

**Lomonosov Moscow State University  
St. Petersburg State University**

# **Actual Problems of Theory and History of Art**

## **II**

**Collection of articles**

**St. Petersburg  
2012**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
Санкт-Петербургский государственный университет

# Актуальные проблемы теории и истории искусства

## II

Сборник научных статей

Санкт-Петербург  
2012

УДК 7.061  
ББК 85.03  
А43

**Редакционная коллегия:**

И.И. Тучков (председатель редколлегии), М.М. Алленов, А.В. Захарова (отв. ред. выпуска),  
А.А. Карев, С.В. Мальцева, Н.А. Налимова, С. Педоне (Рим), А.С. Преображенский, В.А. Расторгуев,  
А.П. Салиенко, М.В. Соколова, Е.Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович (Белград)

**Editorial board:**

Ivan Tuchkov (chief of the editorial board), Mikhail Allenov, Andrey Karev, Svetlana Maltseva,  
Nadezhda Nalimova, Silvia Pedone (Rome), Alexandr Preobrazhensky, Vasily Rastorguev, Alexandra Salienko,  
Maria Sokolova, Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović (Belgrade),  
Anna Zakharova (editor in charge of the present volume)

**Рецензенты:**

д. иск. проф. Т.В. Ильина (СПбГУ)  
к. иск. доц. Е.А. Ефимова (МГУ имени М.В. Ломоносова)

**Reviewers:**

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University)  
Elena Efimova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова и Ученого совета исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета*

**А43** **Актуальные проблемы теории и истории искусства** : сб. науч. статей. Вып. 2. / Под ред. А.В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. – 584 с.

**Actual Problems of Theory and History of Art**: Collection of articles. Vol. 2. / Ed. A.V. Zakharova. – St. Petersburg: NP-Print, 2012. – 584 p.

**ISBN 978-5-91542-185-0**

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 24–27 ноября 2011 г. и посвященной актуальным вопросам истории искусства и культуры от древности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований в области изучения искусства Древнего мира, Византии, Древней Руси, Западной Европы от Средневековья до Нового и Новейшего времени, России XVIII–XX вв., а также теории искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles presents the materials of the International Conference of Young Specialists held at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University on November 24–27, 2011. It deals with the actual problems of art history and theory from Antiquity to the present day. The articles by Russian and foreign authors (in Russian and in English) present the results of research in the art of the Ancient World, Byzantium, Medieval Russia, Western Europe from the Middle Ages to the 20th c., Russian art from the 18th to the 20th c., theory of art.

The edition is addressed to art historians, historians, art students and art lovers.

ISBN 978-5-91542-185-0

© Авторы статей, 2012  
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова  
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета

На обложке использована картина Егора Кошелева «Акме», 2005.  
Собрание галереи «Реджина», Москва  
On the cover: Egor Koshelev, “Acme”, 2005. Gallery “Regina”, Moscow

## Содержание Contents

А.П. Салиенко, А.В. Захарова. Предисловие Alexandra P. Salienko, Anna V. Zakharova. Foreword.....	12
--	----

## Искусство Древнего мира и средневекового Востока Ancient and medieval Muslim art

О.С. Звонков. Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона Oleg S. Zvonkov. Alabaster artifacts found in the tomb of Tutankhamun .....	18
--	----

Н.А. Налимова. Классические Афины до «эпохи Перикла»: утраченные архитектурные и живописные памятники Nadezhda A. Nalimova. The classical Athens before the “Age of Pericles”: the lost monuments of architecture and painting.....	24
--	----

Т. Кишбали. Погребальные сооружения Кари IV в. до н. э. Tamás Kisbali. Burial buildings of the 4th c. B.C. in Caria.....	29
---	----

Е.В. Могилевская. К проблеме датировки группы боспорских акварельных пелик из собрания Государственного Эрмитажа Ekaterina V. Mogilevskaya. On the problem of dating the group of Bosporan watercolor pelikai in the collection of the State Hermitage .....	34
---	----

Д.С. Васько. К истории фальсификаций древнегреческой расписной керамики Dmitriy S. Vasko. Ancient Greek painted pottery: to the history of falsification .....	40
---	----

Е.В. Журбина. История Купидона и Психеи в древнеримском изобразительном искусстве Ekaterina V. Zhurbina. The tale of Cupid and Psyche in ancient Roman art.....	46
--	----

Л.Д. Петрова. Фрески бань замка Кусайр-Амра. Аспекты перцепции арабо-мусульманской культурой античного наследия Lyubava D. Petrova. Frescoes in the Baths of Qasr Amra castle. The aspects of perception of ancient heritage in the Muslim Arab culture.....	53
---	----

Е.В. Кирюшкина. Особенности формирования и развития декора дворцовой архитектуры мусульманской Испании Ekaterina V. Kiryushkina. The architectural decoration of palaces in Muslim Spain: characteristics of its formation and development process .....	60
---	----

## Востонохристианское искусство Eastern Christian art

Валентина Кантоне. Исследование иллюстрированных рукописей от пергамента к цифровой библиотеке онлайн: сообщение о проекте, со-финансируемом Европейским социальным фондом Valentina Cantone. A study on the illuminated manuscripts from the parchment to the digital library online: report on a project co-financed by the European Social Funds.....	68
---	----

Сильвия Педоне. Визуальные эффекты и инфекции в мусульманской и византийской скульптурной декорации Silvia Pedone. Visual effects and visual infection in Islamic and Byzantine champlevé sculpture.....	73
А.В. Захарова. Византийская живопись второй половины X – начала XI в. по миниатюрам рукописей Anna V. Zakharova. Byzantine painting from the second half of the 10th to early 11th century in manuscript illumination.....	78
А.В. Щербакова. Пространство кафоликона Осиос Лукас в Фокиде и его возможный прототип – храм свв. Сергия и Вакха в Константинополе Alexandra V. Shcherbakova. The space of the catholicon of Hosios Loukas in Phocis and its possible prototype, the church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople .....	83
А.А. Фрезе. Соотношение периферии и основного объема храмов в византийской и древнерусской архитектурных традициях: о применимости термина «пятинефный» к памятникам IX–XII вв. Anna A. Freze. The correlation of central and peripheral zones in Byzantine and Russian churches: on the usability of the term “five-nave” regarding the 9th-12th c. monuments.....	87
М.В. Гринберг. Минологий ГИМ Син. гр. 9 и рукописи его круга Maria V. Grinberg. The Menologion Syn. Gr. 9 and manuscripts of its circle.....	94
А.Л. Макарова. Фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): стиль живописи и проблема датировки Anna L. Makarova. The altar apse frescoes in the church of Nativity of the Virgin in Betania (Georgia): painting style and question of dating.....	100
О.В. Овчарова. История изучения фресок Нерези (иконографический аспект) Olga V. Ovcharova. The history of research on the iconography of Nerezi frescoes.....	108
А.В. Веремьева. Икона «Богородица Бенедиктинок» из собора в Андрии и некоторые другие памятники византийской иконописи в Южной Италии. Проблема художественных взаимосвязей Востока и Запада в период около 1200 г. Alesya V. Veremyova. The icon of the Virgin “delle Benedettine” from Andria cathedral and some other monuments of Byzantine icon-painting in Southern Italy. The problem of artistic connections between East and West around 1200 .....	117
О.Д. Белова. К вопросу о стиле миниатюр одной византийской рукописи конца XIII в. (РНБ, греч. 101) Olga D. Belova. The style of miniatures in the Byzantine manuscript of the end of the 13th c. (National Library of Russia, gr. 101).....	125
Е.А. Немыкина. Региональная специфика и проблемы влияний в средневековой болгарской архитектуре на примере памятников города Несебра Elena A. Nemykina. The regional specifics and the problems of influence in the medieval Bulgarian architecture: Nessebar’s monuments.....	132
С.В. Мальцева. Балканские влияния или параллели в древнерусской архитектуре? Svetlana V. Maltseva. Balkan influences or parallels in Old Russian architecture? .....	137
В.А. Ханько. Икона «Воскрешение Лазаря» из ГРМ в контексте развития поздневизантийской живописи Vera A. Khanko. “The Raising of Lazarus” icon from the State Russian Museum in the context of development of Late Byzantine art .....	145
Джованни Газбарри. Подделки раннехристианских и византийских произведений на рубеже XIX-XX вв. Заметка о «Кладе Росси» Giovanni Gasbarri. Early Christian and Byzantine fakes at the turn of the twentieth century: a note on Giancarlo Rossi’s Tesoro Sacro .....	149

## Древнерусское искусство

### Old Russian art

- Д.Д. Ёлшин. Зодчество Переяславля Южного: школа или артель?  
Denis D. Jolshin. The architecture of Pereyaslavl', a workshop or a school?..... 156
- Д.А. Скобцова. Образы святых князей Бориса и Глеба в росписи  
Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке  
Daria A. Skobtsova. Images of saintly princes Boris and Gleb in the frescoes  
of the Church of Transfiguration of Our Saviour in Polotsk ..... 162
- А.М. Манукян. Иконографическая программа южных врат собора  
Рождества Богоматери в Суздале. Некоторые замечания  
Anna M. Manukyan. The iconographic program of the south door  
of Suzdal cathedral of the Virgin's Nativity. Some remarks ..... 168
- Е.И. Морозова. Полихромные зооморфные инициалы в московских рукописях конца XV в.  
Ekaterina I. Morozova. Polychrome zoomorphic initials in Moscow manuscripts of the late 15th c. .... 174
- А.В. Трушникова. Бесстолпные храмы Пскова конца XIV – начала XVI в.  
К вопросу о балканских аналогах  
Alexandra V. Trushnikova. The late 14th – early 16th c. churches without pillars in Pskov.  
On the problem of Balkan parallels ..... 181
- П.А. Тычинская. Образ конного архангела в византийском и поствизантийском искусстве  
и его связь с русской иконографией «Архангел Михаил – грозных сил воевода»  
Polina A. Tychinskaya. The image of the equestrian archangel in Byzantine and post-Byzantine art  
and its connection to the Russian iconography «Archangel Michael the Voivode»  
(Commander of the heavenly host) ..... 189
- Д.В. Найдёнова. Зооморфный образ святого Христофора на северных алтарных дверях  
второй половины XVI – начала XVIII в.  
Darya V. Naydyonova. The zoomorphic image of St. Christopher on the northern altar doors  
from the second half of the 16th to early 18th century ..... 195
- Н.М. Абраменко. Образы святых князей Бориса и Глеба в иконописи и прикладном искусстве  
конца XVI – начала XVII в. Патрональная тема в искусстве времени Бориса Годунова  
Natalya M. Abramenko. Images of the Russian saints princes Boris and Gleb in the art of the period  
of the tsar Boris Godunov. Tradition of the veneration of the tutelary saints of Russian tsars..... 201
- А.С. Трапезникова. К вопросу о духовных и эстетических ориентирах современных иконописцев  
Anastasia S. Trapeznikova. On the problem of spiritual and aesthetic reference points  
of contemporary icon painters..... 209

## Западное искусство Средневековья и Нового времени

### Medieval and Early Modern Western art

- Лоренцо Риккарди. Станковая живопись XIII–XIV вв. на юге Лацио:  
две малоизвестные иконы из Амазено  
Lorenzo Riccardi. Panel painting between the 13th and 14th century in Southern Lazio:  
two “forgotten” works in Amaseno ..... 217
- Н.А. Коваленко. Сиенская школа живописи 1260–1300 гг. К проблеме изучения образов Богоматери  
Natalya A. Kovalenko. The Sienese school of painting in 1260-1300.  
On the problem of studying the images of Our Lady..... 223

М.Л. Мусурок. Город внутри и вне стен. Анализ миниатюр братьев Лимбургов из часословов герцога Жана Беррийского Marina L. Musurok. The city inside and outside the walls: the analysis of the Limbourg brothers miniatures from the Books of Hours of Duke de Berry.....	230
Е.И. Тараканова. Итальянская капелла XV в. и театр Ekaterina I. Tarakanova. Italian chapel of the 15th century and theatre .....	235
М.А. Лопухова. “Sacris superis initiati canunt”: идея избранности в декорации капеллы Строчици в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции Marina A. Lopukhova. “Sacris superis initiati canunt”: the idea of selectness in the decoration of the Strozzi Chapel in the Basilica of Santa Maria Novella in Florence.....	241
Е.А. Титова. Античные купольные постройки Рима в интерпретации архитекторов Возрождения Elizaveta A. Titova. Ancient domed buildings of Rome in the interpretation of Renaissance architects .....	247
П.А. Алёшин. Произведения искусства в поэзии Аньоло Бронзино Pavel A. Alyoshin. Works of art in the poetry of Agnolo Bronzino .....	255
М.М. Прохорцова. Тема Распятия в творчестве Франсиско Сурбарана. Специфика стилистически-иконографической трактовки Maria M. Prokhortsova. The theme of Crucifixion in the art of Francisco Zurbaran. Peculiarities of style and iconography .....	261
А.-Т. А. Куркина. Формирование архитектурного стиля Брынковяну и его распространение на территории Дунайских княжеств в период с 1688 по 1730 г. Ana-Teodora A. Kurkina. The development of Brâncoveanu architectural style and its diffusion in Danubian principalities in 1688–1730.....	267
Д.А. Григорьева. «Английское» и «французское» в языке политической сатиры Уильяма Хогарта Darya A. Grigorieva. The “English” and the “French” in the language of political satire of William Hogarth ...	273
<b>Западное искусство XIX–XX вв. и теория искусства</b> <b>Western art of the 19th–20th cc. and theory of art</b>	
Е.А. Скворцова. Иллюстрации Дж.А. Аткинсона к «Горестям человеческой жизни» Дж. Бересфорда и «Резчику...» А.Б. Эванса Ekaterina A. Skvortsova. Illustrations of J.A. Atkinson to J. Beresford’s “The Miseries of Human Life” and A.B. Evans’ “Cutter” .....	278
Е.Г. Гойхман. Особенности восприятия и интерпретации классической традиции в восточных сюжетах Эжена Делакруа 1830–1840-х гг. Elena G. Goikhman. The characteristics of perception and interpretation of the classical tradition in the oriental subjects of Eugène Delacroix in 1830–1840ies .....	284
Е.А. Петухова. Жюль Шере и «Les Maîtres de l’affiche» Elena A. Petukhova. Jules Chéret and “Les Maîtres de l’affiche” .....	292
А.Ю. Мищук. Роль античного наследия в скульптурном и графическом творчестве Аристида Майоля Anna Yu. Mishchuk. The role of antique heritage in sculpture and graphic works by Aristide Maillol.....	298
О.В. Муромцева. Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии Olga V. Muromtseva. The role of the artistic group “Novecento italiano” in the process of shaping the totalitarian art in Italy .....	304
Д.Н. Алёшина. Британская абстрактная живопись школы Сент-Айвз. Проблема русских влияний Dina N. Aleshina. The British abstract painting of the St. Ives school. The problem of Russian influences .....	310

M.Ю. Торопыгина. Атлас «Мнемозина». <i>Non finito</i> в истории искусства Marina Yu. Toropygina. "The Mnemosyne Atlas": <i>non finito</i> in the history of art.....	314
A.В. Григораш. Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии Aliona V. Grigorash. Gesamtkunstwerk: towards the history of the idea in German historiography.....	321
C.C. Ванеян. Монументальные моменты мнемотопа. О некоторых аспектах и измерениях произведения искусства как исторического памятника и художественного творения Stepan S. Vaneyan. The monumental moments of mnemotop. On some aspects and dimensions of artwork as a historical monument and as an artistic creation .....	327
A.A. Зоря. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. Alina A. Zorya. Typology of quotation in the art of the second half of the 20th c.....	334
M.B. Разгулина. Психоанализ и теория архитектуры. К вопросу о междисциплинарном подходе к теории искусства Maria V. Razgulina. Psychoanalysis and architecture theory. On the interdisciplinary approach in art theory .....	341
<b>Русское искусство XVIII в.</b>	
<b>Russian art of the 18th c.</b>	
A.M. Бердыева. Образ воды в портрете петровского времени Aygul M. Berdyeva. The image of water in portraits of the age of Peter the Great.....	348
E.Ю. Станюкович-Денисова. Деятельность Ф.-В. Берггольца в Германии: к изучению путей формирования коллекций архитектурных чертежей в XVIII в. Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova. The activities of F.-W. von Bergholtz in Germany: the ways of making the collections of architectural drawings in the 18th c.....	355
I.B. Северцева. Храм села Руднево Тульской губернии – памятник русской архитектуры первой половины XVIII в. Inga V. Severtseva. St. Nicholas church of Rudnevo in Tula district – a monument of Russian architecture of the first half of the 18th century.....	359
П.Л. Баранов. К вопросу об особенностях иконостаса церкви святого Климента папы римского на Пятницкой улице в Москве Pyotr L. Baranov. On the peculiarities of the iconostasis of the church of Pope Clement at Pyatnitskaya street in Moscow .....	365
A.B. Крайний. К вопросу о композиции пятиглавия в храмовой архитектуре Санкт-Петербурга XVIII в. Alexey V. Krayniy. On the problem of five dome composition in the 18th c. church architecture of St. Petersburg.....	371
A.B. Отришко. Графика Антона Павловича Лосенко (1737–1773): иностранные влияния и национальное своеобразие Alexandra O. Otrishko. The graphic works by Anton P. Losenko (1737–1773): foreign influence and national identity .....	376
Ю.И. Чежина. Образы всадниц в русской культуре XVIII в. К типологии конного портрета Yuliya I. Chezhina. The image of a lady on horseback in 18th c. Russian culture. On the typology of equestrian portraits.....	382
A.B. Юровецкая. Произведения на христианские сюжеты в творчестве Сальватора Тончи Anastasia V. Yurovetskaya. Christian theme in the work of Salvatore Tonci .....	389

## Русское искусство XIX – начала XX в.

### Russian art of the 19th and early 20th cc.

- А.А. Сурова. Влияние западноевропейских образцов на русскую монументальную живопись Синодального периода на примере храмов Тверской области  
Anna A. Surova. The influence of European models on Russian monumental painting of the Synodal period as it is seen in churches of the Tver region..... 395
- А.Е. Кустова. Отечественная война 1812 г. и Первая мировая война в карикатуре  
Anna E. Kustova. French invasion in Russia in 1812 and The First World War in caricature..... 401
- Е.Д. Евсеева. К биографии художника И.В. Бугаевского-Благодарного  
Ekaterina D. Evseeva. Some information concerning the biography of I.V. Bugaevsky-Blagodarny ..... 408
- Е.И. Катрунова. Проект реконструкции церкви Успения Богородицы на Сенной площади архитектора Д.А. Бутырина  
Elena I. Katrunova. D.A. Butyrin's reconstruction project of the church of Our Lady at Sennaya Square..... 413
- А.А. Варламова. Погодинская изба: к вопросу о первоначальном облике  
Alexandra A. Varlamova. To the question of the original appearance of the Pogodin Hut ..... 416
- А.Л. Павлова. Церковные росписи XIX в. в России: отражение столичных стилистических тенденций в многообразии направлений провинциальной монументальной живописи  
Anna L. Pavlova. 19th century church wall paintings in Russia: the reflection of capital cities' stylistic trends in the variety of regional murals..... 420
- Е.О. Мирошина. Основные тенденции в монументальной церковной живописи конца XIX – начала XX в. на примере некоторых малоизученных храмовых программ  
Ekaterina O. Miroshina. The basic tendencies in late 19th – early 20th c. church monumental painting exemplified in some little studied programs of church decoration ..... 429
- Татьяна Малышева. Раннее творчество Валентина Серова в контексте европейской живописи на примере портрета Ольги Трубниковой 1886 г.  
Tanja Malysheva. The early work of Valentin Serov in the context of European painting: the example of Olga Trubnikova portrait of 1886..... 435
- Э.Р. Ахмерова. Портретное искусство стиля модерн в России и Европе  
Elmira R. Akhmerova. The portraiture of Art Nouveau style in Russia and in Europe..... 441

## Русское искусство XX в.

### Russian art of the 20th c.

- Н.Л. Данилова. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна  
Nina L. Danilova. Decorative motives of Vienna Secession in the architecture of St. Petersburg ..... 447
- Ю.Ю. Молоткова. Витраж в архитектуре московского модерна  
Yuliya Yu. Molotkova. Stained glass in Moscow Art Nouveau architecture..... 453
- И.Р. Манашерова. Три неизвестных ранних альбома Марка Шагала  
Iveta R. Manasheerova. Three unknown early albums of Mark Chagall ..... 460
- О.А. Гошчанская. Влияние немецкой и французской художественных школ на рисунок Константина Истомина  
Olga A. Goshchanskaya. The impact of the German and French art schools on the drawing of Konstantin Istomin ..... 466

---

Т.А. Эфрусси. Баухауз на выставках в СССР. 1924–1932 гг. Tatiana A. Efrussi. Bauhaus at exhibitions in USSR. 1924–1932 .....	472
О.В. Фурман. Лик–лицо–маска в фигуративной живописи Казимира Малевича 1928–1933 гг. К проблеме образности в искусстве русского авангарда Olga V. Furman. Image – Face – Mask in figurative painting by Kazimir Malevich, 1928–1933. On the problem of Russian avant-garde imagery .....	478
К.А. Кораблева. Николай Купреянов. Стилистическая эволюция Xenia A. Korablyova. Nikolay Kupreyanov. Stylistic Evolution .....	483
В.Г. Басс. «Отряд забывчивых метафор». К вопросу о прагматике классической формы в отечественной архитектуре XX – начала XXI в. Vadim G. Bass. “A Party of Forgetful Metaphors”. On the Problem of pragmatics of the classical form in Russian architecture of the 20th and early 21st c.....	488
Аннотации .....	494
Abstracts .....	518
Сведения об авторах.....	537
About the authors.....	540
Иллюстрации Plates .....	543

А.В. Веремьева  
(МГУ имени М.В. Ломносова)

## **Икона «Богородица бенедиктинок» из собора в Андрии и некоторые другие памятники византийской иконописи в Южной Италии. Проблема художественных взаимосвязей Востока и Запада в период около 1200 г.**

Происхождение образа Богородицы из собора в городе Андрия<sup>1</sup> (Илл. 23) – выдающегося памятника византийской живописи и, вероятно, наиболее ранней из сохранившихся в Южной Италии греческих икон – по сей день остается загадкой. Не сохранилось ни письменных, ни даже легендарных свидетельств, повествующих о том, откуда и как икона прибыла в земли Апулии<sup>2</sup>. Кроме того, несмотря на предполагаемое исследователями влияние образа из Андрии на сложение местной традиции, об иконе по сей день не существует монографического исследования, и попытки вписать ее в историко-художественный контекст продолжают.

Богородица представлена в иконографии Одигитрии, в рассматриваемый период наиболее распространенной в Апулии и вообще в Италии. Есть в иконографии иконы и важная отличительная черта: насколько позволяет судить сохранность, поза Младенца несколько отличается от традиционной: Он не сидит, но как бы полулежит на руках Богородицы, словно качающей Его. Ряд итальянских исследователей усматривают в этом отсылку к страстной тематике<sup>3</sup>.

Важно отметить, что на протяжении всего XII столетия в византийском искусстве как в монументальной живописи, так и в иконах отчетливо проявилось особое внимание к данной теме, выразившееся в развитии цикла Страстей Господних, остро эмоциональной трактовке сцен Распятия, Снятия со Креста, Положения во Гроб и Оплакивания. Все это коснулось и иконографии Богоматери. Предпочтение в то время отдавалось таким типам богородичной иконографии, в которых отразились проявления человеческой природы Христа, Его взаимоотношения с Матерью и предвидение Его Страстей<sup>4</sup>. В то же время очевидны были поиски художников, направленные на более полное и обостренное раскрытие человеческих чувств и эмоций, на создание образов, исполненных внутреннего драматизма, находящихся в сложных, «переходных» состояниях.

На иконе из Андрии Богородица представлена облаченной в ниспадающий свободными мягкими складками мафорий переливчатого и насыщенного темно-голубого с бирюзовым отливом тона, украшенный охряной каймой с тонким золотым ассистом. Объем мягких драпировок моделируется свободно, с помощью градаций единого тона – от более темного, глубокого к более светлому, материя подобна плотному струистому шелку. Необычная деталь – темно-коричневый, изначально, вероятно, пурпурного оттенка чепец, видимый под мафорием.

Младенец Христос облачен в хитон коричневатого оттенка с очень интенсивной золотой разделкой, полностью окутывающей фигуру, символически придающей ей неземное сияние, подчеркивающей надмирность, Божественность образа «Предвечного Младенца».

Рисунок ассиста очень точный и изысканный, он напоминает ассист одеяний архангела Гавриила на знаменитой иконе «Благовещение» из монастыря святой Екатерины на Синае. Правой рукой Младенец благословляет, жест благословения – двуперстный, греческий.

Нимбы Богородицы и Младенца декорированы пунсоном простого рисунка из точек, нанесенных по окружности. Нимб Младенца – крещатый с алым перекрестием.

Фигура Марии дана обобщенно, единым силуэтом, в ее трактовке не чувствуется стремления к последовательному выявлению пластики. Лик же, напротив, – укрупнен, масштабно преувеличен в сравнении с фигурой, исполнен пластически чрезвычайно отчетливо. Приемы построения идеально правильного и красивого овала, совершенной и равновесной скульптурной формы, подобно античной скульптуре, словно наливающейся изнутри, придают образу особую значительность и монументальность, предвосхищая главные тенденции XIII столетия.

Черты наиболее важные в иконе из Андрии – особая материальная «подлинность», выраженная в теплом тоне карнации, весомости объемной моделировки, и прекрасной, словно светящейся живописной фактуре сложного и многослойного, но одновременно тонкого письма. В основе его – широкие санкирные тени, проложенные по контуру округлого лика, усиленные более темной по тону охрой – прием этот создает осязаемый, почти естественный объем. Организующее начало в письме – оливковый тон карнации, создающий общий теплый колорит лика и имеющий особый, темный, как бы смуглый оттенок. Выпуклые и наиболее освещенные части выделены активными, но очень легкими белильными бликами, положенными свободно, в манере с выявленной фактурой, открытым в мазке движением кисти – ощутимой реальностью живописного построения. Нанесенные тонкими, вторящими форме штриховыми мазками под глазами, у носа и уст, на челе и подбородке, они создают эффект гладкой, как бы немного лоснящейся кожи. Природа света должна быть имматериальна, и потому в том, как он осеняет форму, есть определенная отвлеченность. Высветления над линией скул не вторят форме, но как бы противоречат ей, высветления у подбородка и уст – напротив, производят иллюзию реального освещения объема. Глубина теней подчеркнута темно-коричневыми и черными контурами описей. Завершается моделировка киноварью достаточно светлых, теплых по тону и нежных румян и уст Богородицы.

Личное Младенца Христа исполнено мастером в значительно более свободной, даже несколько скорописной манере. В чертах отсутствует классическая правильность и мягкость, есть в них определенная гипертрофия и несколько излишняя стилизация (глубокие морщины на челе, выделенные надбровные дуги). В целом линейное начало значительно менее выражено, чем в письме лика Марии, в построении формы преобладает свободная живописность, что особенно очевидно в характере высветлений, написанных очень легкими касаниями кисти, даже несколько небрежно. Завершается моделировка мягкой подрумянкой.

Черты лика Марии – утонченно-аристократичные, исполненные благородства, однако не столь отвлеченные, как во многих образах искусства позднекомниновского направления. Они носят достаточно индивидуальный характер. Образ Ее сдержанно-замкнутый (*guarda ma non fa guardare*<sup>5</sup>), самопогруженный, аскетичный в своей эмоциональной выразительности. Но в то же время невозможно не ощутить его сокрытую внутреннюю напряженность, даже драматизм, которые есть как бы результат некой общей сокрушенности состояния, горечи чувства, соединенных с меланхолией – скорбным предчувствием исполнения пророчеств и будущих Страстей Христа.

Мастер, создававший икону из Андрии, был, вероятно, скорее консерватором, строгим последователем вековых традиций в понимании благочестия иконы, отсюда – определенная, если можно так сказать, догматичность в понимании образа, его безмолвное достоинство и пронзительность, его строгость и отстраненность. Есть и определенная ретроспекция в приверженности к старым, то есть позднекомниновским приемам. Однако, в отличие от характерной для экспрессивного стиля позднего XII в. сильной и изощренной графической стилизации, либо полностью дематериализующей пластику, либо соединяющей линейную разделку с антикизированным объемом, в Богородице из Андрии преобладает стремление к сохранению объемной моделировки формы, к ее замкнутому равновесию, скульптурности, гармоничному соотношению в моделировке контурной упругой линии и наполненной светом живописной фактуры.

В сопоставлении с наиболее значимыми памятниками монументальной живописи Византии рубежа XII–XIII столетий Богоматерь из Андрии, как нам представляется, являет собою как бы промежуточный этап между двумя вариантами «монументального стиля» – росписями придела Богородицы в кафоликоне монастыря св. Иоанна Богослова на острове Патмос и фресками церкви Осиос Давид в Фессалониках.

Стиль фресок Патмоса<sup>6</sup>, близких «монументальному», или классицизирующему, направлению позднекомниновской живописи, во многом противоположен экспрессивным тенденциям<sup>7</sup> и продолжает классицистическую линию византийской живописи, устремленную к величественной простоте и монументальности образа. Наиболее важная черта, характеризующая стиль росписи, – объемные моделировки антикизирующих статуарных форм, в которых элементы линейно-графической разделки не приобретают самоценного характера, но находятся в гармоническом сочетании с живописной фактурой. В целом для фресок Патмоса характерны особая звучность, насыщенность и импозантность живописи, а густые и плотные краски, их переливчатые тона сообщают колориту торжественное звучание. Все это в равной мере характеризует и рассматриваемую икону. Фактура письма во фресках Патмоса – «светящаяся», «полнокровная», богатая и нюансированная, что также сближает их с нашей иконой.

Кроме того, есть и весьма характерное сходство в физиогномике. В образах Патмоса отвлеченно-идеализированный тип сочетается с очень «весомо» моделированной формой. Лики широкие, скульптурно-вылепленные, «налитые», с крупными чертами. Моделированы они очень пластично, мягко и живописно – с цветными притенениями, дублирующими рисунок губ, носа, и бровей, с яркими румянами. Черты и общее выражение (особенно лик Богоматери на престоле с двумя архангелами) образов росписи очень близки иконе из Андрии: правильной формы овал лика, увеличенные миндалевидные очи, густые линии спрямленных бровей, образующих впадинку у переносицы, правильной формы нос, небольшой подбородок и чувственный рот – все это очень схоже.

В сравнении иконы и фресковой живописи важно отметить эффект монументализации: для Патмоса характерен особый, «иконный» тип образов. Внутренний строй их монументален, строг и величественен, содержание их значительно определеннее, нежели в идеально-отвлеченных образах одновременных им фресок Дмитриевского собора во Владимире. Сравнительно с ними фрески монастыря Иоанна Богослова представляют собою следующий или параллельный этап воссоздания более доступного и открытого эмоционального типа, «преодолевшего» смятение и внутреннюю противоречивость позднекомниновского искусства. Именно этот тип образов станет ведущим в искусстве XIII в.<sup>8</sup>

Происхождение мастеров, создавших роспись, столь величественную по звучанию, нам неизвестно, неизвестна и ее точная дата. Однако столичное, константинопольское происхождение фресок Патмоса подтверждается тесными связями монастыря Иоанна Богослова с метрополией и очень вероятным приглашением оттуда мастеров для украшения капеллы, посвященной памяти иерусалимского патриарха Леонтия<sup>9</sup>.

Другая близкая рассматриваемой иконе аналогия – образы фресок Осиос Давид<sup>10</sup>, чистое порождение художественной жизни Фессалоник и воплощение идеалов константинопольского императорского двора.

Если искать аналогии для рассматриваемой иконы из Андрии среди образов росписи Осиос Давид, наиболее близкими будут «юные» персонажи, например Саломея из сцены Рождества. Мягкая живописная моделировка лика, доводящая объем до скульптурного совершенства и создающая эффект пластически цельной формы, осененная светом красочная поверхность и плавные линии описей – все это сближает приемы мастеров Осиос Давид и живопись иконы из Андрии.

Как последователям классицизирующей линии рубежа веков мастерам Осиос Давид свойственно обновленное восприятие античной традиции. Отсюда органичность фигур, построенных на основе античной системы пропорций, благородная простота поз, в которых есть даже как бы некоторая «утомленность» (поза Богоматери из сцены Рождества), мягкие овалы ликов с правильными чертами и спокойные, естественные выражения. Для образов росписи характерно соединение одновременно естественности и идеализации, античных реминисценций и черт динамического стиля конца века, например приемов написания каскадов «гофрированных» драпировок, собранных словно из тончайших шелков.

Как и во фресках Осиос Давид, в иконе из Андрии есть определенная стилистическая ретроспекция в приверженности старым, позднекомниновским приемам письма, к сильному линейному началу. Изысканная каллиграфичность, точность и гибкость линии – черты, характерные и для рассматриваемой иконы, и для росписи. В основе построения формы неизменно оказывается точный, оттушеванный притенениями рисунок, дополненный плавной линией описей. Однако в противоположность позднекомниновским устремлениям в Осиос Давид он приобретает значительно большую свободу и живописность, объем становится гораздо более скульптурен и отчетлив, а образы – все более индивидуализированными. То же характерно и для иконы.

Неслучайным кажется появление в этот период «антикизирующих» памятников, созданных на территориях, географически столь отдаленных от Константинополя и друг от друга. В последней четверти и конце XII в. экспансия классического искусства метрополии на периферию достигла большой силы. С работами столичных мастеров соотносят крупнейшие ансамбли и памятники Италии, Греции, Македонии, Кипра, Патмоса и Древней Руси. Все памятники «классического направления» связываются со столичным искусством конца XII в. Наиболее ярко оно проявилось именно в рассмотренных выше ансамблях. К этому же течению многие исследователи не без оснований относят и фрески церкви Зоодохос Пиги в Мессении (90-е гг. XII в.)<sup>11</sup>.

Наиболее изысканный и сложный вариант позднекомниновского искусства такого типа – фрески Дмитриевского собора во Владимире. Образам здесь свойственен утонченный интеллектуализм, подчеркнута ясные пропорции, тонко прочувствованные пространственные отношения, неторопливые, не имеющие определенно выраженного мотива движения и ракурсы, чуть укрупненные объемные лики, изысканные комниновские черты<sup>12</sup>.

Таким образом, рассматриваемую икону Богоматери из Андрии возможно соотнести с классицизирующим направлением искусства столичного круга или даже самого Константинополя, что кажется вполне вероятным, учитывая исключительную изысканность ее исполнения и особую пронзительность образа.

Предположение это небезосновательно: как уже упоминалось выше, многие из икон, сохранившихся в Апулии, прибыли на эти земли с крестоносцами, увозившими их из захваченных и разграбленных земель Восточной империи в качестве драгоценных трофеев, реликвий, даров или вкладов<sup>13</sup>. Явление это было чрезвычайно характерно для периода, последовавшего за 1204 г., за падением и разорением Константинополя. Многие легенды о происхождении сохранившихся в Южной Италии икон повествуют именно об их прибытии из Царьграда или Святой Земли. К сожалению, история не сохранила ни одной подобной легенды об иконе из Андрии, не говоря уже о документальных свидетельствах, что является невосполнимой утратой для исследователей. С другой стороны, почти все, что связано со столицей Восточной империи в рассматриваемый период, зачастую оказывается окутано туманом чрезвычайно неточных сведений. Известно лишь, что колоссальное разрушение города явилось абсолютно беспрецедентным в истории: «такого планомерного грабежа, как в три дня 14–16 апреля 1204 года, византийцы еще не испытывали, но и после того, преимущественно до 1209 года, драгоценности и святыни переправлялись в Европу», «целый поток святынь внезапно обогатил западные церкви, и все это было вывезено из одного города»<sup>14</sup>. Вполне возможно предположить, что среди похищенных святынь Константинополя была и икона Богоматери из Андрии, ничто этому предположению не противоречит, хотя, конечно, оно и недоказуемо.

Существует, однако, и иное мнение о стиле иконы – а именно, версия о ее кипрском происхождении, преобладающая в итальянской историографии.

Роль Кипра в процессе взаимопроникновения художественных традиций Востока и Запада в период экспансии крестоносцев после 1204 г. – часто упоминаемая проблема в литературе, посвященной иконам Апулии<sup>15</sup>. В основном она рассматривалась в двух аспектах: во-первых, иконы кипрского происхождения на южноитальянских землях и во-вторых, произведения местных мастеров, предположительно, вдохновленные кипрской живописью. Как третью важную проблему можно было бы выделить вопрос о латинских иконописцах средиземноморского происхождения, побывавших на Кипре и привнесших по возвращении на западные земли воспринятые ими традиции<sup>16</sup>. Свидетельство тому, часто приводимое в исследованиях, – широкое распространение в Южной Италии кипрской иконографии Богоматери Киккской, ставшей одной из наиболее популярных в XIII в., особенно, во второй его половине (например, образ Богородицы с Младенцем из Королевского дворца в Казерте).

Среди исследователей мнения относительно соотнесения апулийских произведений с произведениями Кипра существенно расходятся. Так, Валентино Паче в целом ряде статей, посвященных данной проблематике<sup>17</sup>, склонен рассматривать как кипрские следующие три иконы: образ Богородицы из Андрии, икону из монастыря св. Нила в Гроттаферрате и Мадонну «делла Мадиа» из Монополи.

Предположения эти, безусловно, не являются абсолютно безосновательными, тем более что в Апулии действительно сохранилась группа икон, которую достаточно уверенно можно соотнести именно с произведениями Кипра. Однако применительно к рассматриваемой иконе данная гипотеза все же заслуживает более углубленного изучения, так как параллели, приводимые в существующих исследованиях, не кажутся убедительными<sup>18</sup>.

Латинская экспансия на рубеже XII–XIII вв. простиралась на огромные территории от Ближнего Востока до итальянских приморских городов. С 1191 г. Кипр находился в руках крестоносцев, и потому его роль как «перекрестка» путей Востока и Запада значительно возросла, а с начала XIII в. стала определяющей для всего Средиземноморья.

Столь же важную роль для истории иконописи, помимо Кипра, имел только Синай – один из основных центров притяжения западных паломников по пути в Святую Землю. Множество икон, появляющихся здесь в начале XIII столетия, было принесено в дар монастырю. Огромные фонды как самого монастыря, так и иконы из многочисленных молелен и скитов, находившихся на примыкавших к нему территориях, свидетельствуют о невероятном всплеске иконописания на Синае в XIII в. Кроме того, здесь существовали мастерские, в которых обучались западные мастера-иконописцы и из которых выходили произведения, находящиеся как бы на перекрестии двух традиций.

Среди сохранившихся памятников Синая в качестве отдаленных параллелей для иконы Богоматери из Андрии можно привести, например, образы из Великого Деисуса.

Еще одна важная аналогия для образа из Андрии – икона Богородицы из церкви св. Симеона в городе Задар в современной Хорватии (в настоящий момент в Бенедиктинском музее города), исполненная так, словно мастер, создавший ее, следовал как образцу именно иконе из Андрии. Несмотря на разницу в иконографии, она производит впечатление если не копии, то реплики южноитальянского образа<sup>19</sup>. Совершенно очевидно необыкновенное физиогномическое сходство двух образов, и едва ли можно себе представить, что два произведения могли быть созданы в регионах, разделенных Адриатикой, совершенно независимо друг от друга. Миндалевидный разрез глаз с характерным притенением по нижнему веку, густая линия брови, маленькие уста и правильной формы нос исполнены в очень схожей манере. При этом черты Марии в иконе из Задара стали как будто мягче, даже естественнее: нос и уста написаны почти иллюзионистически достоверно. Письмо иконы из Задара значительно свободнее и лишено линейной точности иконы из Андрии, оно как бы несколько «расфокусированно». Белильные блики положены широко и мягко, но при этом расположены примерно так же, как в иконе из Андрии (над линией скул, у носа и подбородка). Объем также строится более свободно и в менее постепенной манере. Схожие приемы проявляются не только в физиогномической близости и живописной манере, но и в деталях. Например, в том, как исполнены кисти рук с тонкими, очень удлинненными и гибкими пальцами. Очевидно нечто общее и в исполнении одеяний: мафорий Богородицы из Задара схожим образом обволакивает фигуру свободно ниспадающими складками и окаймлен ассистом.

Далмация – географически центральная область Приморья, входившая во владения Византии до 1202 г., то есть до момента, когда с приходом крестоносцев власть здесь перешла к Венецианской Республике. Город Задар, откуда происходит икона Богоматери, долгое время был центром Далматинской фемы Византийской империи, и даже в период установления здесь власти Венеции сохранял приверженность к византизирующему художественному языку. Знаменательно, что некоторые памятники Задара, относящиеся уже к началу XIII столетия находят параллели на юге Италии<sup>20</sup>.

Как упоминалось выше, единственное, что нам известно о происхождении иконы из Андрии, – факт ее первоначального местопребывания в бенедиктинском монастыре города. И поскольку икона из Задара также находилась у бенедиктинцев, возможно, два монастыря были каким-то образом связаны между собой и обе иконы попали туда одновременно. Впрочем, все это в настоящий момент недоказуемо и нуждается в дальнейших исследованиях.

## Примечания

<sup>1</sup> *Garrison E.B.* Italian Romanesque Panel Painting. Firenze, 1949. P. 301; *D'Elia M.* Per la pittura del Duecento in Puglia e Basilicata – ipotesi e proposte // *Antiche civiltà lucane. Atti del Convegno di studi di archeologia, storia dell'arte e del folklore.* Galatina, 1975. P. 156; *Belli D'Elia M.* Mostra dell'arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococo. Catalogo della Mostra. Bari, 1964. P. 11–12; *Icone in Puglia.* Catalogo della mostra. Bari, Pinacoteca provinciale, 1969. Bari, 1969; *Pace V.* La pittura delle origini in Puglia (secc. XI–XIV) // *La Puglia tra Bisanzio e L'Occidente / A cura di C. Fonseca.* Milano, 1980. P. 354–366; *Pace V.* *Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari per un'indagine sulla recezione bizantina nell'Italia meridionale duecentesca // Il Medio Oriente e L'Occidente nell'arte del XIII secolo.* Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna, 1979). Bologna, 1982. P. 184–185; *Id.* *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana // Cipro e il Mediterraneo Orientale.* XXXII Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1985. P. 61; *Belli D'Elia P.* La pittura di icone in Puglia e Basilicata // *La legittimità del culto delle icone.* Atti del Convegno (Bari, 11–13 maggio 1987). Bari, 1988. P. 61; *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento.* Catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca provinciale, 9 ottobre – 11 dicembre 1988). Bari, 1988. P. 105; *Splendori di Bisanzio.* Catalogo della mostra. Milano, 1990. P. 102; *Pace V.* *Between East and the West // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine art / Ed. by M. Vassilaki.* Athens, Milano, 2000. P. 426.

<sup>2</sup> Известно, что первоначально образ находился в одном из бенедиктинских монастырей – в женской обители небольшого южноитальянского города Андрия, поэтому в литературе икона упоминается также как «Богородица бенедиктинок» (*Madonna delle Benedettine*). В дошедшей до нас хронике собора XV столетия сообщается, что Мадонна была перенесена сюда уже в период позднего Средневековья: в правом нефе собора, рядом со входом в крипту есть мраморное обрамление наподобие ниши с помещенной в нее репродукцией иконы, отмечающее ее, вероятно, первоначальное местоположение в храме. Все, что касается сведений о бытовании иконы в монастыре, остается недоступным для исследователей. В настоящий момент икона сильно фрагментирована – грубо обрезана по всем четырем сторонам таким образом, что утрачены правая часть изображения Христа, вся нижняя часть иконы, срезаны ноги Младенца, правая рука Богоматери.

<sup>3</sup> *Splendori di Bisanzio.* P. 102. Схожий иконографический тип с некоторыми вариациями мы встречаем и в других иконах этого региона, в основном более поздних – в сильно реставрированной иконе Богородицы из города Сипонто, находящейся в настоящий момент в соборе города Монфредония (также предположительно нач. XIII в.), Богородице XIII в. из Провинциальной пинакотеки города Bari, *Madonna della Fonte* из собора в Канозе, Богородице с Младенцем из собора в Трани; предположительно, именно к этому типу относились сильно фрагментированные (сохранились лишь лики) иконы из городов Джовинаццо и Битонто.

<sup>4</sup> *Этингоф О.Е.* Античные образцы в византийском искусстве конца XI–XII в. Богоматерь «Ласкающая» и Оплакивание // *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М., 2000. С. 9.

<sup>5</sup> *Andaloro M.* Bisanzio: lo statuto dell'immagine // *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam / Atti del Convegno internazionale di studi.* Parma, 21–25 settembre 2004. Milano, 2007. P. 73

<sup>6</sup> Источника для определенной даты не существует, однако ряд важных иконографических черт свидетельствует о том, что заказчиком росписи мог быть Леонтий, бывший патриархом Иерусалимским (1174–1185/90) и, одновременно (до 1183 г.), игуменом Патмосского монастыря. *Orlandos A.C.* *Fresques byzantines du monastère de Patmos // Cahiers archéologiques.* 1962. Vol. 12. P. 285–302; *Mouriki D.* *Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth Centuries // Dumbarton Oaks Papers.* 1980–1981. N 34–35. P. 116–117.

<sup>7</sup> *Demus O.* *The Mosaics of Norman Sicily.* London, 1949; *Djurić V.* *La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles // XV Congrès International d'Etudes Byzantines, Athènes, 1976. Rapports et co-rapports.* Vol. 3. Athènes, 1979. P. 3–90; *Hadermann-Misguich L.* *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle // Ibid.* P. 99–127; *Mouriki D.* *Stylistic trends...* P. 77–124; *Лазарев В.Н.* *История византийской живописи.* Т. 1. М., 1986. С. 87–121; *Попова О.С.* *Русские иконы начала XIII в. и византийское искусство // Попова О.С.* *Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы.* М., 2006. С. 451–492; *Шалина И.А.* *Икона «Архангел Златые влася» и русская художественная культа около 1200 года // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. Сборник статей.* М., 1997. С. 194–217.

<sup>8</sup> *Попова О.С.* *Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII в. // Попова О.С.* *Проблемы...* С. 448.

<sup>9</sup> *Mouriki D.* *Stylistic trends...* P. 116–117.

<sup>10</sup> Время создания росписи монастыря Латому (Осиос Давид) неизвестно, письменных источников не сохранилось. В литературе существует несколько точек зрения. Хадзидакис Джурич рассматривают Осиос Давид как пример «академического» течения, берущего свое начало в росписях Нерези (видимо, имеются в виду классицизирующие юношеские образы, например, св. Пантелеимона, св. Димитрия). Демус и Мурики датируют фрески концом XII – началом XIII в., связывая их с поворотным моментом развития позднекомниновской живописи и рассматривая как проявление переходного стиля, отразившего перемены искусства XII и XIII вв. См. *Τσιγαρίδας Ε.Ν.* *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα.* Θεσσαλονίκη, 1986. Σ. 191–195; *Mouriki D.* *Stylistic trends...* P. 119–123.

<sup>11</sup> *Grigoriadou-Cabagnols H.* Le décor peint de l'église de Samarine, Messenie // *Cahiers archéologiques.* 1970. Vol. 20. P. 177–190.

<sup>12</sup> *Попова О.С.* Фрески Дмитриевского собора... С. 376; *Шалина И.А.* Икона «Архангел Златые власы»... С. 200.

<sup>13</sup> Так, например, сильно фрагментированная икона из собора в Джовинаццо, согласно легенде, была привезена в Апулию французским рыцарем Геретео, остановившимся на южноитальянской земле во время своего возвращения на родину. См. *Garrison E.B.* Italian Romanesque Panel Painting... P. 57; *D'Elia M.* Per la pittura del Duecento... P. 156.

<sup>14</sup> *Успенский Ф.И.* История Византийской империи. Т. 3. М., 2002. С. 3–29.

<sup>15</sup> *Pace V.* La pittura delle origini... P. 354–366; *Id.* Icone di Puglia... P. 184–185; *Id.* Italy and the Holy Land...; *Id.* Presenze e influenze...; *Belli D'Elia P.* La pittura di icone...; *Id.* Icone di Puglia e Basilicata... P. 105; *Splendori di Bisanzio...* P. 102; *Pace V.* Between East and the West... P. 426.

<sup>16</sup> Примером подобного явления может служить икона из Гроттаферраты, атрибутированная Вайцманом как произведение латинского мастера, прошедшего выучку на Кипре. *Weitzmann K.* Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.* 1972. Bd. 21. S. 77.

<sup>17</sup> *Pace V.* Icone di Puglia... P. 184–185; *Id.* Italy and the Holy Land...

<sup>18</sup> Как отмечает в своем исследовании Дула Мурики, в живописи Кипра в рассматриваемую эпоху нет пафоса революционных преобразований, свойственного столичному искусству этого периода. Однако в то же самое время *maniera cypria* наделена определенной неповторимостью, основывающейся, согласно мнению исследовательницы, на изобразительной традиции еще XI столетия и, главным образом, на ее рефренах в позднекомниновский период, что делает стилистическое развитие живописи острова противоположным по направлению монументальным тенденциям в других регионах. Линеарный декоративизм в стилизации и приверженность к звучным локальным цветам в одеяниях сочетаются здесь с особым рода экспрессией образа, его внутренней сокрытой напряженностью. В иконах Кипра нет того устремления к иллюзионистическим эффектам, к поискам особой живописности, что были столь характерны для живописи столичного происхождения. Более того, зачастую проявляет себя скорее предрасположенность к плоскости, к декоративизму, к стилизованному рисунку, нежели устремления к объему, монументальности и трехмерности образов, что выражается, например, в широком распространении рельефной орнаментации нимбов и фонов – так называемого *rincaeu pattern* («ветвевидного орнамента»), а также в различных декоративных деталях в одеяниях и атрибутах. *Mouriki D.* Stylistic trends... P. 120. *O rincaeu pattern: Flinta M.* Raised gilded adornment of the Cypriot icons, and the occurrence of the technique in the West // *Gesta.* 1981. Vol. 20. P. 103.

<sup>19</sup> Впервые данная аналогия появилась в работе Пины Белли Д'Элиа в 1987 г. (*Belli D'Elia P.* La pittura di icone...), однако с тех пор более обширных исследований, которые позволили бы сопоставить два произведения, насколько нам известно, так и не было проведено.

<sup>20</sup> *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 63.