в Ватопед вовсе не женой трапезундского императора Мануила III Великого Комнина, а неким Иоанном, родственником Иоанна VI Кантакузина[896]. Это делает гипотезу о возможном провенансе микромозаики «Христос Пантократор» еще более зыбкой.

---

[892] Там же, С. 192-193. Феодора была православной супругой императора-иконоборца Феофила (829-842 гг.). Об историческом эпизоде с «игрушками императрицы Феодоры» см. Продолжатель Феофана. Жизнеописания византийских царей / изд. подг. Я.Н. Любарский. Санкт-Петербург: Алетейя, 2013. С. 64-65. Иконы из монастыря Ватопед, называемые «игрушками императрицы Феодоры», исполнены в разное время: «Богоматерь Гликофилуса» датируется концом XIV – началом XV вв., «Христос Пантократор» – первой половиной XV в. См. *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 194-195, 210, 288, 313-314, 356-363. Fig. 145-146.

[893] Содержавшееся на окладе молитвенное обращение к Богоматери от лица Анны Палеологины Кантакузины Филантропины, в настоящее время сильно утраченное (см. *Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975. P. 61), было опубликовано в 1891 г. билиотекарем монастыря Ватопед монахом Евгением и приводится у Н.П. Кондакова: *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт-Петербург: Издание Императорской Академии Наук, 1902. С. 192. Надпись рядом с ктиторским изображением на нижнем поле почти полностью стерлась, см. *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 194.

[894] См. *Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975. P. 61; *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 194.

[895] См., например, *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: New York University, 2007. P. 137. Впрочем, автор высказывает мнение, что микромозаика вряд ли могла попасть в Эсфигмен из монастыря Ватопед, поскольку отношения между обителями были враждебными из-за территориальных споров. Ibid, 140.

[896] *Θεόφιλος Βατοπαιδινός.* Χρονικόν περί της ιεράς και σεβασμίας μεγίστης Μονής Βατοπαιδίου Αγίου Όρους // Μακεδονικά, τομ. 12 (1972). Σ. 103.

**18. Миниатюрная мозаика «Христос Пантократор» (18 х 11 см) из Лавры св. Афанасия на Афоне** (илл. 2.5.) была обнаружена в 1954 г. в сокровищнице монастыря экспедицией, организованной Министерством Просвещения Греции[897].

**19. Микромозаика «Христос во гробе» (17,5 х 13 см)** в монастыре Татарна (Эвритания) (илл. 2.9). Происхождение иконы неизвестно; возможно, первоначально она была вкладом в один из близлежащих монастырей[898].

**20. Миниатюрная мозаичная икона «Св. Анна с Марией» (15 х 9 см) в монастыре Ватопед (илл. 2.10)**, по предположению Н.П. Кондакова была вложена в эту обитель второй женой трапезундского императора Мануила III Анной Палеологиной Кантакузиной Филантропиной (см. выше п. 17). На обороте иконы содержится монограмма монастыря Ватопед и написанная киноварью славянская надпись, сообщающая: «царицы и великой княгини Анастасии». Обе надписи введены в научный оборот еще в XIX в.: о них сообщает архимандрит Антонин (Капустин)[899], епископ Порфирий (Успенский)[900], Н.П. Кондаков[901]; впоследствии они были опубликованы в

---

[897] *Χατζηδάκης Μ.* Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 7 (1973–1974). Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). Αθήνα, 1974. Σ. 150.

[898] Монастырь Татарна, первоначально посвященный Богоматери Фанеромени, был основан в 1556 г. и считался вторым по значимости в Эвритании после монастыря Пруссос. Предание относит возникновение монастыря Татарна к X–XI вв., однако археологических подтверждений этому нет (см. *Koumoulides J.* The Monastery of Tatarna in Evritania, Greece: First Preliminary Report / Byzantine Saints and Monasteries. Ed. N.M. Vaporis. Brookline, 1985. P. 63–64; *Κουμουλίδης Ι., Δεριζιώτης Λ., Σδρόλια Σ.* Το μοναστήρι της Τατάρνας. Ιστορία και κειμήλια. Αθήνα, 1991. ς. 13). Существует предположение, что под фундаментом кафоликона, строительство которого было завершено в 1580 г., могут находиться фрагменты церкви XIII в. (см. *Koumoulides J.* The Monastery of Tatarna at Evritania in Greece // Byzantine Studies Conference Archives. Tenth Annual Byzantine Studies Conference. 1–4 November 1984. The University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio. Abstracts of Papers. P. 39. Интернет-ресурс: http://www.bsana.net/conference/archives/1984/abstracts_1984.html Дата обращения 30.05.2018). Монастырь дважды менял месторасположение. В 1841–1844 гг., после разорения турками, новый кафоликон был построен в 500 метрах к югу от первоначального. В 1963 г. монастырь был полностью разрушен в результате оползня, после чего в 1970 – начале 1980-х гг. заново отстроен на новом месте, примерно на 500 метров южнее строений XIX в. (*Koumoulides 1985*, P. 66; *Κουμουλίδης Ι., Δεριζιώτης Λ., Σδρόλια Σ. 1991*, ς. 18–19). В современной обители хранятся многочисленные произведения церковного искусства, происходящие как из старого монастыря Татарна, так и из других монастырей Эвритании (*Koumoulides 1985*, P. 63). Среди них только миниатюрная мозаичная икона «Христос во гробе» и несколько манускриптов датируются византийской эпохой (*Κουμουλίδης Ι., Δεριζιώτης Λ., Σδρόλια Σ. 1991*, ς. 14, 134, 146). Если дальнейшие археологические изыскания подтвердят наличие под построенным в XVI в. кафоликоном фундаментов церкви XIII в., нельзя будет исключить вероятность того, что миниатюрная мозаика «Христос во гробе» могла попасть в этот монастырь еще в палеологовское время.

[899] *Антонин, архимандрит (Капустин)*. Заметки поклонника Святой Горы. М.: Индрик, 2013. С. 83-84.

[900] *Порфирий (Успенский)*. Первое путешествие в афонские монастыри и скиты, II, 2, 1846. Москва, 1880. С. 34.

[901] *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт-Петербург: Издание Императорской Академии Наук, 1902. С. 113.

подготовленном Г. Милле сборнике христианской эпиграфики в монастырях Афона[902], где было указано, что упоминаемая в надписи Анастасия – жена царя Ивана IV Грозного. Икона считалась вкладом в монастырь, сделанным этой русской царицей[903]. Ю.А. Пятницкий в нескольких статьях, посвященных ватопедской миниатюрной мозаике, обратил внимание на то, что надпись носит не вкладной, а владельческий характер. В связи с этим им было высказано мнение, что принадлежавшая Анастасии икона была вкладом на помин ее души, присланным в монастырь Ватопед Иваном IV Грозным после смерти жены. По предположению Ю.А. Пятницкого, миниатюрная мозаика могла быть подарена бабкой Ивана IV Грозного, Анной Глинской, по случаю венчания Анастасии с царем в феврале 1547 г. Анна Глинская, дочь сербского воеводы Стефана Якшича, была в свойстве с последними сербскими деспотами Бранковичами: ее сестра Елена была женой Иована Бранковича. Благодаря родственным связям Бранковичей с Палеологами, как считает исследователь, миниатюрная мозаичная икона могла попасть сначала во владение сербских правителей, а затем через них – к Анне Глинской[904].

По мнению Е. Цигаридаса, монограмма монастыря Ватопед на оборотной стороне иконы исполнена в одно время со славянской надписью, сообщающей о принадлежности миниатюрной мозаики «царице и великой княгине Анастасии». Из этого исследователь делает вывод, что икона принадлежала монастырю Ватопед, который, по неизвестным причинам, передал ее царице Анастасии, после смерти которой микромозаика вернулась в монастырь[905].

---

[902] *Millet G., Pargoire J., Petit L.* Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Première partie. Paris: Albert Fontemoing, 1904. P. 26-27. № 78.

[903] См., например, *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milano: Stendhal, 1979. P. 74.

[904] Исследователь не исключает и того, что миниатюрная мозаика могла быть подарена царице Анастасии братией монастыря Ватопед. См. *Пятницкий Ю.А.* О византийских мозаичных иконах в Древней Руси // Зограф 21 (1992). С. 71-76; *Пятницкий Ю.А.* О судьбе византийской портативной мозаики в России (икона «Св. Анна с Марией») // Византия и Ближний Восток (памяти А.В. Банк). Сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 1994. С. 108-116; *Piatnitsky Y.* The Portable Mosaic Icons from Vatopedi, Mount Athos // The Monastery of Vatopedi. History and Art. Athens, 1999. P. 216-218; *Пятницкий Ю.А.* Византийские мозаичные иконы при дворе Ивана Грозного // Вторые чтения памяти профессора Николая Федоровича Каптерева (Москва, 28-29 октября 2004 г.). Материалы. Москва, 2004. С. 76-77; *Piatnitsky Y.* Byzantine Palaiologan Icons in Medieval Russia // Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture. The Metropolitan Museum of Art Simposia. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006. P. 190–191.

[905] *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 391.

**21. Миниатюрная мозаика «Св. Иоанн Богослов» (17,4 х 12,2 см) в Лавре св. Афанасия на Афоне (илл. 2.21)**. Как и три миниатюрные мозаичные иконы, хранившиеся в монастыре Ватопед, упоминается в описаниях многочисленных паломников XVIII – XIX вв.[906] По монастырскому преданию, являлась вкладом в монастырь византийского императора Иоанна Цимисхия (969–976 гг.)[907], что, совершенно очевидно, не подтверждается развитым палеологовским стилем иконы. На полях широкого серебряного оклада миниатюрной мозаики, выполненного в технике скани, содержатся 10 эмалевых медальонов с изображениями семи соименных Иоанну Богослову святых[908], а также родителей Иоанна Предтечи (Елизаветы и Захарии) и Этимасии. Набор святых наводит на мысль, что икона могла быть вкладом в монастырь императора, носившего имя Иоанн[909]. Впрочем, как справедливо указывает М. Хадзидакис, расположение медальонов, наводящее на мысль об их вторичном использовании, а также отсутствие среди святых Иоанна Предтечи указывают на то, что эмали первоначально предназначались для иконы, изображавшей рождество Иоанна Крестителя или его самого[910].

22. **Миниатюрная мозаика «Распятие» (19 х 16 см) в монастыре Ватопед** (илл. 2.29) упоминается паломниками XVIII – XIX вв. в числе мозаичных икон, развешанных в алтарной части кафоликона этого монастыря. Ее происхождение и время поступления в монастырь неизвестно. Согласно гипотезе Н.П. Кондакова, микромозаика являлась частью вклада Анны

---

[906] См. перечисление свидетельств русских паломников о мозаичных иконах в монастыре Ватопед в статье: *Piatnitsky Y.* The Portable Mosaic Icons from Vatopedi, Mount Athos // The Monastery of Vatopedi. History and Art. Athens, 1999. P. 212. К ним следует добавить имеющее важное значение описание архимандрита Антонина (Капустина), указавшего, что все увиденные им в монастырях Афона миниатюрные мозаичные иконы были развешены по стенам алтаря.

[907] *Brockhaus H.* Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1891. S. 98; *Kondakov N.P.* Histoire et monuments des émaux byzantins. Francfort sur Mein, 1892. P. 193.

[908] На эмалях представлены святые: Иоанн Златоуст, Иоанн Милостивый, Иоанн Постник, Иоанн Дамаскин, Иоанн Кущник, Иоанн Лествичник, Иоанн Бессребренник. См. *Chatzidakis M.* Une icone en mosaïque de Lavra // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Wien, 1972. Band 21. P. 80. Как отмечает О. Демус, одна из поэм Мануила Фила описывает икону «Рождество Иоанна Крестителя», окруженную изображениями соименных Предтече святых. См. *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 196.

[909] *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт-Петербург: Издание Императорской Академии Наук, 1902. С. 115.

[910] *Chatzidakis M.* Une icone en mosaïque de Lavra // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Wien, 1972. Band 21. P. 81.

Палеологины Кантакузины Филантропины, супруги трапезундского императора Мануила III Великого Комнина (1390–1412 гг.) (см. п. 17)[911].

23. **Микромозаика «Св. Иоанн Златоуст» (18 х 13 см) (ныне – в Дамбартон-Оукс, Вашингтон)** (илл. 2.24) происходит из монастыря Ватопед на Афоне, где ее присутствие засвидетельствовано описаниями многочисленных паломников XVIII – XIX вв. В 1894 г. была подарена игуменом монастыря Хрисанфом графу А.И. Нелидову, русскому послу в Османской империи. Находилась в коллекции графа Нелидова сначала в Константинополе, затем в Париже. В 1954 г. была приобретена Дамбартон Оукс[912].

По предположению Ю.А. Пятницкого, миниатюрная мозаика могла быть подарена монастырю Ватопед Иоанном VI Кантакузином (ум. в 1383 г., годы правления: 1347–1354 гг.) вместе с головой св. Иоанна Златоуста – реликвией, хранившейся до этого в одном из константинопольских богородичных монастырей[913].

**24. Миниатюрная мозаичная икона «Спас Эммануил» (9,5 х 7,5 см) в ГИМ (илл. 2.7)** происходит из собрания одного из крупнейших российских коллекционеров П.И. Севастьянова, прославившегося своими многочисленными путешествиями, в том числе в монастыри Афона (в 1851, 1852, 1856-57, 1858, 1859-60 гг.)[914]. Вероятно, икона поступила в коллекцию П.И. Севастьянова в середине XIX в., а до этого находилась на Святой Горе[915]. В 1861 г. коллекция П.И. Севастьянова экспонировалась на специально устроенной выставке в залах Академии художеств в Санкт-Петербурге, а после

---

[911] В неизвестное время икона была вырезана из своего первоначального деревянного обрамления и вставлена в новое, на которое крепится оклад. Это обнаружил еще Н.П. Кондаков в 1898 г. См. *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. P. 392.

[912] *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 214 (переиздание статьи 1960 г.); *Piatnitsky Y.* The Portable Mosaic Icons from Vatopedi, Mount Athos // The Monastery of Vatopedi. History and Art. Athens, 1999. P. 214; Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 227.

[913] *Piatnitsky Y.* The Portable Mosaic Icons from Vatopedi, Mount Athos // The Monastery of Vatopedi. History and Art. Athens, 1999. P. 214–216.

[914] *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Том 1. Москва, 2006.С. 380.

[915] Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Авт.-сост. каталога А. В. Банк, М. А. Бессонова. Москва: Советский художник, 1977. Т. 3. № 930, С. 45.

ее закрытия была передана в Музей древнерусского искусства Академии художеств. Впоследствии часть собрания коллекционера осталась в Санкт-Петербурге в Академии художеств, а часть памятников в 1862 г. была передана в Московский Публичный и Румянцевский музеи[916]. В числе последних была и миниатюрная мозаичная икона «Спас Эммануил», выставлявшаяся в 1862—1864 гг. в отделении Христианских Древностей[917]. В Румянцевском музее микромозаика хранилась до 1922 г., когда она была передана в ГИМ[918].

**25. Миниатюрная мозаичная икона «Четыре святителя» (16 х 11,5 см) в Государственном Эрмитаже (илл. 2.22)**. Икона происходит из собрания Н.П. Лихачева, в которое попала до 1913 г.[919] Данных об обстоятельствах приобретения иконы не сохранилось, но из письма Н.П. Лихачева к А.В. Орешникову от 12 января 1920 г. известно, что сам владелец считал ее «древней, афонской»[920]. В 1930 г. после ареста и ссылки ученого икона была конфискована и передана в музей Института книги, документа и письма Академии наук[921]. В 1938 г. музей был расформирован, а икона вместе с другими памятниками из коллекции Н.П. Лихачева передана в Эрмитаж[922].

Миниатюрная мозаичная икона вмонтирована в обрамление с исполненными темперой изображениями Деисуса, евангелиста и святых, между которыми расположены частицы мощей, на которых сохранились фрагменты славянских надписей с их обозначением. По-видимому, обрамление первоначально не предназначалось для мозаичной иконы, их соединение в

---

[916] *Пятницкий Ю.А.* Византийские и поствизантийские иконы в России. Часть 2 // Византийский временник, 1995. Т. 56. С. 249.

[917] *Овчинникова Е.С.* Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического Музея // Византийский временник, Т. XXVIII. М., 1968. С. 207.

[918] Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Авт.-сост. каталога А. В. Банк, М. А. Бессонова. Москва: Советский художник, 1977. Т. 3. С. 45.

[919] В 1913 г. Н.П. Лихачев продал свою коллекцию икон в Русский музей имени императора Александра III, при этом специально оговорив, что мозаика с изображением четырех святителей не входит в число продаваемых произведений. См. *Пятницкий Ю.А.* Отзыв Л.А. Мацулевича о византийской мозаичной иконе из собрания Н.П.Лихачева // Вспомогательные исторические дисциплины, XXIX. СПб., 2005. С. 328.

[920] *Банк А.В.* Мозаичная икона из собрания Н.П. Лихачева // Из истории русского и западноевропейского искусства: материалы и исследования. Москва: Академия наук СССР, 1960. С. 185. Как отмечает Ю.А. Пятницкий, «есть туманное замечание, что, возможно, она хранилась в Московском Кремле». См. Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Санкт-Петербург, 2000. В-124.

[921] Музей был основан самим Н.П. Лихачевым на базе собственной коллекции, которую ученый вместе с домом передал Академии наук в послереволюционные годы.

[922] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 225. Cat. 134.

единый комплекс произошло в XIV в.[923] или, что вероятнее, позже – во второй половине XVI в.[924] Ю.А. Пятницкий отметил, что сорочки иконы выполнены из шелка высокого качества (китайского и итальянского); итальянский шелк, аналогичный использованному на обороте эрмитажной иконы, использовался в мастерских лицевого шитья царицы бояр Годуновых (в том числе Ирины Годуновой, супруги царя Феодора Иоанновича)[925]. На основании этого наблюдения исследователь высказал предположение, что микромозаика в XVI в. находилась на Руси и принадлежала царской семье, вероятно, сначала – Анастасии Романовой, первой жене Ивана IV Грозного[926], а затем Ирине Годуновой, жене его сына Феодора[927].

*Синай*

**26. Микромозаика «Распятие» (9 х 5 см) в монастыре св. Екатерины на Синае (илл. 2.31).** Происхождение неизвестно. М. и Г. Сотириу выдвинули предположение, что икона могла быть изготовлена в Анатолии[928].

*Северная Македония*

**27-28. Миниатюрная мозаика «Христос на троне» (18,7 х 11,2 см) (ныне – в охридской Галерее икон; илл. 2.1)** найдена в 1960 г. в южном приделе церкви Богоматери Перивлепты (св. Климента) в Охриде вместе с еще одной, почти полностью разрушенной мозаичной иконой, на которой когда-то был изображен неизвестный святой[929].

---

[923] Византия. Балканы. Русь 1991 – Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века: Каталог выставки. М., 1991. С. 211–212, 225.
[924] Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557). New York, 2004. P. 225–227.
[925] Ibid. P. 227.
[926] По мнению Ю.А. Пятницкого, эта гипотеза подкрепляется тем, что в правой нижней части обрамления иконы изображена св. Анастасия.
[927] Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. СПб, 2000. В-124
[928] *Σωτηρίου Γ. και Μ.* Εικόνες του Σινά Αθήνα, 1958. Τ. Α'. ς. 186–187. Τ. Β'. ς. 186-187. Εικ. 204.
[929] *Балабанов 1969*, С. 128; *Miljković-Pepek 1972*, P. 203. Размер ковчега утраченной мозаичной иконы из Охрида составлял 17 х 11 см, доски – 27,7 х 21,5 х 2,5 см (*Балабанов 1969*, С. 131).

*Грузия*

**29. Миниатюрная мозаика «Св. Георгий» (18 х 10 см) из Государственного музея изобразительных искусств Грузии** (илл. 2.14.) была обнаружена в 1957 г. в с. Масхвариши (Верхняя Сванетия) научным сотрудником Института истории искусств Грузинской ССР Р.О. Шмерлинг[930]. В музей поступила в 1960-е гг.[931]

*Миниатюрные мозаичные иконы, происходящие из Малой Азии*

**30. Микромозаика «Сорок мучеников севастийских» (20 х 15 см) в Дамбартон-Оукс, Вашингтон (илл. 2.25)**. Принадлежала М. Сегредакису, который приобрел ее в Греции у беженца из Малой Азии[932]. Затем находилась в коллекции Данона, у которого в 1931 г. была куплена Г. Пирсом. В 1947 г. подарена Дамбартон-Оукс П. Пирс, вдовой Г. Пирса[933].

**31. Миниатюрная мозаика «Богоматерь Елеуса» (11,2 х 8,6 см) в Метрополитен-музее в Нью-Йорке (илл. 2.12)** впервые стала известна научному сообществу в конце 1980-х гг., когда она находилась во владении частного британского коллекционера. В 2002 г. икона была приобретена Дж. Уэбером[934], в 2008 г. подарившим ее Метрополите-музею[935]. Происхождение памятника неизвестно.

---

[930] Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Москва, 1977. Т. 2. С. 33; *Коваленко Т.В.* Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института Истории Грузинского Искусства // Сообщения государственного ордена Ленина Эрмитажа (XIII). Ленинград, 1978. С. 65.

[931] Medieval Georgian Ecclesiastical Art in Georgian National Museum. Tbilisi, 2012. P. 141–142, 148. Г.В. Алибегашвили высказывает очень осторожное предположение, что икона имеет не константинопольское, а местное грузинское происхождение, на что указывает ее линейный стиль. См. *Алибегашвили Г.В.* Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии // Средневековое искусство. Русь. Грузия. Москва: Издательство «Наука», 1978. С. 160. На наш взгляд, ни стиль, ни высокое, столичного уровня мастерство исполнения памятника не подтверждают оправданность такой гипотезы.

[932] *Demus O.* An unknown mosaic icon of the Palaeologan epoch / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 164. (переиздание статьи 1946 г.).

[933] *Demus O.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Ed. Hutter I. London: The Pindar Press, 1998. P. 200 (переиздание статьи 1960 г.).

[934] Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 217.

[935] Официальный сайт Метрополитен-музея: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2008.352/, дата обращения 08.06.2018.

# Приложение 3. Проблема датировки миниатюрных мозаичных икон

| № | Сюжет | Местонахождение | Датировка[936] | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | И. Фурлан | А. Крикельберг-Пютц | С. Педоне | Э. Райдер | М. Фафалиос | Предлагаемая автором |
| **I. Миниатюрные мозаичные иконы XI – первой половины XIII вв.** | | | | | | | | |
| 1 | Св. Николай Чудотворец | Монастырь св. Иоанна Богослова, о. Патмос, Греция | Вторая четверть XI в. | Вторая половина XII в. | XI в. | - | Вторая половина XI в. | - |
| 2 | Св. Димитрий | Монастырь св. Екатерины, Синай, Египет | Вторая половина XII в. (?) | Середина XII в. | Вторая половина XII в. | - | Середина XII в. | - |
| 3 | Св. Николай Чудотворец | Церковь св. Иоанна Крестителя, аббатство Буртшайде, Аахен Германия | XIII в. | Конец XII в. | Конец XII – начало XIII в. | - | Вторая половина XII в. (?) | - |
| 4 | Св. Николай Чудотворец | До Второй Мировой войны находилась в музее Киево-Печерской лавры. Утрачена в 1943 г. | Вторая половина XII в. (?) | XIII в. | XIII в. | - | - | - |
| 5 | Богоматерь Агиосоритисса | Церковь св. Андрея, монастырь Кларисс, Краков, Польша | Середина XIII в. (?) | Первая половина XIII в. | Середина XIII в. | - | 1204 – 1261 гг. | - |
| **II. Миниатюрные мозаичные иконы раннепалеологовского периода** | | | | | | | | |
| **1.1. Иконы с изображениями Христа** | | | | | | | | |
| 6 | Христос на троне | Галерея икон, Охрид, Македония | Третья четверть XIII в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Третья четверть XIII в. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа микромозаик» | Вторая половина XIV в. | Середина – третья четверть XIII в. «Переходный стиль» |

[936] Приводятся только датировка и атрибуция, указанные в обобщающих трудах по миниатюрным мозаичным иконам.

| № | Сюжет | Местонахождение | Датировка[936] | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | И. Фурлан | А. Крикельберг-Пютц | С. Педоне | Э. Райдер | М. Фафалиос | Предлагаемая автором |
| 7 | Христос Пантократор | Церковь Санта-Мария-ин-Кампителли, Рим, Италия | Третья четверть XIII в. | Начало XIV в. | Середина XIII в. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Вторая половина XIV в. | Середина – третья четверть XIII в. «Переходный стиль» |
| 8 | Христос Пантократор | Монастырь Эсфигмен, Афон, Греция | Вторая четверть XIV в. | Начало XIV в. | Вторая четверть XIV в. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Середина XIV в. | Первая четверть XIV в. (1310-1320-е гг.) Миниатюрные мозаики «par excellence» |
| 9 | Христос Пантократор | Церковь св. Екатерины, Галатина, Италия | Вторая четверть XIV в. | Начало XIV в. | Начало XIV в. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Середина XIV в. | Первая четверть XIV в. (1310-1320-е гг.) Миниатюрные мозаики «par excellence» |
| 10 | Христос Пантократор | Лавра св. Афанасия, Афон, Греция | Вторая половина XIV в. | Начало XIV в. | Вторая половина XIV в. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Середина XIV в. | Вторая половина XIII – первая четверть XIV вв. «Переходный стиль» (?) |
| 11 | Христос Пантократор | Церковь свв. Петра и Павла, Шиме, Бельгия | Первая половина XIV в. | Первая четверть XIV в. | 1300 – 1350 гг. | Ок. 1310-1320-е гг. «Группа Фетхие джами» | Середина XIV в. | Середина – третья четверть XIII в. «Переходный стиль» |
| 12 | Спас Эммануил | Государственный Исторический Музей, Москва, Россия | Последняя треть XIII в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Последняя треть XIII в. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Первая половина XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. «Эмальерная» группа |
| 13 | Христос во гробе | Базилика Санта-Кроче-ин-Джерусалемме, Рим, Италия | Начало XIV в. | Начало XIV в. | XIV в. | Ок. 1290-1310 гг. «Переходная группа» | Ок. 1300 г. | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |

| № | Сюжет | Местонахождение | Датировка[936] | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | И. Фурлан | А. Крикельберг-Пютц | С. Педоне | Э. Райдер | М. Фафалиос | Предлагаемая автором |
| 14 | Христос во гробе | Бывший монастырь Татарна, Эвритания, Греция | Конец XIII – начало XIV вв. | Начало XIV в. | XIV в. | Ок. 1290-1310 гг. «Переходная группа» | Ок. 1300 г. | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |
| **1.2. Иконы с изображениями Богоматери** | | | | | | | | |
| 15 | Св. Анна с Марией | Монастырь Ватопед, Афон, Греция | XIII – XIV вв. | Начало XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Середина XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. «Эмальерная» группа |
| 16 | Богоматерь Елеуса | Патриаршая семинария, церковь Санта-Мария-делла-Салюте, Венеция, Италия | Третья четверть XIII в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Конец XIII – начало XIV вв. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Вторая четверть – середина XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. «Эмальерная» группа |
| 17 | Богоматерь Елеуса | Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США | - | - | Конец XIII – начало XIV вв. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Середина XIV в. | ? |
| 18 | Богоматерь Одигитрия в окружении двенадцати апостолов | Неизвестно. До 1979 г. – в коллекции Стокле в Брюсселе | XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Конец XIII – XIV вв. | Ок. 1310-1330-е гг. «Иконы, близкие группе «Двенадцати праздников» | Первая половина XIV в. | - |
| **1.3. Иконы с изображениями святых** | | | | | | | | |
| 19 | Св. Георгий | Государственный институт истории искусств, Тбилиси, Грузия | XIII в. | Начало XIV в. | XIII в. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Первая половина XII в. | Середина – третья четверть XIII в. «Переходный стиль» |
| 20 | Св. Георгий, побеждающий дракона | Лувр, Париж, Франция | Последняя четверть XIV в. | Начало XIV в. | Начало XIV в., XV в. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Первая четверть XIV в. | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |

| № | Сюжет | Местонахождение | Датировка[936] | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | И. Фурлан | А. Крикельберг-Пютц | С. Педоне | Э. Райдер | М. Фафалиос | Предлагаемая автором |
| 21 | Св. Феодор Стратилат | Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия | Вторая четверть XIV в. | Первая половина XIV в. | Первая половина XIV в. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Первая четверть XIV в. | Первая четверть XIV в. (1310-1320-е гг.) Миниатюрные мозаики «par excellence» |
| 22 | Св. Димитрий | Муниципальный музей, Сассоферрато, Италия | Последняя четверть XIV в. | Первая половина XIV в. | Первая половина XIV в. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | 1290 – 1310 гг. | Первая четверть XIV в. (1310-1320-е гг.) Миниатюрные мозаики «par excellence» |
| 23 | Св. Феодор Тирон | Музеи Ватикана, Ватикан | Конец XIV в. | Первая половина XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Вторая четверть – середина XIV в. | Первая четверть XIV в. (1310-1320-е гг.) Миниатюрные мозаики «par excellence» |
| 24 | Иоанн Предтеча | Собор Сан-Марко, Венеция, Италия | Первая половина XIV в. | Начало XIV в. | Первая половина XIV в. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Первая четверть XIV в. | Первая четверть XIV в. (1310-1320-е гг.) Миниатюрные мозаики «par excellence» |
| 25 | Иоанн Предтеча | Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия | Третья четверть XIII в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Конец XIII – начало XIV вв. | Ок. 1310-1320-е гг. «Группа Фетхие джами» | Вторая четверть – середина XIV в. | Первая четверть XIV в. (1310-1320-е гг.) Миниатюрные мозаики «par excellence» |
| 26 | Св. Иоанн Богослов | Лавра св. Афанасия, Афон, Греция | Ок. 1300 г. | Начало XIV в. | Начало XIV в. Мануил Паселин (?) | Ок. 1300 г. Мануил Панселин «Переходная группа» | Ок. 1300 г. | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |

| № | Сюжет | Местонахождение | Датировка[936] | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | И. Фурлан | А. Крикельберг-Пютц | С. Педоне | Э. Райдер | М. Фафалиос | Предлагаемая автором |
| 27 | Четыре святителя (Иоанн Златоуст, Василий Великий, Николай Чудотворец, Григорий Богослов) | Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия | Середина XIV в. | Начало XIV в. | Начало XIV в. | Ок. 1310-1330-е гг. «Иконы, близкие группе «Двенадцати праздников» | Первая половина XIV в. | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |
| 28 | Св. Николай Чудотворец | Музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, Киев, Украина | Начало XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Конец XIII – начало XIV вв. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Середина XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. «Эмальерная» группа |
| 29 | Св. Иоанн Златоуст | Дамбартон Оукс, Вашингтон, США | Вторая четверть XIV в. | Ок. 1325 г. | Ок. 1325 г. | Ок. 1350 г. | Вторая половина – конец XIV в. | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |
| 30 | Сорок мучеников Севастийских | Дамбартон Оукс, Вашингтон, США | Последняя четверть XIII в. | Начало XIV в. | Начало XIV в. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Ок. 1300 г. или первая четверть XIV в | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |
| 31 | Неизвестный святой | Галерея икон, Охрид, Македония | - | - | - | - | - | - |
| **1.4. Иконы с изображениями евангельских событий** | | | | | | | | |
| 32 | Диптих с двенадцатью праздниками | Музео дель Опера дель Дуомо, Флоренция, Италия | Первая треть XIV в. | Начало XIV в. | 1300 – 1350 гг. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Первая четверть XIV в. | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |
| 33 | Благовещение | Музей Виктории и Альберта, Лондон Великобритания | Первая треть XIV в. | Начало XIV в. | Начало XIV в. | 1320-е гг. «Группа «Двенадцати праздников» | Первая четверть XIV в. | Первая четверть XIV в. «Живописная» группа |
| 34 | Распятие | Монастырь Ватопед, Афон, Греция | Вторая половина XIII в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Конец XIII – начало XIV вв. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Середина XIV в. | Конец XIII – начало XIV вв. «Эмальерная» группа |
| 35 | Распятие | Музей Боде, Берлин, Германия | Последняя треть XIII в. | Конец XIII – начало XIV вв. | Конец XIII – начало XIV вв. | Ок. 1300 г. Мануил Панселин «Переходная группа» | Ок. 1300 г. или первая четверть XIV в. | Конец XIII - начало XIV вв. «Живописная» группа |

| № | Сюжет | Местонахождение | Датировка[936] | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | И. Фурлан | А. Крикельберг-Пютц | С. Педоне | Э. Райдер | М. Фафалиос | Предлагаемая автором |
| 36 | Распятие | Монастырь св. Екатерины, Синай, Египет | Вторая половина XIV в. | Первая половина XIV в. | Вторая половина XIV в. | Ок. 1260-1290 гг. «Орнаментальная группа» | Конец XIV в. или начало XV в. | Середина – третья четверть XIII в. «Переходный стиль» |