

# ПУТИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

О.С. ПОПОВА

*Paths  
of Byzantine Art*

Olga Popova



Москва 2013

Дизайн-проект, подготовка к печати  
«ABCdesign»:  
Дмитрий Мордвицев, Максим Родиц,  
Полина Лауфер, Ольга Зирко,  
Татьяна Громова, Анастасия Луцало,  
Александра Федорина  
Контроль за подбором иллюстраций,  
составление библиографии и указателя  
памятников:  
Анна Захарова  
Редактор:  
Вероника Панкратова  
Корректор:  
Валентина Голяховская  
Переводчик:  
Патрисия Дюпеган

Попова О.С.

## ПУТИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

М.: ГАММА-ПРЕСС, 2013. — 460 стр., 406 ил.

Книга представляет собой итог многолетней исследовательской и преподавательской деятельности автора — одного из ведущих российских византистов, профессора МГУ имени М.В. Ломоносова, доктора искусствоведения О.С. Поповой. В книге прослеживается многовековая история стиля византийского искусства, получившая воплощение в архитектуре храмов, в их мозаиках и фресках, в иконах и миниатюрах рукописных книг. Стилистические особенности рассматриваются при этом как символическое выражение смысла образов византийского искусства, сформированного христианским мирозерцанием и традициями античной культуры. Это наследие стало той основой, на которой выросла художественная культура Древней Руси и других православных стран. В этом богато иллюстрированном научном издании история византийского искусства излагается в форме, доступной не только специалистам, но и самому широкому кругу читателей.

Popova O.S.

## PATHS OF BYZANTINE ART

Moscow, GAMMA-PRESS, 2013. — 460 pp., 406 pl.

This book is the result of many years of research and teaching activities by the author O.S. Popova, a leading Russian Byzantine scholar, professor at the Lomonosov Moscow State University and doctor of art history. The volume traces the centuries-old history of Byzantine art styles interpreted in church architecture, mosaics and frescoes, in icons and illuminated manuscript miniatures. Stylistic qualities are examined as a symbolic expression of the meaning of images in Byzantine art, as shaped by Christian ideology and the traditions of Classical culture. That legacy provided the foundation for artistic cultural development in Ancient Rus and other Orthodox countries. In this richly illustrated scholarly publication the history of Byzantine art is presented in a form accessible not only to specialists, but also to a wider circle of readers.

ISBN 978-5-9612-0042-3

Иллюстрация на суперобложке: Крещение. Мозаика собора монастыря Неа Мони на о. Хиос. 1049–1056 гг. Фото: Т.В. Гончарова.

Иллюстрация на обложке: Христос Пантократор. Афины, Византийский музей. 1330–1340-е гг. Фото: А.В. Захарова.

Иллюстрация на контртитule: Интерьер собора Св. Софии в Константинополе. Вид из бокового нефа в главный. 532–537 гг. Фото: А.Н. Яковлев.

Иллюстрация на лицевой стороне короба: Апостол из Вознесения. Мозаика в куполе церкви Св. Софии в Салониках. Вторая половина IX в. Фото: Р.В. Новиков.

Иллюстрация на оборотной стороне короба: Архангел Гавриил. Мозаика в входе собора Св. Софии в Константинополе. Ок. 867 г. Деталь. Фото: Р.В. Новиков.

© Издательство ГАММА-ПРЕСС, 2013

© О.С. Попова, текст, 2013

© ABCdesign, дизайн-проект, 2013

Все права защищены. Воспроизведение любых материалов настоящего издания в какой бы то ни было форме, полностью или частично допускается только с предварительного письменного согласия издательства.



# ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	6
Введение	7
<b>Часть I Раннехристианское искусство III–V веков</b>	
Глава 1. Живопись катакомб	19
Глава 2. Архитектура IV–V веков	21
Глава 3. Монументальная живопись IV–V веков	43
Глава 4. Раннехристианская скульптура	71
<b>Часть II Искусство ранневизантийского периода и эпохи иконоборчества. VI – первая половина IX века</b>	
Глава 1. Архитектура VI века	78
Глава 2. Монументальная живопись VI века	101
Глава 3. Монументальная живопись VII века	127
Глава 4. Искусство христианского Востока. Иллюстрированные рукописи	149
Глава 5. Ранние византийские иконы	150
Глава 6. Эпоха иконоборчества	159
Глава 7. Сложение крестово-купольного храма	168
<b>Часть III Искусство средневизантийского периода. Вторая половина IX–XII века</b>	
Глава 1. Архитектура средневизантийского периода	174
Глава 2. Живопись средневизантийского периода <i>Живопись Македонского периода</i> <i>(вторая половина IX – первая половина XI в.).</i> <i>Живопись Комниновского периода</i> <i>(вторая половина XI–XII в.)</i>	204 204 266
<b>Часть IV Искусство XIII века</b>	
Глава 1. Искусство первой половины XIII века	322
Глава 2. Искусство второй половины XIII века	353
<b>Часть V Искусство поздневизантийского периода. XIV – первая половина XV века</b>	
Глава 1. Архитектура поздневизантийского периода	372
Глава 2. Живопись Палеологовского Ренессанса	375
Глава 3. Живопись второй четверти XIV века	390
Глава 4. Живопись второй половины XIV века	394
Глава 5. Живопись первой половины XV века	416
Вместо резюме	434
Instead of a Summary	436
Избранная литература	439
Список иллюстраций	445
Указатель памятников	454
Список фотографов	458
Contents	459

## ОТ АВТОРА

Эта книга возникла как результат лекций по истории византийского искусства, которые я уже много лет читаю на отделении истории искусства исторического факультета МГУ. На протяжении моей лекционной практики менялись и набор привлекаемых памятников, и истолкование их содержания и смысла, поскольку менялись мои собственные представления о византийском искусстве. Это относится как к характеристике отдельных образов, так и к пониманию ряда крупных художественных процессов. На всех этапах моей университетской деятельности для меня было увлекательной задачей представить в лекционном курсе огромную художественную панораму жизни византийского искусства, от его рождения до последнего периода его существования. Каждый раз я заново очень лично переживала биографию византийской культуры, как переживаешь в воспоминаниях историю жизни близкого и уже ушедшего человека. Сейчас, в моем преклонном возрасте, этот курс значительно изменился по сравнению с тем, каким он был в начале моего университетского лекционного пути. Эту сложившуюся у меня к настоящему времени систему представлений об истории византийского искусства я и изложила в предлагаемой читателям книге. Я от души благодарю моих слушателей разных поколений, интерес которых к этим лекциям всегда меня вдохновлял и был важным фактором моей жизни.

В подготовке этой книги большое участие приняла моя молодая коллега, Анна Владимировна Захарова. С ней совместно были обсуждены многие важные проблемы как научных концепций, так и практического их воплощения. Без ее помощи эта работа не могла бы быть сдана в издательство. Приношу ей мою глубокую, сердечную благодарность.

Особую благодарность я хотела бы выразить Марку Александровичу Зильберквиту — издателю, выпустившему в 2012 году книгу «Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века», написанную мною совместно с А.В. Захаровой и И.А. Орской. Именно он явился инициатором публикации и данной книги в виде богато иллюстрированного издания крупного формата, точно такого же типа, как предыдущая монография.

Реализация этого замысла была бы невозможна без участия целого ряда людей, которым я хочу выразить здесь свою признательность. Это сотрудники издательства «ГАММА-ПРЕСС» — генеральный директор Д.А. Молин, редактор В.А. Панкратова, а также замечательные мастера книжного искусства — художник Д.В. Мордвинцев, О.Б. Зирко, И.К. Лауфер и другие сотрудники студии «ABCdesign».

Приношу также искреннюю благодарность всем тем коллегам, друзьям, знакомым и совсем не знакомым мне людям, которые без всякой моей просьбы охотно и быстро отозвались на информацию об издании этой книги и предложили издательству свои фотоматериалы. Моя особая признательность Е.Н. Асвичевой, благодаря которой качество иллюстраций в этой книге было значительно улучшено по сравнению с тем, чем мы располагали изначально.

## ВВЕДЕНИЕ

В 395 году Римская империя окончательно распалась на две половины — Западную и Восточную, каждая из которых стала самостоятельным государством. К этому политическому разделению привели давние различия обеих частей, которые усилились во время острого кризиса III века, подорвавшего экономику и всю социальную структуру Римской империи. Восточные ее территории, сохранившие своеобразие уклада, унаследованного от эллинистической эпохи, значительно слабее пострадали от кризиса III века. Здесь города не переживали столь сильного упадка, не произошло коренной ломки всего хозяйственного строя, как это было на Западе. Обособление обеих половин империи происходило постепенно. Уже в конце III века наметилось их разделение, закрепившееся в конце IV века. На Востоке в это время заметно явное оживление эллинистических традиций. Именно сюда, в более богатые и стабильные земли, перемещается центр экономической, политической и культурной жизни государства. Сюда, на восток, на берег Босфора, на место небольшого античного полиса Византия, переносит император Константин Великий в 324–330 годах столицу Римской империи и дает ей имя Константинополь. Впоследствии по имени этого древнего полиса вся восточная половина Римской империи станет называться Византией. С основанием Константинополя у восточных провинций Римской империи появился свой центр. Отныне Рим и Константинополь стали средоточиями политической и культурной жизни латинского Запада и греческого Востока, символами наметившегося уже в это время размежевания западного и восточного христианства. В состав восточной части империи вошли Балканский полуостров, Крит, Кипр, острова Эгейского моря, Малая Азия, Сирия, Палестина, Египет, часть Месопотамии, Армении и Аравии, некоторые города на побережье Крыма и Кавказа. Западная часть империи сохранила за собой Италию, Галлию, Испанию, Британию, придунайские земли и Северную Африку.

Исторические судьбы двух образовавшихся государств были различными. С конца IV века начинаются массовые передвижения варварских племен с севера и востока на юг Европы, вторжение их на территорию Западной Римской империи, — так называемое «великое переселение народов». Варварские племена готов, вандалов, сарматов начали селиться на границах империи уже с середины III века. В IV веке они активизировались, создавали крупные племенные союзы, захватывали пограничные земли империи. Во второй половине IV века их стали теснить дикие кочевники — гунны, нашествие которых из Азии и послужило толчком к великому переселению народов, длившемуся в течение IV–VI веков. В результате Западная Римская империя оказалась разорвана на куски завоевателями (франки, англосаксы, ост- и вестготы, лангобарды) и превратилась в мозаику варварских королевств, населенных различными германскими народностями, смешавшимися с местным кельтским и римским населением.

Судьба восточной половины Римской империи была гораздо более спокойной. Византия избежала таких трагических катаклизмов, какие постигли Запад. Волна варварских завоеваний мало ее затронула и, перекатившись через нее, отхлынула на территории, принадлежавшие Риму. В то время как на Западе рушились все прежние основы жизни, Византия, напротив, вступила в полосу всеобщей стабилизации. Ей более не угрожали варвары, и все доставшиеся ей территории сохранились в полном составе. Традиции эллинистической культуры не были прерваны, и античное прошлое переживалось здесь как живая и «родная» история. В отличие от западной части Римской империи, где многочисленные некогда города были опустошены и покинуты, Византия оставалась страной городов (в V–VI вв. их было около тысячи), роль которых в жизни страны и ее культуре была огромной.

Этнический состав населения Византийской империи не был цельным. Разноплеменная и многоязычная, она включала в себя, кроме преобладающего греческого и эллинизированного населения Балкан и Малой Азии, также многочисленные семитские и другие восточные народности на территории Анатолии, Сирии, Палестины, Армении, Месопотамии, Египта, сохранявшие самобытность жизненного и культурного уклада. При этом византийцы называли себя «romeями», а государственным языком у них до VI–VII веков продолжал оставаться латинский. Столь разнообразный состав населения, где каждая из народностей имела свою длительную историю и устойчивый тип культуры, создавал сложную ситуацию в искусстве, вынужденном сочетать весьма разные и часто взаимоисключающие художественные традиции.

Итак, в двух государствах, образовавшихся после раздела Римской империи, история пошла несходными путями. Однако различия определяли гораздо более их политическую и хозяйственную структуру, нежели сферу их духовной жизни и культуры. Последние были в этот ранний период (IV–V вв.) столь близки, что в истории литературы, архитектуры, изобразительного искусства этот этап, обозначаемый как «раннехристианская культура», включает в себя создания художественного творчества, возникшие как в Западной, так и в Восточной империях. Различия, заметные в них, объяснимы скорее разницей духовных направлений, нежели местом их создания. Эта общность в значительной мере обуславливалась господством христианской религии и отношением к античной культуре.

Христианство, возникшее в I веке, выделилось среди различных мистериальных религий, распространенных в позднеантичном обществе, и определило характер сознания и культуры Средневековья. Оно было узаконено в 313 году императором Константином Великим и подчинило себе все сферы человеческой культуры, в том числе и искусство, которое стало необходимой принадлежностью церковного культа. За пределами христианской сюжетной и символической программы осталось: в архитектуре — светское строительство (почти несохранившееся и известное больше по литературным описаниям и археологическим ис-

следованиям), а в изобразительном искусстве — лишь росписи и мозаики частных villas и предметы «прикладных художеств», украшавшие быт. Основная же масса всех произведений искусства, а для IV–V веков — и общественного строительства имела или прямое церковное назначение, или так или иначе была включена в круг христианской символики. Искусство сразу же получило особую идейную насыщенность, значительно утраченную им в позднеримском обществе. Смена тематики, поиски новой иконографической программы и художественного стиля, способного соответствовать спиритуалистическим образам христианства, были общими для мастеров как западных, так и восточных земель. Задачи их были едиными, духовные и художественные усилия направлены к одной цели, результат оказывался часто чрезвычайно близким, хотя произведения создавались в далеких друг от друга областях.

Другая причина общности (или различий) искусства раннехристианской поры — близость античным художественным традициям (или удаленность от них). Для мастеров классического Средиземноморья, включая Италию, Грецию, эллинизированное побережье Малой Азии и Африки, античные нормы и вкусы были самым непосредственным переживанием, как бы последственным достоянием, и не могли быть, разумеется, отброшены и забыты сразу. Художественный стиль, способный более адекватно, чем классический античный, передать суть христианского образа, вырабатывался в этих местах лишь постепенно. На первых порах, в раннехристианский период, средиземноморские мастера пытаются приспособить для новых задач и требований привычный набор классических образов и художественных приемов, лишь слегка видоизменяя их, делая менее чувственными и более одухотворенными. Но основная художественная структура во многих, и притом лучших произведениях раннехристианского Средиземноморья остается еще близкой античности. И не столько мера отхода от ее законов, сколько различие способов, какими этот отход достигается, определяют своеобразие локальных художественных школ на территориях Средиземноморья. В целом многообразие поисков одухотворенного образа в искусстве средиземноморского круга раннехристианской эпохи заключено в единую раму классицистического стиля.

В отличие от этой культуры, исполненной интеллектуализма и аристократичности, совсем иным был путь развития искусства на восточных окраинах Византийской империи, в глубинных землях Малой Азии, в Сирии, Палестине, Армении и других, где влияние античной культуры никогда не было сколько-нибудь значительным и всегда господствовали местные вкусы. Поэтому в раннехристианский период разница художественных направлений определяется различием между центрами старой средиземноморской культуры на Западе и Востоке — и восточными территориями Византийской империи.

После раннехристианского этапа, завершением которого условно можно считать конец V — начало VI века, начинается история двух культур, собственно Византии и Западной Европы, история, протекавшая в течение всего Средневе-

ковья совершенно по-разному. На Западе античная культура была разгромлена варварами, традиции ее оказались прерванными и поначалу недоступными для новых молодых народов, уровень развития которых был несравним с греческим или римским.

В это же время, в первой половине VI века, Византийская империя достигает своего наибольшего могущества. Император Юстиниан мечтает о восстановлении ее в бывших римских границах и добивается такого расширения государственных территорий, какого Византия больше не знала никогда. Византийская культура этого времени отличается зрелостью и блеском. История этой культуры, в отличие от западной, не знала разрушений. На античной словесности, на античных художественных созданиях здесь учились, собственный художественный язык был обретен путем трансформации античного, а не создавался заново, как бы с нуля, как это было в варваризировавшейся Европе. Путь византийской культуры — это естественное развитие средиземноморской раннехристианской культуры, а затем — бережное хранение эллинистических основ, переосмысленных и приспособленных для христианских идей. Знание классики и подражание ей в Византии всегда было необходимой атмосферой художественной жизни. Путь европейской культуры — это резкая ломка, забвение раннехристианских основ. Страстное стремление к постижению некогда утраченной классики ярко вспыхивало время от времени на Западе, создавая особые очаги культуры, которые нередко условно называют «ренессансами» (Каролингский Ренессанс, Оттоновский Ренессанс и др.)<sup>1</sup>. Живой и энергичный, но несколько дикий по сравнению с классикой европейский художественный язык при этом облагораживался, однако никогда не приближался к классической норме в такой мере, которая всегда была своеобразным эталоном для Византии. Истинное освоение классики стало доступным для западного мира только в период Возрождения.

Разница византийской и западной культур, определившаяся после раннехристианского периода, проявилась не только в конкретных образах и стиле, но в самой атмосфере этих культур, в темпах их развития, в мере допущения в них жизненных наблюдений, в соотношении устойчивого канона и индивидуальности мастеров, централизации и местного разнообразия.

Византия, пережившая на протяжении тысячелетнего существования бурную историю, полную острых событий, взлетов и падений, создала тем не менее искусство, поражающее своим традиционализмом. Общего, раз и навсегда найденного, остававшегося неподвижным в течение веков, в нем явно больше, чем изменчивого. Примечательно, что византийская художественная культура начала свою жизнь как бы сразу с высшей точки: именно в начале ее пути стоит строительство собора Св. Софии (VI в.), архитектурный уровень которого ни по масштабу, ни по инженерной сложности, ни по совершенству стиля никогда больше не был не только превзойден, но и достигнут. Эволюции, понятой как развитие от менее совершенного к более высокому, как изменение существенных сторон

1. См.: Паллафский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006.

образа и стиля, византийское искусство не знало. Напротив, культура молодых народов Запада, безродных по сравнению с аристократичной Византией, впечатляет своей инициативностью. Отсутствие прочных традиций заменяется здесь подлинной энергией развития. В основе стабильности византийского искусства лежит раннее обретение необходимого идеала. На Западе это компенсируется динамикой роста. Вместо устойчивых византийских типов образа и иконографических схем западное искусство буквально цестрит их разнообразием. Вместо регламентированной программы искусства в Византии на Западе оно изобилует безудержной фантазией. Византийское искусство предстает как торжественное, полное света; ничто теневое, отрицательное в него не допускается, чтобы не омрачить идеальный покой его образов. Западное искусство насыщено гротесками, оно как бы охватывает весь мир, все его светлые и темные стороны, отражая в себе силы как добра, так и зла, сублимируя в себе эти последние. Византийское искусство всегда отличалось сильнейшей централизацией, новые идеи и формы чаще всего рождались в Константинополе и распространялись отсюда по всем землям и окраинам империи. Разумеется, это не означало полного подавления местной художественной инициативы: искусство византийского круга знает много национальных и локальных стилистических вариантов. И все же главные судьбы искусства решались в столице, она была законодательницей художественных программ и вкусов, и чем выше была культура на местах, тем ближе она стояла к Константинополю. Ничего подобного не было в Западной Европе, с ее множеством художественных школ, усложняющих и обогащающих общую картину развития. Свои художественные традиции имели здесь не только страны, но и отдельные территории внутри них, нередко и монастыри, а в готическую эпоху — города и даже городские мастерские. Рядом с многообразием, подвижностью, активностью западной художественной жизни византийская культура в своем застывшем единстве и неизменном великолепии предстает как хранительница классических традиций, где в отличие от Европы почвенный, фольклорный элемент никогда не играл существенной роли.

Однако при всем несходстве стиля византийской и европейской средневековой культуры, в своей глубинной основе они были родственны, поскольку существовали в сфере единого христианского миропонимания. Христианство сообщило искусству и специфическое содержание, и перспективы новой выразительности формы. Полнота и насыщенность символики искусства делали его одновременно доступным для широких масс народа и высоко ценимым в образованной среде. Согласно христианским представлениям, душа праведника мыслилась спасенной, поэтому просветленность, созерцательный покой должны были определять содержание христианских образов. Для Византии этот идеал был неизменным в течение веков. Западная Европа кроме него создала еще и другой, драматический тип образа — поруганного и страдающего Христа, силой духа преодолевающего физическую смерть. Оба они далеки и от произведений классической антично-

сти, где физически совершенный герой не знал каких-либо душевных противоречий, и от созданий позднесантичной эпохи, где гармония между телом и духом была разрушена, и осознание глубокого конфликта между ними вело к трагическому состоянию, не знающему катарсиса.

Эстетические представления Средневековья были сформированы религиозным сознанием. Каждый предмет чувственного мира имел в мире духовном, горнем свой идеальный прообраз — творческую мысль Бога. Каждое явление земного мира было отблеском Божественного прототипа. Полностью познать и точно отразить в художественном произведении этот прообраз считалось невозможным, но мастер должен был стремиться максимально приблизиться к нему. В Божественном замысле каждого явления и предмета лежит одна идея, и она неизменна. Отсюда — устойчивость на протяжении веков типов образа и композиционных схем для изображения каждой сцены, — особое понятие иконографии, свойственное всему искусству Средневековья. Отсюда же — огромная роль канона, призванного фиксировать образ в наиболее адекватных для него изобразительных формах и удерживать их неизменными навсегда, что сдерживало личную творческую фантазию мастеров, направляло ее в строгое, подчиненное церковной дисциплине русло и сообщало художественному языку точность символики, отработанной веками. Отсюда же особый метод работы средневековых мастеров — по образцам, которыми могли служить рисунки в специальных тетрадах или на отдельных листах, или, видимо, чаще всего — сами произведения искусства. Копирование их давало мастеру твердую основу для собственной работы, сохраняло верность принятой иконографии, не позволяя выйти за пределы канонической интерпретации образа и сюжета. В отличие от античного идеала пластической красоты христианство поставило перед искусством задачу сосредоточиться на духовном содержании образов.

Главной целью искусства становится стремление передать внутренний, внешне невидимый смысл вещей. Каждый художественный образ при всей своей конкретности воспринимается как многозначный символ, перед художником стоит задача изобразить неизобразимое, воссоздать образ трансцендентного мира с помощью доступного для человеческого глаза языка форм, красок, линий. Поэтому в средневековом искусстве как Византии, так и Запада вырабатывается новый, условный художественный стиль, насыщенный символикой, стремящийся отрешиться от привычных чувственных зрительных форм и жизненных ассоциаций. В средневековых композициях нет конкретного пространства, ограничивающего место действия. Вокруг изображений разворачивается беспредельная сфера золотого или цветного фона, погружающая их в бесконечность: фигуры изображены фронтально, в позе молитвенной сосредоточенности, они как бы священнодействуют. Композиции отчетливы и торжественны, в них все пребывает в состоянии покоя и не допускается ничего суетного. Абстрактная симметричная расставленность фигур исключает их из сферы живых индивидуальных



связей и намекает на их надмирное единство. Средневековые отвергло округлую античную статую, ее пластическая весомость казалась слишком телесной и греховной. Византия вообще отказалась от скульптуры, оставив пластику только в малых формах так называемых прикладных искусств (слоновая кость, металл, драгоценные камни). Западное Средневековье сменило статую на рельеф, и только позднее, в период готики, рельеф приближается к круглой скульптуре. В живописи телесная моделировка фигур сводится к минимуму. Объемному живописному изображению на Западе предпочитают плоский силуэт, в Византии — бесплотное парение легких, как бы полых фигур, сохраняющих правильную округлую форму, но лишенных реальной тяжести и телесности. Исчезает живописная сочность красочной фактуры, которая могла бы напомнить о чувственной природе вещей, о земной красоте. Ее заменяют твердые и гладкие, эмалеподобные цветные поверхности, где сгущение цвета доведено до такой интенсивности, что как бы теряется его материальная природа. Краска приобретает особую кристаллическую структуру, утрачивает природную мягкость. Цвет становится символом. Благодаря «обточенным» контурам силуэтов фигуры кажутся легкими, а в полутемных интерьерах — призрачными. Линейная очерченность всех форм дематериализует их, лишает тяжести, делает их сухими, парящими. Драпировки не облегают тело, а прячут его за сеть острых складок; хрупкие и совершенно неорганичные, они делают фигуры имматериальными. И само изображение, и внепространственная и вневременная золотая среда, в которой оно пребывает, будто лишены сил земного тяготения и озарены Божественным светом. Все индивидуальное — будет ли это душевное состояние, жест, поза или даже выразительность линии — заменено типическим. Условность, символичность и намеренная иррациональность художественных средств создают впечатление, что настоящая жизнь всякого образа и всякой формы протекает по ту сторону правильности и красоты видимого мира. Художественный язык теряет непосредственность и становится многозначительным. За каждой его чертой, за каждым единичным образом скрывается символ.







ЧАСТЬ I

# РАННЕ- ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО III – V ВЕКОВ



Раннехристианское искусство возникло как явление новое, но не безродное и отнюдь не агрессивное по отношению к античной традиции. Истоки его — в позднем языческом средиземноморском искусстве, испытавшем в III веке сильную трансформацию, соответствующую глубоким сдвигам в античном мировоззрении. В III веке эллинистическое и римское искусство переживало глубокий кризис. Его образы, утратившие античную цельность, часто передавали теперь состояние внутреннего конфликта (скульптурные портреты из Пальмиры, поздний фаюмский портрет) (Ил. 1, 2). Его формы утерали пластическую естественность, стали резкими и контрастными, застыли в состоянии символической значительности. В живописи (декорация поздних римских вилл, как, например, мозаики на вилле в Пьяцца Армерина на Сицилии (Ил. 3)). пространство сменилось плоскостью, богатая красочная фактура — ровными, линейно обрисованными поверхностями. Во всем стало очевидным тяготение к геометрической условности, сменившей античный иллюзионизм.

Пути трансформации классического образа были различными, но они имели одну цель и сходный результат — отразить смятенное состояние души человека, свидетеля крушения вековых классических идеалов, и обрести для этого художественные средства, порывающие с сенсуализмом античной классики. В этой ситуации духовного кризиса и художнического поиска возникает искусство раннехристианских общин. Во многих чертах примыкающее к позднеантичному, оно перенимает вместе с тем немало от художественной системы Востока с ее упрощенным геометризмом форм, чуждых классическим нормам. Это наследие, полученное от Средиземноморья и Востока, христианское искусство существенно видоизменяет и создает особый тип образа, в котором исчезает трагический конфликт между телом, воспринимавшимся раньше как плененное, и духом, стремившимся вырваться из земной оболочки. Христианское верование о возможности очищения от грехов, о преображении и святости указывало каждому путь спасения и частично оправдывало бренное тело, которому могла сообщаться благодать Бога. Просветленность, созерцательный покой, а не безысходное напряжение стали теперь составлять главное содержание образов, а в художественном стиле начали широко использоваться классические античные традиции.



1)  
Надгробие. Пальмира,  
музей. Вторая полови-  
на III в.

2)  
Портрет женщины  
средних лет. Москва,  
ГМИИ им. А.С.Пушки-  
на. III в.





3)

*Гимнастки. Напольная мозаика виллы в Пьяцца Армерина на Сицилии. Первая половина IV в.*



## ГЛАВА 1. ЖИВОПИСЬ КАТАКОМБ

Самое раннее христианское искусство возникло в границах поздней римской культуры, еще до того, как христианская религия в IV веке стала господствующей и тех, кто ее исповедовал, перестали преследовать. В условиях гонений христиане не могли, разумеется, строить свои храмы, поэтому особой христианской архитектуры до IV века не существовало.

Первые создания христианского искусства — это настенная живопись в римских катакомбах (II–IV вв.) — подземных лабиринтах, где находились древнейшие христианские захоронения (Ил. 4–6). Основная часть этих фресок сделана в III и IV веках, то есть современна кризисному позднеантичному искусству. Многие христианские образы в росписях катакомб исполнены экзальтации, однако отнюдь не трагической напряженности, свойственной языческим памятникам той поры, но экстаза веры, неотступной и сильной, несмотря на преследования. Молодое христианское искусство обладало страстным пафосом убеждения, но не имело еще твердой программы, ни иконографической, ни стилистической. Представления о человеке и природе, свойственные античности, нередко переносятся в новое христианское искусство и звучат в нем как многочисленные «цитаты» из языческой культуры. На стенах катакомб причудливо соседствуют античные и христианские мотивы. Рядом с изображениями Орфея, Эроса и других мифологических персонажей предстают образы Христа, Богородицы, апостолов, различные христианские знаки — рыбы, виноградные лозы и т. д. Поиски



4)  
Три отрока в пещи  
огненной. Фреска в ка-  
такомбах Присциллы  
в Риме. Вторая полови-  
на III в.



христианской символики легко уживаются с привычными языческими образами. Стены членились по античным законам на отдельные декоративные поля, в которых написаны фигуры и сцены. Однако какие бы то ни было архитектурные или пейзажные, пластические и иллюзионистические фоны, столь характерные для античных композиций, теперь исчезают, и вся декорация становится совсем не похожей на помпейские росписи, далекой от театрализованной античной наглядности и материальной иллюзорности, но впечатляющей своим условным ритмом.

Стиль живописи имеет еще немало античных ассоциаций и в ряде изображений обладает сочностью и легкостью живого мазка. Однако в большей части росписей стиль грубеет, теряет виртуозный артистизм античного искусства, но приобретает не знакомую античности экспрессию. Композиции упрощаются, нередко выглядят элементарными по своей ритмической и перспективной структуре. На стенах часто размещаются одинокие фигуры, реже — сцены, составленные

5)

Исцеление кровоточивой. Фреска в катакомбах Петра и Марцеллина в Риме. Начало IV в.

6)

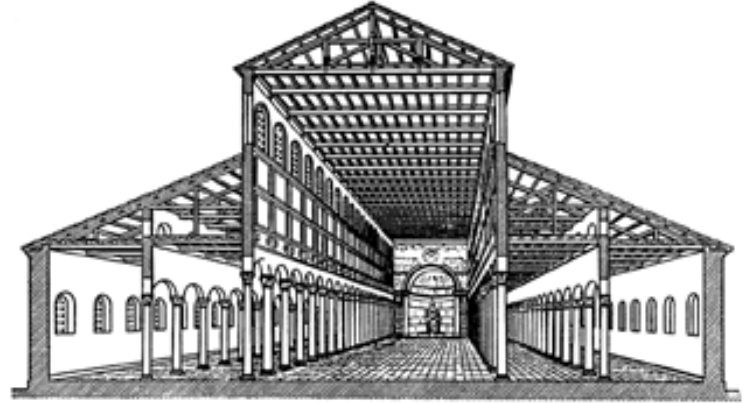
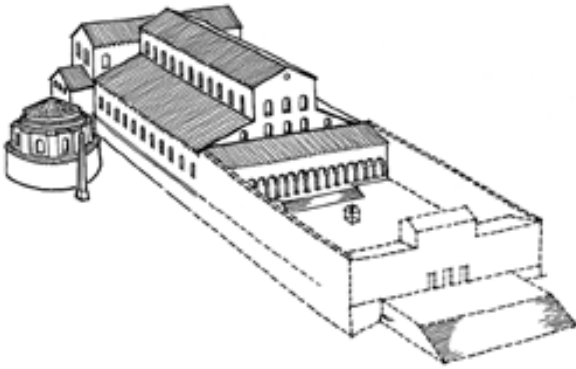
Оранта. Фреска в катакомбах Присциллы в Риме. Вторая половина III в.



из нескольких значительных фигур (Ил. 4, 5). Аскетическими темными силуэтами они вырисовываются на пустых, ничем не украшенных белых фонах, создающих иллюзию бесконечной глубины пространства. Симметричные композиции построены по абстрактному принципу ритмического чередования. Неподвижные фигуры предстают в несложных, часто фронтальных позах. Они не имеют тяжести и кажутся парящими в неограниченных пространственных сферах. Формы утрачивают телесную наполненность и выглядят плоскими, параллельными стене, легко скользящими по ней силуэтами. Пластическая реальность, осязаемость форм, столь важная для античных мастеров, теперь исчезает. Фигуры возникают как тени. Охватывающие их строгие контуры, резкие линии, крупные однотонные плоскости заменяют теперь переливчатую поверхность античной живописи. Этот новый стиль более соответствовал спиритуалистическим идеалам христианства, чем исполненный чувственной красоты стиль эллинистического искусства. Мастера отказываются от всего, что может напомнить о материальной жизни и телесной красоте. Главным становится духовное содержание образов. В выражении лиц, в широко открытых глазах, во взорах, устремленных в невидимую даль, в молитвенно распростертых огромных руках передано экстатическое религиозное чувство (Ил. 6).

## ГЛАВА 2. АРХИТЕКТУРА IV – V ВЕКОВ

В 313 году христианство становится официально признанной религией, в 391 году — государственной религией. Скрывавшееся ранее в подземелье, христианское искусство получает теперь высокое покровительство государственной власти. Возникает потребность в возведении больших храмов, способных вместить тысячи верующих. Для нужд христианского богослужения иногда приспосабливаются античные постройки, ибо новое строительство не всегда поспевает за потребностями Церкви. Но вместе с тем повсюду появляются специально выстроенные христианские храмы. В строительстве их широко используются традиции римской инженерии и зодчества. Основной тип раннехристианской культовой архитектуры — это базилика (ранние римские базилики IV в. — Св. Иоанна в Латеране, Св. Петра, Св. Павла «вне стен», V в. — Санта Сабина, Санта Мария Маджоре). Главное помещение базилики, вытянутое с запада на восток, состоит из центрального нефа и боковых нефов (обычно двух или четырех) по сторонам от него, разделенных колоннадами. Боковые нефы могут быть двухэтажными (верхний этаж называется хорами, или галереями). С восточной стороны центральный неф замыкается полукруглой апсидой, где размещается алтарь. Между апсидой и продольными нефами иногда располагается поперечный неф — трансепт, образующий пространство, предназначенное для служителей культа. Алтарное помещение отделено от пространства базилики низкими перегородками —



«алтарной преградой». Однако эта преграда условна: алтарь остается открыт для обозрения и виден отовсюду. С запада к базилике часто примыкает растянутый в ширину вестибюль — нартекс, параллельный трансепту. Вход в нартекс — из атриума, — большого двора, огражденного от улиц каменными стенами и окруженного внутри со всех сторон колоннами (по образцу эллинистического перистиля). В центре атриума находится фонтан для омовений. Атриум, нартекс и главная часть базилики имеют одинаковую ширину, благодаря чему весь комплекс сооружений воспринимается целостно и впечатляет своей протяженностью. Средний неф — не только шире, но и выше остальных, поэтому над колоннадой, отделяющей его от боковых нефов, выстраиваются прорезанные большими окнами стены, ограничивающие верхнее пространство базилики (клеристорий). Льющийся через них обильный свет делает помещение центрального нефа доминирующим в храме. Базилики обычно были перекрыты деревянными стропильными крышами, открытыми своей конструкцией вовнутрь (Ил. 7–10).

Такая легкость, простота, даже элементарность перекрытий (по сравнению со сложным устройством и отделкой интерьера) была признана необходимостью быстрого строительства для удовлетворения потребности в культовых зданиях. Несмотря на то, что немало конструктивных и декоративных элементов в базилике прямо заимствовано из античных построек, во всех основных своих принципах она противоположна архитектуре классического мира. Выразительность античного здания заключена по преимуществу в его внешнем облике. Напротив, наружный вид христианской базилики прост и скуп (Ил. 11). Вся содержательность и красота этой архитектуры сосредоточены в интерьере, с его торжественным шествием колонн, потоками верхнего света, мраморной резьбой и блистающими мозаиками (Ил. 12–14). Пластические формы, игравшие столь большую роль в античной архитектуре, в базилике теряют свое значение. Стены центрального нефа над колоннадами выглядят тонкими, ибо толщина их не превышает ширины

7)

Реконструкция базилики Св. Петра в Риме. 319–333 гг.

8)

Разрез базилики Св. Павла «вне стен» в Риме.



9)

Атриум и фасад  
базилики Св. Павла  
«вне стен» в Риме.  
Ок. 390 г., перестроена  
в XIX в.

10)

Интерьер базилики  
Св. Павла «вне стен»  
в Риме. Ок. 390 г., пере-  
строена в XIX в.



11)

*Базилика Санта Сабина в Риме. 422–432 гг.*



12)

*Интерьер базилики  
Санта Сабина в Риме.  
422–432 гг.*



колонн, на которые они опираются. Поверхности между окнами покрыты мозаиками. Хрупкость стен и мерцание мозаической смальты, кажется, лишают оболочку здания материальности и весомости. Ансамбль базилики пронизан движением, строгим и упорядоченным, направленным к алтарю. Продольное развитие пространства отсчитывают колонны, равномерно возникающие одна за другой (Ил. 12). Большая протяженность их рядов и однообразие масштаба заставляют воспринимать это движение как непрерывное, а сами колонны — как ритмические удары для обозначения пространственных зон, а не как самостоятельную пластическую ценность. Не случайно христианские зодчие были безразличны к скульптурной выразительности античной колонны: для строительства базилики нередко брались колонны разных ордеров и размеров, извлеченные из древних построек. Пространство, а не пластический объем определяет теперь архитектурную композицию, большое, легкое, лишенное внутренних перегородок (границами его служат только колонны, а не стены!), оно становится все более самостоятельным (Ил. 13). Ограничивающая его масса, напротив, исчезает: архитектура стремится стать как можно менее телесной. Такая художественная концепция по всему существу своему противоположна классической.

Базилики такого типа в течение IV–VI веков строились на всех территориях, связанных с эллинистической и римской культурой, в самых разнообразных районах Средиземноморья, в Риме (базилики Санта Сабина и Санта Мария Маджоре) (Ил. 11–13), в Константинополе (Студийская базилика Св. Иоанна Крестителя), в Греции (базилика Св. Дмитрия в Салониках) (Ил. 15, 16),



**13)**  
Интерьер базилики  
Санта Мария Маджоре  
в Риме. 432–440 гг.





14)  
*Интерьер базилики  
Сант Апполинаре  
ин Класе в Равенне.  
532–549 гг.*







15)

*Базилика Св. Дмитрия  
в Салониках. Вторая  
половина V в., вторая  
четверть VII в.*



16)

*Интерьер бази-  
лики Св. Дмитрия  
в Салониках. Вторая  
половина V в., вторая  
четверть VII в.*







**17)**  
*Базилика в Калб-Лузе  
в Сирии. Вторая  
половина V в.*



**18)**  
*Внутреннее простран-  
ство базилики в Калб-  
Лузе в Сирии. Вторая  
половина V в.*

**19)**  
*Комплекс Калат-Симан  
в Сирии. Общий вид.  
Ок. 480–490 гг.*













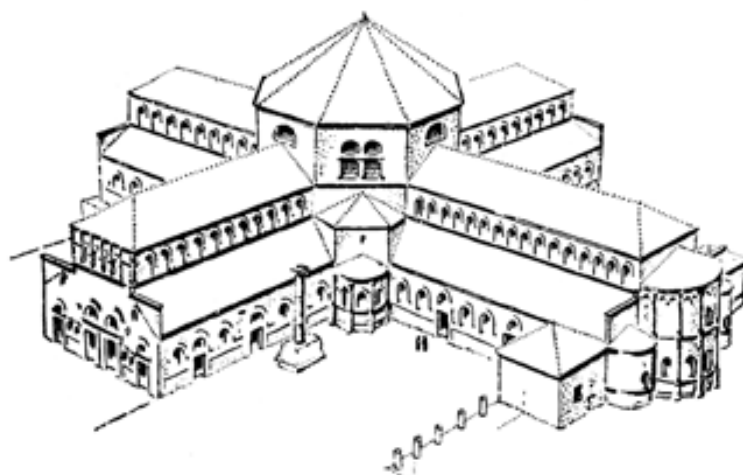
20)  
Комплекс Калат-Симан  
в Сирии. Вид на юг.  
Ок. 480–490 гг.



21)  
Центральное про-  
странство комплекса  
Калат-Симан в Сирии.  
Ок. 480–490 гг.

22)  
Реконструкция ком-  
плекса Калат-Симан  
в Сирии. Ок. 480–490 гг.





в Палестине (базилики Рождества Христова в Вифлееме и Гроба Господня в Иерусалиме), в Равенне (Сант Аполлинаре Нуово, Сант Аполлинаре ин Классе) (Ил. 14), на Черном море, в Галлии, в Малой Азии, в Африке — многочисленные, очень большие по размерам базилики на северном побережье Африки (например, в Тибессе, в Типассе, в Тигзирте), базилики Белого и Красного монастырей в Египте.

Строительство IV–VI веков отличалось большой интенсивностью и разнообразием. Тип римской колонной базилики во всех землях, входящих в сферу средиземноморской античной культуры, многократно варьировался, приобретая всюду локальные черты, но основная структура здания всегда оставалась неизменной.

Совсем иной тип базилики был принят на христианском Востоке (Сирия, Армения, Месопотамия). Сирийские базилики (в Турманине, в Калб-Лузе, в Тафке), короткие и компактные, в плане стремящиеся к квадрату, а в объеме — к четко граненому кубу, сложенные из крупных, превосходно отесанных каменных квадратов (в Италии, Греции, Константинополе употребляли кирпич), выглядят как замкнутые крепости по сравнению с гостеприимной раскрытостью базилик римского типа (Ил. 17). У них нет атриума, а нартекс приобрел необычную для римской архитектуры самостоятельность и из части общего и слитного внутреннего пространства, как это было в римских базиликах, стал элементом композиции наружных масс. По сторонам нартекса часто возвышаются две боковые башни, в пространство нартекса вводит широкая арка между ними. Нартекс обычно открыт наружу (как портик), но отгорожен от самой базилики сплошной стеной с дверями. В интерьере, так же как во всякой базилике римского типа, состоящем из нефов, центральный из которых замкнут апсидой, колонны совершенно исчезают. Их заменяют низкие и массивные, редко расставленные столбы, между которыми перекинуты огромные арки (Ил. 18). Благодаря их широким пролетам пространство распадается на отдельные ячейки — пространственные зоны. Это делает общую архитектурную композицию статичной, состоящей из суммы поперечных пролетов, растянутой в ширину, что предрасполагает молящихся к неподвижному предстоянию. Такая организация пространства по всему существу своему противоположна динамической композиции римской базилики, с ее мотивом неизбежного движения (с запада на восток), обусловленного непрерывным «ходом» колонн, разгораживающих нефы. Диспропорция масштабов, тяжеловесность и как будто нарочитая «материальность» форм, застылость пространственной композиции придают восточным базиликам специфическую выразительность, полную экспрессии и далекую от классической меры.

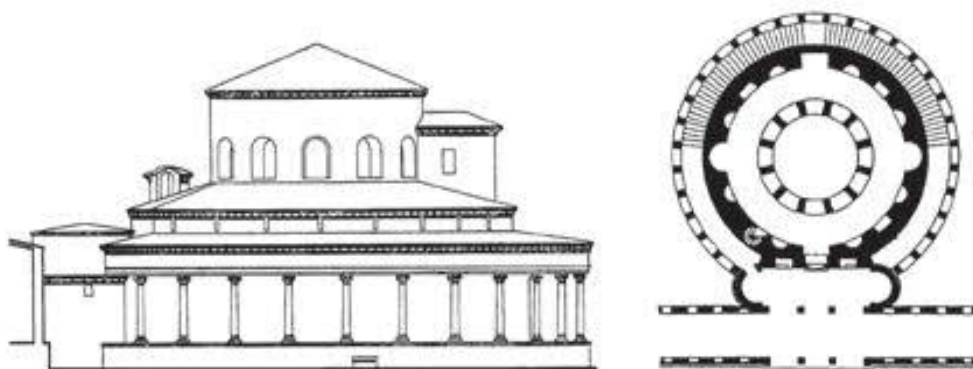
К базиликальному строительству в Сирии относится также архитектурный комплекс Калат-Симан — святилище св. Симеона Столпника (ок. 480–490 гг.), состоящее из четырех крупных базилик, расположенных крестом по четырем сторонам света (Ил. 19–22). В центре композиции — открытый восьмиугольный двор вокруг столба (по преданию — 20 м в высоту), на котором обитал св. Симеон Столпник. В углах октагона поставлены массивные столбы с приставленными

к ним изящными классическими колоннами, между столбами перекинуты арки. Все базилики — одинаковой величины и структуры (трехнефные на колоннах). Богослужение совершалось только в одной из них — восточной, имеющей трех-апсидный алтарь. В остальных базиликах пахотились паломники.

Комплекс Калат-Симан — грандиозный ансамбль, представляющий собой уникальное явление в архитектуре раннехристианского времени как по масштабу, так и по одновременному использованию в строительстве элементов классических и восточных, римских и сирийских. Трудно сказать, какие из них являются определяющими, скорее можно наблюдать их равновесие и органичное существование вместе. Общая идея всей композиции — центрическая, константинопольского происхождения, как и тип базилики на колоннах, привязанность к ордеру как к главному ритмическому модулю в пространстве, классические арки в интерколумниях, растительные капители. От сирийской архитектуры — кладка из блоков отесанного камня; массивность стен; очень крупные арки при входах (одна из них сохранилась с южной стороны); тонкая как кружево резьба по камню, контрастирующая с тяжелой гладкой кладкой; пластическая каменная лепта, стелющаяся по стене и огибающая все профили; колонны, приставленные к гладкой поверхности наружной стены на центральной апсиде. В целом Калат-Симан с его необычной величиной и редким сочетанием мотивов классической средиземноморской и восточной архитектуры предстает своеобразным «итоном» базиликального строительства.

Кроме базилик в эту эпоху возводились и центрические сооружения: мавзолеи (Санта Костанца в Риме, ок. 355 г.; так называемый мавзолей Галлы Плацидии в Равенне, ок. 425 г.) (Ил. 23–28), баптистерии или крещальни (Латеранский баптистерий в Риме, ок. 315 и 432–440 гг.; баптистерий православных в Равенне (первая половина V в.) (Ил. 29, 32), церкви в честь мучеников или мартирии (Сан Стефано Ротондо в Риме, 468–483 гг.) (Ил. 30, 31). Именно центрической архитектуре, создающей ощущение идеального покоя в замкнутом пространстве, отъединенном от реального мира, в Византии принадлежало будущее. Ранние центрические здания (мавзолей Санта Костанца) представляют собой соединение сводчатой конструкции и колоннад, характерных для базиликального типа. Купол опирается на круг колонн, свободно стоящих в пространстве. Колоннады базилики, отделяющие средний неф от боковых, как бы свернулись в кольцо, несущее в центрическом здании стены купольного барабана, подобные стенам клеристория в базилике. Барабан прорезан окнами, дающими сильный свет, сконцентрированный в подкупольном пространстве. По контрасту с ним круговая обходная галерея, идущая между колоннадой и наружными стенами, остается полутемной. Она перекрыта цилиндрическим сводом, нейтрализующим боковой распор купола и передающим его на толстые наружные стены. По сравнению с маловыразительным, нерасчлененным наружным объемом, внутреннее помещение впечатляет пространственными и световыми эффектами, благородством отделки.





23)

Реконструкция церкви  
(мавзолея) Санта  
Костанца в Риме.  
Ок. 355 г.

24)

План церкви (мавзо-  
лея) Санта Костанца  
в Риме. Ок. 355 г.

25)

Интерьер церкви (мав-  
золея) Санта Костанца  
в Риме. Ок. 355 г.





26)

*Реконструкция так называемого мавзолея Галлы Плацидии и базилики Санта Кроче в Равенне. Ок. 425 г.*

27)

*Так называемый мавзолей Галлы Плацидии в Равенне. Ок. 425 г.*

28)

*Интерьер так называемого мавзолея Галлы Плацидии в Равенне. Ок. 425 г.*













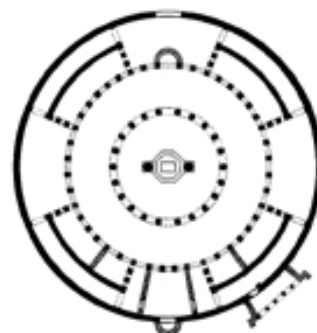
29)  
Баттистерий право-  
славных в Равенне. На-  
чало V в. и середина V в.



30)  
Интерьер церкви Сан  
Стефано Ротондо  
в Риме. 468–483 гг.

31)  
План церкви Сан Сте-  
фано Ротондо в Риме.  
468–483 гг.

32)  
Латеранский бап-  
тистерий в Риме.  
Ок. 315 и 432–440 гг.







GENEALOGIA NATA POLI SEPTUAGINTA SEPTUAGINTA ANNO  
FUNDATA TITULUS VENERIT AGRIS





33)  
Мозаики кругового  
обхода церкви Санта  
Костанца в Риме.  
Ок. 355 г.

### ГЛАВА 3. МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ IV–V ВЕКОВ

Вместе с храмовым строительством с IV века широкое распространение получает христианская живопись. Стремление к образному воплощению библейской и евангельской истории сливается с потребностью в декоративном оформлении церковных интерьеров. Путь формирования канонического художественного языка в искусстве был сложным, подчас — конфликтным. Искусство христианизировавшейся Римской империи, Западной и Восточной, огромной, многонациональной и многоязычной, опиралось на совершенно различные художественные традиции. Для Италии и Греции классические принципы были не только легкодоступными, но и само собой разумеющимися, христианский образ был очень близок античному, а постоянные рецидивы античной классики надолго сохранили в этих землях благородство и совершенство старых античных традиций, но мешали распространению спиритуалистического стиля. Напротив, на Востоке, в землях Сирии, Палестины, Месопотамии, в глубинных районах Малой Азии, менее связанных с классической средиземноморской культурой, искусство не сразу создало антропоморфные христианские образы. Храмы здесь нередко были лишены фигурных изображений. Лишь кресты, орнаментальные узоры и пейзажи с растениями и животными составляли их убранство. Это абстрактное орнаментальное искусство в первые века существования христианства было широко распространено на Востоке.

Даже в средиземноморских центрах антропоморфные образы в христианском искусстве были утверждены не сразу и с трудом. Так как церковное искусство здесь в первые десятилетия своего официального существования (первая половина IV в.) полностью перенимает художественный стиль античности, то возникает сомнение в возможности воплотить классическими средствами новые религиозные идеалы, сомнение, рожденное страхом перед остатками античного сенсуализма и перед образопоклонством. В ранних мозаических циклах нет изображения божества в человеческом образе. Таковы мозаики свода в мавзолее Санта Костанца в Риме, около 355 года (Ил. 33) и мозаики капеллы Руфины и Секонды Латеранского баптистерия, около 315 года. Стены и своды в них покрыты изображениями птиц, животных, цветов в вазах, пейзажей, орнаментов. На фоне идилических ландшафтов и изысканных патюрмортов человеческая фигура в таких композициях малозаметна и никогда не олицетворяет христианскую святую. Это только путти, аллегии ветров или сезонов, — мотивы из античного наследия. Однако это своеобразное иконоборчество, рожденное в интеллектуальных кругах, долго продержаться не могло. Торжествующему христианству все необходимое становится искусство, иллюстрирующее церковное предание, поучающее и наставляющее народ. Изощренный эстетизм пасторальных мотивов ранних мозаик, как и простодушная символика катакомбной живописи не могли удовлетворить потребностей Церкви, нуждавшейся в эпических иллюстративных циклах и репрезентативных, рассчитанных на поклонение сценах.

34)

*Христос вручает заповеди Моисею. Мозаика в церкви Санта Костанца в Риме. Конец IV в.*













35)

*Христос среди  
апостолов. Мозаика  
апсиды церкви Санта  
Пуденциана в Риме.  
401–417 гг.*

В результате утверждаются антропоморфные основы религиозных и художественных воззрений. Изображение Бога в человеческом образе становится обязательным, и вместе с тем с середины IV века в христианское искусство широко проникают антикизирующие вкусы; теперь наступает настоящая классическая реакция. На место аллегорических (как в катакомбах) или декоративных (как в росписях первой половины IV в.) мотивов приходят исторические сцены на библейские и евангельские сюжеты. Они преподносятся с пышной представительностью, не уступающей велеречивому римскому искусству. Таковы две композиции в Санта Костанца в Риме (Христос между Петром и Павлом и Христос вручает законы (заповеди) Моисею, возможно, конец IV в.) (Ил. 34), Христос среди апостолов в Санта Пуденциана в Риме (401–417 гг.) (Ил. 35) и в Сант Аквилينو в Милане (первая половина V в.) (Ил. 36), сцены из Ветхого и Нового Завета в Санта Мария Маджоре (432–440 гг.), фигуры святых воинов и мучеников в церкви Св. Георгия в Салониках (первая половина V в.), декорация в баптистерии Св. Иоанна в Неаполе (ок. середины V в.). Священные со-





бытия изображаются в героическом стиле римских триумфальных повествований, с такой же театрализованной торжественностью и подробной повествовательностью. Священные персонажи понимаются во многом по законам языческой культовой мысли, которая как бы применена к христианским потребностям. Образ обожествляемого римского императора угадывается в изображении Христа, сидящего на троне среди апостолов в небесном Иерусалиме (Санта Пуденциана) скорее как привычный для Рима светский повелитель, чем как царь небесный. Святые мученики и воины похожи на римские статуи ораторов и философов. Образы катакомб, находившиеся вне какого-либо конкретного пространства и времени, заменяются теперь занимательным изложением событий священной истории, духовное горение первых физической красотой вторых. Символическая сжатость и аскетическая простота художественного языка катакомбных фресок оказались не подходящими для этой живописи, использующей формальный аппарат античного искусства с его пластической полновесностью и красочной щедростью.

**36)**  
Христос среди апостолов. Мозаика в капелле Сант Аквилينو церкви Сан Лоренцо в Милане. Первая половина V в.

**37)**  
Мозаики в куполе Баптистерия православных в Равенне. Ок. середины V в.











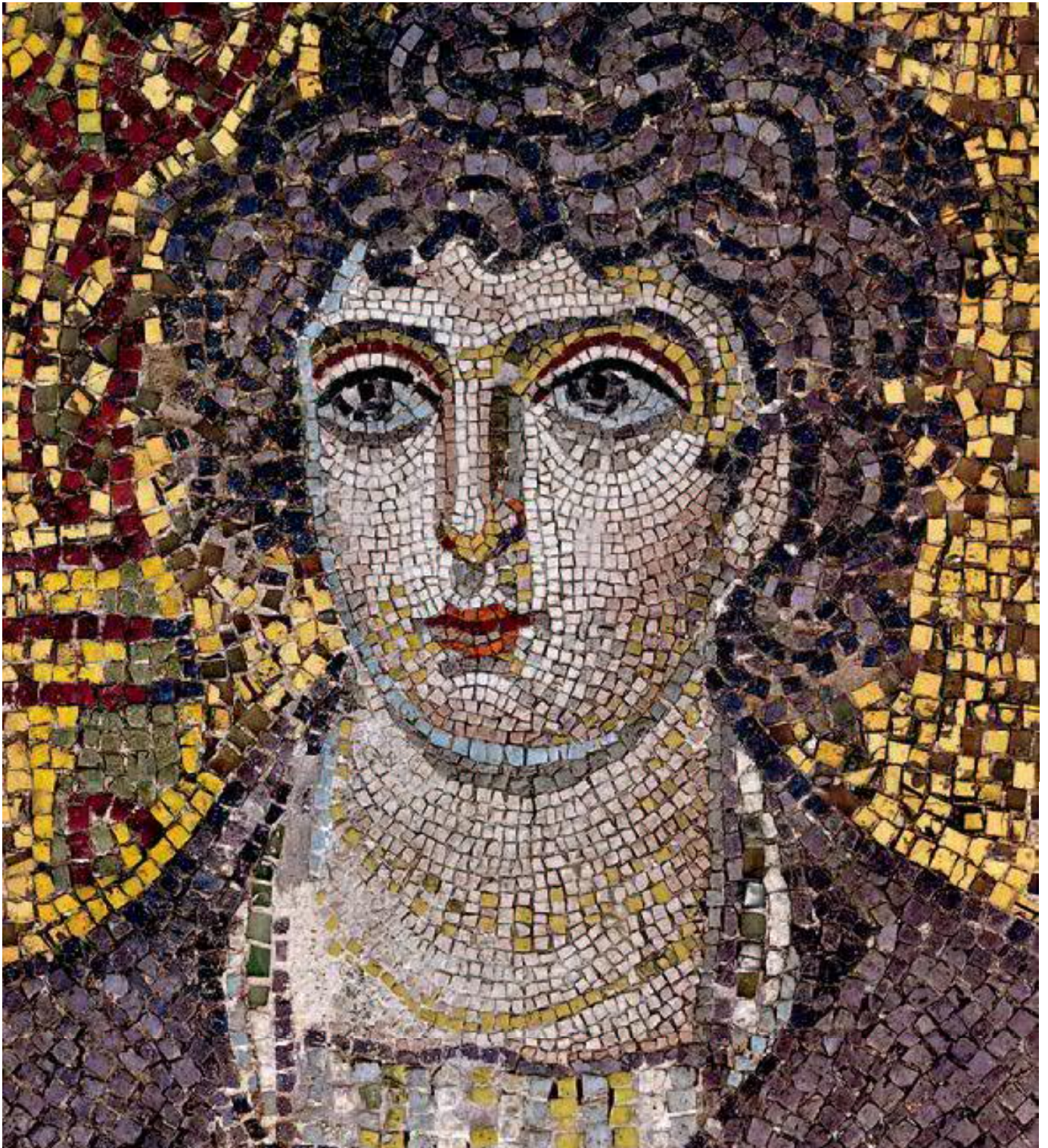


38)

Христос Добрый пастырь. Мозаика так называемого мозаиста Галлы Платидии в Равенне. Вторая четверть V в.

На протяжении V века искусство развивается в этих не вполне оформленных границах использования языческого наследия и требования внутренней выразительности христианского образа. Однако с течением времени элементарная, по-римски деловитая и слишком прозрачная символика IV века становится многосложной. Центральной темой искусства по-прежнему остаются символические изображения, однако теперь не столько буквально иллюстрирующие, сколько дидактически истолковывающие события. Композиции обладают все большей смысловой точностью и вместе с тем — иконографической повторяемостью. И хотя многое в иконографии византийской живописи сложилось гораздо позднее (в IX–XI вв.), некоторые сюжеты уже в искусстве V века нашли свои иконографические схемы, оставшиеся в основном неизменными в последующие века. В разработке иконографических циклов поучительно-наставительный момент и стремление к занимательности рассказа интересовали, кажется, в это время не меньше, чем духовное содержание каждого единичного образа. Символика в искусстве V века — более разветвленная, чем в живописи катакомб. Она связана теперь с обширной богословской системой, со всей священной историей





39)  
Св. Порфирий. Мозаика ротонды Св. Георгия в Салониках. Первая половина V в.









40)  
Свв. Онисифор  
и Порфирий. Мозаика  
ротонды Св. Георгия  
в Салониках. Первая  
половина V в.





41)

*Переход через Красное море. Мозаика базилики Санта Мария Маджоре в Риме. 432–440 гг.*

и воплощается не в скупых строгих образах, как в катакомбах, а сочтается со множеством светских мотивов. Подробно развернутые циклы сцен из Ветхого и Нового Завета, идущие длинными фризами на стенах базилики Санта Мария Маджоре (432–440 гг.), должны проиллюстрировать события священной истории. Композиция «Крещение» в куоле баптистерия православных в Равенне (ок. середины V в.) призвана не столько сосредоточить внимание на таинстве происходящего, как будет позже в компактных византийских композициях «Крещения», сколько продемонстрировать исторический момент (Ил. 37). Литературно и весьма зрелищно воплощена символика Сошествия Святого Духа на Христа



и затем от него — на апостолов, разносящих христианское учение по миру и представленных в вечном движении по большому внешнему кругу, внутрь которого вписан малый круг с самой сценой Крещения в реке Иордан. Иногда символика граничит с аллегорией, представленной совершенно литературно. Христос — добрый пастырь в мавзолее Галлы Платидии в Равенне (вторая четверть V в.) — это молодой пастух, пасущий стадо овец (свою паству) в идиллическом ландшафте, где черты декоративной, уже средневековой условности легко уживаются с сентиментальным очарованием позднеллинистического пейзажа (Ил. 38).

В образной и стилистической выразительности всех этих мозаик много индивидуальных различий. Фигуры святых воинов и мучеников в ротонде Св. Георгия в Салониках (первая половина V в.), стоящие на фоне стропил небесного Иерусалима, сияющие мажорной красотой, расположены под куполом, создавая кольцо под небесным сводом (Ил. 39, 40). Они выглядят как античные герои — юные, златокудые и светлоглазые. В этих мозаиках буквально все насыщено эллинистическими воспоминаниями: красочные гаммы полны переливающимися оттенками, построение формы, особенно в лицах, легкое и естественное, взгляды живые, вдохновенные, лица, кажется, обладают скульптурной округлостью, художественная форма лишена тяжести (при огромном масштабе фигур). При всем этом античном великолении есть и новые черты, проявляющиеся не столько в схематизации художественного стиля (она — минимальна), сколько в выражении лиц, в их вдохновенности или подчас глубокой внутренней погруженности в себя.

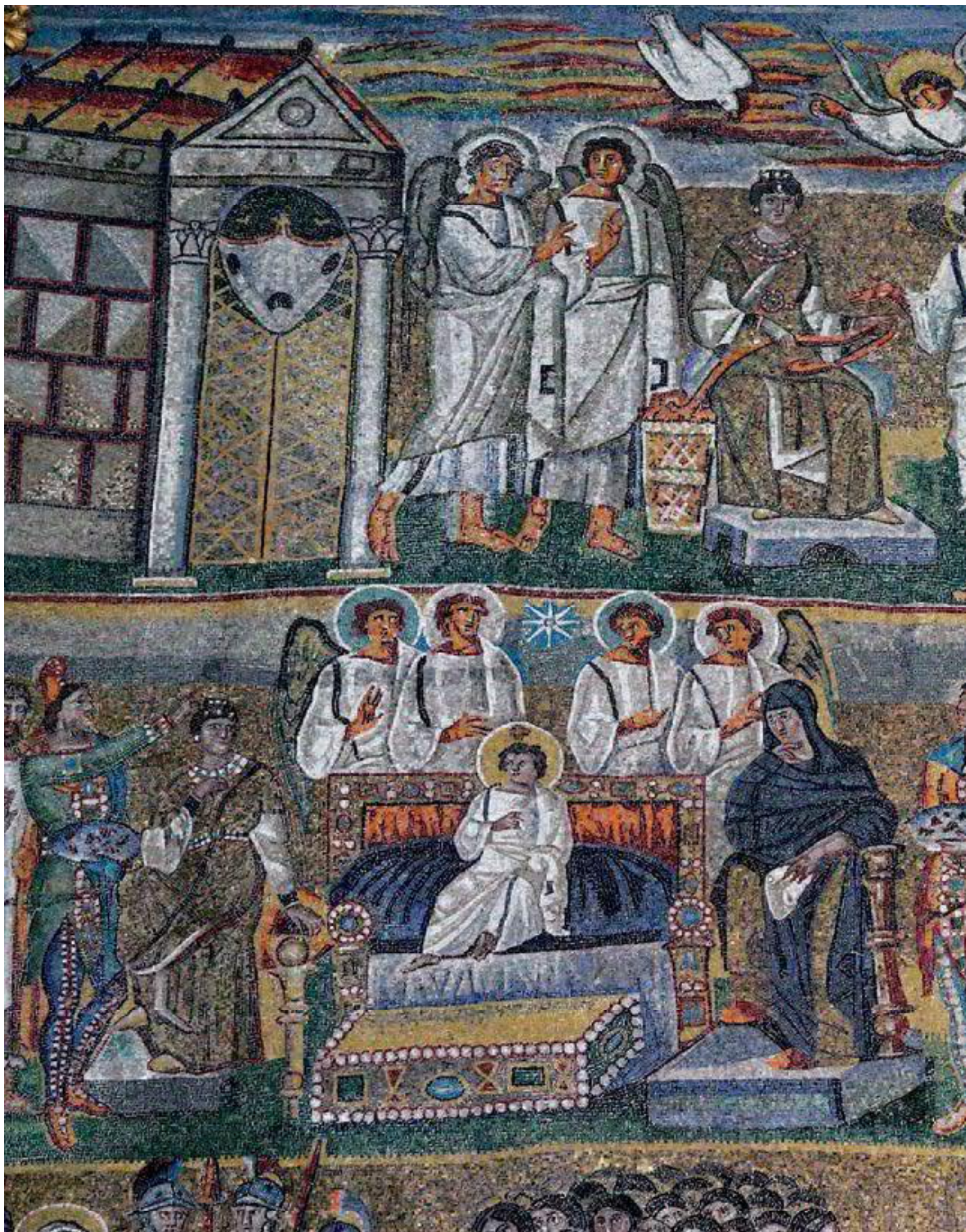
Напротив, в Санта Мария Маджоре — переполненные деталями шумные и многословные композиции, подробная повествовательность рассказа, становящегося иногда занимательно-жанровым, подвижные силуэты, живые контуры, игра кубиков мозаической смальты — все это создает богатую живописную стилистику, включающую в себя больше разнообразия, чем допускало впоследствии византийское искусство, еще далекую от аскетического содержания и напряженной выразительности христианского образа (Ил. 41, 42).

Мозаики Равенны V века, в мавзолее Галлы Платидии (Ил. 43) и особенно в баптистерии православных (Ил. 45, 46), обладают в большей мере, чем римские, новой, неантичной одухотворенностью, едва уловимой внутренней экзальтацией образов, «иконописной» сосредоточенностью некоторых обликов, взволнованной динамикой силуэтов, остротой ломких контуров, насыщенностью мерцающего цвета, утрачивающего подчас легкую переливчатую подвижность и застывающего интеллигентными, полными символической значительности ступками. И все же, при некоторой разнице римских и равеннских мозаических циклов, различия их стиля не принципиальны. Во всех них от античности сохраняются благородство пропорций, чувственная красота лиц, естественная свобода композиций, ритмическая гармония, деликатный, светлый либо насыщенный, но никогда не пестрый колорит и живость мелкой мозаической кладки. Вместе с тем во всех них, в большей или меньшей мере, присутствуют и незнакомые античности черты. Их немало

42)

*Благовещение, Поклонение волхвов. Мозаики базилики Санта Мария Маджоре в Риме. 432–440 гг.*













даже в Санта Мария Маджоре: усиленные контуры, резкие цветные тели, схематичные фоны, условные планы и масштабы, лишенная перспективы и пространства ковровая декоративность ансамбля. Однако там они «вычитываются» лишь при пристальном вглядывании и в целом не нарушают еще свободной подвижности стиля. В равеннских мозаиках V века новых стилистических черт больше, чем в римских, и они органично сочетаются со старыми классическими средиземноморскими традициями.

Различия в мозаических ансамблях V века связаны не столько с местом их создания (заметной разницы художественных установок в искусстве итальянских и греческих территорий в это время не было), сколько с временем их возникновения: на протяжении V века стилистические качества этого искусства постепенно менялись, оно уходило от эллинистических воспоминаний и осваивало новые, более схематичные приемы. Памятники, возникшие около середины и во второй половине V века (мозаики в церкви Оснос Давид в Салониках, в баптистерии

43)  
Мученичество  
св. Лаврентия. Мозаика  
так называемого  
мавзолея Галлы Плаци-  
дии в Равенне. Вторая  
четверть V в.





Св. Иоанна в Неаполе, в капелле Сан Витторе ин Чьел д'оро в Милане) (Ил. 44, 47, 48) отличаются большей строгостью и символической условностью стиля по сравнению с произведениями первой половины V века, будут ли это создания на греческой почве (мозаики в ротонде Св. Георгия) или на итальянской (мозаики в Санта Пуденциана и в Санта Мария Маджоре в Риме, или в мавзолее Галлы Плацидии и в баптистерии православных в Равенне). Моделировка становится в них более плоской, пространство — более отвлеченным, выражение лиц — более строгим, мозаическая кладка — более ровной и крупной, линии — более толстыми и ровно охватывающими фигуры по контурам.

В еще большей степени все эти свойства проявляются в произведениях рубежа V и VI веков, более того — именно они, а не черты античного иллюзионизма, становятся в них ведущими. Таковы мозаики Арианского баптистерия (конец V в.) и Архиепископской капеллы (494–519 гг.) в Равенне, насыщенные промежуточными, переходными чертами.

44)  
Явление Христа во Славе. Мозаика монастыря Осиос Давид в Салониках. Вторая половина V в.

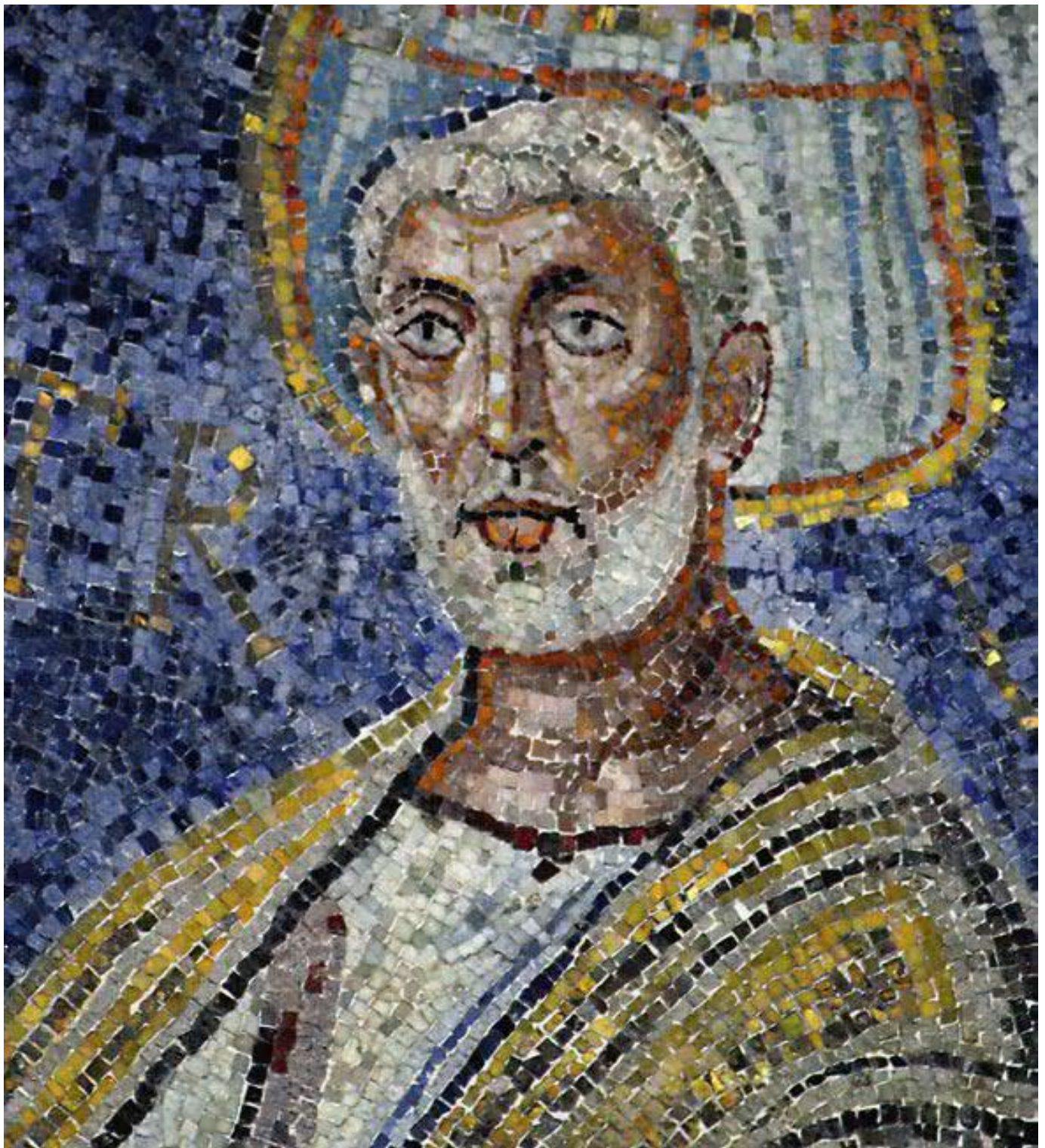




45)

*Апостолы. Мозаика  
Баптистерия право-  
славных в Равенне.  
Ок. середины V в.*





46)  
Апостол Петр. Мо-  
заика Баптистерия  
православных в Равен-  
не. Ок. середины V в.





47)  
Св. Протасий. Мо-  
заика капеллы Сан  
Витторе ин Чьел д'оро  
в церкви Сант Амбро-  
джо в Милане. Вторая  
половина V в.



48)  
Св. Виктор. Мозаика  
капеллы Сан Витторе  
ин Чьел д'оро в церк-  
ви Сант Амброджо  
в Милане. Вторая  
половина V в.







В мозаиках Арианского баптистерия еще много «римского»: крупные, пластичные лица с тяжелыми, будто вылепленными чертами, живые взгляды, толстые губы, сильное энергичное движение — в их обликах много такой же достоверной жизненной силы, какая наполняла образы V века (Ил. 49, 50). Но вместе с тем резкая экспрессия искажила пластическое совершенство, ослабила впечатление чувственной физической красоты, придала обликам выражение страстное, полное огненного порыва. В соответствии с этим и некоторые интонации художественной речи становятся иными, чем в V веке: экспрессия искажает черты лиц, асимметрия их граничит с анатомической неправильностью, резко усиливаются контуры, утяжеляется цвет, пестрее становится смальта в лицах, светоноснее широкие белые одежды, более похожие на столпы света, чем на ткани.

В мозаиках Архиепископской капеллы — иной строй образа (Ил. 51–55). Римские элементы сочетаются здесь с восточными, и этот своеобразный симбиоз создает особый тип, как будто продолжающий фаумский портрет. Итальянские и восточные черты соединены тут в тончайший сплав, причем те и другие трансформируются ради новой и главной цели — христианской спиритуализации образов. Как и в Арианском баптистерии, в них заметна и античная, и христианская основа, но здесь они предстают более одухотворенными, в широком смысле — более византийскими. Образы, обретшие покой, свободны от какого-либо напряжения и экспрессии. Художественные средства утрачивают энергию и сочность и по сравнению с Арианским баптистерием выглядят более незаметными, деликатными: легчайшие контуры, тонкое строение пластики, отсутствие какого-либо пластического нажима, прозрачность розовой гаммы в карнации лиц, ровность кладки смальты, ее повышенная способность отражать свет. При сохранении жизненной конкретности образов и всех пластических ценностей это искусство уже полностью обладает последовательно выраженной духовной ориентацией.

Соотношение этих основных компонентов стиля — чувственной живописности и нового средневекового схематизма — было весьма подвижным в памятниках V века, однако состав их оставался более или менее неизменным. В целом в большей части ранних мозаик Италии и Греции античные традиции либо еще преобладают над средневековыми новшествами (в первой половине V в.), либо сосуществуют с ними, и образы выглядят как наследники своих античных прототипов. С течением времени это соотношение изменяется, античные черты уже не будут столь явными и отчетливыми. Однако утвердившиеся в эти первые века христианского искусства антропоморфные образы, а соответственно — и классические основы стиля, укоренятся в византийском искусстве на долгие века.





49)  
Мозаика в куполе  
Баттистерия ариан  
в Равенне. Конец V в.

50)  
Апостолы. Мозаика  
Баттистерия ариан  
в Равенне. Конец V в.









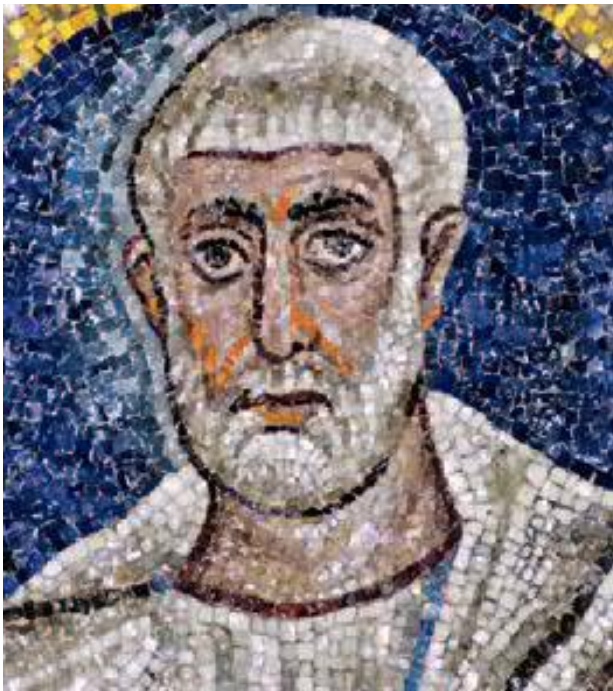




51)  
Свв. Дария, Перпетуя  
и Фелицита. Мозаи-  
ка Архиепископской  
капеллы в Равенне.  
494–519 гг.

52)  
Свв. Евфимия, Евгения  
и Цецилия. Мозаи-  
ка Архиепископской  
капеллы в Равенне.  
494–519 гг.





53)  
Христос. Мозаика Ар-  
хиепископской капеллы  
в Равенне. 494–519 гг.

54)  
Апостол Петр. Моза-  
ика Архиепископской  
капеллы в Равенне.  
494–519 гг.

55)  
Св. Евгения. Мозаи-  
ка Архиепископской  
капеллы в Равенне.  
494–519 гг.





56)

Статуя Доброго пастыря. Рим, Ватиканские музеи. Вторая половина III в.



## ГЛАВА 4. РАННЕХРИСТИАНСКАЯ СКУЛЬПТУРА

Большое место в раннехристианском искусстве занимает скульптура. Пластический художественный язык, традиционный для античности, был жив и в ранние века христианства. Искусство этой первой поры христианства существовало одновременно с поздним римским, которое продолжало свою жизнь параллельно с новым христианским и независимо от него. До IV века христианское искусство было лишь маленьким островком в огромном море римской культуры. В IV–V веках оно стало главным, но отнюдь не вытеснило позднеантичную художественную продукцию. Продолжали существовать различные формы римской скульптуры, главной из которых был портрет. При столь тесном соприкосновении двух культур молодое христианское искусство использовало все традиционные формы пластики для изображения своих сюжетов и выражения своих идей.

Новая иконография появляется в круглой скульптуре как в форме античной полнофигурной статуи (Христос — добрый пастырь, III в., Ватиканские музеи) (Ил. 56), так и в форме портрета-бюста (Евангелист, V в., Археологический музей в Стамбуле) (Ил. 57). Для изображения христианских сюжетов широко используется



57)  
Бюст Евангелиста.  
Стамбул, Археологический музей. V в.



рельеф (саркофаги с рельефами на евангельские сюжеты, надгробные плиты). Чаще всего это высокий рельеф, приближающийся к круглой скульптуре (саркофаг Юния Басса, 359 г.) (Ил. 58, 59). Евангельские персонажи и сцены передаются здесь, как это было и в римских мозаиках, очень близко к античным представлениям: Христос и апостолы выглядят как античные герои, с красивыми и безмятежными классическими лицами. Однако иногда рельеф делается плоским, отчего изображение становится более условным и графическим, как бы игнорирующим эффекты света и тени и их способность подчеркнуть правильный объем. Сами сюжеты изображений часто сводятся к отвлеченной символике, к различным знакам, обозначающим христианские темы и располагающимся с геральдической симметрией (виноградная лоза, павлин, рыба, ваза с водой и др.).

Широкое распространение получают малые формы пластики — резьба по слоновой кости, обычно в форме диптихов, для композиций которых использовались различные сюжеты — и христианские, и из языческой мифологии, и светские («диптих Барберини» с изображением императора-всадника, Лувр, начало VI в.; многочисленные консульские диптихи V и VI вв. с портретами консулов) (Ил. 60). Развитие искусства такого типа в целом идентично формированию и эволюции стиля раннехристианской живописи. В ранний период, в IV–V веках, ориентация на классические модели еще определяла художественные образы и формы вне зависимости от сюжета. Фигуры в композициях на христианские темы похожи на героев античных мифов. Постепенно в искусстве пластики все больше появлялись черты символической условности. Уже в начале VI века этих черт становится столь много, что именно они определяют художественный результат. Таковы консульские диптихи (например, диптих Арсобида, 506 г., Государственный Эрмитаж) (Ил. 61), где фигуры фронтально развернуты на поверхности, где не объем, а силуэт определяет впечатление, где не мягкая округлая моделировка, а глубокая прорисованная графья создает изображение, где исчезает эффект углубленности пространства, в котором существовали образы, и вместо него все фигуры и предметы размещены на плоской поверхности, как на ковре. Скульптура больших форм, столь распространенная в раннехристианский период, уже в VI веке почти перестанет интересовать византийских мастеров, опасавшихся ее натуралистического характера и сходства с языческими идолами. В дальнейшем искусство пластики в Византии продолжает существовать лишь в малых формах, в различных видах «прикладных» художеств и ювелирных ремесел.





58)  
Саркофаг Юния Басса.  
Рим, Ватиканские музеи. 359 г.



59)  
Саркофаг Юния Басса.  
Рим, Ватиканские музеи. 359 г. Деталь.





60)  
Диптих Барберини.  
Париж, Лувр. VI в.





61)  
Диптих Ареобинда.  
Санкт-Петербург,  
Государственный  
Эрмитаж. 506 г.







ЧАСТЬ II

ИСКУССТВО  
РАННЕВИЗАНТИЙ-  
СКОГО ПЕРИОДА  
И ЭПОХИ  
ИКОНОБОРЧЕСТВА.  
VI – ПЕРВАЯ  
ПОЛОВИНА IX ВЕКА



В искусстве IV–V веков контуры будущего византийского стиля еще только намечены, окончательно он складывается в VI веке в искусстве эпохи Юстиниана и его преемников, когда были заложены основы византийской государственности, церковности и культуры. Централизованная власть господствует над обширными провинциями, централизованная Церковь торжествует победу над ересями. Константинополь рассматривается как центр мира. Здесь вырабатываются все основные установки в искусстве, определяющие художественную жизнь периферий. Начиная с VI века и далее, на протяжении всех веков существования Византии в искусстве четко выделяется столичная школа.

## ГЛАВА 1. АРХИТЕКТУРА VI ВЕКА

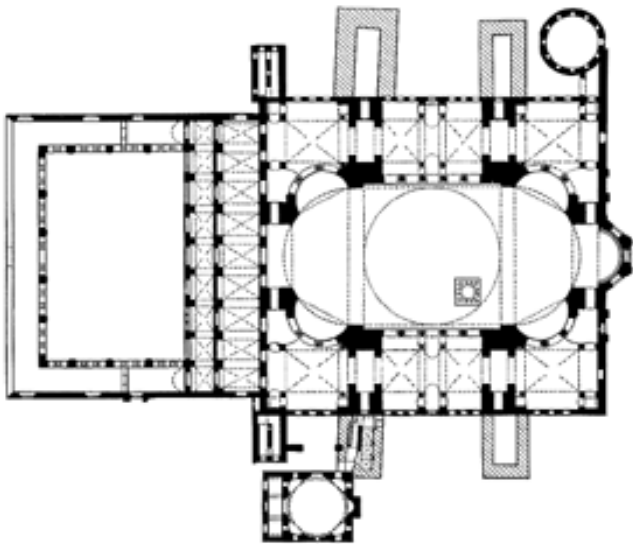
В архитектуре юстиниановской эпохи доминирует купольный тип. Преобладание его связано с потребностями Церкви, с нуждами складывающейся литургии и необходимостью архитектурного выделения не только алтаря, но и подкупольного центрального пространства, где помещался амвон (возвышение для чтения богослужебных книг и произнесения проповедей). В VI веке сводчатая архитектура стала в Византии господствующей, вытеснив эллипстический и римский базиликальный тип. Купольная архитектура по своей выразительности более подходила восточнохристианской церкви, нежели базиликальная, оставшаяся основной формой зодчества средневекового Запада. Сводчатую архитектуру знал и Рим, и христианский Восток. Однако именно Константинополь, заимствовавший традиции купольного строительства, воплотил их в формах, обладающих новой символикой содержания и невиданной значительностью масштаба.

Самая величественная постройка юстиниановской эпохи, уникальная по замыслу и воплощению, — Св. София в Константинополе — патриарший собор, возведенный в 532–537 годах прославленными зодчими Анфимием из Тралл и Исидором из Милета (Ил. 62–73).

По своему архитектурному типу София представляет собой купольную базилику — сложное сочетание базилики и поставленного над ней купола, подчеркивающего ее центр. Базилика тем самым невольно укорачивается, «подтягивается» к середине. Центрическое начало доминирует, купол царит в пространстве, становясь важнее алтаря. Тип купольных базилик был известен еще в конце V века (Мериамлык, Алахан-Манастир), однако все они вряд ли могли стать образцами для зодчих Св. Софии.

Гигантское по объему сооружение (71 × 77 м), с необычайно большим куполом (диаметр — 32 м, высота — 56 м), парящим над огромным легким пространством, София предстала когда-то перед своими современниками как настоящее чудо строительного искусства. В основе конструкции Св. Софии лежат хитроумная фантазия и точнейший расчет. Четыре мощные центральные столба,





62)  
План собора Св. Софии  
в Константинополе.  
532–537 гг.

63)  
Собор Св. Софии  
в Константинополе.  
Вид с юга, 532–537 гг.





64)

*Собор Св. Софии в Константинополе. Вид с востока. 532–537 гг.*





65)  
Собор Св. Софии в Константинополе. Купол и полукупола снаружи. 532–537 гг.

66)  
Интерьер собора Св. Софии в Константинополе. Вид на север. 532–537 гг.





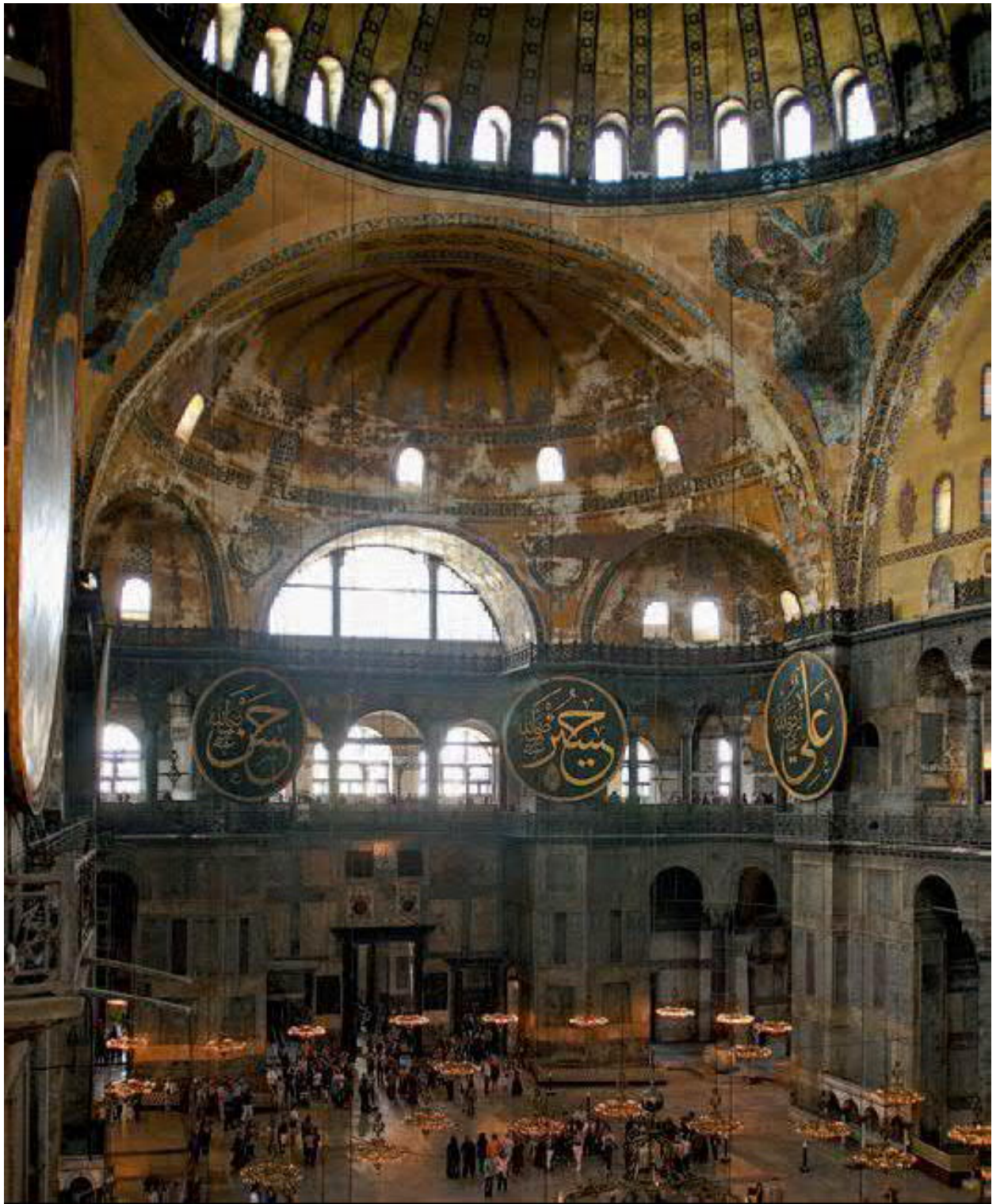












67)

Интерьер собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Вид на  
восток с галереи над  
нартексом. 532–537 гг.

68)

Интерьер собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Вид на за-  
пад. 532–537 гг.









поддерживающие купол, разделяют внутреннее пространство на три нефа, среди которых доминирует центральный, в нем же преобладает средняя подкупольная часть. Продольный распор купола (на запад и на восток) погашается системой постепенно уменьшающихся полукуполов: с двух сторон к центральному куполу примыкают большие полукуполола, к каждому из которых, в свою очередь, прилегают по три полукуполола меньшей величины. С западной стороны центральный из трех малых полукуполов заменен цилиндрическим сводом, соответствующим главному, императорскому входу из нартекса в храм. Остроумная архитектурная композиция, динамика которой основана на возникновении пространства купола из полукуполов, является в то же время идеальной системой статического равновесия по продольной оси здания. Необычная инженерная конструкция создает образ саморазвивающегося пространства, перетекающего, всюду открытого глазу и, кажется, свободного от каких-либо опор и преград.

70)  
Интерьер собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Боковой неф.  
532–537 гг.

69)  
Собор Св. Софии в Кон-  
стантинополе. Купол  
и полукуполола внутри.  
532–537 гг.

71)  
Интерьер собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Экседра.  
532–537 гг.



Ритмическая система полукуполов прекрасно связывает композицию базилики с куполом; мощно выделяя центр, она в то же время подчеркивает направленность движения к алтарю. Конха апсиды включена в систему полукуполов, благодаря чему обе части архитектурной композиции, предназначенные для священнодействий, купол и апсида, амвон и алтарь оказываются неразрывно связанными. Поперечный распор купола (на север и на юг) переносится через систему крестовых сводов боковых нефов на мощные столбы-контрфорсы, размещенные в наружных стенах, по два с каждой стороны напротив подкупольных опор (всего восемь).

Центральное пространство с висящим над ним куполом, прорезанным 40 окнами, окружено двухэтажной обходной галерсией боковых нефов и нартек-



72)  
Интерьер собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Колонны  
экседры во втором  
ярусе. 532–537 гг.



са. Перекрытые крестовыми сводами, включающие в себя множество колонн и поперечных перегородок, соразмерные по высоте с человеческим масштабом, боковые нефы представляют собой эффектную анфиладу арочных проемов и живописных перекрестий колоппад. По своим композициям они близки светскому дворцовому строительству. Царящий в них дух земной организации контрастен по отношению к центральному пространству, призванному быть вместилищем Бога.

Собор Св. Софии выстроен из кирпича с прокладками из тесаного камня, а массивные подкупольные столбы — из крупных отесанных блоков известняка. И однако, тяжесть камешных стен и столбов совсем не чувствуется, формы



73)  
Собор Св. Софии  
в Константинополе.  
Нартекс. 532–537 гг.

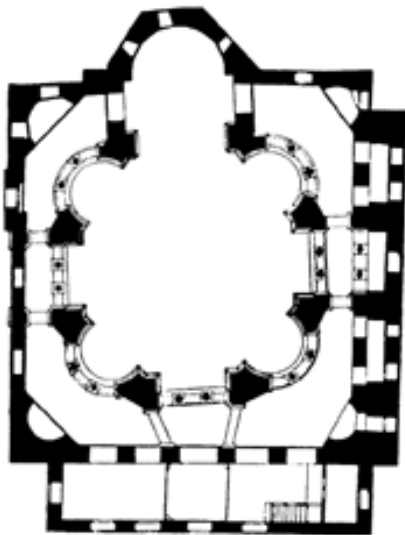


выглядят невесомыми, материя — незамстной. Все массивное, вещественное устраняется в этой архитектуре, призванной лишь обрамлять бесплотное пространство и не отвлекать от его чистого созерцания чем-то откровенно материальным. Подкупольные столбы замаскированы цветными мраморными плитами, гладкими, светлыми, способными отражать потоки света; их зеркальные поверхности упраздняют тяжесть опор. Все стены Софии воспринимаются как тонкие перегородки. Наружные стены выглядят ажурно, они почти сплошь заняты окнами. Внутренние стены, отделяющие боковые нефы от центрального, кажутся прозрачными. Облегченные внизу частыми аркадами (в двух этажах), а вверху — многочисленными окнами, они утрачивают каменную «телесность», превращаются лишь в хрупкие преграды. Все тектонические силы в здании оказываются спрятанными, предметом созерцания становится идеальное, несоизмеримое с человеческим масштабom пространство, а не его пластическое земное окружение. Лучи света, обильными потоками льющиеся в Св. Софию, делают это пространство торжественным и сияющим. Совершенной своей центричностью оно побуждает не к физическому движению, а к сосредоточенному созерцанию.

Другое замечательное сооружение юстиниановской эпохи в Константинополе — церковь Свв. Сергия и Вакха, выстроенная, вероятно, теми же архитекторами, Анфимием из Траал и Исидором из Милета, возможно, несколько раньше, чем Св. София, около 527 года. (Ил. 74–79). По типологии это центрическая постройка с куполом. Восемь могучих столбов, на которые опирается купол, составляют октагональную структуру, вписанную в кубический объем здания. Ниши заполняют углы квадратного плана. Между столбами (кроме восточных) помещены чередующиеся прямоугольные колоннады и полуциркульные экседры в двух ярусах. Все они — прозрачные, ажурные, так как открываются в подкупольный центр тройными аркадами на тонких колошках. Создается сквозная видимость всего пространства и идеальное равновесие его частей. Узкий круговой обход, опоясывающий подкупольный центр в обоих этажах, не сравним с ним по величине.

Тяжесть восьми подкупольных столбов была скрыта благодаря облицовке их поверхностей мраморными плитами светлых тонких оттенков. По окружности храма над кашителями колонн первого яруса проходит каменный фриз тончайшей резьбы, похожей на кружево. Он опоясывает все подкупольное пространство храма, подчеркивая его замкнутость и цельность. Вся структура здания абсолютно центрична, что соответствует представлениям об идеальности созданного здесь особого мира.

Масштабные соотношения иные, чем были в классической архитектуре, пространство уменьшается сверху вниз: огромный купол доминирует над всем, второй ярус больше первого. Несмотря на это, здесь нет ничего тяжелого и давящего,



74)  
План церкви Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Ок. 527 г.

75)  
Церковь Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Ок. 527 г.

76)  
Купол церкви Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Вид снаружи. Ок. 527 г.













78)  
Купол церкви Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Вид внутри.  
Ок. 527 г.



79)  
Мраморная резьба  
в церкви Свв. Сергия  
и Вакха в Константинополе. Ок. 527 г.

77)  
Интерьер церкви  
Свв. Сергия и Вакха  
в Константинополе.  
Ок. 527 г.



вся архитектура — легкая, будто парящая; многочисленные экседры, ниши, сквозные колошады, окна прорезают и облегчают стены. Этому же служат и переливчатый цвет мраморной облицовки, и мозаика купола (не сохранилась), и кружевная резьба камня. Весь этот драгоценный убор скрывает массив стен, их тектонику и пластику. Архитектура будто избавляется от чувственных образов. Ритмы ее интерьера построены на постоянном круговращении параболических, эластичных, изогнутых линий и форм. Создается мир идеальной отрешенной красоты.

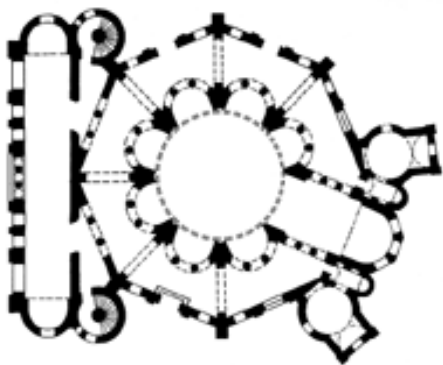
Архитектура церкви Свв. Сергия и Вакха, возможно, послужила образцом для храма Сан Витале в Равенне, оконченного несколько позже, до 546–548 годов (Ил. 80–82). Сан Витале не повторяет в точности церковь Свв. Сергия и Вакха ни в плане, ни во внутреннем пространстве, ни в стиле, но представляет собой свободный вариант того же архитектурного типа.



80)

Церковь Сан Витале  
в Равенне. До 546–  
548 гг.





81)  
Интерьер церкви  
Сан Витале в Равенне.  
До 546–548 гг.

82)  
План церкви  
Сан Витале в Равенне.  
До 546–548 гг.



Церковь Сан Витале — центрическое восьмигранное сооружение (октагон) с куполом на восьми подкупольных столбах и круговым двухъярусным обходом вокруг подкупольного пространства. Обходная галерея открывается в центр экседрами в двух этажах, все они — полукруглые, с полусферическими завершениями. Одна из них, восточная, являющаяся алтарем, отодвинута от центрального пространства на восток прямоугольным помещением — пресбитерием, перекрытым крестовым сводом. Купол, поднимающийся над центром, достаточно легкий, так как сложен не из кирпича, а из полых керамических трубок (особенность строительной техники Равенны) и поэтому не имеет сильного бокового распора.

Пространство Сан Витале центрично, как и в церкви Свв. Сергия и Вакха, однако характер его другой, чем в столичном храме. В интерьере Сан Витале, в подкупольной части, доминируют вертикальные линии: восемь подкупольных столбов имеют трапециевидную форму, узкая грань которой обращена в центр и к тому же прорезана канцелюрами. Тем самым вертикальные линии умножены и составляют костяк композиции. Какая-либо горизонталь в виде пластического пояса, как это было в церкви Свв. Сергия и Вакха, в Сан Витале отсутствует. Вертикальная устремленность столбов в Сан Витале подчеркивает их структурность, их телесную материальную природу, которую в церкви Свв. Сергия и Вакха стремились скрыть разными способами. Реальные линии и формы, хорошо ощутимые в церкви Сан Витале, почти исчезают в парящем пространстве и ажурном декоративном покрове храма Свв. Сергия и Вакха. Сохранение телесности, как и экспрессия вертикальных линий и форм, создают особый акцент, свойственный, скорее, западному художественному мышлению. В отличие от гармонии и покоя в восприятии внутреннего пространства константинопольской церкви Свв. Сергия и Вакха, в равеннском храме гораздо больше контрастов. В Сан Витале, построенном в Италии на землях, принадлежавших в это время Византии, соединены западные и восточные черты. Моделью был византийский образец, стиль архитектуры оказался скорее западным.

Самое масштабное и великодушное сооружение юстиниановской эпохи, Св. София не стала образцом для последующего развития византийской архитектуры, однако дала для него мощный импульс. Окончательно восторжествовала идея купольного храма, что привело к изменению привычной структуры базилики и созданию особого типа — купольной базилики, ставшей распространенным видом зодчества в VI веке.

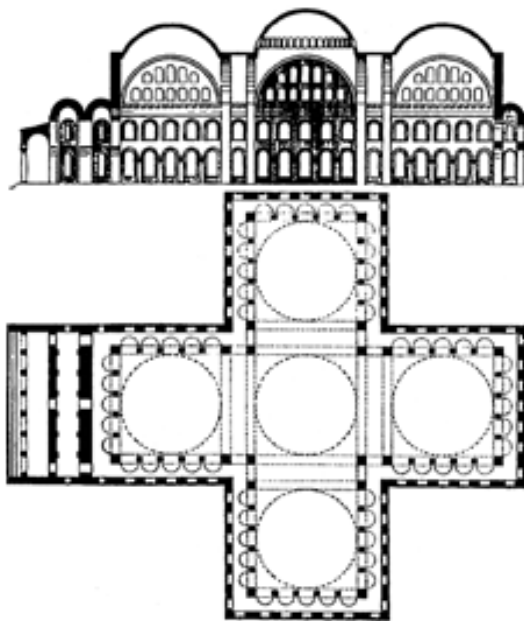
Возведение купола требовало принципа центричности композиции. Поэтому наиболее удачным оказался особый архитектурный тип, явившийся соединением базилики, крестообразных и купольных сооружений. Свое идеальное разрешение он нашел в церкви Свв. Апостолов середины VI века, самом большом после Софии здании Константинополя (церковь разрушена в 1462 г. после захвата Константинополя турками) (Ил. 83). К центральному, перекрытому куполом пространству с четырех сторон примыкали рукава гигантского креста, каждый из которых



также был перекрыт куполом. Уравновешенность архитектурной композиции, симметрическая упорядоченность материальных форм, охватывающих пространство, гармоническое соответствие пространственных зон подчеркивали господство центрального пространства с доминирующим над ним главным куполом.

Сходное архитектурное решение — в церкви Св. Иоанна в Эфесе (завершена до 565 г.), отличающееся от церкви Свв. Апостолов большей протяженностью с запада на восток: входной, западный рукав креста длиннее остальных на одну пространственную ячейку, перекрытую куполом, благодаря чему над базиликой высились шесть куполов (Ил. 84). Купола опирались на мощные столбы, между которыми помещались аркады на колоннах, отделяющие средний неф от боковых. Боковые нефы и находящиеся над ними галереи (хоры), точно так же открытые в центральной неф аркадами, огибали рукава пространственного креста. Простой спокойный план, ясная ритмическая расчлененность и повторяемость пространственных зон, двухъярусный боковой обход, огибающий все здание, создавали впечатление пространственного единства и тактично соединяли идеи базилики и купола.

К типу купольных базилик относится церковь Св. Ирины в Константинополе, возведенная в правление Юстиниана, после 532 года, когда сгорела одноименная старая базилика. Постройка Юстиниана не сохранилась в первоначальном виде: после землетрясения 740 года стал необходим ремонт храма, вылившийся



83)  
План и разрез церкви  
Свв. Апостолов в Кон-  
стантинополе. Рекон-  
струкция. 536–550 гг.



84)  
Интерьер церкви  
Св. Иоанна в Эфесе.  
Реконструкция.  
До 565 г.

85)  
Интерьер церкви  
Св. Ирины в Констан-  
тинополе. Вид на  
восток. После 532 г.  
и перестройка после  
740 г.

86)  
Интерьер церкви  
Св. Ирины в Кон-  
стантинополе. Вид  
на запад. После 532 г.  
и перестройка после  
740 г.











в значительную реконструкцию (Ил. 85, 86). В VI веке это была трехнефная базилика, над центральным кораблем которой, ближе к восточной части, возвышался купол, а над западной частью, вероятно, был сооружен цилиндрический свод. Боковые нефы и галереи над ними были перекрыты крестовыми сводами, передававшими распор купола на паружные стены, укрепленные пилонами-контрфорсами. Боковые нефы открывались в центр колоннадами. В VIII веке, в результате ремонтных работ, структура храма значительно изменилась. Купол над восточной частью центрального нефа был повышен и приобрел барабан (первоначальный купол был, очевидно, как и в Св. Софии, более плоским, подобным покрову, простертому над храмом). Над западной частью центрального корабля был создан впадушенный свод, имевший вид второго купола, широкоовального и плоского. Подпружные арки восточного купола с севера и юга были значительно расширены и доведены до паружных стен, благодаря чему они стали цилиндрическими сводами, полностью перекрывшими галереи второго яруса, которые теперь представляют собой открытые платформы, не имеющие колонн и отделенные от центра только невысокими преградами.

Церковь Св. Ирины после перестройки в VIII веке отчасти сохранила свой первоначальный облик базиликального здания (большая протяженность в длину, колоннады между нефами), над которым поставлен купол. В то же время она приобрела черты, характерные для крестово-купольной структуры: по сторонам от купола образовались большие пространственные зоны, похожие на рукава креста. В VIII веке, во времена перестройки Св. Ирины, уже сформировались идеи крестово-купольной архитектуры и, очевидно, повлияли на создание новой модели реставрируемого храма. В результате в обновленном своем облике церковь Св. Ирины стала уже не купольной базиликой в чистом виде, но приобрела характер смешанного архитектурного типа.

Зодчеству юстиниановской эпохи свойственны общие черты: грандиозность масштаба, смелость инженерии, индивидуальность облика каждой постройки, подражание римской архитектуре вместе с интенсивным поиском новых композиционных и пространственных решений. Подобно тому как величие империи Юстиниана сравнимо с блеском имперского Рима I–II веков, так и строительство юстиниановской поры имеет много реставраторских по отношению к Риму тенденций.

Наличие купола и центричность внутреннего пространства, характерные для храмовой архитектуры VI века, стали основополагающими элементами в дальнейшем развитии византийского зодчества.



## ГЛАВА 2. МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ VI ВЕКА

В живописи VI века также кристаллизуется специфически византийский образ и художественный язык. В основе лежит опыт мастеров и Запада, и Востока, пришедших независимо друг от друга в VI веке к созданию искусства, соответствующего спиритуалистическому мировоззрению. Происходит тщательный отбор всего наиболее пригодного для выражения трансцендентной сущности христианского образа. Из широкого поля возможностей античного и раннехристианского искусства выделяется более узкий круг средств, уместных для создания византийского художественного типа. В декорации храмов мастера идут по пути упрощения и систематизации. Обстоятельность обширных исторических циклов ранних римских мозаик кажется теперь излишне повествовательной и поэтому символически недостаточно выразительной. Они заменяются отбором наиболее значительных евангельских сцен, так чтобы декоративная система украшения храма превратилась в сжатую, символически насыщенную формулу.

В программе росписи теперь стал важен не столько исторический, сколько догматический смысл. Возможно, при Юстине II (565–578 гг.) в апсиде Св. Софии была создана мозаика, подчеркивавшая двуединую природу Христа — отголосок острой борьбы середины VI века против ереси Нестория и Евтихия<sup>2</sup>. Стремление к зримому воплощению догматов иногда приводило к созданию особых, умозрительных иконографических схем, требовавших для своего понимания богословской эрудиции. В церкви Успения в Никее в своде вимы помещалась мозаика (конец VII в.) с изображением Престола Уготованного с лежащим на нем закрытым Евангелием, крестом и голубем Св. Духа. От престола исходили три луча. Средний из них соприкасался, вероятно, с фигурой Богородицы в апсиде, которая была заменена изображением креста в эпоху иконоборчества, а затем восстановлена около 787 года или позднее.

В ансамбле мозаик в пресбитерии Сан Витале в Равенне выбор сюжетов определен литургической темой (Ил. 87–93). В пространстве пресбитерия в центре находится престол, на котором при богослужении во время литургии приносится бескровная жертва. На северной и южной стенах пресбитерия размещены сцены из Ветхого Завета, являющиеся прообразами повозаветной жертвы Христа: жертвоприношение Авеля, Мелхиседека и Авраама, а также композиция «Гостеприимство Авраама» — ветхозаветный прообраз христианской Евхаристии. Вверху, в крестовом своде пресбитерия изображен апокалиптический Ангел — воплощение жертвенной темы обоих Заветов, символ христианской литургической жертвы. Таким образом, реальное церковное действо, регулярно осуществляемое в алтаре, проиллюстрировано на стенах зримо представленными комментариями и толкованиями.

Стремление к идейной концентрации в искусстве этого времени очевидно не только в выборе сюжетов, но и в стиле (Ил. 94, 95). На стенах храмов

87)  
*Мозаики пресбитерия  
церкви Сан Витале  
в Равенне. 546–548 гг.*

2. См.: Mango C. Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington, 1962. P. 93–94. Остается открытым вопрос о том, относились ли к эпохе Юстина II по крайней мере какие-то части мозаик церкви Св. Апостолов, описанных в источниках. См.: Алазарев В.Н. История византийской живописи. Т. I. М., 1986. С. 37, 203, прим. 3, где приводится библиография; Mango C. The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents. Toronto, 1986. P. 124, 199–200, 229–233.

















88)  
Мозаики пресбитерия  
церкви Сан Витале  
в Равенне. Вид на вос-  
ток. 546–548 гг.

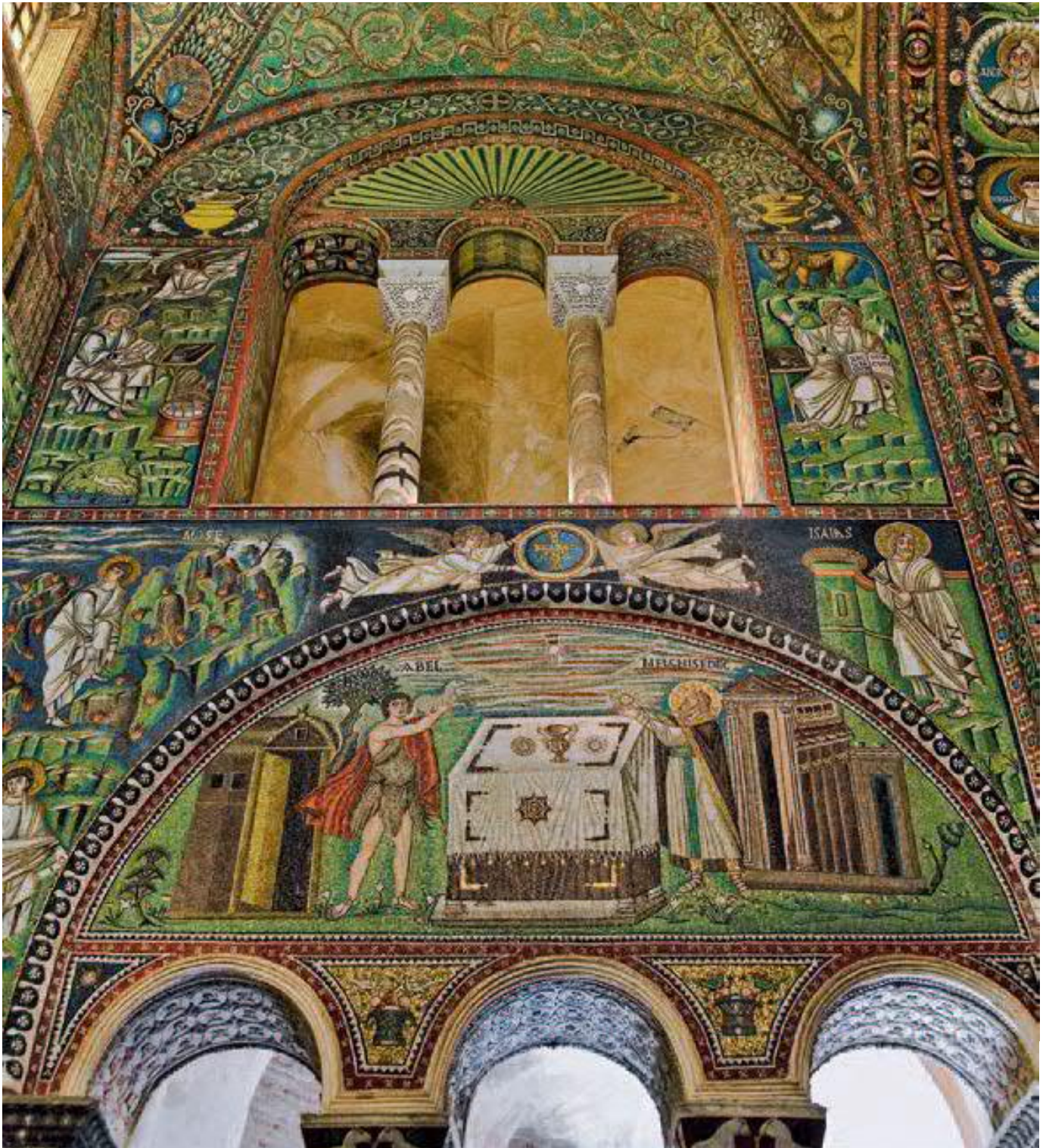
89)  
Агнец. Мозаика пре-  
сбитерия церкви Сан  
Витале в Равенне.  
546–548 гг.

90)  
Христос и апостолы.  
Мозаика пресбитерия  
церкви Сан Витале  
в Равенне. 546–548 гг.









91)

Гостеприимство  
и Жертвоприношение  
Авраама. Мозаики  
пресбитерия церкви  
Сан Витале в Равенне.  
546–548 гг.

92)

Жертвоприношения  
Авеля и Мелхиседека.  
Мозаики пресбитерия  
церкви Сан Витале  
в Равенне. 546–548 гг.

93)

Гостеприимство  
и Жертвоприношение  
Авраама. Мозаики  
пресбитерия церкви  
Сан Витале в Равенне.  
546–548 гг. Деталь.

94)

Христос с арханге-  
лами, св. Виталием  
и епископом Эклесием.  
Мозаика апсиды церкви  
Сан Витале в Равенне.  
546–548 гг.





IEREMIA



MOSE



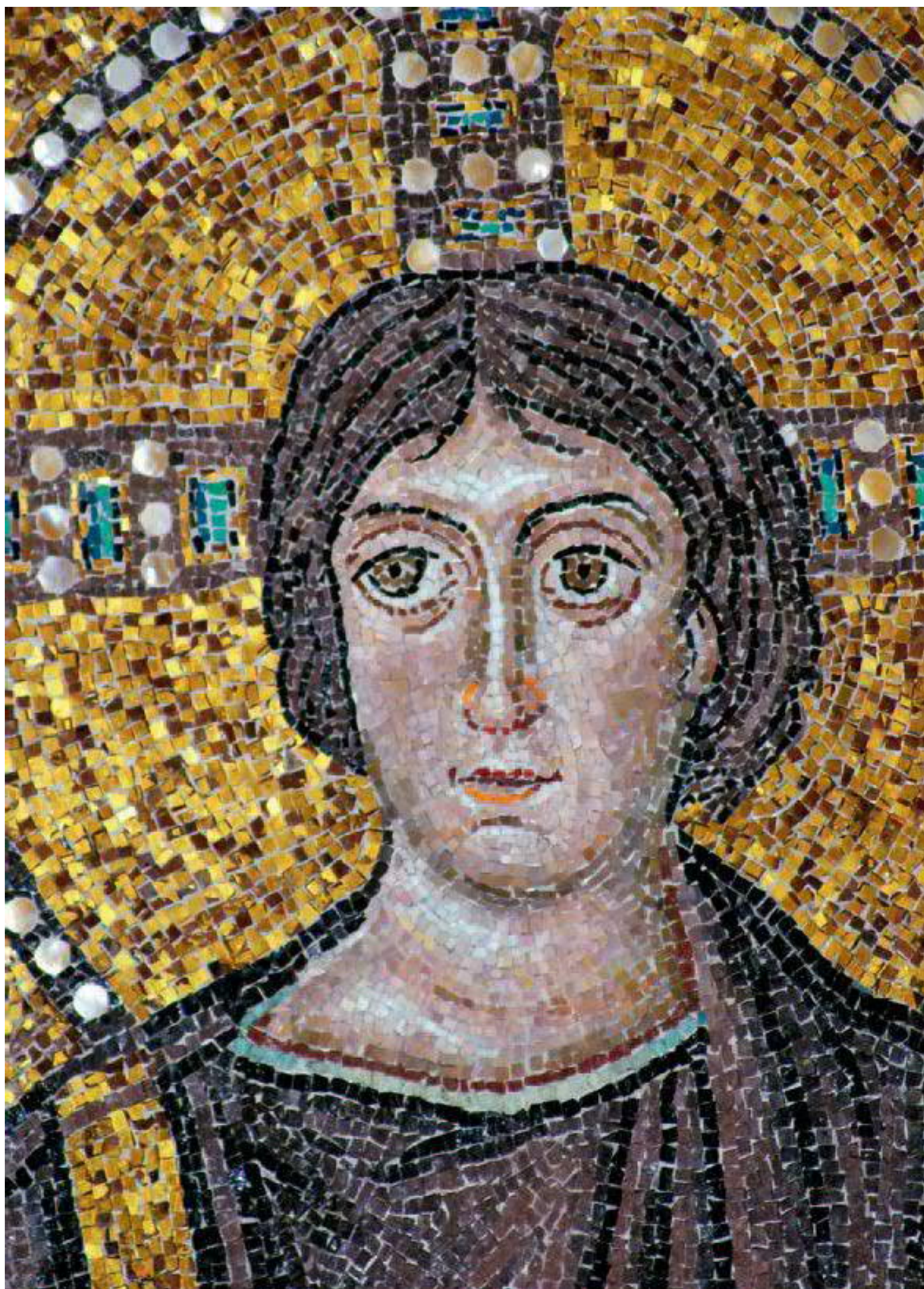














фигур становится меньше, каждая из них укрупняется, выглядит внушительно и импозантно. Внимание не рассеивается в разглядывании подробно рассказанных сюжетов, а сосредоточивается на созерцании крупных репрезентативных образов, каждый из которых способен выразить всю полноту византийских представлений о духовном мире. Общий характер ансамбля становится более строгим и программно отчетливым.

В поисках стиля, наиболее подходящего для выражения спиритуалистического содержания образа, в искусстве этого времени обозначаются две главные тенденции. Одна из них — это создание одухотворенного образа с помощью использования старых классических средств, путем небольшого их видоизменения. Вторая — это замена классического (античного) художественного языка, чувственного в своей основе, неким другим, гораздо более строгим и от античности уже далеким. Обе эти тенденции проявились в самом начале жизни византийского искусства, в VI–VII вв. Судя по сохранившимся памятникам (а их очень немного), в искусстве VI века преобладал второй тип, а в искусстве VII века — первый. Однако не исключено, что это — случайный отбор времени и в действительности они существовали более или менее одновременно; не даром в каждом из этих периодов кроме преобладающего типа, классического или более аскетического, встречается и другой, хотя бы и в немногих образцах.

Судьба империи, как и атмосфера жизни и культуры была в эти два века совершенно разной. VI век — это время наибольшего могущества империи, тогда как в VII веке судьба ее гораздо более драматична и неустойчива: нападение арабов, утрата многих территорий на Ближнем Востоке и в Северной Африке, обеднение жизни. Памятники, сохранившиеся от этих времен, дают достаточно цельную картину художественной, а значит и духовной жизни. В VI веке преобладает искусство торжественное и импозантное, при этом с образами суровыми, нередко отрешенными, созданными лапидарным художественным языком. В искусстве VII века создаются образы более светлые и мягкие, стиль преисполнен эллинистических воспоминаний. При этом одухотворенность образов в искусстве обоих этих типов достигалась разными способами.

Строгий тип художественного образа и стиля, доминирующий в искусстве VI века, был в эти ранние века более распространенным, чем классический. Он воплощен в ряде мозаических циклов Равенны (Сант Аполлинаре Нуово, конец V – начало VI в.; Сан Витале, 546–548 гг.; Сант Аполлинаре ин Классе, ок. середины VI в.), в мозаиках на Синае (монастырь Св. Екатерины, 548–565 гг.), в Салониках (церковь Св. Дмитрия, мозаики 620-х гг.), на Кипре (церковь Панагии Ангелоктисты, мозаики первой половины VII в.), в Порече (базилика Евфрасия, ок. середины VI в.). Все они различны по своей индивидуальной выразительности, тем не менее художественный строй их, представляющий собой особый вариант столичного искусства, обладает известной общностью. В этих образах нет такой изощренной топкости исполнения, как в произведениях, близких эллинизму.

95)  
*Христос. Мозаика апсиды церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Деталь.*

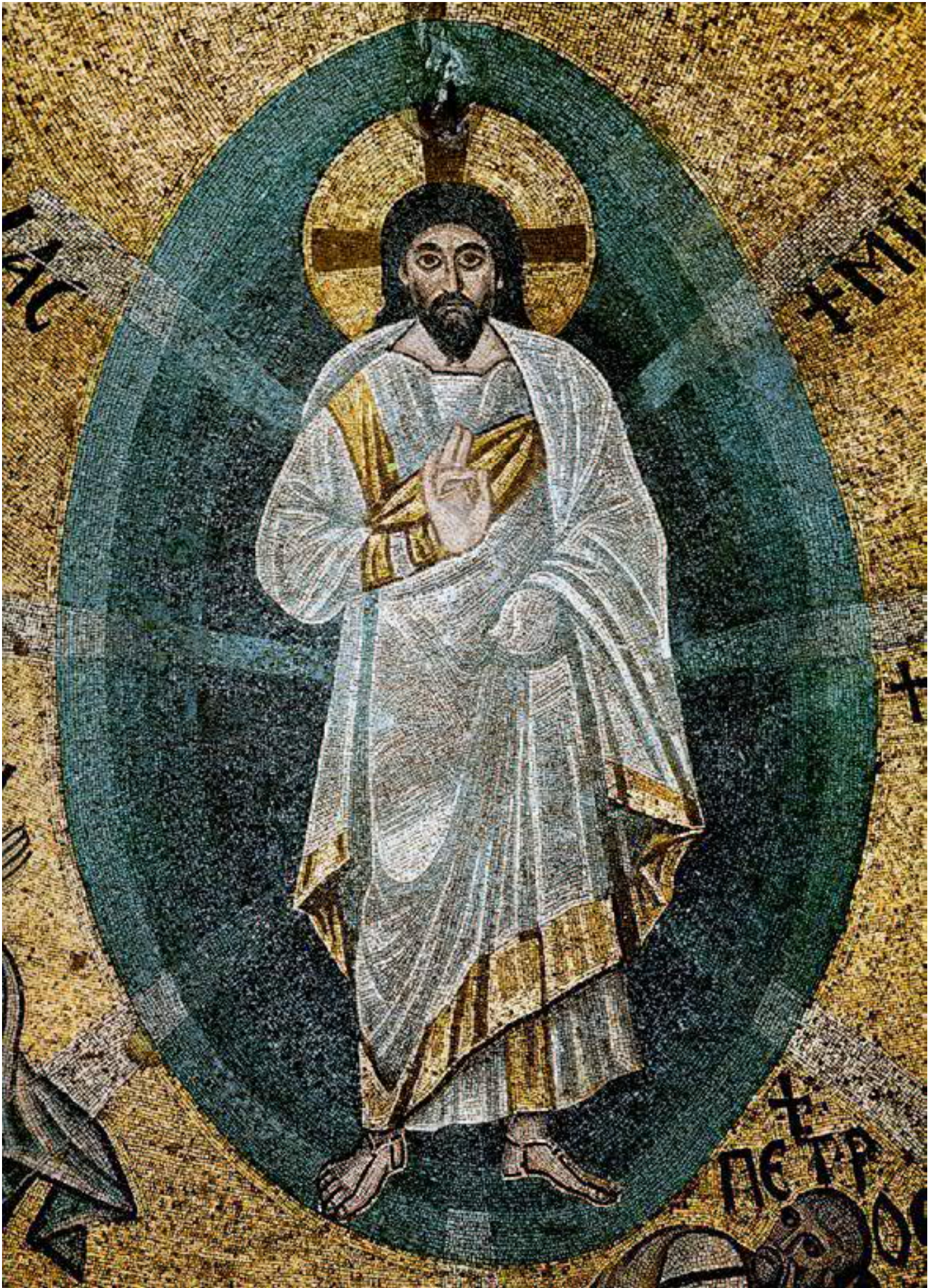




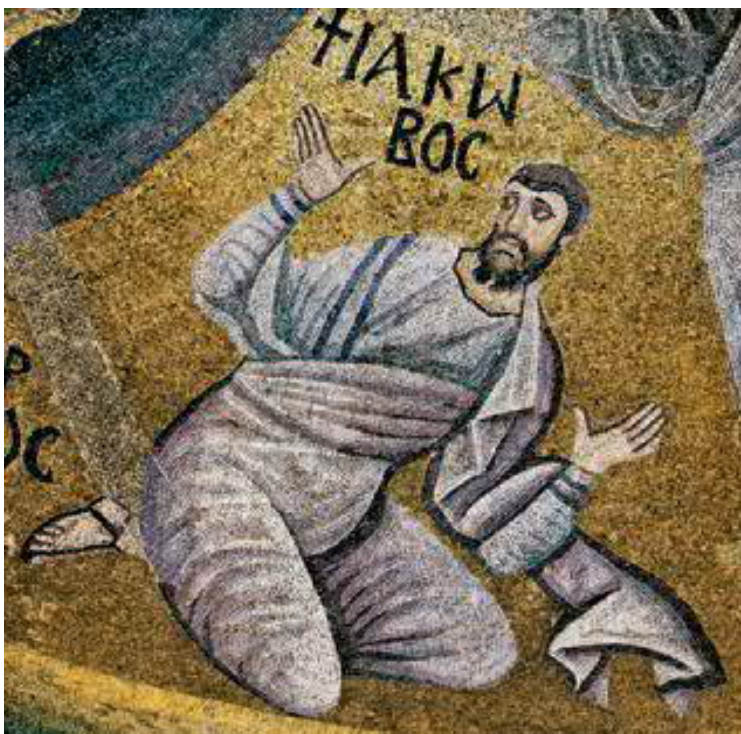
96)  
Мозаики в монастыре  
Св. Екатерины на Си-  
нае. 548–565 гг.

97)  
Христос. Моза-  
ика в монастыре  
Св. Екатерины на  
Синае. 548–565 гг.









98) Пророк Иона. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг.

100) Апостол Иоанн. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг.

99) Пророк Даниил. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг.

101) Апостол Иаков. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг.



Кажется, что античные воспоминания не особенно волнуют мастеров, грань между возможностями античного и христианского искусства получает у художников этого круга весьма определенные очертания. Образ становится более аскетическим и цельным, каким-либо чувственным и эмоциональным моментам в этом искусстве нет больше места, зато духовная концентрация столь высока, что каждый образ становится воплощением подвижнического молитвенного сосредоточения.

Разумеется, не ко всем перечисленным памятникам можно приложить целиком эту характеристику, но во всех них заметны общие черты единого образа и стиля. В мозаиках монастыря Св. Екатерины на Сипас (548–565 гг.) они смягчены: образы более разнообразны, некоторые из них наделены тонкой и артистичной вдохновенностью, красочная палитра включает в себя множество оттенков, полна цветовых и световых рефлексов и далека от какой бы то ни было скованности, техника исполнения безупречна (Ил. 96–101).

Немало различий и среди мозаических циклов Равенны. Интенсификация черт образа и стиля, ясно намечившихся уже на рубеже V и VI веков, в мозаиках Арианского баптистерия и Архиепископской капеллы, происходит здесь в первой половине VI века. Окончательный перелом наступает начиная с цикла мозаик в церкви Сант Аполлинаре Нуово (конец V – начало VI в.), где классические реминисценции становятся менее заметны, а стилизация художественного языка усиливается (Ил. 102–107). Полного же раскрытия своей художественной



**102)**  
*Интерьер базилики  
Сант Аполлинаре  
Нуово в Равенне.  
Конец V – начало VI в.*









**104)**  
Богоматерь с Младен-  
цем. Мозаика бази-  
лики Сант Аполли-  
наре Нуово в Равенне.  
Конец V – начало VI в.



**105)**  
Христос на престоле.  
Мозаика базили-  
ки Сант Аполлинаре  
Нуово в Равенне.  
Конец V – начало VI в.

**103)**  
Богоматерь с Младен-  
цем. Мозаика базили-  
ки Сант Аполлинаре  
Нуово в Равенне.  
Конец V – начало VI в.  
Деталь.









**106)**  
*Мученики. Мозаика базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Мозаика конца V – начала VI в. переделана ок. середины VI в.*

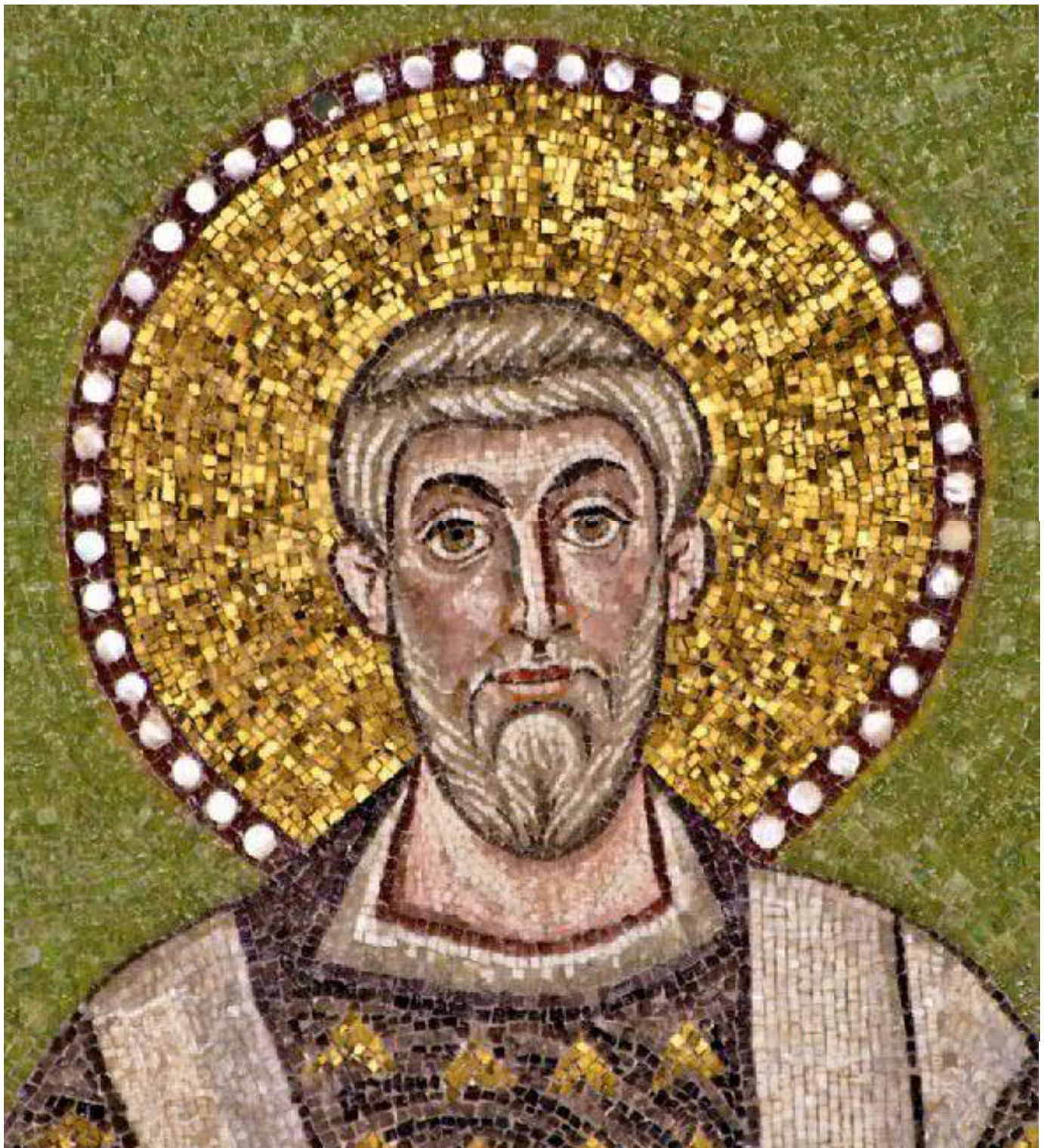


**107)**  
*Мученицы. Мозаика базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Мозаика конца V – начала VI в., переделана ок. середины VI в.*









108)

Мозаики апсиды бази-  
лики Сант Аполлинаре  
ин Класе в Равен-  
не. До 549 г., с более  
поздними переделками  
в триумфальной арке.

109)

Св. Аполлинарий.  
Мозаика апсиды бази-  
лики Сант Аполлинаре  
ин Класе в Равенне.  
До 549 г.





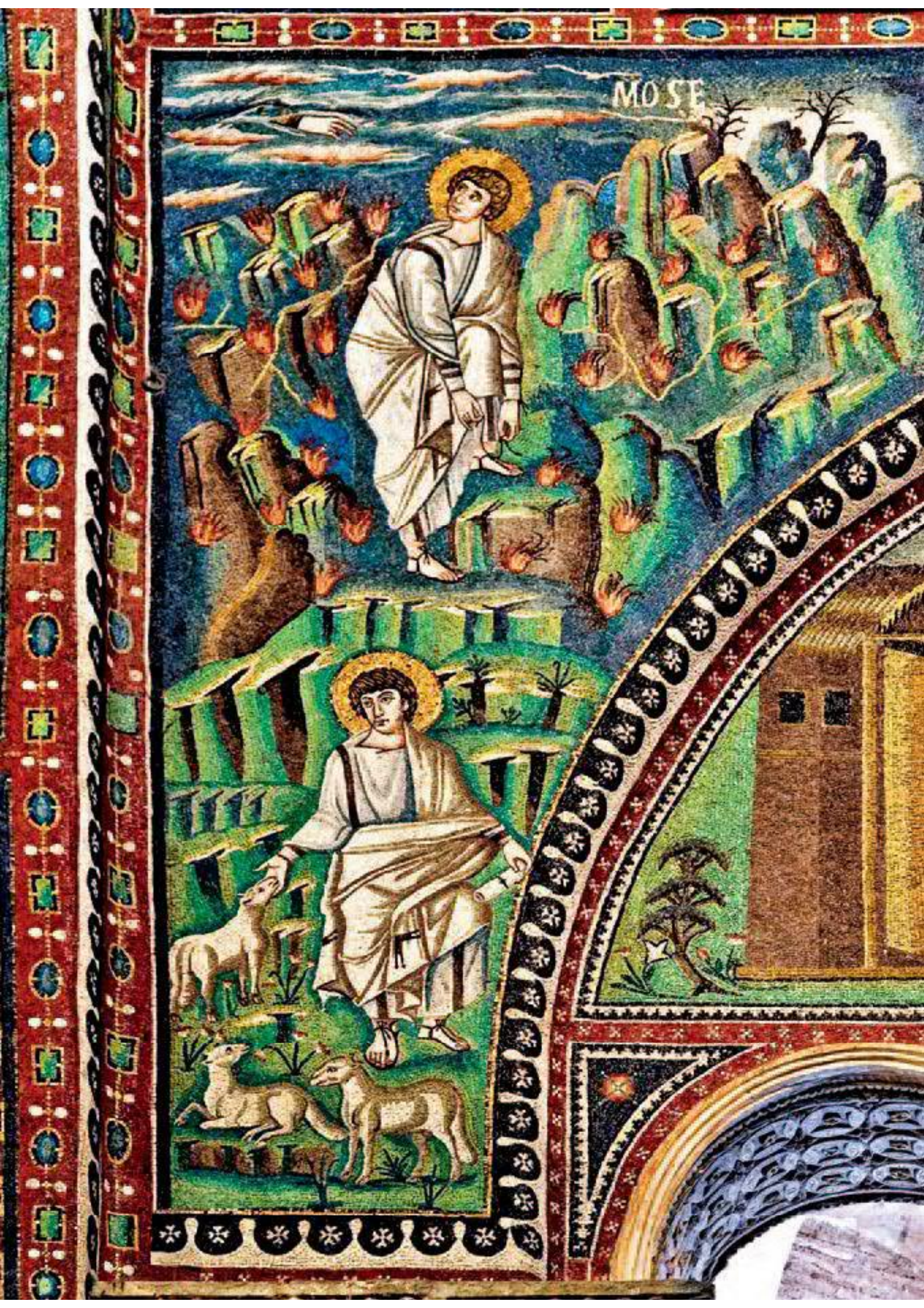
110)  
Император Юстиниан  
со свитой. Мозаика  
пресбитерия церкви  
Сан Витале в Равенне.  
546–548 гг.



111)  
Императрица Феодора  
со свитой. Мозаика  
пресбитерия церкви  
Сан Витале в Равенне.  
546–548 гг.

112)  
Моисей на горе Синай.  
Мозаика пресбитерия  
церкви Сан Витале  
в Равенне. 546–548 гг.







выразительности этот стиль обретает в мозаиках Равенны середины VI века — в церквах Сан Витале и Сант Аполлинаре ин Классе (Ил. 108, 109).

В ансамбле мозаик Сан Витале наряду с библейскими и евангельскими сюжетами введены две «исторические» сцены — церемониальный выход императора Юстиниана и его супруги императрицы Феодоры со свитами в храм (Ил. 110–113). Эти две крупные композиции расположены друг напротив друга на стенах пресбитерия, в нижнем ряду. В композициях царит строгая торжественность, в лицах — суровая отрешенность.

В таком искусстве бесконечное число раз варьируется определенный тип лица — восточный, с преувеличенно крупными чертами, с пристально устремленными, расширенными глазами, с приковывающим, «втягивающим» взглядом. Лица похожи друг на друга, передача индивидуального душевного состояния почти ис-



113)

Императрица Феодора с одной из придворных дам. Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг.



чезает. Явленный в них отблеск Божественного пачала унифицирует их, придает им одинаковую выразительность. Сила духа каждого из них вызывает трепет.

Все компоненты стиля устойчивы и лишены живой гибкости. Художественная система кажется пезыблемой, симметрия или повторное чередование фигур создает композиционную скованность, не предполагающую какого-либо движения. Исчезает ощущение пространственности сцен, пластичности формы и живописности (в старом классическом понимании) колористической гаммы. Фронтальные застылые фигуры располагаются сплошным непроницаемым рядом на золотом фоне. Кажется, невозможно проикнуть за пределы этой сверкающей золотом и красками стены, и взгляд невольно останавливается на созерцании образов. Отсутствие перспективного углубления, подчеркнутая плоскостность изображений лишают восприятие динамики и предрасполагают к сосредоточению. Акцент с живописного блика-мазка перемещается на контур и штрих, на строгие четкие линии и крупные застывшие цветовые пятна. Красочная аспка объема заменяется линейной очерченностью силуэтов, плавность тональных переходов — яркими локальными красками, имеющими символическую определенность. Их сгущенность и отчетливость соответствуют пезизменной сущности изображаемого. Становится иным и характер мозаической кладки. Кубики смальты укрупняются, выкладываются более ровными рядами, чем это было в V веке, поверхность становится менее «фактурной», более «зеркальной», и гладь ее отражает световые потоки, усиливающие ощущение невесомости и тем самым — бесплотности фигур, как бы скользящих в золотых фонах. Мозаика приобретает эффект сильного свечения. Все художественные средства отрешаются от иллюзорности эллинистической и раннехристианской живописи.

### ГЛАВА 3. МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ VII ВЕКА

Искусство такого типа продолжало существовать и в VII веке, хотя уже и не было доминирующим. Оно стало использоваться реже, чем исходящее из классических традиций, однако тоже было востребовано. Таковы мозаики первой половины VII века в базилике Св. Дмитрия в Салониках (Ил. 114, 115) и в церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре (Ил. 116–118).

В базилике Св. Дмитрия ранее существовавшие мозаики V века почти не сохранились после пожара около 620 года (остались только две композиции на западной стене), и были созданы новые на алтарных столбах с изображениями св. Дмитрия, свв. Сергия и Вакха и донаторов этого храма. Мозаики эти отличаются высоким профессиональным качеством и большим художественным вкусом, и может быть именно поэтому, при всей своей приверженности принципам аскетичного и императивного искусства VI века, типа мозаик Равенны, они выглядят гораздо легче, прозрачнее, изящнее. Хотя основные установки в них те же





114)  
Св. Дмитрий с деть-  
ми. Мозаика базилики  
Св. Дмитрия в Салони-  
ках. 620-е гг.



115)  
Св. Сергей. Мозаика  
базилики Св. Дмитрия  
в Салониках. 620-е гг.



самые: неподвижные лица со строгим напряженным выражением, остановившиеся взгляды широко раскрытых глаз, силуэтами рисующиеся фигуры, не имеющие веса, точеные контуры, множество линий, большей частью вертикальных, наподобие кашпелюр, распластывающих фигуры, лишаящих их тяжести и пластического объема. Но при этом все окрашено в светлые деликатные тона, выглядит легким и ненавязчивым. Мягкие переходы тонов, разнообразие светлых оттенков, утопченные цветовые сочетания создают богатую колористическую гамму. Кубики смальты выложены достаточно свободно. По сравнению с этим мозаики Равенны VI века, при всем их царственном великолении, выглядят более жесткими, яркими и односложными.

В поисках стиля, подходящего для выражения духовного содержания христианского образа, ясно обозначилась и другая тенденция, более всего очевидная в произведениях VII века, которые опираются на античные традиции, при этом скорее продолжая их, нежели видоизменяя. Классическое совершенство таких памятников нередко приводило к заключению, что именно они являются созданиями константинопольских мастерских и дают представление о столичной художественной школе ранних времен. Между тем произведений такого типа, созданных непосредственно в Константинополе, сохранилось крайне мало. В то же время среди мозаических ансамблей более аскетического типа есть выполнявшиеся по императорскому заказу, но не в столице, а на местах присланными из столицы художниками (таковы, например, мозаики в монастыре Св. Екатерины на Синае). Можно предположить, что истоки обоих типов искусства — в столичных художественных мастерских, имевших, однако, разные установки.

К произведениям, возникшим в самой столице, относятся мозаический фрагмент второй половины VII века (голова ангела) из церкви Св. Николая в Фанаре (находился в греческом патриархате в Константинополе, в настоящий момент местонахождение неизвестно) (Ил. 119), а также гораздо более ранний памятник, созданный в начале VI века, однако по типологии стиля входящий в круг эллинизированных созданий, среди которых все остальные принадлежат уже VII веку — это миниатюры к сборнику медицинских трактатов (сочинения Диоскорида и др.) 512 года из Венской Национальной библиотеки (med. gr. 1) (Ил. 122).

Образному и стилистическому строю константинопольского фрагмента близки мозаики с изображением Сил Небесных в церкви Успения в Никее (конец VII в.)<sup>3</sup>, созданные столичными мастерами (Ил. 120, 121). Все они отличаются превосходным качеством исполнения, подчас переходящим в утопченный артистизм. Стремление к спиритуализации художественной формы сочетается в них с отсутствием каких-либо признаков прямолинейной стилизации и упрощения; напротив, сохраняется преемственность классической культуры, благородство эллинистических традиций, преображенных христианской одухотворенностью. Во всех них — трепетность красочной фактуры, переливчатость оттенков, неуловимая цветовая и световая вибрация мозаической смальты или легкость беглого

3. Мозаики впаи церкви Успения в Никее, утраченные в 1922 г. во время греко-турецкой войны и известные лишь по фотографиям, датировались по-разному. Одни исследователи полагают, что они были выполнены в VII в., другие — на основании сходства их стиля с мозаиками апсиды Св. Софии Константинопольской — относят их к середине IX в.; третьи, подобно В.Н. Лазареву, полагают, что образы Сил Небесных возникли в VII в., а Богоматерь в апсиде — в IX в. Подробно о дискуссии между исследователями см.: Лазарев В.Н. История византийской

живописи. Цит. изд. С. 203, прим. 6; Сул-ленков В.Е. Иакинфа монастырь. Мозаики // Православная энциклопедия. Т. 20. М., 2009. С. 432–435.





мазка (как в миниатюрах Диоскорида). В них нет ничего жесткого, застылого, отсутствуют прямые линии, простые контуры, яркий плоский цвет. Мелкие кубики мозаической кладки, положенные под небольшими углами друг к другу, отражают свет перекрестными лучами, что создает блистающую световую игру. Поверхность изображения, а соответственно и образ кажутся совершенно имматериальными.

Все эти памятники, созданные мастерами сходной ориентации, дают представление о византийском художественном образе, каким его видело и понимало интеллектуально эрудированное и эстетически изощренное константинопольское общество. Мечта о максимальном одухотворении чувственной плоти оставалась идеалом для византийского столичного искусства в течение столетий. Полнее всего этот идеал воплощен в образах четырех никейских ангелов — «Сил Небесных» (особенно Дюнамис), стоящих по сторонам от Престола Уготованного со знаменами и державами в руках. Ученый догматизм символики сочетается здесь

#### 116)

*Богородица с Младенцем и архангелами. Мозаика церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре. Первая половина VII в.*





**117)**  
Богородица с Младен-  
цем. Мозаика церкви  
Панагии Ангелокти-  
сты на Кипре. Первая  
половина VII в. Деталь.



**118)**  
Архангел Михаил. Мо-  
заика церкви Панагии  
Ангелоктисты на Ки-  
пре. Первая половина  
VII в. Деталь.





119)

Ангел. Мозаика из церкви Св. Николая в Фанаре, Константинополь. VII в.

120)

Дюнамис. Мозаика из церкви Успения в Никее (утрачена). Конец VII в.

с артистизмом художественного воплощения, отвлеченность композиционного замысла — с индивидуальностью образов. На лице Дюнамис, с пещным овалом, живым движением глаз, приоткрытым дышащим ртом, лежит печать нескрывасмой чувственной привлекательности, сочетающейся с выражением внутреннего озарения, духовного восторга. В основе такого стиля лежит переживание эллинизма. Свобода кладки мелких кубиков смальты, похожих на сочные мазки кисти, создаст живописность, близкую принципам античного искусства. Вместе с тем поверхность кажется совершенно имматериальной: в изображении нет ни одной жесткой или даже твердой линии, все они выглядят ускользающими, и впечатление это довершается благодаря переливчатому мерцанию мозаики. Античные присмы красочной лепки объема и пластической рельефности формы живут рядом с оптической алогичностью построения. Полнота конкретных жизненных сил в образе сочетается с тончайшей одухотворенностью.

Отблески этого утонченного художественного строя, рожденного элитарной константинопольской культурой, прослеживаются и в некоторых памятниках Италии: Санта Мария Антиква в Риме (слои росписи конца VI – начала VII в., середины VII и начала VIII в.) и Санта Мария ди Кастельсеприо близ Милана (возможно, конец VII в.)<sup>4</sup>. Типология лиц, приметы стиля и, главное, греческие

4. Датировка фресок Кастельсеприо остается дискуссионным вопросом. Обзор различных точек зрения и библиографию см. в статье: De Spirito G. A propos des peintures murales de l'église Maria foris portas de Castelseprio // Cahiers archéologiques. 1998. T. 46. P. 23–64

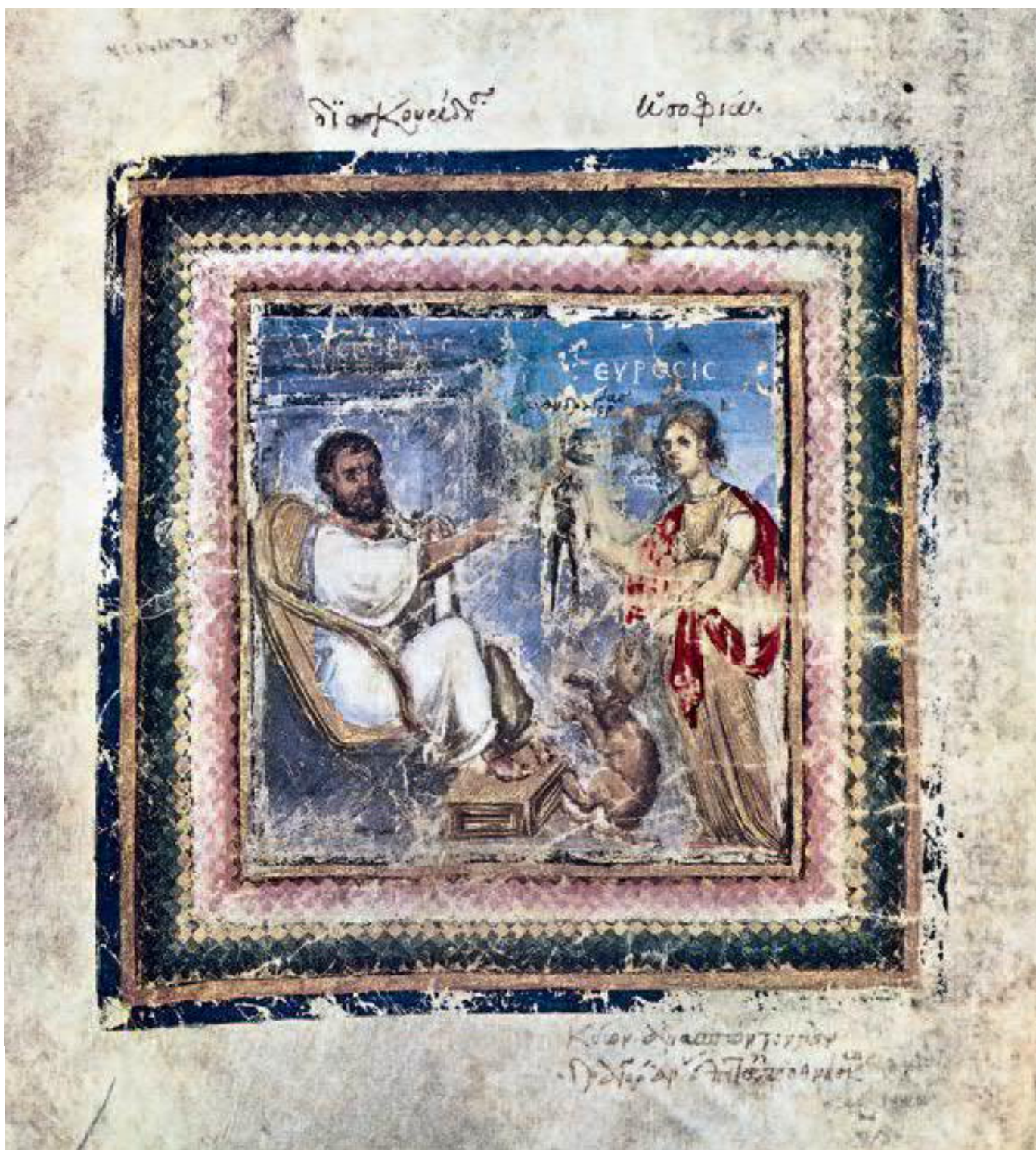
121)

Небесные силы (Архе и Дюнамис). Мозаика из церкви Успения в Никее (утрачена). Конец VII в.









122)

Диоскорид. Миниатюра из сборника медицинских трактатов. Вена, Национальная библиотека Австрии, med. gr. 1, л. 4 об. Ок. 512 г.



надписи позволяют видеть в них работу не местных, но византийских мастеров, связанных с тем же художественным кругом, что и авторы мозаик Никеи или константинопольского мозаического фрагмента с образом ангела. Экспансия византийского искусства в Рим и Милан была обусловлена, помимо традиционных художественных связей и общности эллинистических истоков, еще и тем, что папский престол в течение VII и первой половины VIII века тринадцать раз занимали греки и сирийцы.

В Италии этот классический стиль иногда бывал воплощен в чистом виде, иногда же существовал в соединении с местными чертами. Оба варианта можно видеть в остаточных частях росписей в базилике Санта Мария Антиква в Риме. Сохранившиеся тут фрески представляют собой разрозненные фрагменты живописи, создававшейся в разные периоды VI–VIII веков, все они относятся к деятельности греческих мастеров в Риме, стиль у них всех — разный, в зависимости от десятилетий их создания, но всегда — последовательно византийский. Лишь о некоторых из них, относящихся к периоду Папы Иоанна VII (705–707 гг.), особенно о фигуре архангела Гавриила из Благовещения (второго), можно сказать, что классический стиль византийского искусства соединился здесь с местными чертами (Ил. 124). Вместе с одухотворенностью облика, сияющим выражением, совершенной пластикой скульптурного типа и мягкой сочной живописностью проглядывает римская основа, заметная в грузности фигуры, ее массивности и осанности, в ширококостной форме головы и лица с тяжелым подбородком, в скованном жесте, застылой позе монумента. Однако эти привходящие римские черты существуют лишь на фоне иной, греческой художественной системы.

Все другие сохранившиеся изображения VI–VII веков в этой базилике: так называемый Прекрасный ангел на стене «Палимпсест», возможно, начала VII века (но, может быть, и последней трети VI в.) (Ил. 123), семья Маккавеев, фигуры отцов Церкви, расположенные внизу стены «Палимпсест», созданные около 649 года, и, возможно, относящееся к этому же слою изображение св. Анны с Марией (Ил. 125), а также изображения из слоя Папы Иоанна VII, относящегося к 705–707 годам (Мария с Младенцем в нише, апостол Андрей (Ил. 126, 127), святитель рядом с Марией Египетской на стене «Палимпсест», и уже упоминавшийся архангел Гавриил из Благовещения) почти все (кроме св. Анны с Марией) созданы в чисто византийском стиле.

Самый знаменитый среди них и самый ранний в этом ряду — так называемый Прекрасный ангел, или архангел Гавриил из не уцелевшей композиции Благовещения, создававшейся после перестройки этого некогда светского здания в церковь, вероятно между 570 и 650 годами. Нужно отметить, что в искусстве конца VI – первой половины VII века, греческом или римском, подобных образов больше нет. Судя по этому фрагменту, такое чисто классическое направление в живописи уже существовало в это время, хотя по сохранившимся памятникам оно известно как явление второй половины VII века и особенно конца VII – начала VIII века.

123)  
Прекрасный ангел.  
Фреска церкви Санта  
Мария Антиква в Риме.  
Конец VI – первая  
половина VII в.

















**125)**  
*Св. Анна. Фреска  
церкви Санта Мария  
Антиква в Риме. VII в.*

Вполне возможно, что классическое искусство стало приоритетным уже в начале VII века или даже в конце VI века и затем доминировало весь VII век.

Прекрасный ангел — самый мягкий, самый пежрый и проникновенный образ из всех сохранившихся в базилике Санта Мария Антикава созданий разных времен. Лик греческого типа овальной, слегка удлинённой формы, тонкие черты, миндалевидные большие глаза, излучающие мягкий свет, вдохновенное выражение, плавная текучесть красок, лежащих крупными согласными мазками и напосимых мягкой кистью, теплая, лирическая интонация, поэтичность, — все это создает образ, классически прекрасный и на редкость очеловеченный.

**124)**  
*Архангел Гавриил из  
Благовещения. Фреска  
церкви Санта Мария  
Антиква в Риме.  
705–707 гг.*





126)

Богородица с Младен-  
цем. Фреска церкви  
Санта Мария Антика  
в Риме. 705–707 гг.





**127)**  
*Апостол Андрей.  
Фреска церкви Санта  
Мария Антика в Риме.  
705–707 гг.*



В более чистом и совершенном виде этот стиль эллинистического типа осуществился во фресках церкви Богоматери в Кастельсеприо близ Милана (Ил. 128–132). Они выполнены византийскими мастерами, о чем свидетельствуют и греческие надписи, и необычайная, редкая даже для Византии преданность эллинизму. Время возникновения этих фресок не вполне ясно, единого мнения об этом нет; примем как наиболее вероятную самую раннюю дату из всех предлагавшихся: поздний VII век, то есть тот период, к которому относятся и мозаический фрагмент из церкви Св. Николая в Фанаре, и ряд росписей в Санта Мария Антикава.

Все сохранившиеся в Кастельсеприо фрески находятся в конхе алтарной апсиды; это сцены, изображающие Рождество Спасителя и связанные с ним события. Они расположены по круглящимся стенам апсиды двумя фризами, без деления на отдельные замкнутые композиции, но как непрерывный рассказ, как это было принято на античных колоннах и триумфальных арках.

Стенописи Кастельсеприо представляют собой явление уникальное внутри византийского искусства, аналогичных или просто похожих произведений не существует. Все приводившиеся исследователями параллели с созданиями как VII, так и IX веков (в зависимости от точки зрения на время их возникновения), относятся лишь к частным деталям (вроде формы нимбов или крыльев ангелов). Общий же характер этого искусства ни с чем, на сегодняшний день известным, не совпадает.

Фрески Кастельсеприо сохранились плохо, выцвели, поблекли, местами стерлись вплоть до рисунка, но и в таком виде они вызывают чувство подлинной живой классики, воспринимаются как настоящее античное искусство, только на христианские темы. Лишь изображение Христа Пантократора в центре нижнего фриза создано как средневековый образ с присущими Ему созерцательностью и отстраненностью. Это как бы замковый камень среди всех алтарных композиций и одновременно — запредельная алтарная икона с образом Спасителя.

Все остальные сцены наполнены живым движением, пульсирующими ритмами, ничто не повторяется, все бесконечно разнообразно, фигуры стройные, легкие, будто парящие, позы гибкие, жесты естественны, подчас необычайно элегантны (служанка в «Рождестве» за ложем Богоматери). Взгляды вдохновенные, в лицах светится восторг, нередко в них запечатлено мгновенное выражение. Скользящий рисунок, светлый, переливчатый как радуга колорит придают всем изображениям трепетность, все художественное поле кажется совершенно имматериальным. Перетекающие из тона в тон краски буквально лепят формы, обладающие пластической полнотой. Живопись создается сочными широкими мазками, она светлая и легкая, радующая глаз, близка эллинистической. В этом искусстве нет ничего императивного, ораторского, поучающего, что так свойственно Византии. Во всем — только живой вдохновенный рассказ, переданный наглядно, очень эмоционально, и кажется вместе с тем, что эллинистические формы получили здесь христианскую одухотворенность.

128)

*Поклонение волхвов.  
Фреска церкви Санта  
Мария ди Кастель-  
сеприо близ Милана.  
Конец VII в.*









129)

Христос Пантократор. Фреска церкви Санта Мария ди Кастельсеприо близ Милана. Конец VII в.





**130)**  
*Служанка. Фреска  
церкви Санта Мария  
ди Кастельсеприо близ  
Милана. Конец VII в.*



**131)**  
*Путь в Вифлеем.  
Фреска церкви Санта  
Мария ди Кастель-  
сеприо близ Милана.  
Конец VII в.*

**132)**  
*Сон Иосифа. Фреска  
церкви Санта Мария  
ди Кастельсеприо близ  
Милана. Конец VII в.*













133)  
Вознесение. Миниатюра  
Евангелия Рабулы.  
Флоренция, библиоте-  
тека Лауренциана,  
Plut. I. 56, л. 13 об. 586 г.



#### ГЛАВА 4. ИСКУССТВО ХРИСТИАНСКОГО ВОСТОКА. ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ РУКОПИСИ

Иными путями шло развитие изобразительного искусства на христианском Востоке — в Сирии, Палестине, Месопотамии, Каппадокии, — менее связанном с классической средиземноморской художественной традицией. Оно отличалось от искусства, причастного этой традиции, столь же существенно, как тип восточных базилик от типа римских.

Здесь, в искусстве Востока, доминировали аскетические вкусы, чуждая эллизму исконная привязанность к искусству условных и упрощенных форм. Здесь не было характерного для искусства Запада компромисса с античностью и затрудненного преодоления языческих пережитков. Христианские образы получили совсем особую интерпретацию, подчас паивную, однако исполненную страстной веры и духовной напряженности. В этом искусстве особенно ценилась паглядная повествовательность рассказа. Здесь были разработаны разветвленные иконографические циклы изображений событий Ветхого и Нового Заветов, акцент в которых часто ставился на драматических сценах.

Несколько иллюстрированных рукописей, возможно созданных в Сирии, Палестине или крупных малоазийских городах, могут дать представление о духовной и художественной атмосфере восточнохристианского мира. Это ряд рукописей VI века на пурпурном пергамене: Россанский кодекс, Венский генезис, Синопские фрагменты и др. Миниатюры некоторых из них, фрагментов Синопского Евангелия, а также созданного в Сирии Евангелия Рабулы 586 года, несут всю полноту экспрессивной выразительности этого особого стиля (Ил. 133). Другие (Россанский кодекс, Венский генезис) более близки классическому миру (Ил. 134). Однако, несмотря на некоторую стилистическую разницу, все они входят в единый круг восточнохристианского искусства.



**134)**  
*Вход в Иерусалим. Миниатюра Россанского Евангелия. Россано, Епархиальный музей, л. 1 об. VI в.*



Образы и формы этого искусства лишены гармонической системы пропорций, интереса к пространственной глубине, тонкой вибрации цвета. Типы лиц впечатляют своей грубоватой экспрессивностью и при этом однообразны по внутреннему содержанию. Композиции перенасыщены и лишены ритмической и пространственной мерности. Резкие жесты, угловатые движения, тяжелые пропорции, пестрый колорит, — все это создает стиль, далекий от эллинской красоты и присущий искусству страстной убежденности. Формальные законы этого художественного языка, его плоскостность, активная цветность, упрощенный геометризм контуров, жесткость линий своей условностью и императивностью отвечали символическим и догматическим потребностям христианского искусства.

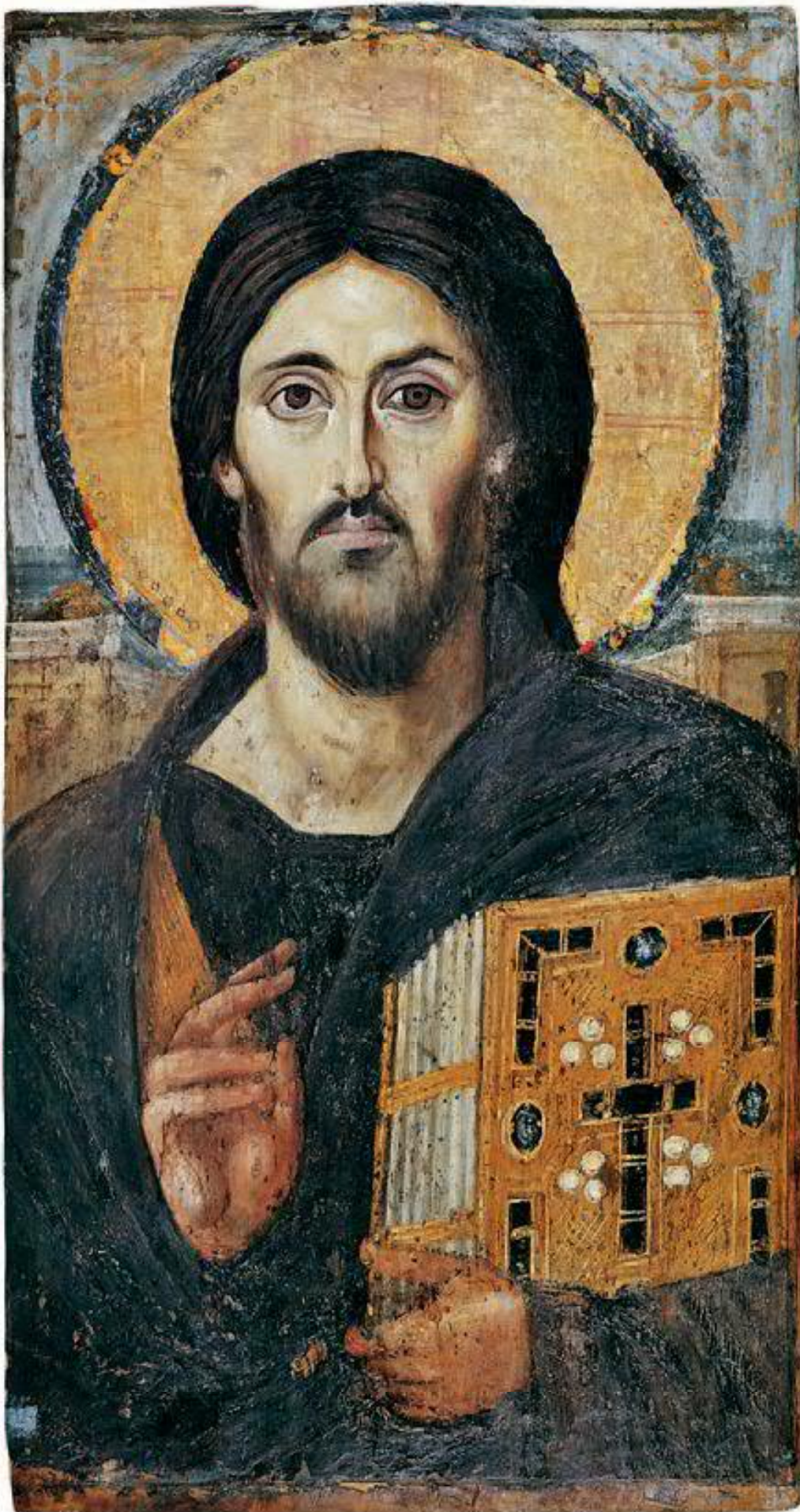
## ГЛАВА 5. РАННИЕ ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ

Особое место в ансамбле и символике христианского храма принадлежало иконе. Самые ранние сохранившиеся иконы относятся к VI веку. По своему назначению икона обладала большей сакральной и культовой значительностью, чем настенные росписи или иллюстрации рукописей. В мозаиках и фресках, как и в миниатюрах, существенную роль играли моменты повествовательные, проповеднические и декоративные. Разумеется, в какой-то мере все они были важны и для иконы, однако главный смысл ее существования был в ином — в максимально возможном приближении образа к Божественному прототипу. При созерцании иконного образа человек соприкасается с Божественным миром. Эта концепция иконы имеет косвенное сходство с установками позднеантичного ритуального портрета (фаюмского), предназначенного для перехода человека в потусторонний мир. Точно так же некоторые черты ранних икон и в технике, и в стиле близки фаюмскому портрету: техника энкаустики, тип лица с приковывающим втягивающим взглядом, густой красочный слой с широкими мазками, который позднее был заменен в византийской иконописи гладкой поверхностью, сделавшей красочную фактуру как бы невидимой.

Однако различие между иконой и фаюмским портретом принципиальное. Суть его — отнюдь не в мере отступления от классической художественной гармонии, не в степени условности стиля: поздний фаюмский портрет нередко более схематичен, чем ранние иконы, сохраняющие иногда пластическое и живописное совершенство эллинистического искусства. И однако, даже самые эллинизированные иконы с обликами, впечатляющими конкретностью и индивидуальностью, выглядят более отрешенно по сравнению с любым фаюмским портретом. Изменяющаяся душевная эмоциональность в иконах преодолена, и обретенная духовная глубина придает образам спокойную созерцательность.

Для иконописи ранневизантийского периода характерны те же тенденции, что и для всех других видов живописи. Три иконы («Христос», «Апостол Петр»





135)  
Христос Панто-  
кратор. Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае. VI в.





136)

Апостол Петр. Мона-  
стырь Св. Екатерины  
на Синае. VI в.

137)

Богородица  
между св. Федором  
и св. Георгием.  
Монастырь Св. Екате-  
рины на Синае. VI в.







и «Богоматерь между св. Федором и св. Георгием», все из монастыря Св. Екатерины на Синае) выделяются своим высоким качеством исполнения (Ил. 135–137). Подвижные лица, живые раздумчивые взгляды, естественные позы, богатая живописная поверхность со множеством переливчатых рефлексов и оттенков, сочность фактуры, построенной на пескрытом мазке, — во всем чувствуются традиции эллинистического портрета. Во всех этих трех иконах классические основы стиля сочетаются с тончайшей одухотворенностью образов.

Другой тип образа и стиля — в иконе «Свв. Сергей и Вакх» (Музей восточного и западного искусства имени Б. и В. Ханенко в Киеве), вероятно, также константинопольского происхождения, однако иного круга (Ил. 138). Облики восточного типа, напряженное и застывшее выражение лиц, неподвижные симметричные фигуры, строгая молчаливость образов, общий аскетический строй духовного мира и при этом легкая и даже изысканная живописность палитры — все это родственнее мозаикам монастыря Св. Екатерины на Синае или церкви Св. Дмитрия в Салониках.



138)

Свв. Сергей и Вакх.  
Киев, Музей восточно-  
го и западного искус-  
ства им. Б. и В. Ханен-  
ко. VI в.





139)  
Ап. Авраам. Берлин,  
Государственные  
музеи. VI в.

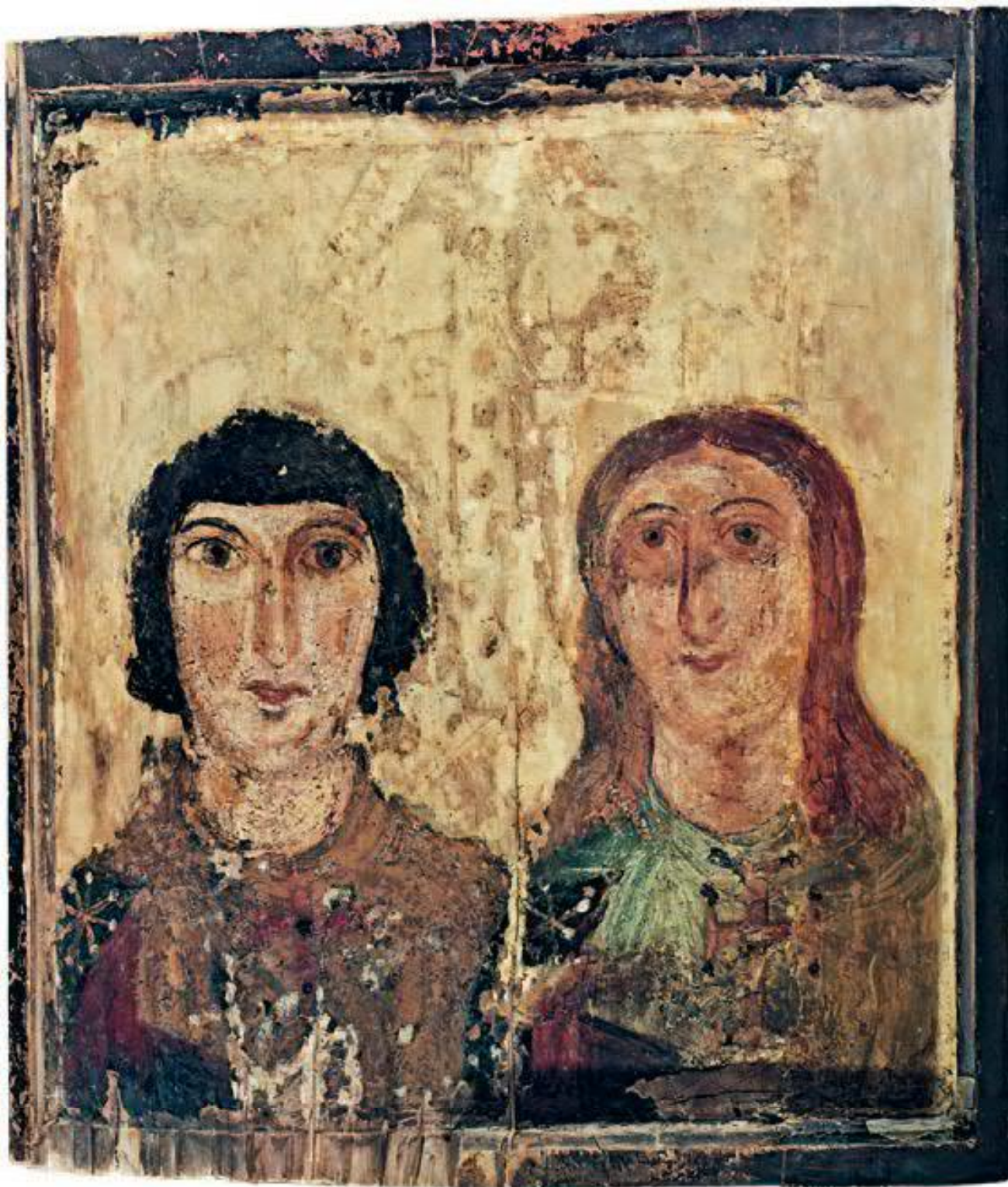




140)

Христос и св. Мина.  
Париж, Лувр. VI в.





141)

*Мученик и мученица.  
Киев, Музей восточно-  
го и западного искус-  
ства им. Б. и В. Ханен-  
ко. VI–VII вв.*





**142)**  
Император Феодосий с наследниками и свитой. Рельефы обелиска на ипподроме в Константинополе. Ок. 390 г.

**143)**  
Блюдо с пастухом. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 530-е гг.

**144)**  
Блюдо с Силеном и менадой. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 610–629/630 гг.



Ряд ранних икон отличается исполнением экспрессивным, но художественно более простым. Некоторые из них происходят из Египта и представляют собой образцы коптского искусства (копты — население Египта, сохранившее христианскую веру после арабского завоевания VII в.). Такова икона «Апа Авраам» из Берлинских музеев (Ил. 139). Фигура и лицо очерчены толстыми контурами, объема будто нет совсем, плоские поверхности элементарно раскрашены коричневой краской, лежащей подтеками, взгляд остановившийся, застылый облик в целом похож на маску. В другой коптской иконе — «Христос и св. Мина» (Лувр) — повышенная выразительность того же типа: огромные головы сочетаются с короткими фигурами, напряженные взгляды обладают гипнотической силой воздействия, живописная поверхность сочная, в отличие от абстрактной плоской поверхности в изображении Апы Авраама (Ил. 140). В основном эти иконы идентичны и дают представление о том, как далеко было искусство на этих территориях от опыта художников Греции и Италии.

Другие иконы, возможно, связаны с сиро-палестинским кругом (реликварий из Санкта Санкторум в Латеране; «Мученик и мученица» из Музея западного и восточного искусства в Киеве (Ил. 141), и др.). При некоторых локальных различиях художественный строй их всех определяется одинаковыми чертами. Фигуры застывают в неживой симметрии, однообразные лица лишены печати индивидуальности, зато отмечены особой экспрессией. Грубоватая живопись построена на энергии толстых контуров и достаточно элементарного, нередко яркого цветового слоя, как бы раскрашивающего поверхность.

## ГЛАВА 6. ЭПОХА ИКОНОБОРЧЕСТВА

В византийском искусстве после блестящего его расцвета в VI–VII веках наступил период глубокого кризиса. Явившийся прямым результатом иконоборчества, он был отражением общей неблагоприятной ситуации в политической, духовной и культурной жизни государства.

Мысль о невозможности изобразить Бога в человеческом образе возникала еще в раннехристианский период (IV в.) и приводила к господству в храмовой декорации неизобразительных сюжетов. Трансцендентную сущность христианского образа трудно было соединить с классическими основами изобразительного искусства, унаследованными Византией от античности. Противоречие было особенно ощутимо в константинопольском искусстве, где высоко ценились утонченность вкуса, совершенство форм, где эллинское изящество подчас граничило с нескрываемой чувственностью (никийские ангелы, особенно Дюнамис). Иконоборческие настроения, время от времени возникавшие в Византии, вспыхнули с особой силой в VIII веке. Возникший конфликт разрешился в процессе жестокой борьбы иконоборцев и иконопочитателей, длившейся более ста лет

145)  
*Орнаментальные мотивы. Стамбул, Музей мозаик Большого императорского дворца. Вторая половина VI в.*

146)  
*Пастухи. Стамбул, Музей мозаик Большого императорского дворца. Вторая половина VI в.*

147)  
*Мальчик сосиском. Стамбул, Музей мозаик Большого императорского дворца. Вторая половина VI в.*

148)  
*Охота на тигра. Стамбул, Музей мозаик Большого императорского дворца. Вторая половина VI в.*











(730–843 с временным перерывом между 787 и 813 гг.). На стороне иконоборцев стояли император и его двор, патриарх и высший круг духовенства; на стороне иконопочитателей — простой народ, монастыри и широкие слои низшего духовенства. Иконоборчество, отрицавшее самую основу христианского сознания — антропоморфный характер религиозного образа, основанный на учении о Боговоплощении, — неизбежно должно было завершиться крахом. Эдикт 843 года закрепил победу иконопочитателей и объявил иконоборчество ересью. В течение всего этого периода около ста лет почти не создавались произведения церковного христианского искусства (за исключением восточных окраин империи, и то в минимальном количестве). Кроме того, множество художественных созданий предшествующей поры было в эти десятилетия уничтожено. Известно, например, что император Константин V приказал заменить композиции шести вселенских соборов изображением своего любимого возницы. Как говорится в житии св. Стефана Пового, «иконы Христа, Богородицы и святых были преданы пламени и разрушению; если же находились [в церквах] изображения деревьев, либо птиц, либо бессловесных животных, или же таких сатанинских сцен как бега лошадей, охота, театральные представления и игры на ипподроме, то эти изображения с почетом сохранялись и даже обновлялись», храм был превращен «в овощной склад и птичник»<sup>5</sup>. В куполах, на сводах и стенах храмов изображались либо кресты (сохранились в апсидах церквей Св. Ирины в Константинополе, фрагментарно — в храме Св. Софии в Салониках, а также в ряде церквей Каппадокии), либо отвлеченные символические композиции (например, «Поместные соборы» в церкви Рождества в Вифлессе, 696–726 гг., в виде текста соборных постановлений, окруженных архитектурными сооружениями и орнаментами). Допускались, по-видимому, и буколические мотивы, приближающиеся к раннехристианским «ландшафтам» и «натюрмортам» (типа мозаик в церкви Санта Костанца в Риме, ок. 355 г.).

Кроме того, в иконоборческий период, особенно при дворе, культивировалось светское искусство, имевшее к этому времени богатые традиции. В кругах состоятельных образованных людей всегда любили и ценили утонченную роскошь. Здесь в совершенстве владели изящными художественными ремеслами; в мастерских Константинополя и других городов изготавливали знаменитые во всем мире изделия из драгоценных металлов и камней, слоновой кости, эмалей, разноцветного стекла. Предметы светского назначения часто украшались изображениями на сюжеты античных мифов, где не только были представлены боги и герои, но с большим совершенством воспроизводился античный стиль. Среди таких вещей (V–VII вв.) — серебряные блюда, ковши, кувшины, амфоры, изготовленные из слоновой кости пиксиды (шкатулки) и диптихи (пластины с изображением цирковых сцен или портретов консулов). Предметы такого рода иногда объединяются условным названием «византийская античность». Богатая коллекция их собрана в Эрмитаже (Ил. 143, 144). Иногда в искусстве находили отражение сцены

5. Цит. по: Лазарев В.Н. История византийской живописи. Цит. изд. С. 54.





**149)**  
*Мозаика мечети  
Омейядов в Дамаске.  
706–715 гг.*

светской жизни и светского ритуала. Рельефы с четырех сторон базы обелиска (ок. 390 г.), стоящего на константинопольском ипподроме, изображают императора Феодосия I (379–395 гг.) со свитой, наблюдающего игры (**Ил. 142**). Сцены размещены фризами, как на античных триумфальных арках; фигуры безупречны по своим пластическим и пропорциональным мерам, и лишь нарочитая симметрия, неподвижная фронтальность и унификация лиц напоминают, что это не римский, а все же среднесвский художественный мир.

На подобное светское искусство ранней поры, видимо, ориентировались художники иконоборческого времени. Известно, что в монументальных дворцовых росписях, прославлявших военные победы императоров, повторялась римская «триумфальная» тематика (и, наверно, античный иллюзионистический стиль). Художественные произведения такого типа не сохранились. Однако представление о них могут дать мозаики пола Большого императорского дворца в Константинополе, выполненные раньше, во второй половине VI века, с изображением



сюжетов античной мифологии, пасторальных и бытовых сцен, птиц и животных (Ил. 145–148). Видимо, подобное искусство, насквозь пропитанное античными вкусами, использующее классицистические приемы — светотеневую натуралистическую моделировку и сильную пластическую лепку, — высоко ценилось в придворной иконоборческой среде, намеренно возрождавшей античные традиции. Единственные сохранившиеся памятники монументального искусства периода, непосредственно предшествовавшего воцарению иконоборцев, — это мозаики в мусульманских мечетях, выполненные скорее всего сирийскими мастерами по заказу халифов Востока (Купол Скалы в Иерусалиме, 685–691 гг.; мечеть Омейядов в Дамаске, 706–715 гг.) (Ил. 149). Композиции, изображающие строения на берегах рек, сады, рощи или просто орнаменты, не включают в себя человеческих фигур. Эллинские мотивы сочетаются в них с восточной декоративностью. Живописные соединения легких фантастических архитектурных сооружений, игра светотени, эффекты перспективы и ракурсов кажутся пришедшими из античного художественного мира. Но все это уживается с чисто восточными принципами: композиции построены симметрично и даже орнаментально, загромождены, нарушая органическую естественность, деревья распластаны с ковровой фронтальностью, усиленной узорным геометрическим рисунком света и тени на стволах и стеблях, изображения расположены вертикально и подчиняются ритму плоскости, а не возможностям пространства. Кажется, что в этом псаитропоморфном искусстве художников, служащих у мусульманских заказчиков, легко и естественно соединились вкусы эллинизма и Востока.

В этот смутный период не исчезла совсем христианская изобразительная художественная традиция и продолжала жить на христианском Востоке, в Каппадокии, в коптском Египте, в отдаленных монастырях, где скрывались преследуемые иконопочитатели. Здесь создавалось совсем особое искусство, достаточно примитивное по формам (росписи Каппадокии или такие иконы, как «Св. Ирина» на Синае) (Ил. 150).

Неоднократно высказывались предположения, что именно в это время сложились иллюстративные циклы псалтири и некоторых других рукописей, которые использовались в столичном византийском искусстве послееконоборческой поры, оказавшемся сразу после победы иконопочитателей в нелегкой ситуации из-за прерванных художественных традиций<sup>6</sup>. Так возникла группа иллюстрированных псалтирей около середины IX века: «Хлудовская» в Историческом музее в Москве (Хлуд. 129д), gr. 20 в Национальной библиотеке в Париже и cod. 61 в монастыре Пантократора на Афоне (Ил. 151, 152). Однако в иконографии миниатюр этих рукописей немало злободневных сюжетов, связанных с антиконоборческой полемикой, и с художественной точки зрения они представляют собой уже качественно новое явление, относящееся к следующему этапу в развитии византийского искусства.

6. См.: Corrigan K. Visual Polemics in the Ninth Century Byzantine Psalters. Cambridge, 1992. P. 8–26.





150)  
Св. Ирина. Монастырь  
Св. Екатерины на Си-  
нае. VIII–IX вв.



καὶ τὴν αἰσιν μου καὶ τὴν ἐν τῷ  
πνεύματι· ἐν αὐτοῖς πορεύομαι  
ὡς ἐν ὕδατι·

+ **Ο** ρεῖς μοῖται πειθεσμεν ἡ ψυχῇ σου:  
καὶ τὰ χαλκωρία: καὶ τὰ μακροὺς  
λυπούμενοι καὶ οὐ χυτῖρε: καὶ  
ποταμοὶ τοῦ καίου χέυρον:

Καὶ δὲ καὶ τὸ πρῶτον τοῦτον  
καὶ τὸν δὲ τῶν ἁγίων ποτὶ τὸν θεόν.

+ ΓΕΡΝΘΗΤΩ ΜΕΤΑ ΠΕΛΑΓΙΑ ΜΕΡΩ ΠΙ  
ΟΡΑΝΤΙΑ ΡΕΙΣ ΠΥΛΩΝ ΚΑΙ ΦΑΡΤΑ ΠΥ  
ΔΟΟΤΡΑΙ ΦΕ ΟΚΩΝ ΛΑΔΩΡ:

4. **Σ**κοπίθη τω σωματι ὀφθαλμοὶ αὐτῶν  
τοῦ κινεσθαι· καὶ τὸ μῶτον αὐ-  
τῶν διὰ τὴν τοσοῦτον κατάνοαν·

† **Ε**κ χειρὸς πάντων τῶν ὀφειλῶν σου καὶ  
ἀντιμισθίας ὀφειλῆς σου κατὰ τὸ  
ἔλεος σου.

+ ГЕРМОНТОПЕТАС ΔΕ ΣΑΥΡΗΝ ΜΟ  
ΛΕΙΝ : ΚΑΘ' ΕΠΙΤΑΚΗΝ ΘΕΟΥ ΑΥ  
ΤΟΥ ΙΔΕΣΤΩ ΟΚΔΟΙΚΕΣ :

ΟΤΙ ΕΝ ΕΠΙΣΤΑΣΙ ΑΝΤΙΧΡΙΣΤΟΙΣ  
ΚΑΙ ΕΝ ΤΟΙΣ ΑΓΓΕΛΟΙΣ ΤΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ







**152)**  
Христос и Закхей. Миниатюра псалтири из монастыря Пантократора на Афоне, cod. 61, л. 118. Середина IX в.

**151)**  
Распятие и иконоборцы, забеливающие известью икону Христа. Миниатюра Художеской псалтири. Москва, ГИМ, Худ. 1290, л. 67. Середина IX в.



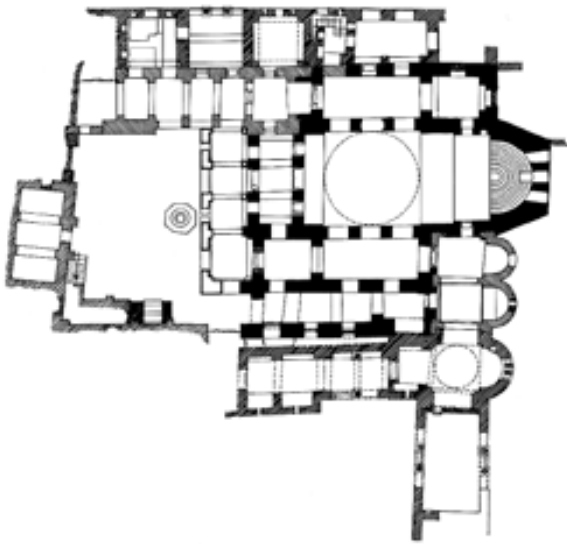
## ГЛАВА 7. СЛОЖЕНИЕ КРЕСТОВО-КУПОЛЬНОГО ХРАМА

Период VIII – середины IX века, трагический для судеб изобразительного искусства, был едва ли не столь же неблагоприятен для развития архитектуры. Арабские завоевания восточных византийских провинций, значительно сократившие размер империи, упадок городов, общее обнищание — все это не способствовало строительной деятельности. Грандиозных сооружений, подобных юстиниановским, в эти столетия не возникает. Вместе с тем усиление аскетических умопостроений неизбежно приводило к более строгому и единообразному решению церковных интерьеров, а богослужение требовало сосредоточения церковного действия не только в алтаре, но и в центральном подкупольном пространстве.

В структуре купольных базилик появляются некоторые изменения, свидетельствующие о поисках нового архитектурного типа. Купольная базилика Св. Николая в Мирах Ликийских (начало IX в.) укорочена и представляет собой в плане почти квадрат (Ил. 153). В пространственной структуре четко выделяется центральное подкупольное ядро. Подпружные арки с двух сторон от купола расширены, с восточной — значительно, до величины цилиндрического свода, с западной стороны — немного, но тенденция к увеличению и превращению их обеих в рукава креста намечена. С двух других сторон от купола, северной и южной, подпружные арки — узкие, и распор купола передается на цилиндрические своды боковых нефов, расположенных по продольной оси. Структура этого храма — двухъярусная, боковые нефы и галереи над ними открываются в центр тройными аркадами на колоннах. В целом — это тип компактной купольной базилики VI века, слегка видоизмененный благодаря расширению арок центрального купольного пролета, что сближает его со структурой крестово-купольного храма. На последний

похоже также расположение пространственных зон: большой открытый центр и окружающие его малые ячейки.

Похожее архитектурное решение — в центральной части купольной базилики Св. Ирины в Константинополе (VI в.), перестроенной вскоре после 740 года, в результате чего она приобрела облик, близкий к крестово-купольному типу. К куполу с четырех сторон примыкают цилиндрические своды, с севера и юга полностью перекрывающие галереи и доходящие до наружных стен. Аналогичную структуру имела купольная базилика в Дере Азы (IX или начало X в.). Церкви Св. Николая в Мирах Ликийских и в Дере Азы некоторые исследователи рассматривают как переходный тип от купольных базилик VI века к крестово-купольному строительству<sup>7</sup>.



7. Различные точки зрения на процесс формирования крестово-купольного храма кратко изложены в ст.: Комеч А.И. Храм на четырех колоннах и его значение в византийской архитектуре // Византизм. Южные славяне и Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973. С. 64–77.

153)

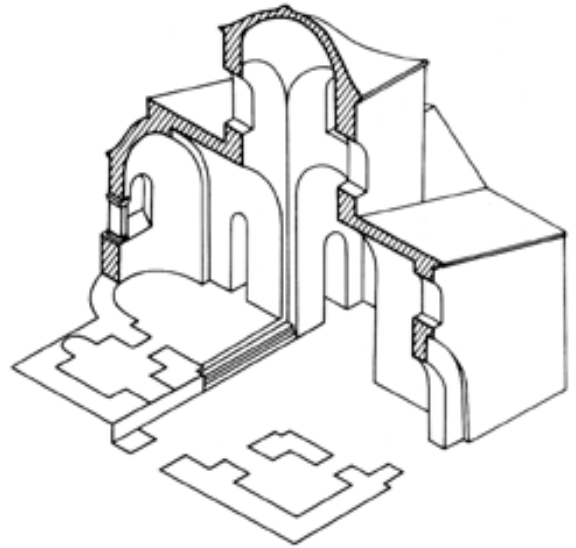
План церкви Св. Николая в Мирах Ликийских. Начало IX в.



С VIII–IX веков в архитектуре начинает преобладать крестово-купольный тип (план в виде квадрата с вписанным в него крестом и куполом в центре), ставший на многие века стандартом для всего византийского зодчества. План крестово-купольной церкви — компактный и простой. Четыре опоры, отмечающие углы центрального квадрата, несут купол, обычно поставленный на высоком барабане с немногими окнами и с помощью парусов связанный с подпружными арками между столбами. Главное пространство храма развивается в виде креста, рукава которого, отходящие от подкупольного квадрата и расположенные в направлении четырех сторон света, перескрыты цилиндрическими сводами. Прямоугольную внешнюю оболочку здания формируют вспомогательные пространства угловых ячеек. Трехапсидный алтарь с востока и нартекс с запада довершают план здания. Центрическая архитектурная композиция, привлекавшая еще раннехристианских зодчих своей уравновешенностью, чувством покоя, стабильностью архитектурных форм и пространственных зон, теперь соединяется с крестообразным планом. Принципиальное типологическое развитие византийской архитектуры завершается, найдя свое идеальное символическое и эстетическое разрешение в крестово-купольном здании, хотя дальнейшая эволюция архитектурных форм создаст множество вариантов этого устойчивого типа.

Появление крестово-купольного храма относится к гораздо более ранней эпохе. Церковь Св. Давида Столпника (Осиос Давид, в древности — монастырь Латому) в Салониках V века представляет собой и конструктивно, и эстетически уже вполне оформленную структуру такого типа (Ил. 154). Однако небольшие по размеру и значению подобные постройки оставались незаметными по сравнению с величественной архитектурой юстиниановской эпохи и представляли собой отнюдь не главный и, вероятно, провинциальный вариант христианского строительства. Видимо, с конца VII и в VIII веке, в связи с изменениями в богословской мысли, в богослужении и в художественном вкусе, этот «затерянный» ранее архитектурный тип становится важнейшим, ибо именно он более всего мог удовлетворить требования христианской символики пространства (крест) и вместе с тем его центрической сосредоточенности, компактности и оторженности от земных ассоциаций.

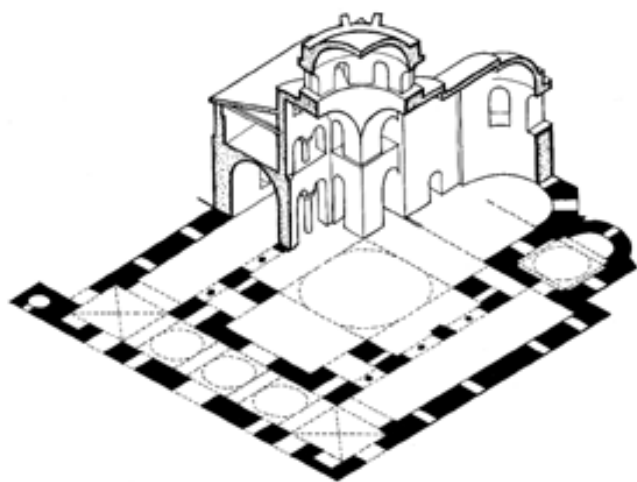
Одна из первых больших крестово-купольных церквей — Св. София в Салониках начала VIII века (Ил. 155–158). Смысловую и композиционную основу храма составляют центральное подкупольное пространство и окружающие его четыре рукава креста, сформированные за счет крестообразного расширения четырех подпружных арок, превращенных в цилиндрические своды. Подкупольные столбы чрезвычайно массивны, ибо по ширине должны соответствовать глубине цилиндрических сводов в рукавах креста. Для облегчения в них устроены сквозные



154)

План и разрез церкви  
монастыря Осиос  
Давид в Салониках.  
Вторая половина V в.





155)  
*Церковь Св. Софии  
в Салониках. Конец  
VII – начало VIII в.*

156)  
*План и разрез церкви  
Св. Софии в Сало-  
никах. Конец VII –  
начало VIII в.*





арки, разделяющие каждый столб в нижней части на четыре опоры с маленькими помещениями между ними. Все центральное крестовое ядро здания с севера, запада и юга окружено двухъярусным обходом из переходящих друг в друга пространств боковых галерей и нартекса. По традиции, пришедшей из юстиниановской архитектуры, круговой обход открывается в центральное (здесь — крестообразное) пространство двухъярусными аркадами на колоннах.

Все окна, аркады, просмы в храме — небольшие, узкие; напротив, все опоры, столбы, стены — широкие, толстые. Исчезает легкое, подвижное, перетекающее пространство Св. Софии Константинопольской. Статичное, фиксированное в небольших ячейках пространство кажется теперь строго упорядоченным, неизбежно организованным, утратившим цельность и разбитым на небольшие застылые части. Темная мраморная облицовка столбов и стен, мерцание мозаик высоко на сводах, тусклый свет, проникающий из узких окон, создают сакральный, замкнутый в себе мир, исключивший связи с земным окружением.

По плану и объемно-пространственной композиции церкви Св. Софии в Салониках была близка церковь Успения в Никее, вероятно, возведенная в конце VII века и разрушенная в 1922 году во время греко-турецкой войны.

157)

*Интерьер церкви  
Св. Софии в Салониках.  
Конец VII – начало VIII в.*

158)

*Интерьер церкви  
Св. Софии в Салониках.  
Конец VII – начало VIII в.*







ЧАСТЬ III

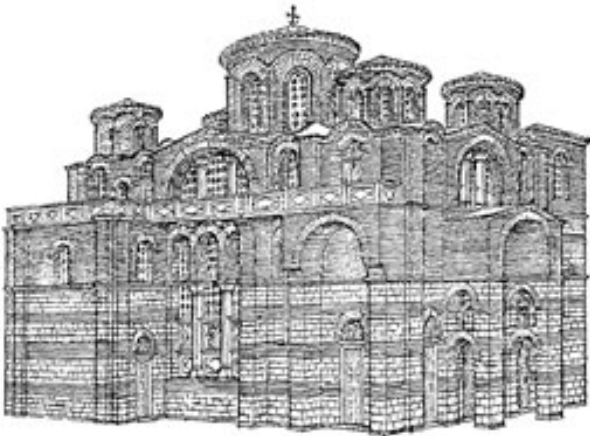
ИСКУССТВО  
СРЕДНЕВИЗАНТИЙ-  
СКОГО ПЕРИОДА.  
ВТОРАЯ  
ПОЛОВИНА IX –  
XII ВЕКА



Следующий большой период византийского искусства охватывает два с половиной века. Начинается он торжеством иконопочитания и возрождением антропоморфных, классических основ греческой культуры. Завершается он национальной трагедией — разгромом в 1204 году Константинополя крестоносцами — рыцарями IV крестового похода. В истории византийского искусства этот этап занимает центральное положение не только по хронологии, но по всему своему существу. Это было время наивысшего воплощения основополагающих принципов византийского искусства, наибольшей отточенности его стиля, время его широкой экспансии во все страны православного круга и даже в западные европейские государства, считавшие за честь пригласить прославленных византийских мастеров. Искусство этих столетий может быть объединено общим понятием «искусство средневизантийской эпохи», внутри которой принято выделять два больших этапа, условно называемых по имени правящих династий: «македонский» (867–1056 гг.) и «комниновский» (1057–1204 гг.). Победа над иконоборчеством была решающим моментом в исторической судьбе византийского искусства. В дальнейшем своем развитии оно не знало больше столь глубоких внутренних конфликтов. Вся остальная его жизнь вплоть до середины XV века основывалась на принципах, сформировавшихся в послеиконоборческий период.

## ГЛАВА 1. АРХИТЕКТУРА СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ПЕРИОДА

В этот период окончательно оформляется канон церковного строительства (крестово-купольная система), церковного искусства (иконография, типология, образ, стиль), общий контекст богослужения (византийский богослужебный чин). Вырабатывается единое целое архитектуры, живописи, словесности, пения, литургии, призванных выразить сущность православия и византизма.



Развитие крестово-купольной архитектуры привело в конце IX–X веке, в «македонский период», к созданию особого варианта храма типа вписанного креста, или храма на четырех колоннах. Он отличался от ранних крестово-купольных храмов своими конструктивными особенностями и образной выразительностью. Храм на четырех колоннах был сугубо столичным по своему происхождению и слишком рафинированным для окраин византийского художественного мира. Он явился высшим достижением крестово-купольного строительства и вместе с тем завершил развитие византийской

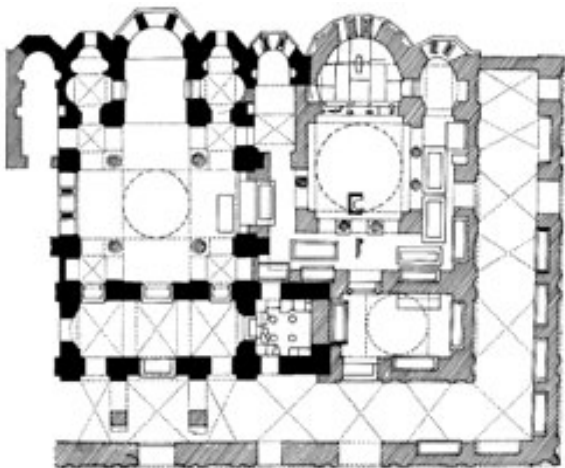
159)

Реконструкция северной церкви монастыря Липса в Константинополе А. Миго. 907/908 г.

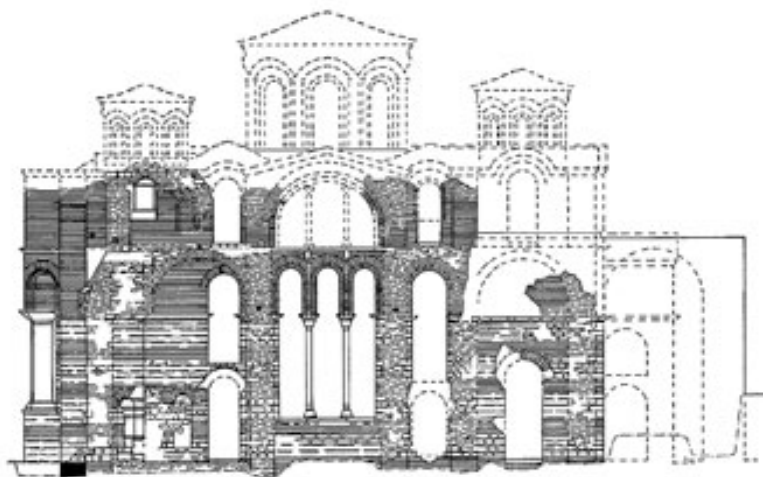




**160)**  
Боковой фасад север-  
ной церкви монастыря  
Липса в Константино-  
поле. 907/908 г.



**161)**  
План монастыря Липса  
в Константинополе.  
907/908 г.



**162)**  
Рисунок сохранившейся  
кладки бокового фасада  
северной церкви мона-  
стыря Липса в Кон-  
стантинополе А. Миго.  
907/908 г.





**163)**  
*Мирелейон в Констан-  
тинополе. Рисунок  
реконструкция  
К. Конанта. Ок. 920 г.*



**164)**  
*Мирелейон в Констан-  
тинополе. Ок. 920 г.*

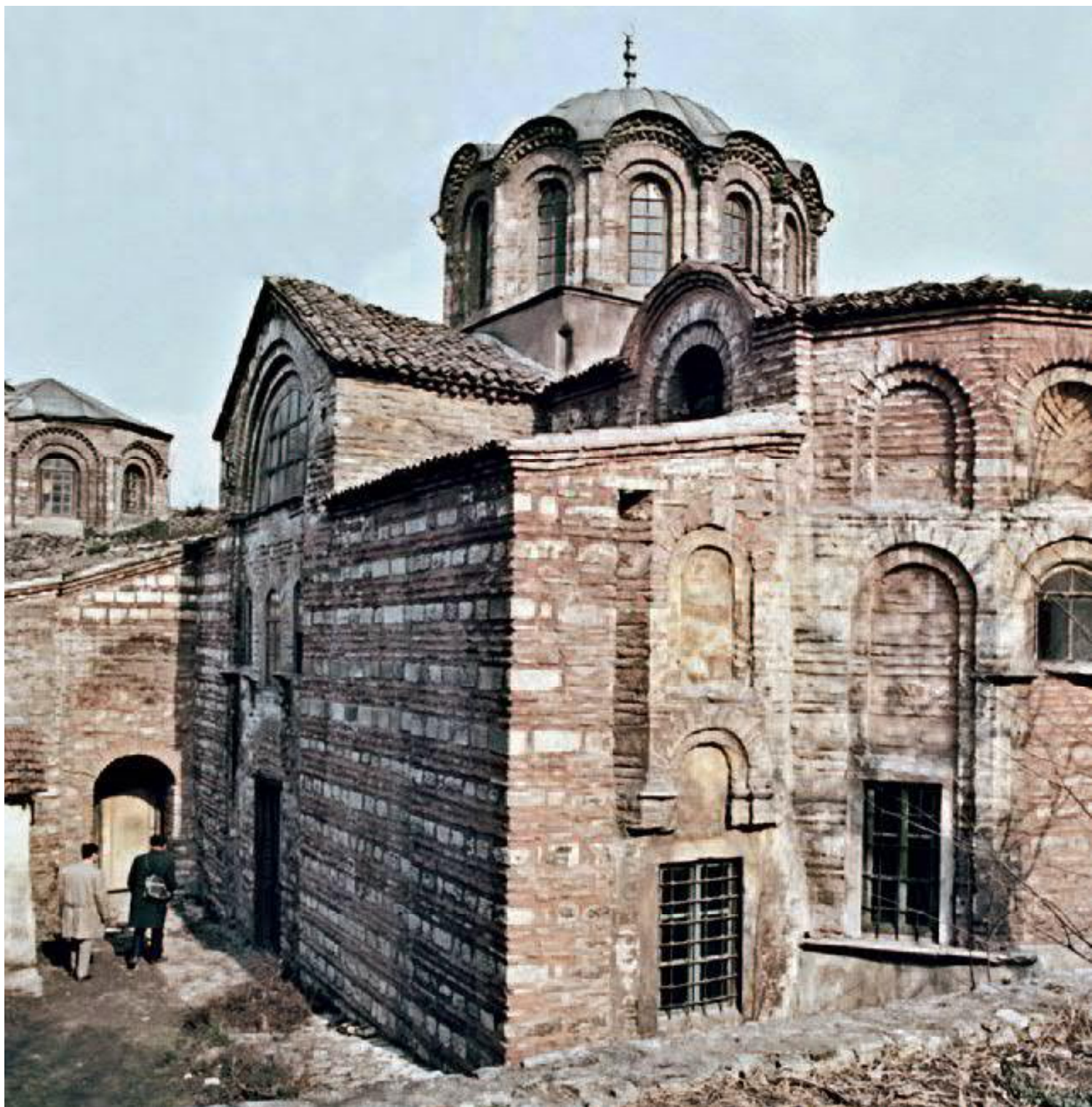




архитектуры, создававшей в дальнейшем только вариации этого типа. Все известные константинопольские сооружения X–XII веков — северная церковь монастыря Липса (Фенари Иса джами), 907/908 год (Ил. 159–162); Мирелейон — погребальная церковь императора Романа Лакапина (Бодрум джами), около 920 года (Ил. 163, 164); Эски Имарет джами, XI век (Ил. 165); Килисе джами, XI век (Ил. 166, 167); две церкви и усыпальница монастыря Пантократора (Зейрек джами), 1118–1136 годы (Ил. 168–170), и другие — отличаются друг от друга размерами, пропорциями, декорацией фасадов, то есть своим внешним обликом, но отнюдь не принципами конструкции и организации внутреннего пространства. Тяжелые подкупольные опоры и какие-либо стены внутри наоса исчезают, их заменяют четыре изящные колонны, поддерживающие купол как балдахин. Именно колонна — излюбленная античная форма — превращается в основной конструктивный и композиционный элемент. Благодаря этому интерьер делается прозрачным и легким. Ясная охватываемость его взглядом, его зальный характер стали несовместимы с хорами, ибо их уровень пересек бы колонны. Поэтому обычно хоры в таком храме либо исчезают,

165)  
Эски Имарет джами  
в Константинополе.  
XI в.





166)

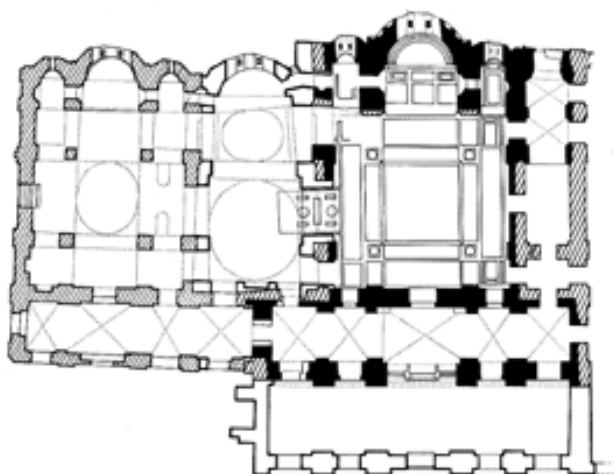
*Килисе джами в Константинополе. XI в.*





167)  
*Интерьер Килисе  
джами в Константино-  
поле. XI в.*





**168)**  
План монастыря Пантократора в Константинополе. 1118–1136 гг.

**169)**  
Монастырь Пантократора в Константинополе. Вид с запада. 1118–1136 гг.

**170)**  
Интерьер южной церкви монастыря Пантократора в Константинополе. 1118–1124 гг.







либо остаются только над нартексом, а на северной и южной сторонах превращаются в маленькие угловые капеллы, размещенные высоко, на уровне сводов. Согласно реконструкции А. Миго, в северной церкви монастыря Липса эти капеллы были соединены висячими галереями, спаружи окружавшими храм<sup>8</sup>. Основанием для такой реконструкции послужили два мраморных обрубка (по 20 см.), выступающие наружу на северной стене, бывшие ранее по ширине двухметровыми и лежавшими в основании наружной галереи.

Цельность внутреннего пространства сочетается с отчетливостью его построения; основные его уровни отмечены тремя резными мраморными карнизами, опоясывающими все здание. Благодаря множеству больших окон, расположенных на всех стенах и во всех ярусах, интерьер залит обильным и ровным светом. В такой архитектурной композиции, с ее четкой симметрией частей и гармоническим равновесием форм, отсутствует какое-либо напряжение. В основе ее лежит спокойное чувство классики. В нижних уровнях здания нет никаких весомых материальных форм (лишь четыре гладкие полированные колонны), которые могли бы приковать взгляд. Все опорные пункты, ритмическое чередование очертаний арок и сводов находятся вверху. Поэтому вошедший в храм невольно побуждается к созерцанию, к движению взгляда, обращенного вверх. Наряду с большим зальным подкупольным центром, которым по существу становится почти весь храм, в нем существуют и маленькие пространственные ячейки, компактные и замкнутые (апсиды, угловые приделы второго яруса, нартекс и галерея над ним). Все они связаны через крутые арки, тройные аркады, высокие двери, узкие ниши. Интерьер храма воспринимается как изолированно устроенное пространство, где тонкая варьированность отдельных элементов сочетается с устойчивой классической простотой. В наружном облике здания, вместе с ясностью и стройностью членений, очевидны изысканная, подчас прихотливая декорация стен и горделивое презрение к их массе, стремление к их дематериализации.

Цветная кладка (розовая и белая) из кирпича на растворе, иногда чередующегося с рядами камня, — простая и ровная, идет ритмичными рядами. Вместе с тем стена расчленена столь разнообразными элементами (окна, ниши, колонки, граненые апсиды, мраморная ажурная резьба), что кажется «утоненной», легкой, как будто частично выпута и вытеснена ее кирпичная масса. Огромные трехчастные окна — традиция еще юстиниановской архитектуры — усиливают это впечатление, делают стену как бы совсем бестелесной. Наряду с ощущением цельного пространства и объема здания в этой архитектуре возросло значение малых форм (глухие ниши на наружных стенах, мелкое гранение апсид), предназначенных не только для декоративного эффекта, но и для снижения грузности материи. Кажется, что даже оболочку сакрального пространства византийский зодчий хотел сделать бесплотной.

Архитектура такого типа широко распространяется по византийским землям (Балканы, Малая Азия). Постройки лишь несколько упрощаются в конструк-

8. Megaw A.H.S. Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul // *Dumbarton Oaks Papers*. 1963. Vol. 17. P. 333–335; Macridy Th. The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul. With Contribution by A.H.S. Megaw, C. Mango, E.J.W. Hawkins // *Dumbarton Oaks Papers*. 1964. Vol. 18. P. 245–315. Эту точку зрения приняли многие другие исследователи, в том числе Р. Краутхаймер (Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth, 1965. P. 261–263) и А.И. Кочев (Кочев А.И. Древнерусское зодчество

конца X — начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987. С. 62–64). Данная точка зрения противоречит не принятому в настоящее время мнению Н.И. Брунова о пятичастной структуре этого и некоторых других константинопольских храмов (Брунов Н.И. *Архитектура Константинополя IX–XII веков* // *Византийский временник*. 1949. Т. 2. С. 160–169; Он же. *Архитектура Византии* // *Всеобщая история архитектуры*. Т. 3. М.; Л., 1966. С. 91–95; Он же. К вопросу о средневизантийской архитектуре Константино-

поля // *Византийский временник*. 1968. Т. 28. С. 159–191; Brunov N. Zum Problem der Kreuzkuppelkirche // *Jahrbuch der Österreichische byzantinische Gesellschaft*. 1967. Bd. 16. S. 245–261). В последнее время исследования А. Тайс подтвердили, что многие константинопольские храмы, в том числе и северная церковь монастыря Липса, имели дополнительные помещения по сторонам от центрального ядра, из которых можно было подняться в приделы во втором ярусе (Theis L. *Plankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau: zur Befundicherung, Rekonstruktion*



ции (колонны в интерьере часто заменяются столбами) и приобретают яркую декоративность благодаря пестрой красно-желто-белой кладке и обилию архитектурного декора (церкви в Греции: в Афинах — Свв. Апостолов, начало XI в. (Ил. 171–173); Свв. Федоров и Каппикария, обс 1060–1070-е гг. (Ил. 174, 175); Малая Митрополия, XII в. (Ил. 176), и другие; церкви в Мербаке и Гастуни, обс XII в., и др.). Иногда в них обыгрываются сильные пластические эффекты наружных стен, например использование мощных полуколонн в церкви Панагии Халкесон в Салониках (1028 г.) (Ил. 177, 178). Местное своеобразие архитектурного стиля проявлялось во внешнем облике построек, в принципах декорации стен, в большей их классической строгости (Константинополь) или нарядной украшенности (Греция), но никогда не затрагивало устойчивости основной структуры здания, его типологии и конструкции. Последние вырабатывались в столице и распространялись на всех византийских территориях.

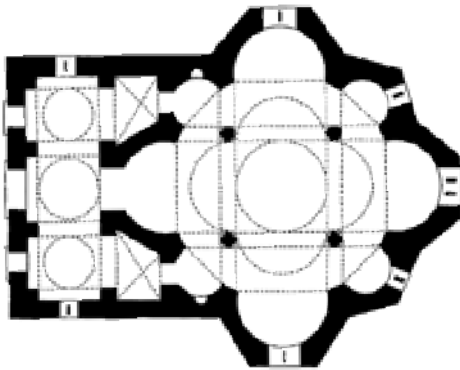
Храм на четырех свободно стоящих опорах (колоннах или столбиках), всегда сравнительно небольшой по размерам, был наиболее распространенным, но не единственным типом в архитектуре средневизантийского периода. Гораздо более масштабными (и при этом более редкими) церковными сооружениями являлись купольно-октагональные храмы с трюмпами, такие, как церковь в монастыре Пса Мони на Хиосе (1042–1056 гг.). Эта структура может быть соединена с крестово-купольной и образовать крестово-купольный октагональный храм с трюмпами, как кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде (ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг.) и как церковь Успения Богоматери в монастыре Дафни близ Афин (конец XI в.). Такую архитектуру часто называют «храмами на трюмпах».

Кафоликон монастыря Неа Мони на Хиосе (Ил. 179–181) представляет собой редкий для средневизантийской архитектуры тип купольного октагона в чистом виде, без соединения с крестово-купольной структурой. Считается, что эта типология была принесена на Хиос из Константинополя.

Здание кафоликона — весьма простое во внешнем объеме и чрезвычайно изящное в устройстве интерьера. Главная подкупольная его часть (ей предшествует нартекс и экзонартекс с тремя куполами) в плане представляет собой квадрат, перекрытый куполом на трюмпах. Стены чрезвычайно толстые, в восьми точках они еще усилены сдвоенными колонками, образующими опоры для купола. Стены разделены на два яруса, в нижнем из которых — восемь плоских ниш, во втором — восемь вогнутых глубоких. Арки всех ниш опираются на сдвоенные колонки, верхние из них поставлены на нижние. Над всеми этими нишами в верхней зоне размещаются экседры. В углах — это подкупольные трюмпы, между ними — четыре экседры большей величины, лежащие в середине каждой стены, по продольной и поперечной осям креста. Трюмпы лишь немного меньше экседр, зрительно уравниваются с ними, и все восемь ниш превращены в полукупола верхнего яруса. Арки восьми конх верхней зоны являются подкупольными. Между ними образуются паруса. Все экседры устроены в толще верхней части стен,

und Bedeutung einer verschwundenen  
Architektonischen Form in Konstantinopel.  
Wiesbaden, 2003. S. 56–64 и др.). Это  
в определенной мере согласуется с пози-  
цией Брунова, хотя вряд ли такие до-  
полнительные помещения можно считать  
четвертым и пятым нефом.





**171)**  
План церкви Свв. Апостолов на Агоре в Афинах. Начало XI в.

**172)**  
Церковь Свв. Апостолов на Агоре в Афинах. Начало XI в.

**173)**  
Интерьер церкви Свв. Апостолов на Агоре в Афинах. Начало XI в.









174)  
*Капникарея в Афинах.  
1060–1070-е гг.*



175)  
*Церковь Свв. Феодоров  
в Афинах. 1060–  
1070-е гг.*

176)  
*Малая Митрополия  
в Афинах. XIII в.*









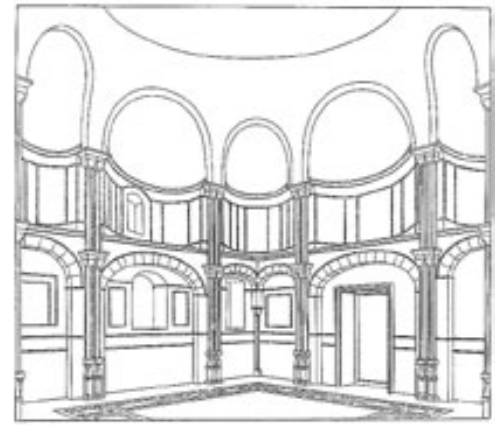
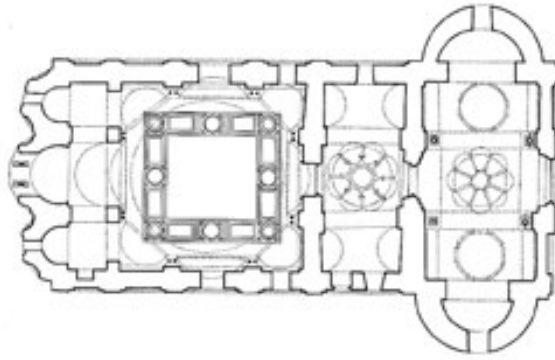
177)  
*Церковь Панагии  
Халкеон в Салониках.  
Ок. 1028 г.*

178)  
*Церковь Панагии  
Халкеон в Салониках.  
Ок. 1028 г.*









в нижнем ярусе стены имеют прямые очертания. Игра пространственных зон, ниш разной величины, как и чередование разнообразных форм — плоских и вогнутых арок, сдвоенных и тоненьких одинарных колонок, поставленных в углах интерьера, больших и малых цветных панелей мраморной облицовки, — все говорит о тонко рассчитанном архитектурном замысле.

Самым великолепным среди всех так называемых «храмов на тропках», самым крупным по размеру и самым сложным по устройству внутреннего пространства является кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде (Ил. 182–189). Структура его центрична и представляет собой октагон, вписанный в квадратный план и в крестово-купольную систему. Таким образом, идея купольного октагона, восходящая к строительству ранневизантийской эпохи, соединена здесь с типологией крестово-купольного зодчества средневизантийского периода. Большой купол (9 м в диаметре) опирается на восемь столбов, помещенных внутри квадратного плана. Переход от кубического объема здания к окружности купола осуществляется при помощи тромпов, заполняющих углы между четырьмя подпружными арками. Тромпы и арки имеют практически равные размеры, в результате основание купола лежит на восьми арках, промежутки между которыми заполняет кладка, напоминающая привычные паруса. Эта структура генетически связана с ранними византийскими постройками, такими, как церковь Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. К типологии юстиниановской архитектуры в кафоликоне Осиос Лукас восходят также круговой обход в двух ярусах и тройные аркады на колоннах, в первом ярусе отделяющие от подкупольного пространства северный и южный рукава креста. Большое свободное пространство под куполом отделено мощными столбами от окружающих его со всех сторон разнообразных пространственных ячеек — галерей и угловых приделов; последние, в отличие от открытых галерей, замкнуты и имеют только узкие входы. Пространственные зоны рукавов креста, узкие и высокие, проходят сквозь пояс всех этих малых ячеек. Разнообразные пространственные масштабы чередуются на разных уровнях: широкие и узкие,

179)

План собора монастыря Неа Мони на Хиосе. 1042–1056 гг.

180)

Интерьер собора монастыря Неа Мони на Хиосе. Рисунок. 1042–1056 гг.





**181)**  
Интерьер собора мо-  
настыря Неа Мони на  
Хиосе. 1042–1056 гг.

**182)**  
Собор монастыря  
Оснос Лукас в Фокиде.  
Вид с запада.  
Ок. 1022 г. или 1030–  
1040-е гг.









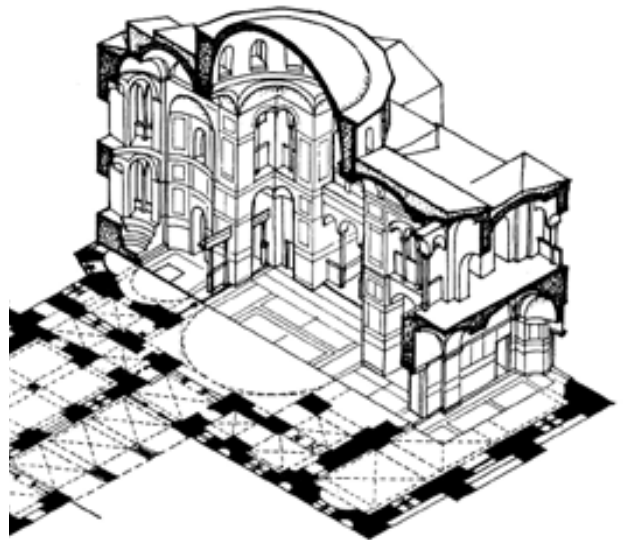
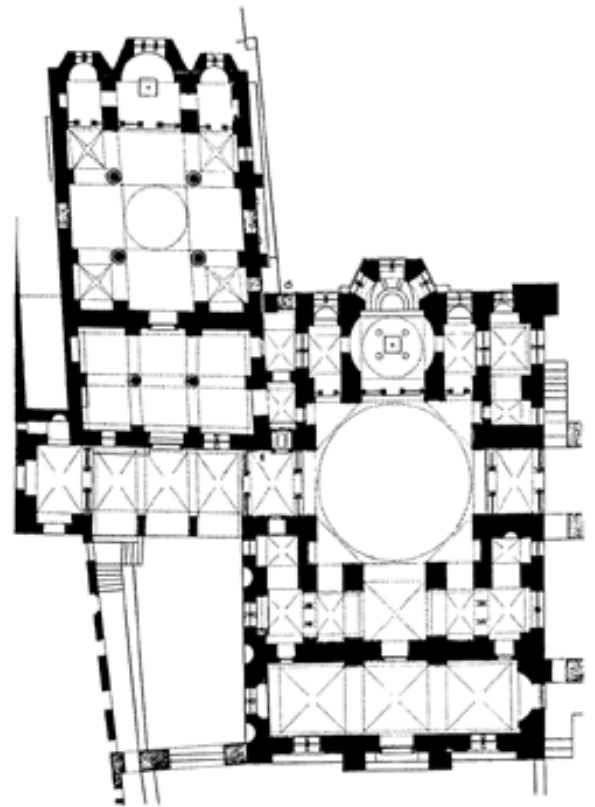




183)

*Храмы монастыря  
Осиса Лукас в Фокиде.  
Вид с востока. Церковь  
Богородицы, ок. 960 г.  
Собор, ок. 1022 г. или  
1030–1040-е гг.*





**184)**

*Планы храмов монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Церковь Богородицы, ок. 960 г. Собор, ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг.*

**185)**

*План и разрез собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг.*





186)

Интерьер собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг.

187)

Интерьер собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг.







188)

*Хоры собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг.*



189)

*Интерьер собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Вид на запад. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг.*





замкнутые и открытые, высокие и более низкие. Создается игра светотени, разнообразие ракурсов, углов зрения и, главное, эффектное выделение центрального подкупольного пространства, окруженного малыми драгоценно украшенными компартиментами. Тип этой архитектуры — весьма непростой по замыслу, многосоставный, где центральное пространственное ядро окружено множеством сложно согласованных с ним частей, и при этом все они вместе образуют органическое целое.

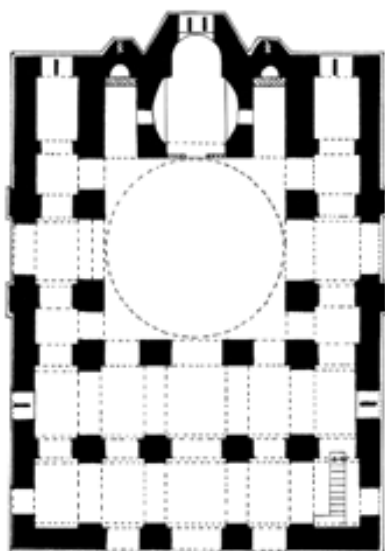
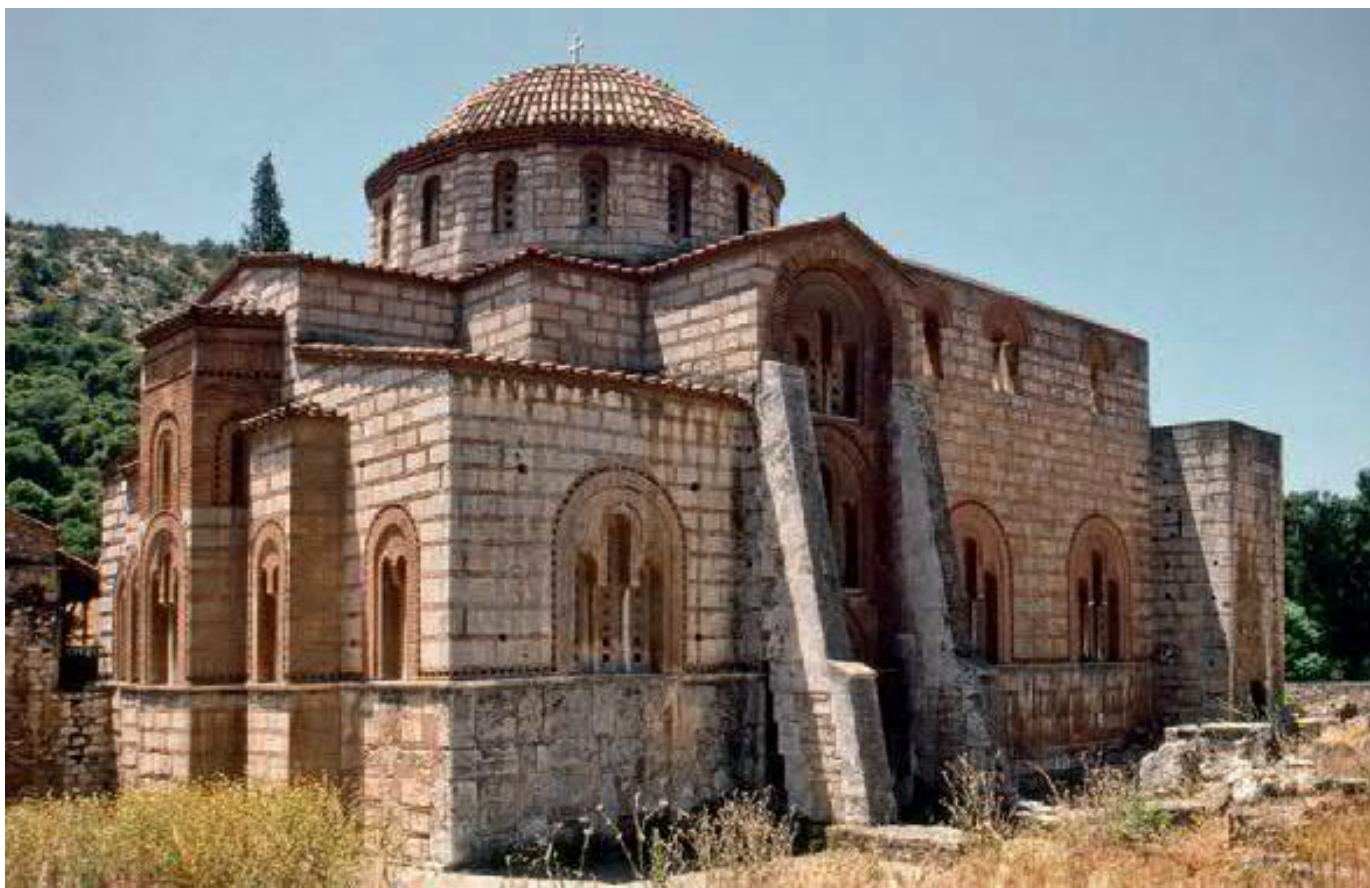
В наружном облике кафоликона монастыря Осиос Лукас (куб, увенчанный куполом на октагональном барабане) тектоническая ясность всей структуры, характерная для греческой архитектуры, сочетается с обилием декоративных живописных эффектов, придающих зданию особую нарядность.

Аналогичная типология крестово-купольного октагонального храма на тропках применена в еще одном крупном сооружении средневизантийской эпохи — церкви Успения Богоматери в монастыре Дафни (конец XI в.) рядом с Афинами (ил. 190–193). Но при всем типологическом сходстве храм в Дафни значительно отличается от кафоликона Осиос Лукас.

В плане храм Дафни точно так же, как собор Осиос Лукас, представляет собой квадрат, в который вписана октагональная структура из восьми опор — столбов с опирающимся на них куполом. В углах под куполом использованы тромпы, между ними — арки. Тем самым восемь подпружных арок, обрамленных мраморной кружевной резьбой, составляют основание для барабана купола. Все эти признаки — общие с кафоликоном Осиос Лукас. Но в отличие от последнего, в интерьере Дафни нет галерей. Все пространства, окружающие подкупольный центр и рукава креста, — одноэтажны и представляют собой некие компартименты, перекрытые крестовыми сводами, закрытые и отгороженные от центрального пространства. Эти малые замкнутые ячейки сопровождают большое и высокое центральное пространство, имеющее стройные пропорции: столбы не особенно массивны, тромпы и арки подняты высоко, все проемы, входы в боковые приделы и угловые ячейки — очень высокие. По сравнению с усложненной пространственной композицией Осиос Лукас в Дафни все устроено более просто и цельно, и выразительность этой архитектуры — в четкости, легкой обозримости и сбалансированности всех ее элементов и пропорций. В различии двух храмов сходной типологии проявилась не только разница индивидуальности их зодчих, но, возможно, и тенденция развития византийской архитектуры от XI — к XII веку — к упрощению, к четкой, хотя и более односложной выразительности.

Еще один вид храмов этого периода, достаточно распространенный, — особый тип крестово-купольного сооружения, где нет четырех свободно стоящих опор (столбов или колонн), на которые опирался бы купол, но где опорами для купола служат выступы в углах квадратного плана. Пространство освобождается от каких-либо перегородок и становится цельным. Такой вид архитектуры называют «компактным крестово-купольным типом» или





**190)**  
Монастырь Успения  
Богородицы в Дафни  
близ Афин. Конец XI в.

**191)**  
План собора монасты-  
ря Успения Богородицы  
в Дафни близ Афин.  
Конец XI в.

**192)**  
Интерьер собора мо-  
настыря Успения Бого-  
родицы в Дафни близ  
Афин. Конец XI в.

**193)**  
Интерьер собора мо-  
настыря Успения Бого-  
родицы в Дафни близ  
Афин. Конец XI в.









194)  
Интерьер Календерхане джами в Константинополе. XII в.



«типом компактного вписанного креста». Пример этого типа — кафоликон монастыря Хора в Константинополе XII века (Ил. 350). Угловые выступы могут иметь свое внутреннее пространство. Пример такого типа храма с изолированными угловыми ячейками — Календерханэ джами в Константинополе XII века (Ил. 194).

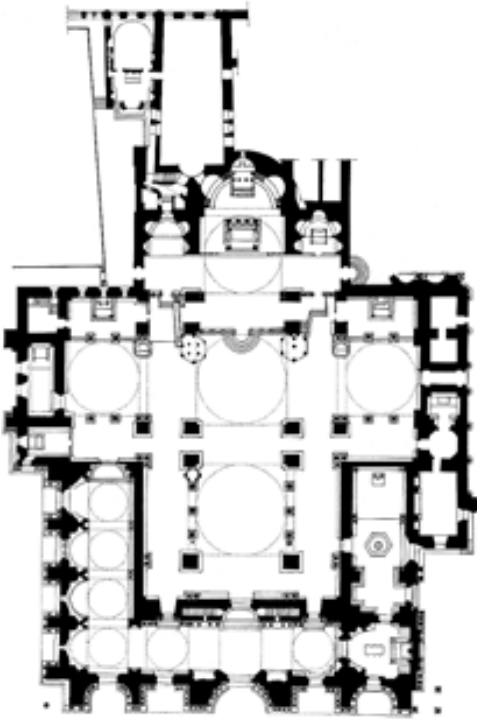
Благодаря полной освободженности интерьера от каких-либо перегородок пространство выглядит очень большим, а обилие крупных окон, расположенных в три ряда на северной и южной стенах, делает его хорошо освещенным. Над ним высится большой ребристый купол (диаметр — 8 м), через окна которого также льется свет. В результате все пространство, хорошо и равномерно освещенное, выглядит слитным и масштабным. В настоящее время многие великолепные эффекты этой архитектуры не видны, так как в здании немало мусульманских перестроек (переделаны алтарь, угловые ячейки, западная стена центрального пространства). Но даже в таком виде интерьер этого храма впечатляет большой величиной, пространственной свободой и светоносностью.

Все три типа византийской архитектуры X–XII веков — крестово-купольный на четырех свободно стоящих опорах (колоннах или столбах), октагональный с tromps и крестово-купольный с опорами для купола в углах — были распространены на разных территориях империи на протяжении всего этого периода. При разнице типов во всех них есть и общие, притом основополагающие черты: центричность, доминанта купола, стремление к цельному пространству. Разумеется, в храме на четырех колоннах последнее выражено сильнее, чем в храме с четырьмя столбами, что привело к преобладанию такой модели в городском церковном строительстве (Константинополь, Салоники, Афины). Крестово-купольный храм на четырех столбах оказался в целом более провинциальным вариантом.

Есть еще один храм средневизантийского периода, по своей типологии входящий в круг крестово-купольных сооружений со свободно стоящими подкупольными опорами, однако по архитектурному замыслу и необычной композиции совершенно уникальный — это собор Сан Марко в Венеции, сооруженный как мавзолей над мощами св. Марка (Ил. 195, 196). Храм огромного масштаба, в плане и в объемах представляющий собой равноконечный крест, с пятью куполами (центральный из них чуть крупнее других), впечатляет величиной и полной сбалансированностью всех частей. Сан Марко — храм самый большой по величине и по размаху внутреннего пространства во всей архитектуре средневизантийского периода.

Общий замысел собора исходит не из какого-либо типа архитектуры своего времени, но опирается на модели VI века. Первый собор, посвященный св. Марку, был выстроен в Венеции в 830-е годы; о его облике нет достоверных сведений. В 1063 году была начата масштабная перестройка собора. За образец была взята церковь Свв. Апостолов в Константинополе, купольная базилика эпохи Юстиниана. Однако внутреннее устройство Сан Марко — совсем иное, чем в архитектуре VI века. Оно использует архитектурные модели своего времени, а именно





типологию и инженеррию крестово-купольной архитектуры. Пять крестово-купольных церквей входят друг в друга рукавами креста: каждый рукав креста центрального храма является одновременно рукавом креста одного из четырех смежных с ним храмов — северного, южного, восточного и западного. Так осуществляется взаимное проникновение пространства всех пяти крестово-купольных церквей, полная симметрия и баланс всей композиции. Точно так же каждый из четырех подкупольных столбов центрального храма является одновременно опорой и для куполов четырех соседних храмов. Каждый из пяти храмов может быть рассмотрен как законченная крестово-купольная церковь, и в то же время все пять церквей, соединившись своими частями, являют огромный цельный интерьер, воспринимающийся как единое пространство. Собор Сан Марко обладает замечательно рассчитанной, оригинальной и весьма остроумной композицией, где все слитно, взаимосвязано и взаимозависимо. Структура Сан Марко — это некий апофеоз идеи крестово-купольной композиции, виртуозно повторенной несколько раз и соединенной с масштабностью строительства юстиниановской эпохи.

Архитектура Сан Марко осталась уникальным созданием, не повторенным больше в таком виде ни разу. Отголоском (но не повторением) ее являются романские храмы во Франции — в Перигё (по композиции, но не по конструкции) и в весьма сокращенном варианте — в Ангулеме.

## ГЛАВА 2. ЖИВОПИСЬ СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ПЕРИОДА

*Живопись Македонского периода (вторая половина IX — первая половина XI в.)*

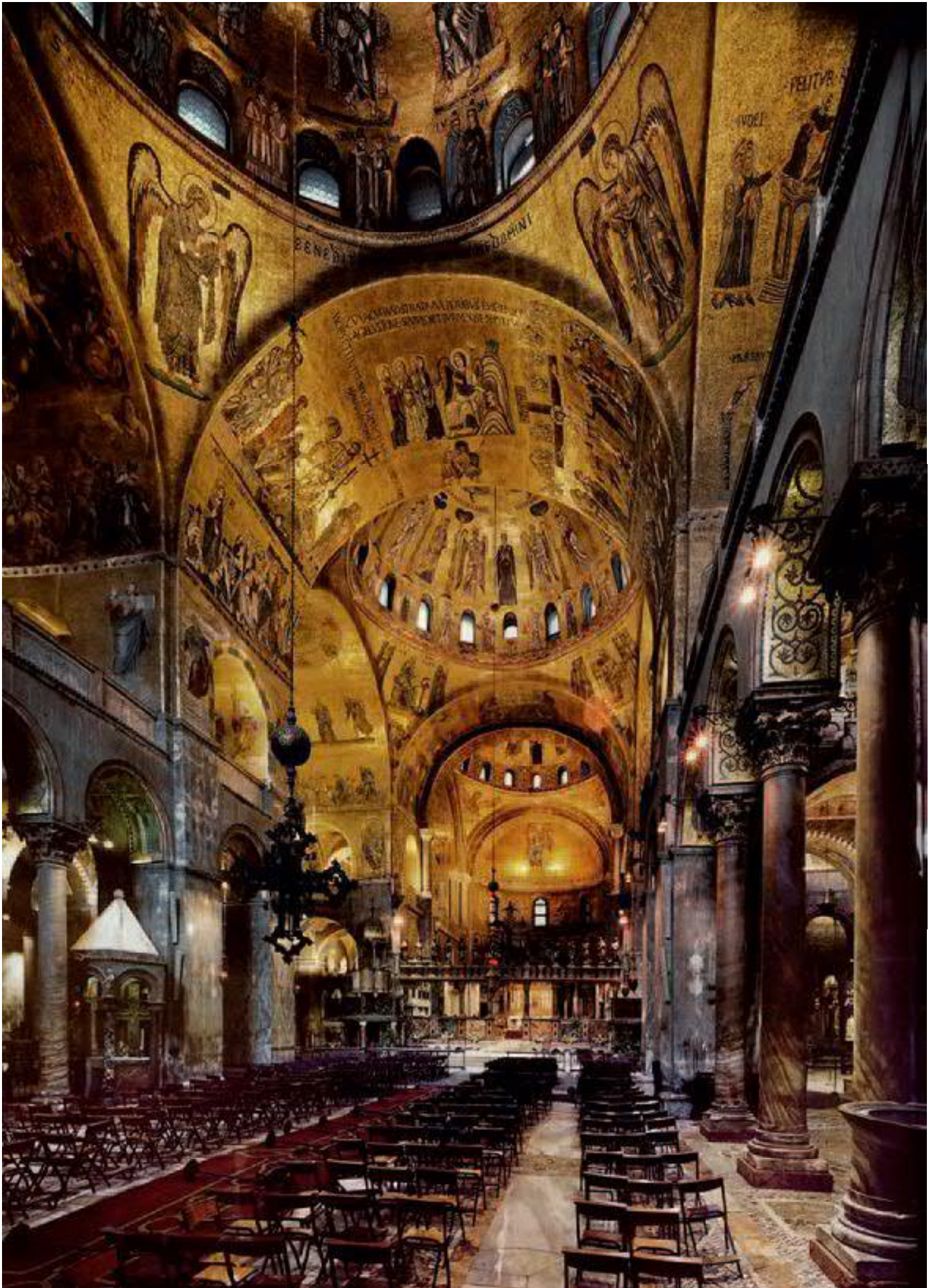
Послеиконоборческий этап был так же важен для формирования иконографии и стиля византийского искусства, как и для сложения типологии крестово-купольной архитектуры. Торжество иконопочитания сопровождалось восстановлением церковных росписей, во множестве уничтоженных в предшествующее столетие. Видимо, уже во второй половине IX века сложилась новая иконографическая система декорации храма, о чем свидетельствует X гомилия патриарха Фотия с описанием мозаик в Фаросской церкви<sup>9</sup>. Столь же существенным было очищение византийского стиля от всего случайного, обретение его символической сосредоточенности и художественной выразительности. Этот процесс был, вероятно, более медленным, чем сложение программы росписей; результаты трансформации стиля очевидны только в конце X века.

195)  
План собора Сан Марко в Венеции. Вторая половина XI–XII в.

9. См.: Mango C. The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents. Toronto, 1986. P. 185–186.

196)  
Интерьер собора Сан Марко в Венеции. Вторая половина XI–XII в.













**197)**  
Пантократор и архангелы. Мозаика в куполе собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг.

Работы по обновлению живописных ансамблей церквей начались при патриархе Фотии, по-видимому, при совместных усилиях богословов и художников. Символическая сторона искусства была вновь пересмотрена и уточнена. Некоторые иконографические мотивы оказались отброшенными, разнообразие вариантов сузилось, сюжетная программа была регламентирована. В результате была создана система росписи крестово-купольной церкви, наиболее точно выражающая сущность символики православного храма. В основных своих чертах эта структура оставалась неизменной в течение всех последующих веков существования византийского искусства и во всех странах православного мира. В различных национальных школах можно наблюдать лишь небольшие ее вариации.

Повествовательные моменты в расположении сюжетов теперь не играют главной роли. Расположение сцен зависит от литургии, от священной топографии и церковного календаря, от «небесной» и земной церковной иерархии. Изображения призваны соответствовать основным догматам христианства и литургическому смыслу богослужения. Крестово-купольные храмы сильно сокращаются в размерах по сравнению с раннехристианскими базиликами и с постройками юстиниановского времени, поэтому уменьшается количество изображений на стенах. Выбор падает лишь на самые существенные из них. Постепенного развертывания повествования в росписи теперь почти совсем нет. Ее цель — сжато и емко воплотить христианскую символику. В куполе изображается

**198)**  
Богородица Оранта и Вакхристия. Мозаика в апсиде собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг.



Христос Пантократор (Ил. 197). По словам Фотия, «Он как бы обзореваеа землю, обдумывая ее устройство и управление ею, — таким образом художник в формах и красках воплотил попечение Творца о нас»<sup>10</sup>. В таком типе храма архитектурный и смысловой центры совпадают, сосредоточиваясь в куполе, и вокруг этого единого центра распределяется тематика росписи. Пантократор в куполе окружен ангелами. Пророки или апостолы — провозвестники и глашатаи учения Христа — помещены в барабане, между окнами. На парусах, то есть вверху столбов, поддерживающих купол, размещены евангелисты — четыре «столпа» евангельского учения. В конхе апсиды — Богоматерь, либо Оранта, либо восседающая на троне с Христом-Младенцем на руках (Ил. 198). В росписи храма изображение Богоматери в апсиде занимает второе по значению место после купола. Около Богоматери парят архангелы Михаил и Гавриил, в виме изображается Этимасия (трон Христа, уготованный для Страшного суда). Под конхой апсиды, во втором ярусе, начиная с XI века помещается композиция Евхаристии (причащение апостолов хлебом и вином). Еще ниже, в следующем ряду, торжественно и неподвижно предстают фигуры отцов Церкви, святителей, архидиаконов, то есть исторических представителей земной Церкви. Их «хор» дополняется многочисленными изображениями святых мучеников, воинов, гимнографов, целителей и преподобных, располагающихся по всему храму в нижних поясах росписи на стенах, а также на столбах. Последовательность росписи прочитывается сверху вниз, от купола к земле, подобно тому как, согласно богословским представлениям, глава Церкви Небесной Христос через Богоматерь, апостолов и святых находится в вечном единении с Церковью земной. Грандиозный ансамбль дополняется «праздничным» циклом, расположенным регистрами на сводах и стенах, рассчитанным на обозрение тоже сверху вниз по кругу вокруг купола, и композицией Страшного суда, занимающей западную стену. Под сводами храма — вся вселенная, и Небесное, и земное, собирается вокруг Христа в куполе и Богородицы в апсиде: сонмы ангелов, человеческий род, звери, даже растения, представленные орнаментами. Церковь вмещает в себя весь космос, и в нем, на фоне его разыгрывается мистическое действо литургии. Каждый человек, находящийся в храме, как бы включается в соборное единство вселенной.

В богословскую программу изображений в храме, выраженную в основном монументальной декорацией стен — мозаиками и фресками, входят также и иконы. Они помещаются внизу вдоль стен, на столбах, в алтаре, а также на алтарной преграде, на которой могут быть установлены в ряд в том или ином сочетании, изображения Деисуса, двенадцати основных евангельских праздников (так называемые «двунадесятые»), особо чтимых в данном месте святых, а также, разумеется, образы Христа, Богоматери и «храмовая» икона (то есть изображение того священного лица или события, которому посвящен храм). В византийских храмах алтарная преграда всегда оставалась сравнительно невысокой, и на ней помещался только один ряд икон, так что алтарь никогда не был закрыт полностью.

10. Ibid.



В Древней Руси эта система была изменена, и алтарь оказался совершенно отрезан от пространства храма высоким иконостасом, включающим в себя несколько сплошных рядов икон. В Византии ансамбль, наполненный богословским смыслом и композиционно продуманный, представляли мозаические и фресковые декорации. Иконы оставались единичными, полными значительности образами.

Кроме формирования иконографической программы росписей, перед художниками стояла задача найти художественный язык, который был бы способен наглядно воплотить Божественный образ и вместе с тем не оскорбить излишней чувственностью. В своих наиболее идеальных формах он был обретен не сразу после иконоборчества, а позже, лишь во второй половине X – XI века. В первые же десятилетия победы иконопочитания в искусстве восторжествовал ретроспективный классицистический стиль. Обращение к античности было для византийских художников чем-то неизбежным, неоднократно на протяжении веков классическая манера определяла и образ, и стиль произведений. В середине IX века она всплывает еще раз (и не последний) и господствует в византийском искусстве, особенно в первой половине X века, до его середины, когда рецензия античности была столь велика, что культура этого периода носит название «Македонский Ренессанс».

Обращение к классическим традициям в живописи победивших иконопочитателей было вызвано, видимо, и торжеством антропоморфных принципов искусства, торжеством эллинской культуры над Востоком и вынужденной прерванностью традиций христианского искусства в результате иконоборчества, а тем самым — отсутствием к IX веку сложившихся приемов спиритуалистического стиля. Торжественный и спокойный, несколько тяжелый классицизм заполняет собой искусство столичной школы и вытесняет отзвуки восточных влияний, еще недавно здесь ощущаемых (например, в мозаической композиции «Вознесение» в куполе Св. Софии в Салониках, вторая половина IX в.) (Ил. 199–201).

На протяжении своего существования классицизм постепенно становился все более идеально-отвлеченным, правильная классическая форма все более превращалась лишь в оболочку, заключающую в себе подлинно христианский образ, а затем, во второй половине X века, изменилась и эта оболочка, утратив материальную плотность и иллюзионистическую вещественность. Византийский образ находит для себя наконец адекватный художественный эквивалент.

Цельных монументальных ансамблей времени Македонского Ренессанса не сохранилось. Мозаики Софии Константинопольской — лишь отдельные фигуры или композиции: Богоматерь и архангел Гавриил в апсиде (ок. 867 г.), патриархи константинопольские и отцы Церкви (свв. патриарх Игнатий, Иоанн Златоуст и Игнатий Богоносец Антиохийский) в тимпане над северной галереей (конец IX в.), император Лев VI, коленопреклоненный перед Христом, в люнете над главным входом из нартекса в храм (начало X в.), император Александр в северной галерее (913 г.), императоры Константин и Юстиниан, подносящие дары





199)

Вознесение. Мозаика  
в куполе церкви  
Св. Софии в Салониках.  
Вторая половина IX в.

200)

Вознесение. Мозаика  
в куполе церкви  
Св. Софии в Салониках.  
Вторая половина IX в.  
Деталь.

201)

Вознесение. Мозаика  
в куполе церкви  
Св. Софии в Салониках.  
Вторая половина IX в.  
Деталь.















Богоматери, в люнете над дверью в южном вестибюле (вторая половина X в.). Каждый из образов ярко индивидуален; ни малейшего оттенка типологической унификации в них нет. И все же все они несут на себе печать вкусов «Македонского классицизма».

Наиболее ранние из них — Богоматерь и архангел Гавриил — самые тонкие по вдохновенному артистизму и виртуозному мастерству исполнения (Ил. 202–205). В крупных красивых чертах их лиц угадываются античные прототипы. Кажется, что эти величественные и аристократически утопченные образы могли быть рождены только в атмосфере константинопольской культуры, с ее горделивым осознанием своей родословной, рафинированностью и интеллектуализмом. Столь же много «классического» и в стилистических приемах, где почти нет схематизации, где во всем — естественность и гармония, заставляющие вспомнить античную живопись. Переливчатая живописная поверхность состоит из множества оттенков, и постепенные переходы их мягко округляют форму. Мозаическая кладка обладает эффектами, сходными с текучей и плавной краской. Широкие свободные контуры кажутся подвижными, легкие очертания лишены скованности, линии превращаются в густые тели или весомые складки и совершенно освобождаются от жесткости, способной разрушить органическую полноту формы.



202)

Богоматерь с Младенцем. Мозаика в апсиде собора Св. Софии в Константинополе. Ок. 867 г.

203)

Богоматерь с Младенцем. Мозаика в апсиде собора Св. Софии в Константинополе. Ок. 867 г. Деталь.









204)

Архангел Гавриил.  
Мозаика в виме собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Ок. 867 г.

205)

Архангел Гавриил.  
Мозаика в виме собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Ок. 867 г.  
Деталь.







206)

Император Лев VI  
перед Христом. Мозаи-  
ка в нартексе собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Начало X в.



207)

Император Лев VI  
перед Христом. Мозаи-  
ка в нартексе собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Начало X в.  
Деталь.



208)

Император Лев VI  
перед Христом. Мозаи-  
ка в нартексе собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. Начало X в.  
Деталь.





ΕΓΩ ΚΑΙ ΗΜΕΙ  
ΕΙΜΕΝ ΤΟΙΣ  
ΥΜΙΝ





209)

Императоры Константин Великий и Юстиниан перед Богородицей. Мозаика в южном вестибюле собора Св. Софии в Константинополе. Вторая половина X в.

Лица исполнены с пластической деликатностью, телесный тон и румянец выглядят нежными и свежими, мягкий свет далек от символической многозначительности и императивности, но помогает естественной жизни формы. Кубики смальты так мелки, что кажутся красочными мазками, мозаическая работа изящна и нюансирована. Художественное мастерство, с каким исполнены эти мозаики, столь блистательно, что впечатляет даже на фоне константинопольской художественной школы.

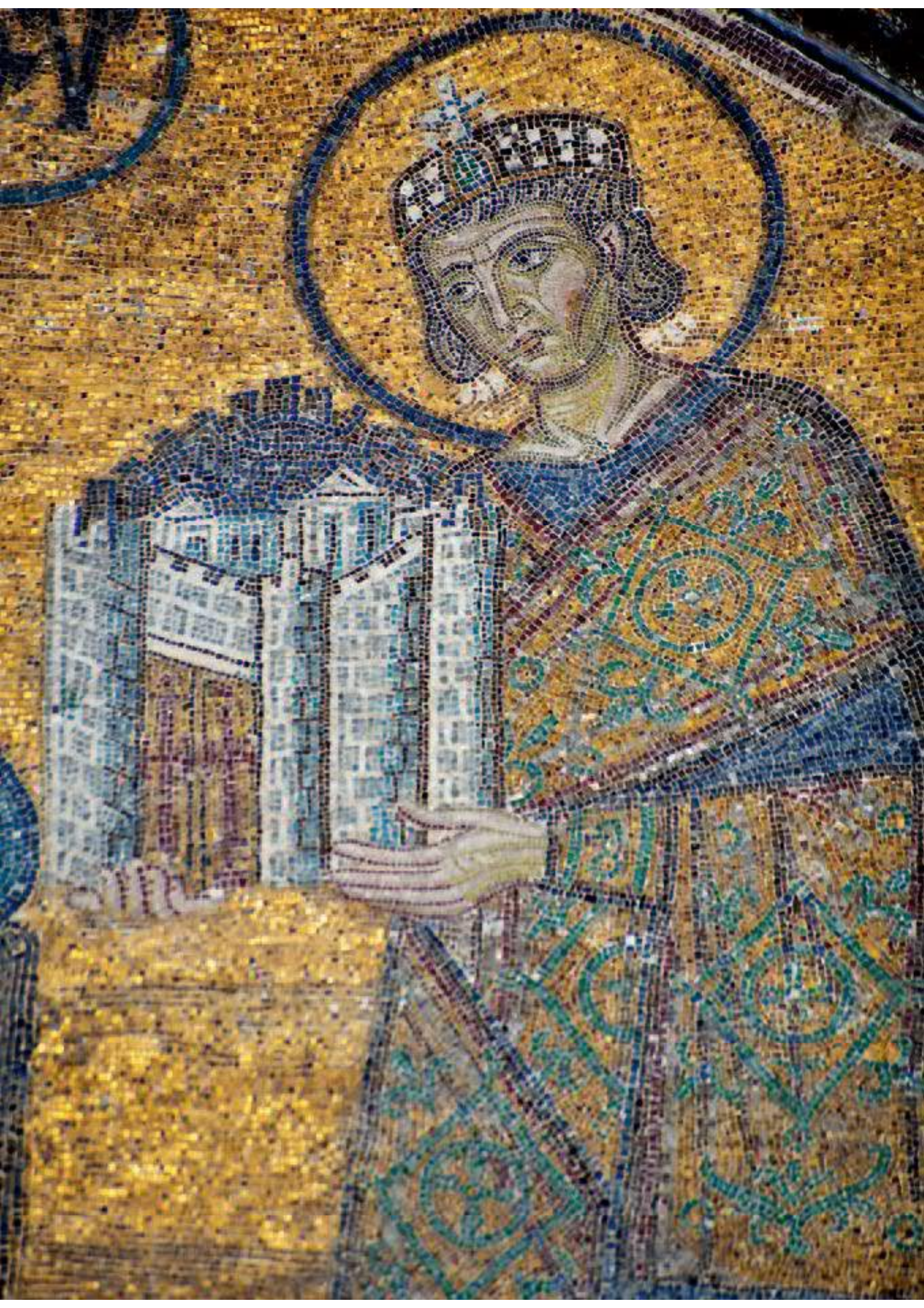
Однако при всех классических ассоциациях образы эти (особенно архангел Гавриил) пронизаны необычайной одухотворенностью, делающей взгляды глубинными, как бы святистыми. Воспринятый от античности тип и стиль оживает еще раз, чтобы, преобразившись, стать высшим воплощением византийского идеала. «Архангел Гавриил» принадлежит к тем редким удачам в истории искусства, когда образ передает самое существенное в культуре целой эпохи; это самый глубокий, «вечный» образ византийского ангела.

Мозаика «Лев VI перед Христом» исполнена на рубеже IX–X вв., в период, когда классицистический стиль, ставший общераспространенным в Константинополе, обретает устойчивость, граничащую с тяжеловесностью, и программность, готовую стать каноничной (Ил. 206–208). Непринужденности и легкости владения совершенными классическими формами, какая была в середине IX века, здесь нет. В сцене «Лев VI перед Христом» — приземистые фигуры, короткие пропорции, крупные

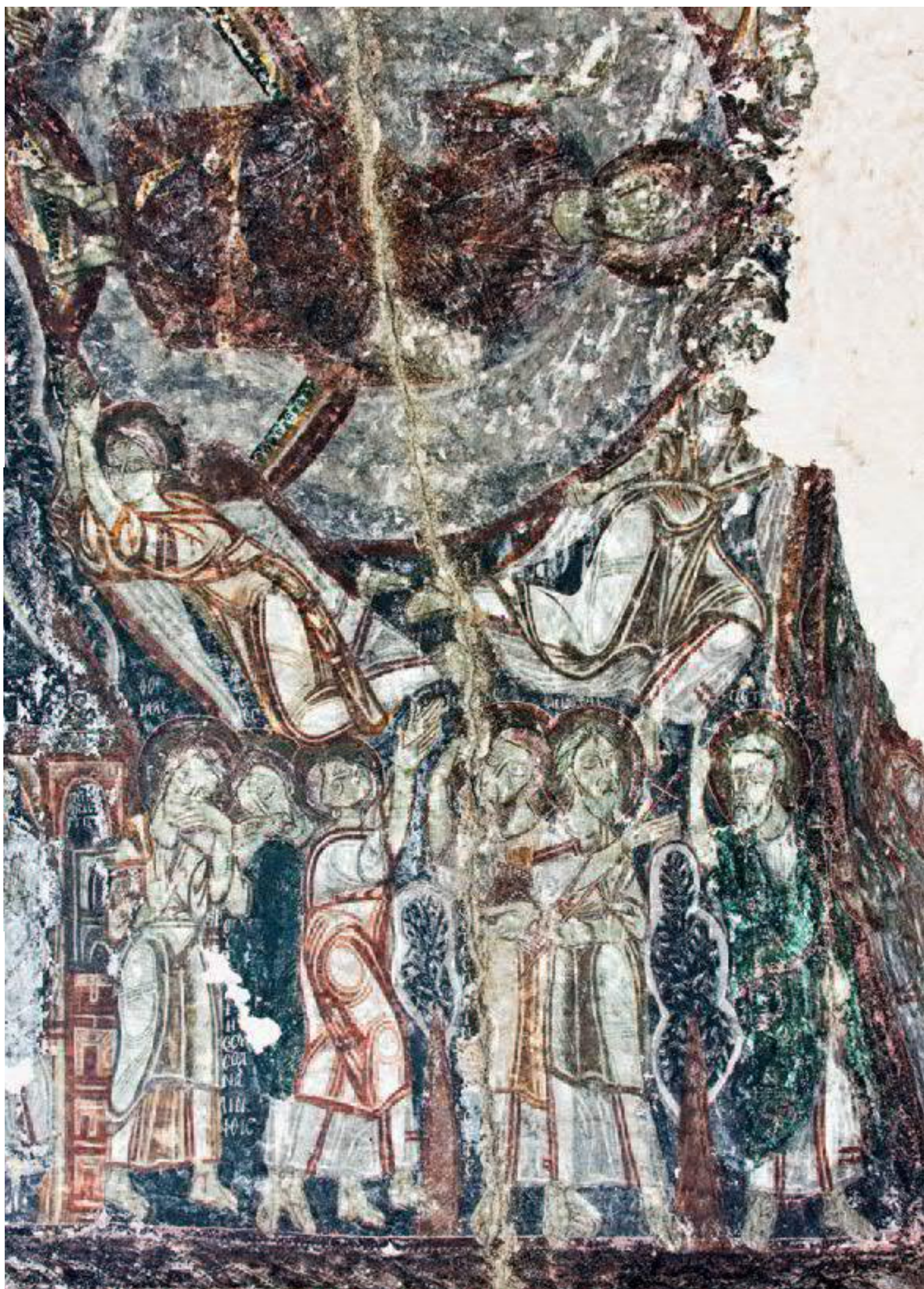
210)

Император Константин Великий. Мозаика в южном вестибюле собора Св. Софии в Константинополе. Вторая половина X в. Деталь.











формы, толстые контуры, широкие складки, грузная материя. Классицистический стиль стал более громоздким, менее подвижным, зато более помпезным. Вместе с тем он теперь сложнее по составу. Он включает в себя (впрочем, вполне растворяя в своем классическом величии) отзвуки более резкой, экспрессивной восточной манеры, ощутимой в преувеличенно огромных чертах лица императора, в молящей напряженности его взора, в резких заворотах тяжелых путаных очертаний драпировок. Кроме того, это искусство, при всей своей классичности, обладает рядом стилизованных черт, уже гораздо более заметных, чем в мозаиках апсиды: схематичнее кладка смальты, определеннее контуры, резче контрасты высветлений и теней, особенно в ликах Богородицы и ангела.

Схематические и условные художественные черты, заметные в композиции «Лев VI перед Христом», в еще большей степени видны в мозаике «Вознесение» в куполе церкви Св. Софии в Салониках (вторая половина IX в., возможно — ок. 885 г.) (Ил. 199–201). Композиция впечатляет величиной и иератичностью. Облики персонажей, с остановившимися взглядами, наделены крупными, несколько гротескными чертами. Фигура Христа, облаченного в золотые ризы, с укороченными пропорциями и большой головой, напоминает изображения Спасителя в миниатюрах сирийских и малоазийских рукописей VI века (Евангелие Рабулы, Росанский кодекс). Пальмы, размещенные между апостолами, похожи на деревья в пейзажах мечети Омейядов в Дамаске, создававшихся сирийскими мастерами. Ракурсы некоторых фигур апостолов резки и необычны. В одеждах — лаконичность моделировок, очерченных немногими темными линиями, между которыми — густая сеть топких линий, образующих запутанные бессистемные ритмы. Все это далеко от передачи материи в искусстве классического типа, всегда стремящегося к иллюзионистическому эффекту. Вся сцена «Вознесения» в Софии Солунской очень похожа на аналогичную композицию во фресках храма Айвалы-килисе в Каппадокии (913–920 гг.) (Ил. 211).

По-видимому, все эти особенности являлись отзвуками искусства восточно-христианского мира, достаточно сильными в послеиконоборческую эпоху в живописи больших византийских центров, таких, как Константинополь (мозаика с Львом VI) и Салоники («Вознесение» в Св. Софии). Такие влияния способствовали возникновению в этих центрах искусства, ориентированного на более строгую духовную программу и более аскетическую образность, чем разнообразные формы доминирующего в их живописи классицизма.

Вместе с тем мозаики Софии Солунской, хотя и имеют черты, сходные с искусством христианского Востока, но не подчиняются полностью его принципам и не столь сильно отдалены от классического стиля. Многие фигуры обладают правильными, иногда даже элегантными пропорциями, точными соотношениями драпировок и анатомии тела, убедительными ракурсами, живописностью переливающихся оттенков цвета. Все это вызывает ассоциации с классическими моделями. Эти мозаики — своеобразный смешанный вариант восточного

211)

*Вознесение. Фреска  
Айвалы-килисе  
в Гюллю-дере  
в Каппадокии.  
913–920 гг.*

212)

*Вознесение. Фреска  
Большой голубятни  
в Чавушине в Каппадо-  
кии. 965–969 гг.*













213)

Видение Иезекииля.  
Миниатюра Гомиллий  
Григория Назианзинина.  
Париж, Национальная  
библиотека Фран-  
ции, gr. 510, л. 438 об.  
879–882 гг.



и классического средиземноморского искусства: в образности преобладает восточная иератичность и аскетическая отрешенность, а в художественном стиле значителен классический компонент.

Дальнейшие полвека жизни столичного искусства — это торжествующая, царственно великолепная представительность классицизма, нашедшая воплощение в мозаике Св. Софии — «Константин и Юстиниан перед Богородицею» (вторая половина X в.) (Ил. 209–210). Грузные, как бы рельефные фигуры, лепка объема крупными цветовыми поверхностями и размеренным распределением света и тени, композиционная ясность, ритмическая четкость, общая художественная сдержанность — все это черты классической выучки, доведенные до отточенного совершенства.

Вместе с тем в этой мозаике заметны признаки, которые возобладают в последующем развитии византийского искусства, после середины X века отошедшего от классицизма. Смальта располагается более схематично и выстраивается ровными рядами. Резче обозначены контуры и все основные линии. Четко рисующиеся силуэты снимают тяжесть фигур, делают их более легкими. Крупные поверхности одежд мало расчленены складками; лишь тонкие линии обозначают теперь драпировки, благодаря чему ткани почти не обрисовывают формы фигур и выглядят отвлеченными цветовыми плоскостями, не имеющими реального веса. Идеально-застывшая симметрия композиции, постановка фигур не в пространстве, а на раме изображения, подчеркнуто одухотворенные лица с выражением сильного эмоционального переживания, — все это определяет характер образов. Главное теперь — не классицистический идеал, а скорее подлинно византийская идея одухотворения образа и спиритуализации формы.

В то время как константинопольское искусство этого времени сохраняло преемственную связь с античными традициями, искусство христианского Востока было далеко от интересов этого образованного слоя, вечно склонного к «классицистическим» исканиям. Фрески пещерных храмов Каппадокии (Айвалы-килисе в Гюллю-дерсе (Ил. 211), Старая церковь Токалы, Эль Пазар в Гөрёме, все первой половины X в., Большая голубятня в Чавушине — 965–969 гг. (Ил. 212), и др.) питаются старыми восточнохристианскими традициями, сформировавшими раньше и искусство коптов, и все то изобразительное искусство, которое потаенно жило в землях христианского Востока в период иконоборчества. В каппадокийских храмах IX–X веков изображения, изобилующие иконографическими подробностями, тянутся бесконечными фризами. Угловатость, жесткость, пестрота, примитивная плоскостность, отсутствие интереса к пространственному и пропорциональному правдоподобию создают художественный строй, противоположный византийскому классическому, мало менявшийся с течением времени, удовлетворявший аскетические монашеские вкусы. Впрочем, и сюда, в этот отдаленный и замкнутый мир начинают (со второй половины X в.) проникать отголоски столичных художественных норм (фрески Новой церкви Токалы в Гөрёме, 950-е гг.,



церковь Св. Варвары в Сонгалы, 1006 или 1021 г. и др). Следы их заметны в более правильной системе пропорций, драпировок, высветлений, в большей легкости движений и конструктивной четкости как композиций, так и фигур.

Конечно, не эти периферийные архаические образы показательны для искусства второй половины IX – первой половины X века — периода так называемого Македонского Ренессанса. В целом оно определялось классической ориентацией столичных художников и заказчиков. Жизнь искусства этого времени и круга можно представить себе по многочисленным миниатюрам рукописей гораздо полнее, чем по произведениям монументальной живописи. В течение столетия миниатюры как эхо отзывались на вибрацию моды классицистического стиля. Более того, именно деятельность константинопольских скрипториев, где переписывались старые рукописи и, видимо, копировались раннехристианские миниатюры, вызвали к жизни сам термин «Македонский Ренессанс».

Иллюстрации рукописей позднего IX и первой половины X века исполнены в стиле воцарившегося классицизма (например, рукописи конца IX – начала X в.: «Слова Григория Назианзина», Национальная библиотека в Париже, gr. 510 (Ил. 213); «Христианская Топография» Космы Индикоплова, Ватиканская библиотека, Vat. gr. 699 (Ил. 214); «Слова Иоанна Златоуста», Национальная библиотека в Афинах, cod. 210). Разумеется, между ними есть немало различий, зависящих от индивидуальных дарований мастеров-миниатюристов. Однако эти различия не столь существенны в сравнении с той художественной общностью, печать которой явственно лежит на всех созданиях константинопольских скрипториев (а также подражающих им провинциальных скрипториев этого периода). Корень ее — в интенсивном переживании классики, в разрешенной и даже узаконенной возможности воплотить христианский образ знакомым классическим языком.

Особенно широкий размах реставрация античности приобрела в первой половине X века, при императоре Константине Багрянородном (913–959), литераторе и ученом, знатоке эллипской литературы и покровителе классицистического искусства. В его придворном скриптории было создано множество великолепных миниатюр, иллюстрировавших книги императорской библиотеки. Здесь была выработана особая иконографическая редакция лицевой псалтири, так называемая «светская», или «аристократическая» (Парижская псалтирь, Национальная библиотека в Париже, gr. 139, ок. середины X в.), с крупными миниатюрами, занимающими большие листы (Ил. 215). В композициях ее миниатюр много отголосков античной мифологии. На одной из них изображен царь Давид, играющий на псалтири. Эта композиция представлена как пасторальная сцена, близкая атмосфере эллинистической буколической поэзии. За спиной Давида, опираясь ему на плечо, в грациозной позе сидит вдохновляющая его Муза (персонификация Мелодии); чуть сзади, за колонной, притаилась фигура, олицетворяющая Молитву. Пасутся стада, течет ручей, на берегу его возлежит фигура, столь знакомая античному искусству, — персонификация горы. Идиллический ландшафт,





214)  
 Видение Христа  
 во Славе. Миниатюра  
 «Христианской топо-  
 графии» Космы Инди-  
 колова. Ватиканская  
 апостольская библио-  
 тека, Vat. gr. 699,  
 л. 72 об. Конец IX в.







кусты и роши, фантастические постройки, похожие на архитектурные фоны эллинистической живописи, довершают мирную пастушескую картину, которая могла бы, кажется, иллюстрировать чувствительную позднеантичную литературу.

В это же время были созданы циклы миниатюр, иллюстрирующих библейские книги (Библия королевы Христины, Ватиканская библиотека, Vat. reg. gr. 1), буквально насыщенных эллинистическими мотивами. Популярными становятся всевозможные аллегорические фигуры-персонификации (олицетворения гор, водных источников и др.), живо напоминающие образы античного прошлого. В иллюстрациях к Евангелиям особенно ценились крупные импозантные портреты евангелистов, либо стоящих и держащих в руках свои сочинения (Национальная библиотека в Париже, gr. 70; Национальная библиотека в Вене, theol. gr. 240), либо сидящих в креслах и занятых написанием своих книг (Национальная библиотека в Париже, Coislin 195; Афон, монастырь Ставроникита, cod. 43; Национальная библиотека в Афинах, cod. 56) (Ил. 216, 217). Те и другие напоминают образы античных мыслителей, риторов, государственных мужей. Во всех этих рукописях миниатюра понимается как самостоятельная композиция, призванная не просто иллюстрировать текст, но создать значительный образ, параллельный и адекватный священному тексту. Миниатюры пишутся теперь на отдельных листах и вшиваются в рукопись. Тяжелая монументальность стиля соответствует риторическому характеру этого искусства. Композиции построены крупно и четко, превосходно рассчитанные ритмические паузы делают их ясно обозримыми. Фигуры предстают как статуи, часто на пьедесталах. В больших складках одежд всегда есть конструктивная логика и пластический смысл. Красочная поверхность, состоящая из широких мазков и рефлексирующих бликов, создает мягкий живописный покров, эластично огибающий форму. Линии, если они иногда выделяются, а не растворяются в сочной живописной стихии, совсем утрачивают каллиграфичность, остроту и тем более сухость или жесткость и превращаются в обобщенные очертания форм, пластически полных и интенсивно моделированных цветом. Богатые архитектурные фоны, полные тектонических и декоративных мотивов классики, восходят к архитектурным фонам на помпейских фресках, глубинное, перспективно развернутое пространство превращается иногда в идиллический ландшафт с рощами, кустами и постройками, как будто перемещенными из эллинистической живописи. Картишность, иллюзионистичность, идеальность пропорций и поз, скульптурность фигур, великолепная пластика, гибкость, даже относительная свобода живописной техники, нейтральное выражение лиц создают чувство ясности и покоя, сообщают этому искусству характер еще одной копии античного (или, быть может, раннехристианского) образца, еще одной (средневековой) вариации старого средиземноморского идеала. При всей «ученой» искусственной взращенности этого стиля роль его в дальнейшей судьбе византийского искусства была велика: каким бы отвлеченным спиритуалистическим идеалам ни подчинялась впредь общая программа этого искусства, оно всегда хранило верность классическим традициям.

215)

*Царь Давид посетил стада. Миниатюра Парижской Псалтири. Париж, Национальная библиотека Франции, gr. 139, л. 1 об. Середина X в.*





216)

Евангелист Матфей.  
Миниатюра Евангелия.  
Афины, Националь-  
ная библиотека  
Греции, cod. 56, л. 4 об.  
Середина X в.





217)  
Евангелист Иоанн.  
Миниатюра Еван-  
гелия из монастыря  
Ставроникита на  
Афоне, cod. 43, л. 13.  
Середина Х в.





218)

Евангелист Лука.  
Миниатюра Нового  
Завета. Лондон, Бри-  
танская библиотека,  
Add. 28815, л. 162 об.  
Третья четверть X в.

219)

Евангелист Марк.  
Миниатюра Трапе-  
зундского Евангелия.  
Санкт-Петербург,  
РНБ, гр. 21, л. 5 об.  
Третья четверть X в.









220)

Преподобный Петр  
Монобатский. Мини-  
тюра Евангельских  
чтений. Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае, cod. 204, л. 3.  
Конец X – начало XI в.





221)  
Император Василий II  
с ангелами и святы-  
ми воинами. Мини-  
атюра Псалтири  
Василия II. Венеция,  
Библиотека Марциана,  
гр. Z.17, л. III. Первая  
четверть XI в.



Классицизм конца IX – первой половины X века был лишь временным эпизодом в византийском искусстве. Слишком чувственный по своему характеру для интерпретации христианских образов, он не мог стать идеальным образцом для всего его будущего развития. В самом существе своем он был чужд главной идее христианского образа, его одухотворенности, способной изменить любой облик, делающей бесплотной, невесомой любую материю. В течение второй половины X века этот классицистический стиль становился все более хрупким, им-материальным, а к концу века был почти совсем изжит.

Изменения в искусстве второй половины X века и особенно конца X – начала XI века связаны с переменами во всей духовной жизни Византии этого периода. Победа над иконоборчеством, заклейменным как ересь, усиление позиции Церкви, развитие богословия привели к спиритуализации искусства, к освобождению его от всех второстепенных элементов и к выделению лишь того, что имело несомненную целостность для выражения сущности христианского образа.

Искусство миниатюры подробно и ярко отразило поворот в духовной и художественной ориентации византийского искусства. Более того, именно по лицевым кодексам можно последовательно проследить этот процесс, так как созданий монументальной живописи второй половины X века столичного круга не сохранилось.

Миниатюры этой переходной поры второй половины X – раннего XI века — Новый Завет из Британской библиотеки, cod. 28815; Трапезундское Евангелие из РИБ, гр. 21 и 21а; Евангелие из монастыря Св. Екатерины на Синае, cod. 204; Псалтирь Василия II из библиотеки Марциана в Венеции, gr. 17 и др., — обладают совершенно особой выразительностью и неповторимым очарованием (Ил. 218–221). Секрет его — в сочетании специфически византийского идеала, нашедшего уже для своего осуществления адекватную художественную форму, и традиций классицистической выучки, сообщавших этому искусству стилистическую уравновешенность и блеск мастерства.

В миниатюрах первой четверти XI века уже видны многие черты самобытного византийского художественного языка. Один из лучших иллюстрированных манускриптов этого периода — Минологий (Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1613), выполненный, вероятно, в первой четверти XI века для императора Василия II (976–1025 гг.) (Ил. 222, 223). Исчезает иллюзионистический принцип листовых миниатюр Парижской псалтири, уподобленных самостоятельным картинам и обрамленных широкими рамами. Небольшие сцены, заключенные в узкие рамки, теперь расположены в верхней или нижней половине листа, остальная часть которого занята текстом. Золотой, как бы светящийся фон или кристаллические стилизованные скалы сменяют пространственные ландшафты Парижской псалтири. Фигуры с удлиненными пропорциями, маленькими головами и тонкими конечностями совсем не имеют тяжести. Сухие, бесплотные, они кажутся парящими. Фронтальные, безмолвно застывшие,

222)

Св. Тимон. Миниатюра Минология Василия II. Ватиканская апостольская библиотека, Vat. gr. 1613, с. 284. Первая четверть XI в.

223)

Поклонение цепям апостола Петра. Миниатюра Минология Василия II. Ватиканская апостольская библиотека, Vat. gr. 1613, с. 324. Первая четверть XI в.







они не движутся и не живут, а пребывают в беспредельно глубоком, золотом, то есть насыщенном Божественным светом пространстве. Драпировки одежд прячут тело за сетью острых складочек. Хрупкие и неорганичные, они делают фигуры еще более имматериальными. Намеренно утрачивается реальное ощущение какого-либо вещества: земля и горы, ткани и деревья, здания и фигуры кажутся созданными из единой, перевоплощенной, нечувственной материи. В колорите становится меньше полутонов, краски не обладают природной мягкостью и сочностью, становятся чистыми и как бы светящимися. В таком мире легких уплощенных форм, пронизанных золотыми лучами ассиста, символизирующего Божественный свет, нет места ничему чувственному и приземленному. Это преображенный мир возвышенных образов и очищенного от земных ассоциаций художественного языка. Он соответствовал созерцательной сущности византийского сознания гораздо больше, чем копии и вариации классических мотивов и средств, искусственно культивируемые в период Македонского Ренессанса.

Поиск одухотворенной выразительности образов и применение новых художественных приемов свойственны живописи того периода, который начался после Македонского Ренессанса и длился примерно до 30-х годов XI века. Вся история византийского искусства этого времени — это история того, как художники стремились выйти за пределы классического стиля, преобразить привычную для них классическую форму, придумывая для этого разные приемы. Путь у всех них был общий, а способов прохождения его — множество. Все хотели приспособить классику для неклассических целей, но осуществляли это по-разному. Это был чрезвычайно живой процесс, очень творческий и весьма многогранный.

Последним этапом этого пути были фрески церкви Панагии Халкеон в Салониках, созданные около 1028 года (Ил. 224–227). Можно рассматривать их и как первый опыт рождающегося нового искусства, которое вскоре с большой мощью осуществится в Осиос Лукас в Фокиде и в Софии Киевской. Правда, новшества в живописи салоникинского храма не столь кардинальны и в целом вписываются в общий характер искусства первой четверти века.

И все же образы во фресках церкви Панагии Халкеон впечатляют совершенно особой выразительностью, еще недавно совсем не присущей византийскому искусству. Это — необычайная душевная приподнятость. В обликах появилось нечто преувеличенное, черты лиц гиперболизированы по сравнению с классической мерой, характер каждого образа определяется не тонкими нюансами, а сильными акцентами. Персонажи всех возрастов и рангов, и ангелы, и святые, имеют огромные глаза, окруженные к тому же глубокими крупными тенями, еще больше эти глаза увеличивающими. При этом взгляды у всех совершенно живые и вдохновенные. Нет ничего схематичного и условного, все близко натуре, но при этом отличается сильной преувеличенностью как физических форм, так и внутренней выразительности.



Этот прием преувеличения выразительности глаз оказался настолько сильным, что определил общий характер образов и впечатление, ими производимое. Между тем основная система художественных средств осталась традиционной по отношению к искусству предшествующего периода, бывшему, несмотря на множество новых приемов, в основе своей совершенно классическим. Фигуры облачены в свободные мягкие одеяния с широкими разнообразными складками. В Евхаристии фигуры изображены в динамичных и свободных поворотах. Лица, шеи, руки кажутся объемными, как скульптуры. Живопись сочная, краска, кажется, течет по круглящейся форме. Жестких линейных очертаний нет нигде. В моделировке лиц нет никакой схемы, геометрии, как это скоро появится в живописи 30–40-х годов типа Осиос Лукас и Софии Киевской; вместо этого — плавное течение ярких красок, подходящих для свежего цвета лиц. Взгляды — чувствительные, исполнены вдохновения и восторга; слегка полуоткрытые, будто дышащие губы имеют натуральную, немного чувственную припухлость.

По сравнению с этим искусство, родившееся в следующих двух десятилетиях, в 30–40-х годах, представляет собой совершенно другой мир. То, что раньше существовало как частные нюансы выразительности и детали стиля, теперь становится программным и всеобъемлющим. Выразительности классического типа оказалось явно недостаточно. Такой процесс происходит тогда, когда большое влияние получают аскетические устроения, или же тогда, когда возникает некая напряженная духовная атмосфера в монастырской и церковной жизни. В искусстве это воплощается в высокой концентрации духовного содержания образов. Для этого обращаются к другому типу образа, чем какой-либо классический его вариант — отрешенному, внешне неподвижному, внутренне сосредоточенному, и к другому художественному языку — условному и символическому в сравнении с гармонией любой классической живописи. Создается искусство, ориентированное на строгие аскетические установки и вносящее значительные изменения в классический художественный язык.

Это искусство — строгое, нередко даже суровое, предъявляющее высокие требования к созерцающему его человеку. В нем нет радующих глаз форм, всего того, чего так много в любом варианте византийского классического стиля, как нельзя лучше соответствующего представлениям о мире ангелов и святых. Приближение к такому миру является, разумеется, целью любого византийского искусства, однако теперь это приближение не дается как чудо, как Божий Дар, спускающийся на все и всех, а достигается непростой душевной работой. Это трудный путь аскетического самоограничения, который требует напряжения всех внутренних сил, необходимого для духовного подъема.

Для воплощения таких идей классическое искусство явно не подходило, и было создано другое, более им адекватное. В эти десятилетия в искусстве стала доминировать особая, не эллинистическая модель художественного образа.



224)

Ангел из «Вознесения». Фреска церкви Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г.



225)

Ангел из «Вознесения». Фреска церкви Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г.



226)

Апостол Марк из «Вознесения». Фреска церкви Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г.



227)

Страшный суд. Фреска церкви Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г. Деталь.

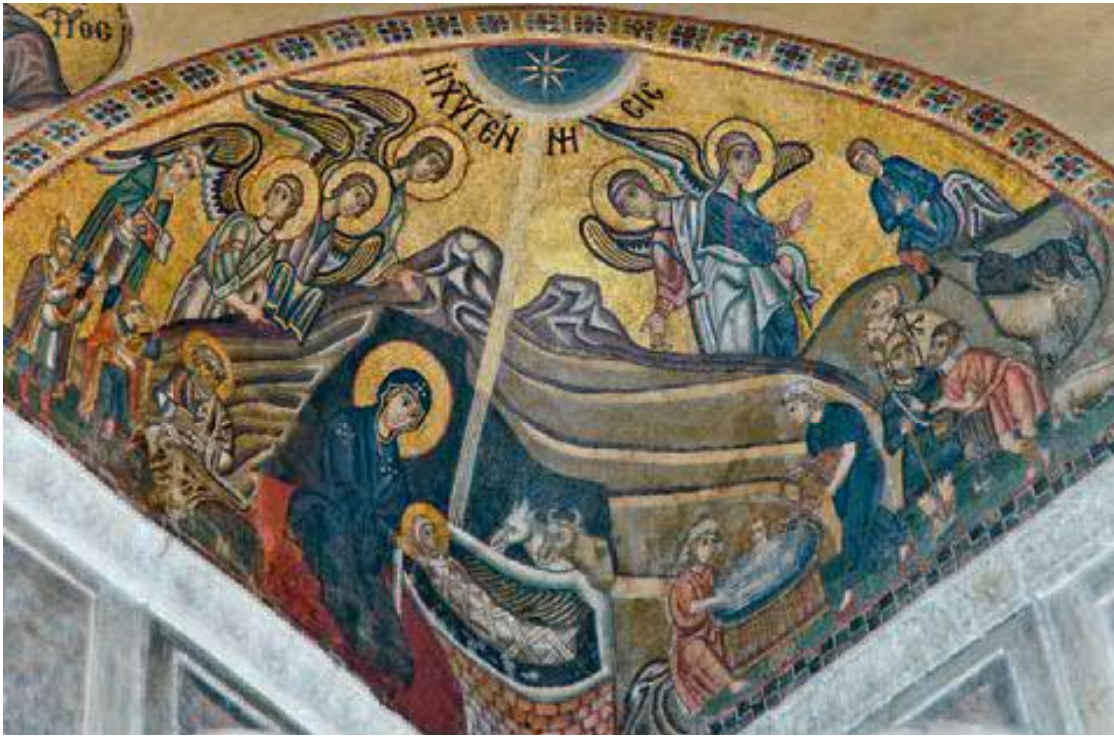












**228)**  
Преподобные. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг.

Новые концепции определяют ансамбли мозаик и фресок в кафоликоне монастыря Осиос Лукас в Фокиде (Ил. 228–233), в соборе Св. Софии в Киеве (Ил. 234–237), в соборе Св. Софии в Охриде (Ил. 238–240), в кафоликоне монастыря Неа Мони на Хиосе (Ил. 241–243), в монастыре Ватопед на Афоне (Ил. 245, 246); судя по небольшим сохранившимся фрагментам, живопись похожего типа была в Водоче. В представленных здесь различных вариантах образов и стиля общего гораздо больше, чем индивидуальных различий.

В этом искусстве четко и по-видимому быстро образовались свои законы стиля. Пропорции тяжелые, головы крупные, шеи короткие, плечи широкие, иногда почти квадратные, пальцы толстые, ступни очень большие, непропорционально огромные. Даже если высота фигуры нормальная, не пониженная, все равно при таких пропорциях фигура выглядит чрезмерно мощной. О стройности, столь любимой обычно византийскими художниками, теперь не заботятся. Не стремятся ни к легкости, способной создать эффект имматериальности, ни к невесомости, способствующей иллюзии парения. Вместо этого очевиден интерес к массивному, неподвижному, сильному. Таковы, например, драпировки одежды, единообразные и жесткие, образующие чеканные схемы. Мягких, более или менее естественных драпировок теперь нет. Исчезла их плавная текучесть, столь знакомая по любой классической живописи; она заменяется теперь геометрией, резкие грани которой составляют каркас фигуры. К тому же каркас этот — световой, ибо пробела

**229)**  
Рождество. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг.

**230)**  
Рождество. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Деталь.











231)

Св. Василий Великий. Мозаика собора  
монастыря Осиос  
Лукас в Фокиде. 1030–  
1040-е гг.



232)

Богородица Оранта. Мозаика собора  
монастыря Осиос  
Лукас в Фокиде. 1030–  
1040-е гг.







233)  
Апостол Фома. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг.



служат здесь моделировками для всех тканей. Именно потоки света в такой живописи создают структуру фигуры и при этом будто пронизывают ее насквозь. Они же определяют форму драпировок и практически вытесняют собой эти драпировки, заменяют саму материю, образуя вместо нее сплошное сильное свечение.

Лица очень схожи, нередко кажутся почти одинаковыми. В них выделяется нечто всеобщее, всем им присущее. Во всем очевиден интерес к массивному, неподвижному, сильному. Лица теперь — округлые, ширококостные, с тяжелыми шарообразными подбородками, с крупными симметрично расположенными чертами, малоподвижные, скульптурные. Глаза чаще всего очень крупные и выпуклые, большие черные зрачки находятся ровно посередине; все это делает взгляды как бы остановившимися, замершими; они обладают выразительностью необычайно сильной и при этом совершенно не эмоциональной, ни с чем окружающим не сопоставимой, отрешенной.

Огромные тени окружают глаза и как обручи охватывают целиком лица, погружая их в особую сферу, далекую от световоздушной среды. Головы, лица очерчены по контуру единой темной линией. Рисунок всех очертаний геометричен, во всем — четкость и порядок, соответствующие представлениям о неколебимом и абсолютном. Ничего прерывистого, трепещущего, рожденного эмоциональным чувством или живописной игрой света и цвета теперь нет. Это мир незыблемых совершенных форм, отрешенных от всего привычного и соответствующих представлениям о строгости аскезы и чистоте святости.

Искусство это не было локальным явлением, оно появилось почти одновременно в совершенно разных местах — в Греции (Осиос Лукас, Фокида), на Руси (Киев), в Македонии (Охрид, Водоча), на Хиосе (Пса Мони), на Афоне (Ватопед), в Малой Азии (Миры Ликийские). Местом его рождения был, очевидно, Константинополь, откуда оно и распространилось, как и все большие явления византийского искусства, по различным территориям, входившим в круг византийского влияния. Судя по обширности этих территорий, искусство такого типа стало популярным, оно оказалось более доступным для монастырей, а также для разных мест ойкумены, чем всевозможные варианты классицизма в живописи предшествующего периода.

Такое искусство, просуществовавшее до середины 50-х годов, должно было соответствовать какой-то особой духовной атмосфере, возникшей в византийском обществе в это время<sup>11</sup>.

Ансамбли мозаик и фресок этого периода, созданные разными артелями мастеров, при всей общности их художественных принципов, все же содержат немало стилистических различий. Кроме того, все названные великие ансамбли возникли не одновременно, но с некоторым временным промежутком, хотя и небольшим, но важным для эволюции стиля живописи. Примерно одновременно, в 30–40-х годах XI века были созданы мозаики Софии Киевской и Осиос Лукас в Фокиде. Фрески Софии, вероятно, были написаны немного позже, возможно, в конце

234)

*Богородица Оранта.  
Мозаика апсиды собора  
Св. Софии в Киеве.  
1030–1040-е гг.*

11. Император Михаил IV (1034–1041), судя по описаниям византийских историков (Михаил Пселл. Хронография / Пер., ст. и примеч. Я.Н. Любарского. М., 1978. С. 44–45), отличался необычайным благочестием, строил монастыри, храмы и приюты, призывал к себе монахов. Как рассказывает Пселл, он «заботился и радел... о тех, кто презрел мир и живет выше его. Кто из людей такой жизни остался неизвестен императору? ... найдя [их] и доставив во дворец, какие только почести им не оказывал: омывал запястья ноги и сладко целовал их... надевал на себя их рубище, укладывал

подвижников на царскую постель, а сам растягивался на низком ложе, подложив себе под голову большой камень... В то время как все стремясь избежать общения с большими и увечными, он посещал таких людей, припадал щекой к их язвам, обнимал и целовал их, обмывал их тела и служил им, как раб господнему... Самодержец все сделал, чтобы снискать себе прощение Божие... Немалую часть царской казны потратил он, осповывая по всей земле монастыри... соорудил новый приют... для нищих... К избравшим подвижническую жизнь потекло рекой золото <...> соорудил [в Константинополе] монастырь

величины несказанной и красоты неопи-сваемой». Михаил IV был очень больной человек, распухший от водянки, боявшийся смерти и казни Господа за совершенное им преступление (он занял престол, убив императора Романа III и женившись на его жене, императрице Зое). Надеясь «снискать прощение Божие», он «искал содействия святых душ [монахов]». Настроение императора, постоянно кающегося, окруженного монахами, покровительствующего монастырям, угасание роли монашества, — все это могло способствовать возникновению такого явления, как искусство аскетического типа.









235)  
Христос Пантократор. Мозаика купола собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг.



236)  
Апостолы из «Евхаристии». Мозаика апсиды собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг.

237)  
Апостолы Петр и Иоанн из «Евхаристии». Мозаика апсиды собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг.





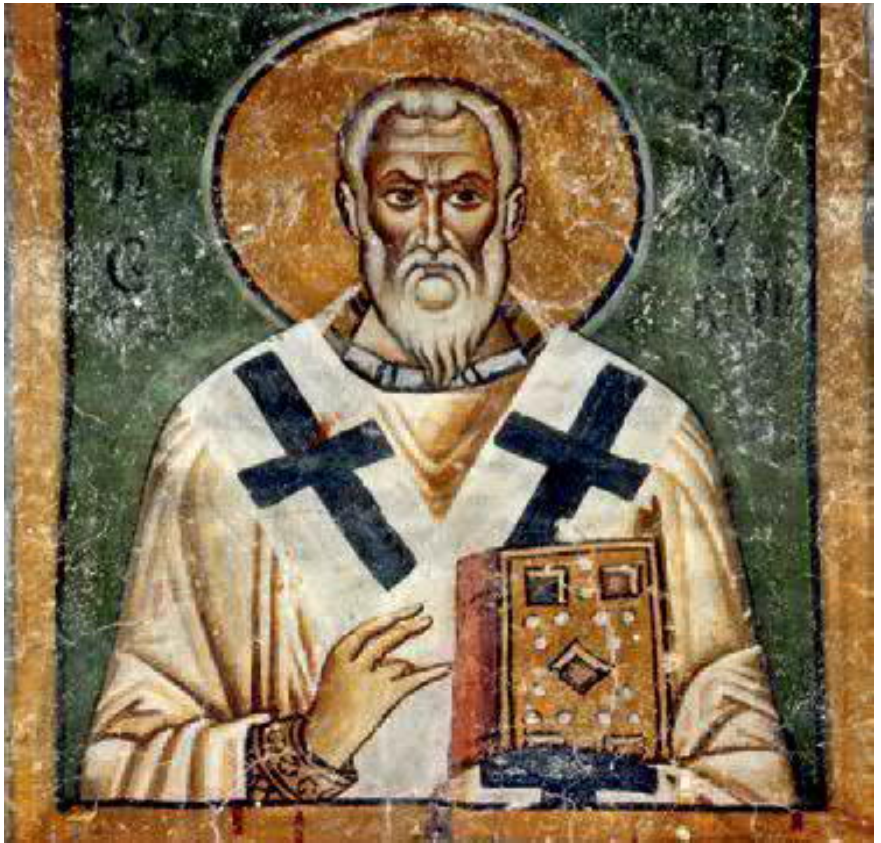




238)

Богоматерь Николя  
и Евхаристия. Фрески  
апсиды собора  
Св. Софии в Охриде.  
1037–1056 гг.





239)

Апостолы из «Евхаристии». Фреска апсиды собора Св. Софии в Охриде. 1037–1056 гг. Деталь.

240)

Св. Поликарп. Фреска собора Св. Софии в Охриде. 1037–1056 гг.





241)

Крещение. Мозаика  
собора монастыря  
Неа Мони на о. Хиос.  
1049–1056 гг.

40-х или в 50-х годах XI века. Примерно в это же время возникли мозаики Неа Мони на Хиосе (1049–1056 гг.), а также фрески в Софии Охридской (возможно, ок. середины XI в.). Разница во времени минимальна, но все же это могли быть работы двух разных поколений, или, во всяком случае, сделанные с небольшим промежутком, в течение которого несколько изменились художественные вкусы.

Проследим кратко индивидуальные особенности и тем самым различия двух из этих ансамблей, созданных в один период, возможно практически одновременно, — мозаик кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде и мозаик собора Св. Софии Киевской.

Мозаики Осиос Лукас впечатляют необычайной интенсивностью цвета, света, контрастов, физиогномических типов, портретных характеристик (Ил. 244). Фигуры крупные, мощные, эффектные. Их одеяния пронизаны столь широкими потоками света, что кажутся белыми, а фигуры — световыми столпами. Между тем все одежды — цветные, и цвет их всегда насыщенный. Этот цвет виден только в промежутках между большими сгустками света и играет роль цветных моделировок, хотя на самом деле все наоборот — свет должен моделировать драпировки. Сама ткань, материя здесь явно вторичны по отношению к свету, все собой заполняющему и как будто заменяющему материю, превращающему ее в цветные рефлексы. Перевоплощение света и материи представлено наглядно. И свет, и цвет

242)

Крещение. Мозаика  
собора монастыря  
Неа Мони на о. Хиос.  
1049–1056 гг. Деталь.













здесь везде, во всех изображениях, необычайно ярки — белый сверкает чистой белизной, цветная материя имеет расцветку активную, даже звонкую. Полутонов мало, преобладают густые цвета — зеленый, вишневый, пурпурный, синий. Все они отличаются чистотой и плотностью, сопоставления цветов интенсивны, переходные цветовые градации используются мало. Контрасты света и цвета подчеркивают структуру форм. Этому же служат основные пробелы в фигурах, образующие вертикали, прямые, как столб, и мощные, как устой; все вместе они образуют конструкцию, обозначенную резко и четко.

Все это свойственно и мозаикам Софии Киевской, однако выражено в них по-другому, что создает иные оттенки общего для всех них смысла. В мозаиках Софии Киевской нет такой яркости и такого сияния, как в Осиос Лукас. Цвет — более скромный, более блеклый. Нет столь сильных по интенсивности звучных тонов, как в греческом ансамбле. Свет в одеждах — столь же обильный, как в Осиос Лукас, однако не столь ярко-белый, не такой сильный и сияющий, как там. В нем много оттенков, поэтому белизна его не такая чистая.

В мозаиках Софии гораздо меньше контрастов цветной материи и света; нередко цвет и свет гармонично согласованы, что вообще свойственно классической живописи. В этом отношении мозаики Софии по сравнению с Осиос Лукас отличаются большей живописностью.

243)

Архангел Михаил.  
Мозаика собора монастыря Неа Мони на о. Хиос. 1049–1056 гг.  
Деталь.

244)

Уверение Фомы. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг.





245)

Благовещение. Мозаика собора монастыря Ватопед на Афоне. Ок. середины XI в.





246)  
Благовещение. Мозаика собора монастыря Ватопед на Афоне. Ок. середины XI в.



Точно так же и световая система в мозаиках Софии — не столь жесткая и более разнообразная. Разумеется, она тоже схематична согласно требованиям стилистики своего времени, однако в самой этой схеме сохраняется воспоминание о классическом и иллюзионистическом начале. Напротив, в мозаиках Осиос Лукас — полное торжество новой системы ценностей, благодаря чему получился чрезвычайно эффектный художественный результат. Столь длинных, императивных световых вертикалей, расчерчивающих одежды подобно канцеляорам, как в Осиос Лукас, в мозаиках Софии нет. Рисунок светов в них — более сложный и запутанный, равно как и сеть, составленная из всего светлого и цветного, поэтому на художественной поверхности много мелькания и разнообразия. В мозаиках Осиос Лукас достигнута другая цель: единообразие как повторность некоего важного принципа, торжество общего свечения. Интенсивность света здесь превосходит качества материи. Такой яркости света, как в мозаиках Осиос Лукас, такого цельного, слитного, светопосного мира, такой победительной тьмы Преображения в мозаиках Софии Киевской нет. В них преобладает, скорее, тема аскезы.

Лики в обоих ансамблях выглядят объемными и массивными (Ил. 247, 248). При этом в Осиос Лукас они выложены с постепенными и тонкими градациями и пластики и цвета. Смальты чаще всего светлые, со многими оттенками. Совсем нет больших теней, которые внесли бы контраст в эту красивую цветовую поверхность. Такие тени почти всегда есть в ликах Софии Киевской. В мозаиках Осиос Лукас все градации создаются оттенками смальты, подобранными так, что эффект похож на мягкую живописную растушевку.

Память о классическом искусстве, использование его приемов есть в мозаиках и Софии Киевской, и собора монастыря Осиос Лукас. Проявляется это в каждом из ансамблей по-разному. В Софии — больше в формах драпировок, в Осиос Лукас — больше в ликах, в правильной округлости их объемов и в цветовой тонкости моделировок. Однако такие классические детали никогда не играют в этих ансамблях решающей роли. Преобладающими везде являются черты нового образа и нового стиля.

Лица в мозаиках Осиос Лукас в большинстве своем очень живые, в них различимы психологические мотивы. У многих из них — особое выражение. И это при общей для такого искусства установке, что психологических нюансов быть не может, ибо присущие миру эмоции преодолены. Работавшие там мастера не отказывались отображать разные человеческие чувства, сохраняя при этом программную идею образа своей эпохи, образа, преисполненного великой духовной силы, для овладения которой требуется большая внутренняя собранность.

В мозаиках Софии Киевской всё более строго, чем в Осиос Лукас. Облики выглядят более отрешенными, в них преобладает величественное спокойствие, есть также образы крайне суровые, лица напряженные и даже мрачные. В Осиос Лукас такого акцента нет. По сравнению с многоцветными лицами в Осиос



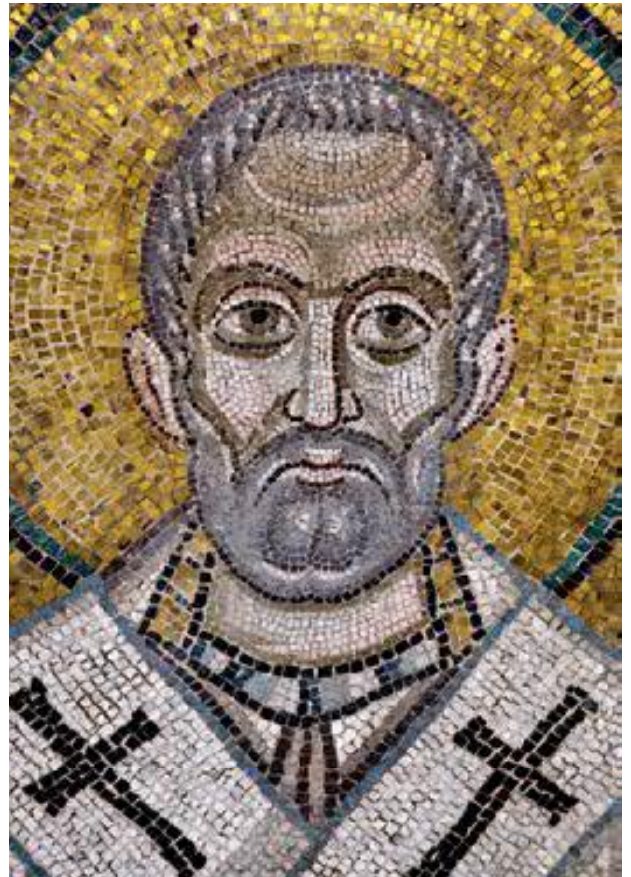
Лукас лики в Софии — бледные, и к тому же с сильными тенями. Они впечатляют именно своей сугубой сдержанностью, отказом от разнообразных красок жизни. Они созданы другими приемами: структура формы выявляется сильными контрастами светлых и темных мест, а каждая из этих поверхностей проработана более однородно в отличие от планопроявленной и тонкой выделки цветных поверхностей в Осиос Лукас.

В мозаиках Осиос Лукас много яркого и нарядного, что больше соответствует атмосфере праздника, чем суровых аскетических подвигов, в них выражено скорее чувство духовной победы, конечного триумфа тех, кто прошел столь трудный аскетический путь.

Мозаичисты, работавшие в Софии Киевской, придерживались наиболее строгих аскетических воззрений, характерных для всего искусства этого времени. Эти мастера пришли к наиболее схематичной, наиболее абстрактной структуре форм, как бы зависящей от законов высшего порядка и весьма отличной от законов земного бытия. Созданные ими лики с этим бытием мало контактны. Это образы суровых аскетов, отрешенных от всего земного.



247)  
Св. Иоанн целитель.  
Мозаика собора  
монастыря Осиос  
Лукас в Фокиде.  
1030–1040-е гг.

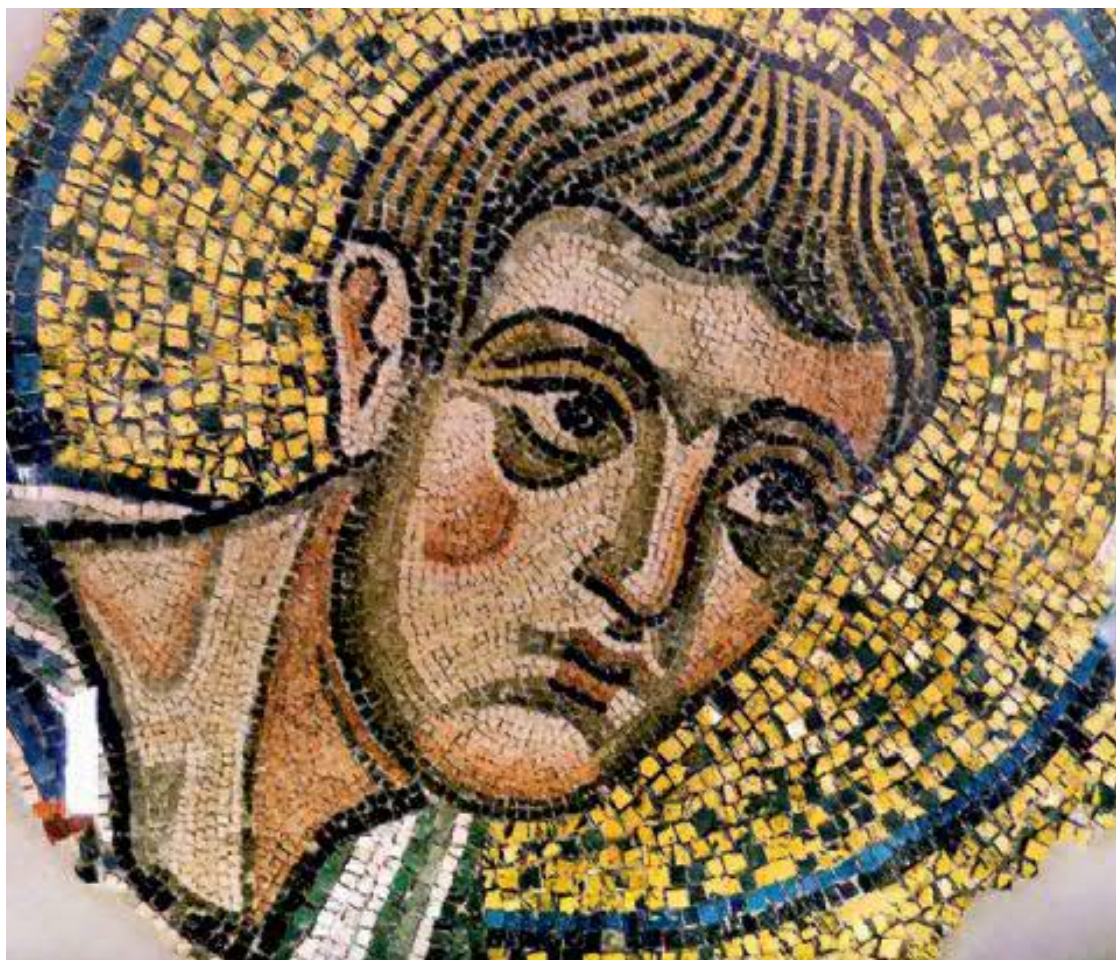


248)  
Св. Николай. Моза-  
ика апсиды собора  
Св. Софии в Киеве.  
1030–1040-е гг. Деталь.









**251)**  
Апостол Иоанн.  
Фрагмент мозаики  
из базилики Урсина  
в Равенне. 1112 г.

Впрочем, такие образы есть и в Осиос Лукас среди святых монахов в западных сводах паоса. Точно так же и в Софии Киевской есть образы, не столь строгие, как основной их сонм, есть даже очень похожие на классические модели. В обоих ансамблях были разные мастера и разные художественные начинания. Главное состоит в том, что преобладало и задавало общий тон. В мозаиках Софии Киевской доминировали весьма строгие идеи, тогда как общий облик в мозаиках Осиос Лукас — скорее блистающий, чем суровый или напряженный, призванный дать представление о сиянии царствия Божия как итоге аскетического пути.

После середины XI века, примерно к 60-м годам, происходит возвращение к классическим традициям, которые вновь стали определяющими в искусстве вплоть до конца века. В целом можно сказать, что искусство всего XI века, от начала и до его конца, приспосабливается классическим устремлений, и только в достаточно узкий его период 30–50-х годов, то есть на протяжении жизни примерно двух поколений, в этот художественный мир врываются устремления совсем

**249)**  
Апостолы. Мозаика  
апсиды собора Санта  
Мария Ассунта на о.  
Торчелло. Конец XI в.

**250)**  
Апостолы Лука  
и Иоанн. Мозаика  
портала собора  
Сан Марко в Венеции.  
Конец XI в.





252)

Св. Нифонт. Фреска  
церкви Богороди-  
цы Елеусы в Велюсе.  
Ок. 1080 г.

иного рода, адекватные кругу аскетических духовных требований. Интересно, что именно в этот недолгий период были созданы самые величественные мозаические и фресковые ансамбли средневизантийского времени.

«Аскетическое искусство» исчезло так же внезапно, как и появилось, и после середины века оно встречается редко. Впрочем, реминисценции его возникали на протяжении второй половины XI века (мозаики Торчелло, первые мозаики Сан Марко, фрески Велюсы) (Ил. 249, 250, 252) и начала XII века (мозаики в Триесте, в базилике Урсиана в Равенне, в капелле Зен собора Сан Марко) (Ил. 251, 270, 271), однако больше оно уже никогда не было доминирующим.

#### *Живопись Комниновского периода (вторая половина XI – XII в.)*

Во второй половине XI века стало вновь господствовать искусство классического типа, и именно в это время было найдено идеальное сочетание духовного смысла византийского образа и классической формы, кажущейся теперь имматериальной.

12. Вот как Михаил Пселл описывает увлечения и занятия Михаила VII: «... Что доставляет ему радость? Книжки по всем наукам, разные мудрые речи, краткие высказывания (афоризмы? — О.П.), сборники изречений, красота сочетания, разнообразное убранство речей, чередование стилей, повoreние, поэтический строй речи, а еще больше страсть к философии, постижение принципов, аллегорические толкования [и всякая другая наука]. Не знаю, были какой-нибудь царь глубокомысленней Михаила и умелли кто так схватывать суть каждого дела» (Михаил Пселл. Хронография / Пер., стат. и примеч.

Я.Н. Любарского. Москва, 1978. С. 190). Император Михаил VII Дука как государственный деятель и человек получил весьма разную оценку у историков, и древних, и современных. Михаил Пселл, его воспитатель и учитель, превозносит его ум, ученость, благородство натуры и душевные качества (Михаил Пселл. Цит. изд. С. 189–194). Другие византийские историки, Михаил Аталият и так называемый Продолжатель Скилицы, относятся к его персоне достаточно негативно. Ф.И. Успенский характеризует Михаила VII как никудынного правителя: «человек без воли, весь находившийся в руках



На смену прежней культуры, связанной с именем Македонской династии, с середины XI века, в период правления новых императорских фамилий — Дук и Комнинов, появилась новая, гораздо более мягкая культура. Монашеские идеалы отошли на задний план, культуру определяла теперь интеллектуальная элита. На троне стали появляться хорошо образованные люди, покровительствовавшие наукам и искусствам (среди них — Михаил VII Дука, 1071–1078 гг.; Алексей Комнин, 1081–1118 гг.). В Константинополе еще в конце македонской эпохи, при Константине Мономахе был создан Университет (между 1044 и 1047 гг.), где среди преподававших в нем ученых людей выделялся Михаил Пселл, занимавший кафедру философии.

В искусстве произошли значительные перемены, соответствующие этой новой атмосфере культуры и новым вкусам заказчиков, происходивших из высокообразованной среды. Оно стало очень утопченным и отличалось высоким качеством. Атмосфера культуры в период царствования, например, Михаила VII, человека прекрасно образованного (он был воспитанником Михаила Пселла) могла способствовать процветанию такого искусства<sup>12</sup>. Оно снова вернулось к базовым классическим ценностям, следование которым было значительно сокращено в среде художников позднемакедонского периода, стало более камерным, ораторский пафос исчез, появилось разнообразие психологических характеристик, говорящее о более индивидуальном восприятии образа. Такое искусство, рожденное в мире традиционных ценностей образованного элитарного общества, в мире Университета, наук, философии, любви к античности и хорошего знания ее, оказалось противоположным византийской аскезе.

Наиболее полное представление об этом искусстве второй половины XI века могут дать миниатюры иллюстрированных рукописей; их сохранилось много, и в большинстве своем они обладают прекрасным художественным качеством. Кроме рукописей есть совсем небольшое количество икон, причем датировка их весьма проблематична. Из произведений монументального изобразительного искусства известны мозаики (1065–1067 гг.) в нартексе церкви Успения в Никее (в настоящее время утрачены) и большой цикл мозаик в церкви Успения Богородицы в монастыре Дафни близ Афин (конец XI в.). Все эти произведения совершенно индивидуальны, повторяющих друг друга нет. Несравненным художественным качеством обладают мозаики Дафни, являющиеся высшим воплощением основных принципов искусства этой эпохи. Однако при всех многообразных вариантах этого искусства, при всех тонких различиях в характере его образов и стиля, все же можно говорить об общности его установок во всех его видах и на протяжении всего периода второй половины XI века. Назовем некоторые важнейшие иллюстрированные рукописи этого времени, помня, что это — малая часть большого целого: Евангелие 1061 года (Санкт-Петербург, РНБ, гр. 72) (Ил. 253); Евангелие (Афины, Национальная библиотека Греции, cod. 57) (Ил. 254), Евангелие (Москва, ГИМ, Син. гр. 518) (Ил. 255), Новый Завет с Псалтирью 1084 года

«клики, захватившие правление в свои руки» (Успенский Ф.И. История византийской империи XI–XV вв. Восточный вопрос. М., 1997. С. 40). Этот император действительно не был ни воином, ни умелым политиком. Однако надо заметить, что самые большие неудачи Византии во внешней политике в это время, захват Бари норманнами в апреле 1071 г., а также поражение при Манцикерте 19 августа 1071 г. произошли еще до вступления Михаила VII на трон 1 ноября 1071 г. (до этого он правил совместно с Евдокией с 1 октября 1071 г.). Ф.И. Успенский подробно описал государственную и политическую

историю Византии, но вопросы византийской культуры он совсем не затрагивает. Возможно, поэтому Михаил VII получает у него такую одностороннюю негативную оценку. Для изучения византийской культуры весьма интересны свидетельства Михаила Пселла. Судя по ним, даже если сделать скидку на риторический тон Пселла и преувеличенность его характеристик, Михаил VII был интеллектуал, «книжник» и явно нестандартный человек. Он обладал мягким характером, был застенчив, легко прощал всех, кажется, не был честолюбив и всему предпочитал чтение книг, ученые занятия и ученые разгово-

ры. Такие черты, возможно, мало пригодны для управления империей, тем более тогда, когда она попадает в трудные условия (именно таково было положение Византии). Однако все это не только не мешало, но, скорее, способствовало возникновению культурной атмосферы, пригодной для подъема искусства, что и происходило, судя по иллюстрированным рукописям, в Константинополе в период царствования Михаила VII.





253)

Евангелист Матфей.  
Миниатюра Евангелия.  
Санкт-Петербург,  
РНБ, гр. 72, л. 12 об.  
1061 г.





254)

Евангелист Матфей.  
Миниатюра Еванге-  
лия. Афины, Нацио-  
нальная библиотека  
Греции, cod. 57, л. 15 об.  
1070–1080-е гг.





255)

Евангелист Матфей.

Миниатюра Евангелия.

Москва, ГИМ,

Син. гр. 518, л. 14 об.

1070–1080-е гг.











(Вашингтон, собрание Дамбартон Оакс, ms. 3 и Москва, ГТГ, Инв. ДР-78) (Ил. 256); Слова Иоанна Златоуста, 1074–1081 годы (Париж, Национальная библиотека, Coislin 79) (Ил. 257), Евангельские чтения (монастырь Дионисиу на Афоне, cod. 587); Евангелие (ГИМ, Син. гр. 41) (Ил. 258) и др.

В каждой из таких рукописей — несколько миниатюр, и в совокупности все они составляют большую галерею образов, в основе каждого из которых лежит какая-то классическая модель.

Правда, эта вновь обретенная классика отличается от той, что была раньше, во второй половине X — первой трети XI века, до наступления «аскетического стиля». Она приобрела теперь новые черты, раньше классической византийской живописи не свойственные: в образах появилась созерцательность, в обликах — индивидуальность, достоинство и благородство, лица стали соответствовать портретам интеллектуалов и психологически утонченных персонажей, появилось ощущение аристократической среды, в которой создается такое искусство.

Именно миниатюры второй половины XI века в полном своем составе представляют историю византийского искусства этого времени. По-видимому, таковы были особенности этой культуры: интерес к книжности и соответственно к книжному искусству был велик, заказов на иллюстрированные кодексы могло быть очень много, и лучшие живописцы могли сконцентрироваться около скрипториев. Эти десятилетия были насыщены книжным энтузиазмом, его разделяли и художники.

Миниатюры греческих рукописей второй половины XI века представляют собой необычайно богатый художественный мир. Крупные изображения в рукописях большей частью — это портреты евангелистов. Но несмотря на такое иконографическое однообразие все образы индивидуальны, портретные характеристики чрезвычайно дифференцированы, облики никогда не повторяются, отличаясь острой характерностью и тонкой передачей оттенков психологического состояния.

Иллюстрированным рукописям стала принадлежать главная роль в искусстве. Манускрипты, как и их миниатюры изготовлялись в константинопольских скрипториях и мастерских и были дорогими заказами, выполнявшимися для разных целей — и для столицы (например, для императорской библиотеки, для Великой церкви, для других церквей и монастырей), и как вклады в крупные монастыри и соборы на разных византийских территориях.

Излюбленным становится особый физиогномический тип, благородный и строгий, с продолговатым овалом, миндалевидными глазами и удлиненным тонким носом. Все облики отмечены подчеркнутой одухотворенностью. Фигуры, при всей верности пропорций и естественности движений, памеренно легкие, будто парящие, как бы не зависящие от законов земного тяготения. Лишенные тяжести, они возникают в особом, созданном золотым фоном пространстве, неконкретном и кажущемся беспредельным. Их существование не связано с определенным

257)

Император Никифор Вотаниат с архангелом Михаилом и св. Иоанном Златоустом. Миниатюра Гомилей св. Иоанна Златоуста. Париж, Национальная библиотека Франции, Coislin 79, л. 2 об. 1074–1081 гг.



временем. Драпировки одежд похожи на складки античных хитонов, однако лишены ощущения материальности и выглядят отвлеченными и неосвязаемыми. Классические традиции переосмысляются, однако никогда не исчезают; художественным идеалом становится предельное одухотворение классических чувственных форм. Стройная ритмическая упорядоченность определяет всякую композицию. Отсутствуют энергичная жестикация, вообще какое-либо напряжение. Движения носят характер сакраментальный. В композициях нет теней, как нет и видимого источника света. Божественный свет проникает повсюду, ровно освещает все формы. Светом, в соответствии со средневековой символикой, является сам золотой фон. Плавная текучесть линий, цельность контуров и силуэтов, драгоценный характер сильных светлых красок, переливчатая система мерцающих локальных тонов, блеск золота, насыщающего изображение неземным светом, — все это создает особый образный мир, исполненный возвышенного покоя и гармонии, мир преображенный, очищенный от греховных земных помыслов. Неподвижность этого мира располагает к молчаливому и длительному его созерцанию, постепенно приводящему к постижению Божественной сути явлений.

Изображенный мир и все его формы часто, а по замыслу всегда, представлены сияющими. Вероятно, такая особенность искусства этой эпохи соответствовала определенным граням византийского религиозного сознания: Божественное может быть воспринято через классическое и через индивидуальное; чудо, как и преображение конкретного мира, возможно везде и всегда. Сверкающее великолепие листов в этих рукописях являет нам не «инаковость» материи, но материю знакомую, обычную, ставшую, однако, блистающей и приобретающую невещественную, будто ускользающую гладкость.

Стиль живописи этой эпохи воплощен, также с большой полнотой и подлинным величием, в мозаиках церкви Успения Богоматери в монастыре Дафни близ Афин (ил. 259–263). При одинаковой отточенности всех компонентов этого стиля и в мозаиках, и в рукописях, он приобрел в величественном мозаическом ансамбле Дафни большую интенсивность и потому иногда даже большую резкость по сравнению с утонченной живописью на пергаменном листе. Контрасты светлого и темного усилены, что усиливает отчетливость пластики. Поверхности изрезаны многочисленными линиями, отчеканивающими формы. Много мелких, drobных линий в одеяниях, нередко больше, чем нужно для моделирования формы. Они создают самостоятельные ритмы, придают необходимую остроту фигурам, в основе своей всегда обладающим спокойным величием статуй.

Все композиции в Дафни четки, никогда не перегружены и легко читаются; пропорции всегда верны, формы правильны, все идеально выверено. Движения и позы естественны, драпировки подобны античным и в целом соответствуют пластике фигур. Ритмические переключки в композициях уравновешены и всегда соответствуют смысловым акцентам. Элегантные позы заставляют вспомнить эллинистические статуи. Наклоны гибкие, жесты легкие и мягкие; мастера, кажется,

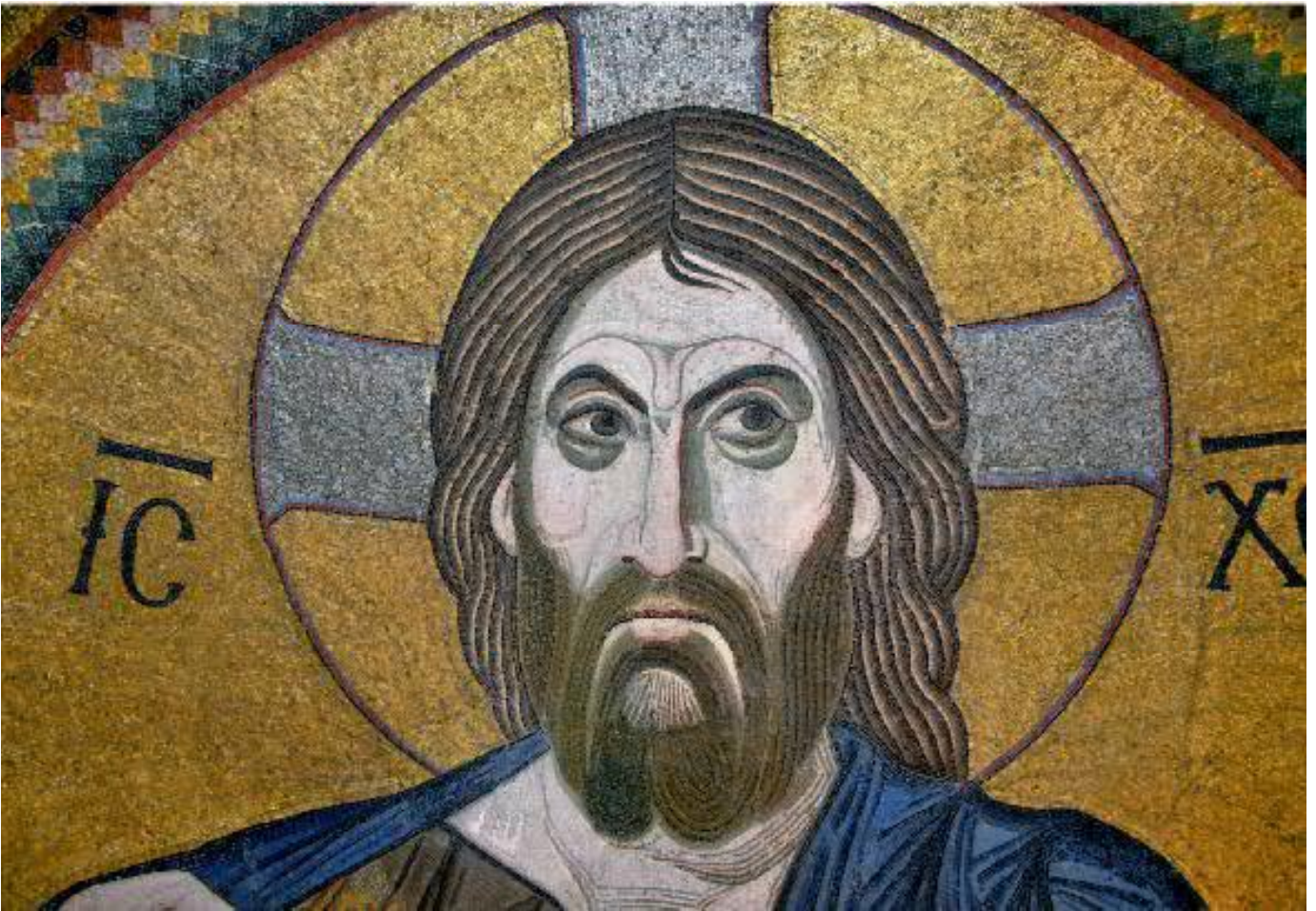
258)

Евангелист Иоанн  
и Прохор. Миниатюра  
Евангелия. Москва,  
ГИМ, Син. гр. 41,  
л. 206 об. Начало XII в.









избегают указующих императивных жестов. Движения эластичны, линии часто круглятся, а контуры приобретают плавность. Моделировки в лицах постепенные, переходы тонов друг в друга создают объем. Цветов и оттенков гораздо больше, чем в мозаиках Осиос Лукас и даже Неа Мони. Моделировки в лицах стали более разнообразными и подвижными, пластика — более тонкой и гибкой. Выражение лиц — спокойное, уравновешенное, иногда с оттенком благостности.

Образность такого искусства — совсем иная, чем еще сравнительно недавно, полвека назад, была представлена в мозаиках 40-х годов XI века, в кафоликонах монастырей Осиос Лукас в Фокиде, Иса Мони на Хиосе и в других памятниках этого круга. Суровый мир последних сменился в Дафни иными ценностями, более близкими классике и более очеловеченными.

Основные черты образного и художественного строя остаются неизменными во всех произведениях столичной школы этой эпохи, хотя каждое из них запоминается как нечто совершенно особенное. Торжественность и отрешенность

259)

*Христос Пантократор. Мозаика монастыря Дафни близ Афин. Конец XI в.*





императорских портретов в мозаиках Софии Константинопольской (Ил. 264), спокойная величественность образов Дафни, интеллектуализм и проникновенность лиц в миниатюрах «Слов Иоанна Златоуста» из Парижской Национальной библиотеки (Ил. 257) — при всей индивидуальности этих образов их объединяет сила духовной сосредоточенности, делающая их душевный мир просветленным, освобожденным от земных эмоций.

Искусство XII века имеет во многих своих проявлениях другой характер, чем в предшествующий период, и хотя в нем осуществилось много различных художественных инициатив, оно обладает определенной цельностью: во всех его вариантах просматривается стремление к возможно большей спиритуализации образов.

В XII веке художественные вкусы по-прежнему определяет Константинополь. Но при всей близости к его установкам в искусстве ряда стран византийской ориентации (южные славяне, Русь, Грузия) проступают черты национального или местного своеобразия. Особый художественный мир представляют

260)

Архангел Михаил.  
Мозаика монастыря Дафни близ Афин.  
Конец XI в.

261)

Моление свв. Иоакима  
и Анны. Мозаика  
монастыря Дафни  
близ Афин. Конец XI в.



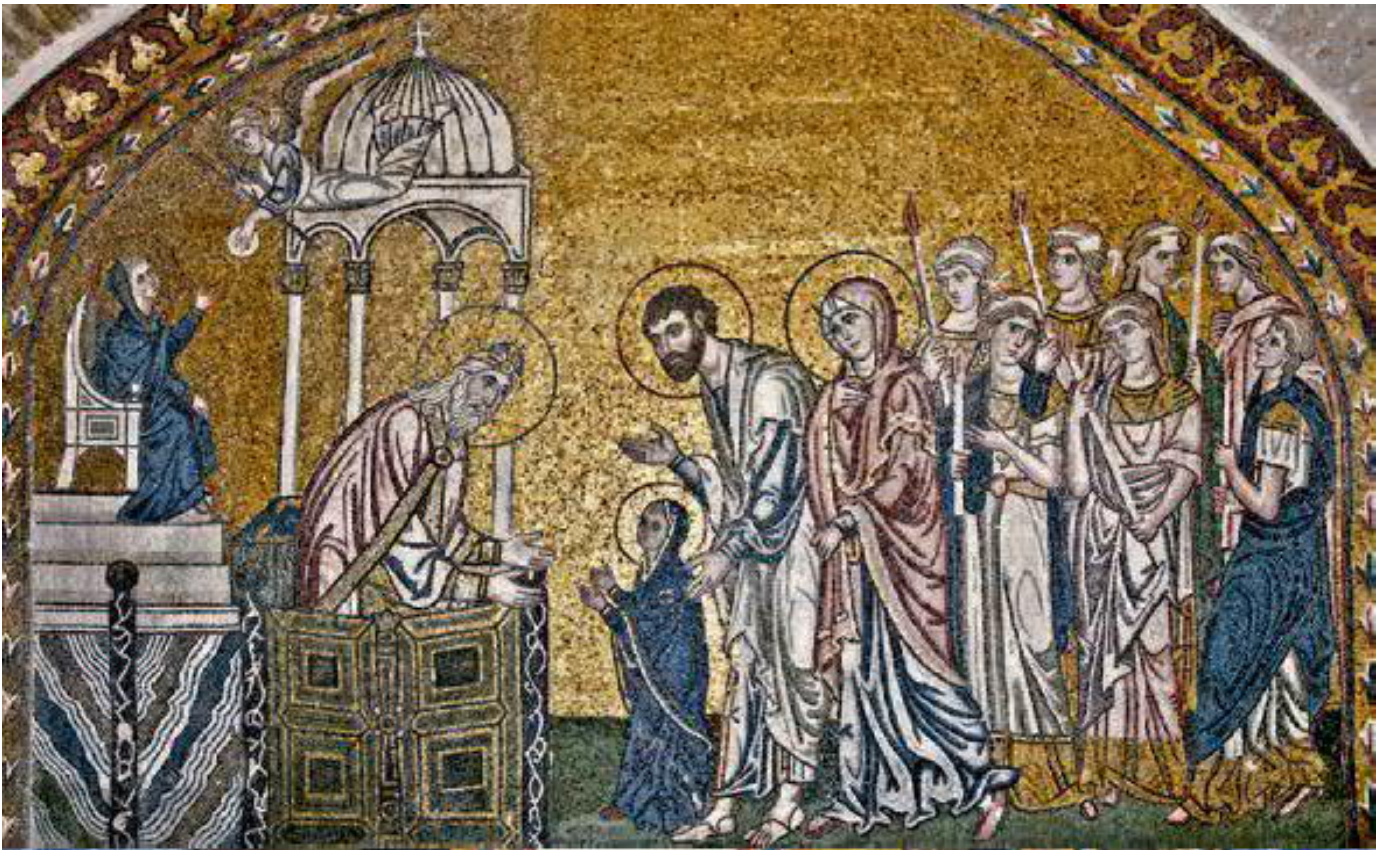






ΕΙΣΗΚΥΣ  
ΘΗΝ ΔΕ  
ΗΣΙΣΣΑ





собой итальянские мозаики середины и второй половины XII века, созданные греческими художниками (мозаики Сицилии: собор в Чесфалу, Марторапа и Палатинская капелла в Палермо), возможно, при участии местных мастеров (мозаики Сан Марко и Торчелло), а иногда местными итальянскими художниками, работавшими рядом с греками и старавшимися перенять их стиль (Сан Марко, собор в Монреале).

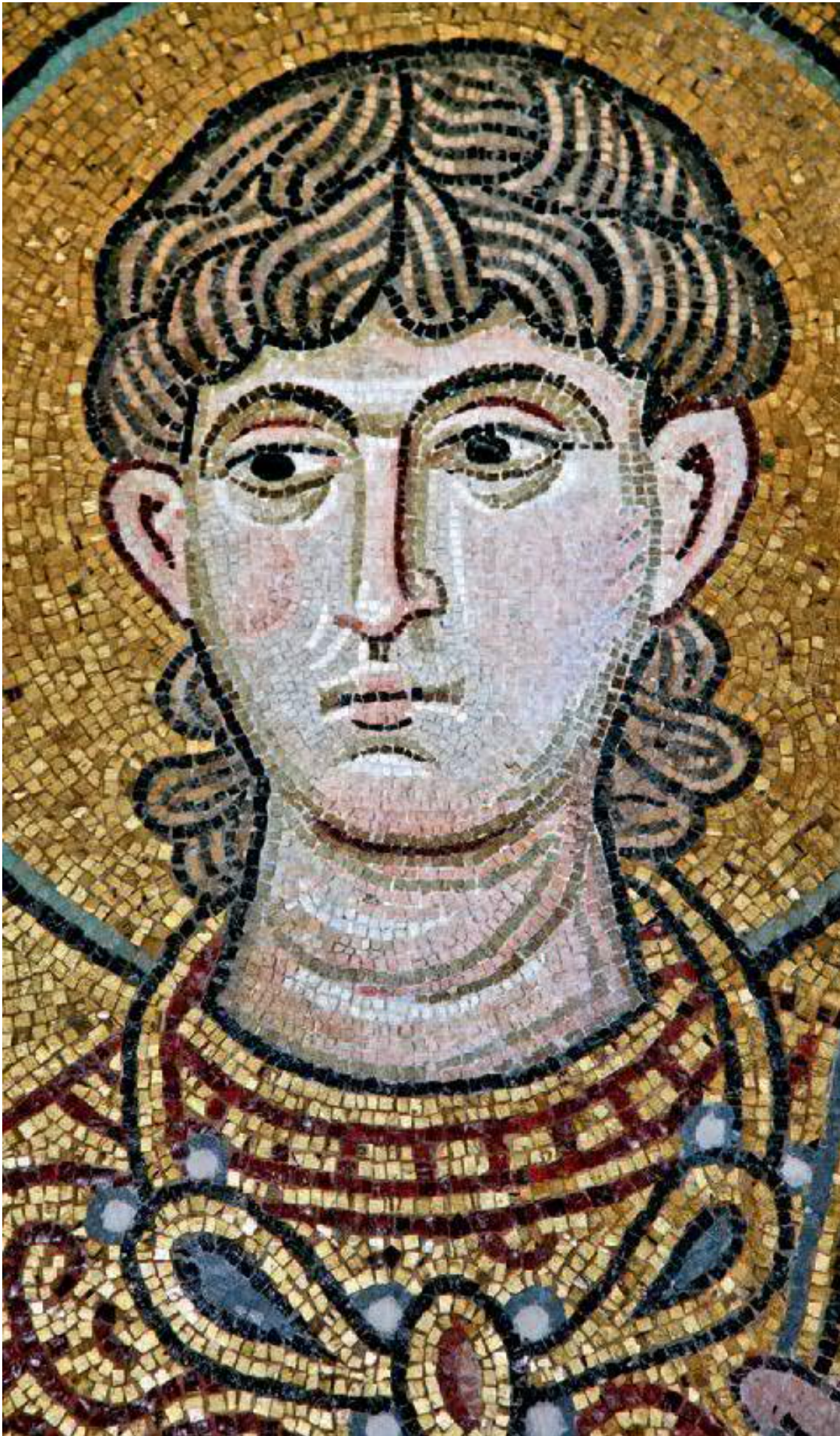
В начале XII века, на рубеже веков, ситуация меняется по сравнению с искусством конца XI века. Обе большие традиции искусства XI века сосуществуют одновременно. Одна из них — классическая — продолжает свою жизнь, несколько изменяясь по сравнению со своим идеалом — искусством Дафни. Другая, восходящая к великому аскетическому искусству первой половины XI века, возобновляется и обретает новую жизнь во множестве созданий.

К первой из них относятся мозаики киевского Михайловского Златоверхого монастыря (1108–1113 гг.), в них еще доминирует классический тип образа и стиля (Ил. 265–267). Общий вид композиции «Евхаристия» в целом соответствует принципам искусства позднего XI века: высокие благородные фигуры, гармоничные повороты, оживленный ритм, естественное общение персонажей,

262)

Введение Богородицы  
во храм. Мозаика  
монастыря Дафни  
близ Афин. Конец XI в.





263)  
Св. Вакх. Мозаика  
монастыря Дафни близ  
Афин. Конец XI в.









264)  
Император Иоанн  
Комнин и императри-  
ца Ирина перед Бого-  
родицей. Мозаика на  
южной галерее собора  
Св. Софии в Констан-  
тинополе. 1118–1122 гг.









265)  
Бяхаристия. Мозаика  
из Михайловского Зла-  
товерхого монастыря  
в Киеве. 1108–1113 гг.





266)

Ангел из «Евхаристии». Мозаика из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1108–1113 гг. Деталь.





267)  
Апостолы из «Евхаристии». Мозаика из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1108–1113 гг. Деталь.

крупные классические драпировки одежд, индивидуальные «портретные» лица излюбленного комниновского типа.

Но вместе с тем появляются новые черты. Фигуры чрезмерно длинные по отношению к классической норме, головы — маленькие по сравнению с подчеркнuto стройными телами, ракурсы — резкие рядом с любой классической моделью. Чтобы изобразить вертикальную фигуру в шаге, мастер вместе с обычными классическими приемами типа контрапоста использует иногда средства необычные, в классике не принятые. Например, сильно выдвинутые вперед нога и бедро и одновременно повернутая назад голова у некоторых апостолов образуют сложную позу, в основе которой — спираль, то есть конструкция динамичная и принципиально неклассическая.

Одежды на фигурах ложатся широкими мягкими складками, однако ритм их перенасыщен, что дробит поверхность и лишает фигуру пластической отчетливости. Иногда создается сплошной водопад складок, почти без разделения на фигуры. В результате каскады вертикальных линий, вытягивающих силуэт, практически скрывают фигуры и делают неразличимым их объем. Этого еще не могло быть в Дафни, где, как и во всех манускриптах второй половины XI века, ценились



стабильность, сдержанность, сбалансированность. Напротив, в Михайловских мозаиках с их акцентированной динамичностью резко обозначенный шаг у апостолов в композиции Евхаристии выражен почти гротескно.

Перемены, происшедшие в Михайловских мозаиках, симптоматичны для искусства этого времени. Спиритуализация образа и художественной формы — одна из основных тем в живописи всего XII века. Начало такого процесса — именно в раннем XII веке. При этом метод, избранный мастерами Михайловских мозаик с помощью небольших изменений деталей классического художественного языка, был не единственным, используемым художниками для достижения такой цели.

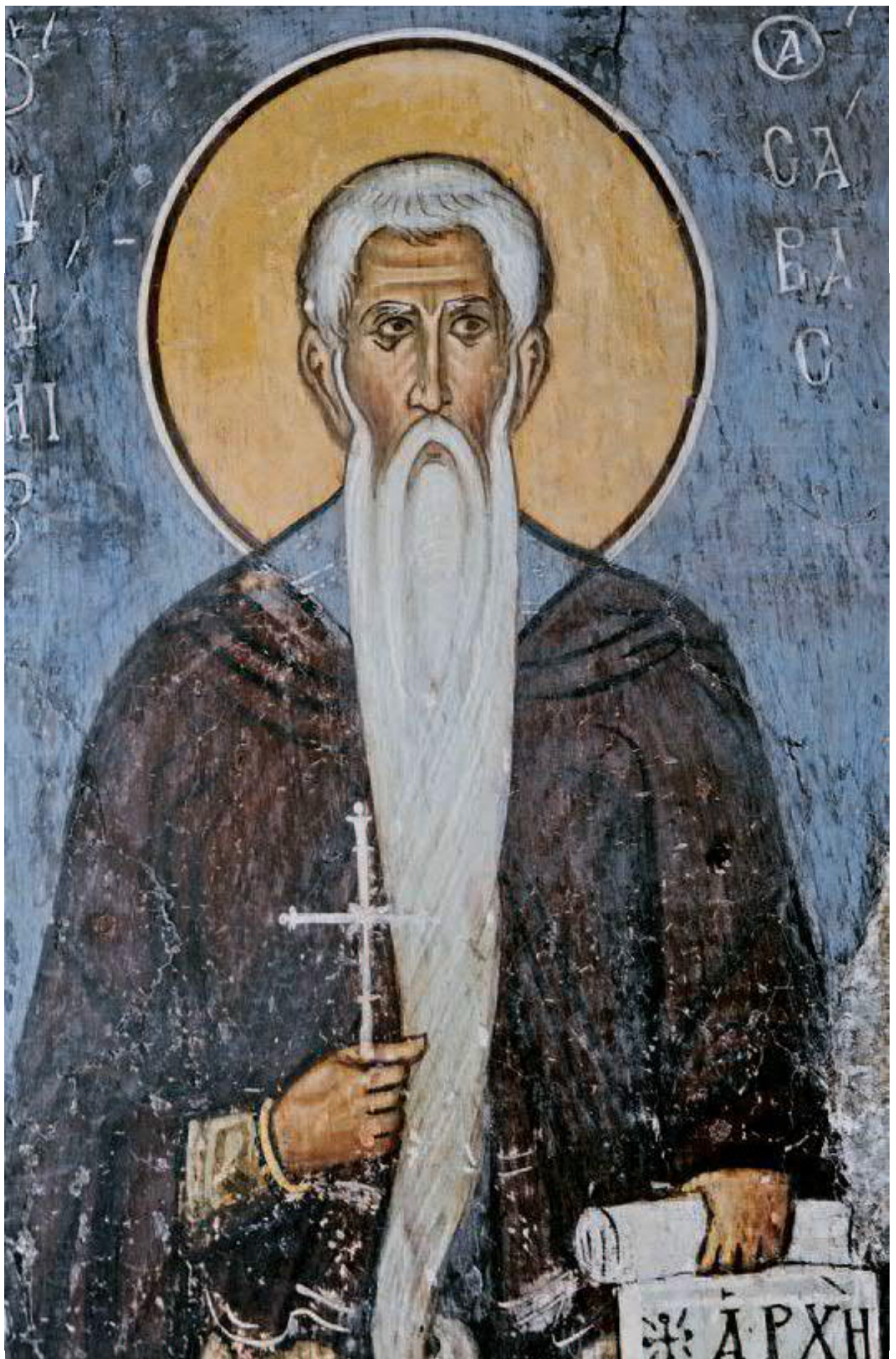
Другим путем, ведущим к сходному результату, было возвращение к традициям аскетического искусства позднего македонского периода первой половины XI века, типа ансамблей Осиев, Лукас и Софии Киевской. Тип подобных образов, отрешенных, погруженных в безмолвное духовное созерцание, был создан в византийском искусстве еще в VI веке (мозаики Равенны, Синая) и явился одним из главных его творений. Никогда не исчезая, иногда он отходил в художественной жизни на второй план, но время от времени становился приоритетным: именно так было в первой половине XI века. В начале XII века он стал снова популярен; так, он характерен для образов многих фресковых и мозаических ансамблей в различных регионах византийского художественного мира: на Кипре (Асину, Амасгу) (Ил. 268), в Новгороде (фрески в барабане Св. Софии, в Антониевом и Юрьеве монастырях) (Ил. 269), в Северной Италии (базилика Урсина в Равенне, капелла Зен в Сан Марко в Венеции, собор в Триесте) (Ил. 251, 270, 271). Разные по индивидуальному художественному воплощению, все они отличаются своей преданностью определенной древней духовно-художественной традиции. Произведений такой ориентации в живописи раннего XII века даже больше, чем подобных Михайловским мозаикам.

В эту эпоху был создан еще один тип образа и стиля, весьма оригинальный в сравнении с предшествующим искусством. Возможно, он появился уже в самом начале XII века, но сохранившиеся до нашего времени памятники относятся ко второму, третьему и четвертому десятилетиям. Это миниатюры Евангелия 1122 года (Ватиканская библиотека, Vat. Urb. 2), два списка сочинения Евфимия Зигавина «Догматическое всеоружие» (Ватиканская библиотека, Vat. gr. 666 и ГИМ, Син. гр. 387, оба между 1110 и 1118 гг.), два иллюстрированных списка гомилия Иакова Коккиновафского (Париж, Национальная библиотека, gr. 1208 и Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1162) (Ил. 272), Новый Завет 1133 года в коллекции Гетти в Лос-Анджелесе (ms. Ludwig II.4) и лист из него с изображениями двенадцати апостолов в Афинах в коллекции Канеллопулоса (Ил. 273). Этот новый тип образа и стиля построен на выразительности резкой, экспрессивной. В лицах — напряженность и такая острая эмоциональность, которая граничит со страстностью. В стиле — никакой гармонии, но сильные акценты. Свет стал главным феноменом и для построения формы, и для понимания образа. У этого нового искусства

268)

Св. Евфимий Великий.  
Фреска церкви Бого-  
родицы Форвоситис-  
сы в Асину на Кипре.  
1105/1106 г.













было большое будущее. Широчайшее распространение его — это вторая половина XII века. Возник же он в тот же период, что и Михайловские мозаики.

Все три художественных явления, о которых шла речь, при всей разнице использованных традиций, отражают общую атмосферу искусства своей эпохи — раннего XII века — и свидетельствуют о поисках нового образа, насыщенного религиозным вдохновением. Этот процесс будет становиться все более интенсивным и займет весь XII век.

В Михайловских мозаиках эти общие для времени проблемы решаются одним из наиболее известных в ту пору способов, самым тонким, возникшим на базе искусства второй половины XI века, с сохранением преданности классическим традициям, без какого-либо сокращения классических приемов, но лишь с легким их видоизменением. Такой тип искусства, как в Михайловских мозаиках, рожденный в начале века, будет встречаться на протяжении всего XII века. К нему принадлежат мозаики с портретами императоров Иоанна Комнина и Ирины и их сына Алексея в Софии Константинопольской (1118–1122 гг.) (Ил. 264).

**270)**  
Архангел. Капелла Зен  
в соборе Сан Марко  
в Венеции. Начало XII в.

**271)**  
Архангел. Капелла Зен  
в соборе Сан Марко  
в Венеции. Начало XII в.

**269)**  
Пророк Иеремия. Фре-  
ска барабана собора  
Св. Софии в Новгороде.  
1109 г.





272)

Вознесение. Миниатюра рукописи Гомилей Иакова Коккиновафского. Париж, Национальная библиотека Франции. gr. 1208, л. 3 об. Вторая четверть XII в.





**273)**  
Апостолы. Лист из  
Нового Завета. Афины,  
музей Канеллопулоса.  
1133 г.

**274)**  
Мозаики церкви Санта  
Мария деэль Аммира-  
льо в Палермо. 1146–  
1151 гг.

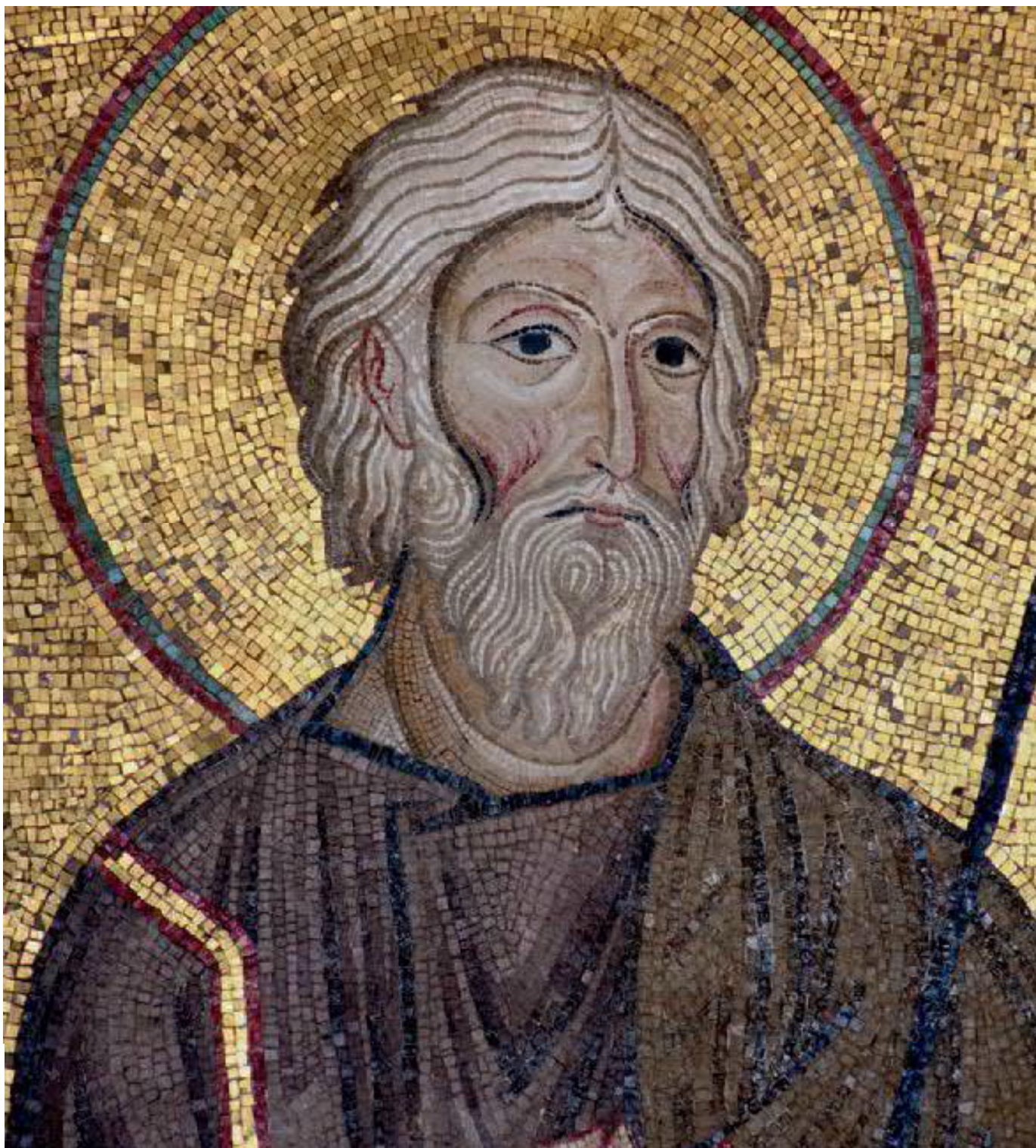












275)

Апостол Андрей.  
Мозаика церкви Санта  
Мария дель Аммиральо  
в Палермо. 1146–  
1151 гг. Деталь.

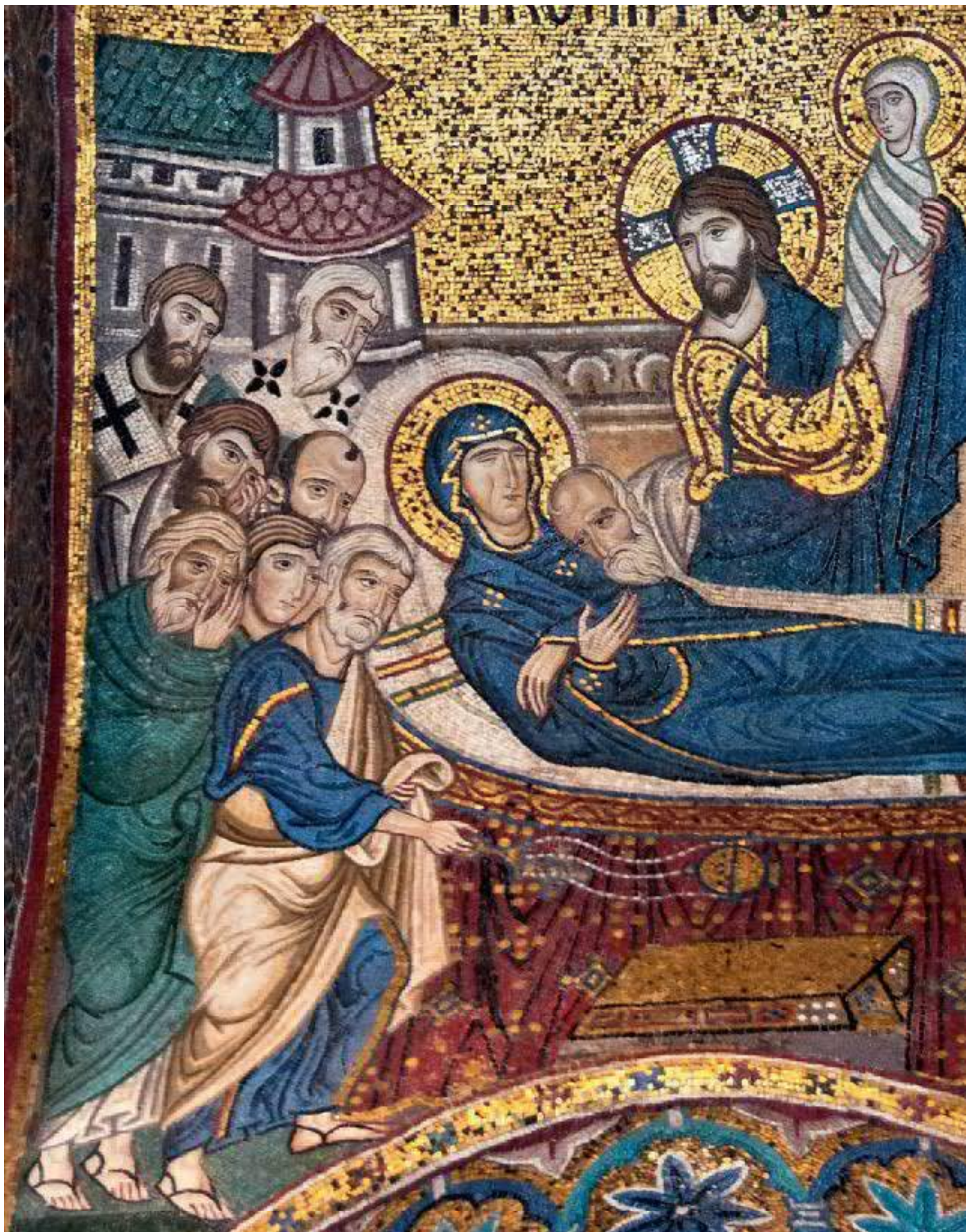
276)

Архангел Михаил.  
Мозаика церкви Санта  
Мария дель Аммиральо  
в Палермо. 1146–  
1151 гг. Деталь.













277)  
Успение. Мозаика  
церкви Санта Мария  
дель Аммиральо  
в Палермо. 1146–  
1151 гг. Деталь.



В середине XII века возникли большие циклы византийских мозаик в Сицилии, выполненные константинопольскими мастерами по заказам норманнского короля Рожера II: в апсиде собора в Чефалу (ок. 1148 г.), в церкви Санта Мария дель Амिरальо в Палермо, называемой также Марторана (1146–1151 гг.) (Ил. 274–277), в придворной Палатинской капелле, расположенной в королевском дворце в Палермо (1143–1154 гг. — первый этап декорации капеллы; мозаики следующего периода работ в Палатинской капелле, созданные по заказу короля Вильгельма I в 1154–1166 гг., исполнены в ином стиле) (Ил. 278–282). Все три ансамбля, выполнявшиеся прислужными мастерами в течение одного периода и обладающие прекрасным художественным качеством, являются образцами византийского искусства середины XII века, созданными на сицилийской почве. Их мастера следовали классическим традициям византийского искусства, но уже несколько измененным в сравнении с произведениями конца XI – начала XII века.

Мозаики собора в Чефалу, находящиеся только в восточной, алтарной части огромного базиликального пространства храма, впечатляют своей необыкновенной эффектностью, яркостью цвета, монументальным величием погрудного образа Христа в конхе и стоящих фигур Богоматери, архангелов и двенадцати апостолов на стенах апсиды (Ил. 283–285). Многими своими чертами они еще очень похожи на мозаики Дафни, напоминая о классических монументах античного прошлого. У всех них правильные пропорции, свободные позы, легкие ракурсы, крупные объемные драпировки одеяний, окутывающих фигуры, звучный колорит, активный цвет, обилие чистых густых тонов, особенно синего и белого, создающих сияющие сочетания.

Однако художники, работавшие в Чефалу, широко используют и совершенно новые приемы, не известные еще мастерам Дафни. Эти приемы изменяют выразительность образов и характер стиля. Появляется незнакомая классическому искусству стилизация художественных средств — линий, пластики, светотеневых переходов. Резкие жесткие линии, или целые ряды таких линий, слагающиеся в причудливый рисунок, лежат на лице, шее, руках, скорее намекая на пластику формы, чем создавая ее. И это — вместо круглящегося объема с гладкой поверхностью, как бывает в любой живописи классического типа. Схематичный, несколько гротескный рисунок всех этих линейных моделировок придаст образу особую экспрессивность. Подобной же стилизации подвергаются и другие художественные приемы. Таковы драпировки одеяний, тяжелые складки которых нередко образуют абстрактные формы с большими, вставными как шарниры, блоками белых пятен-высветлений. Таковы и резкие контрасты светлых блестящих поверхностей и темных, проваливающихся теней, создающие мощные перепады пластической формы, потерявшей классическую округлость и ставшую граненой, наподобие кристалла. Такие приемы придавали образам большую напряженность и всей художественной выразительности — большую остроту.

278)

*Интерьер Палатинской капеллы в Палермо. 1130–1166 гг.*



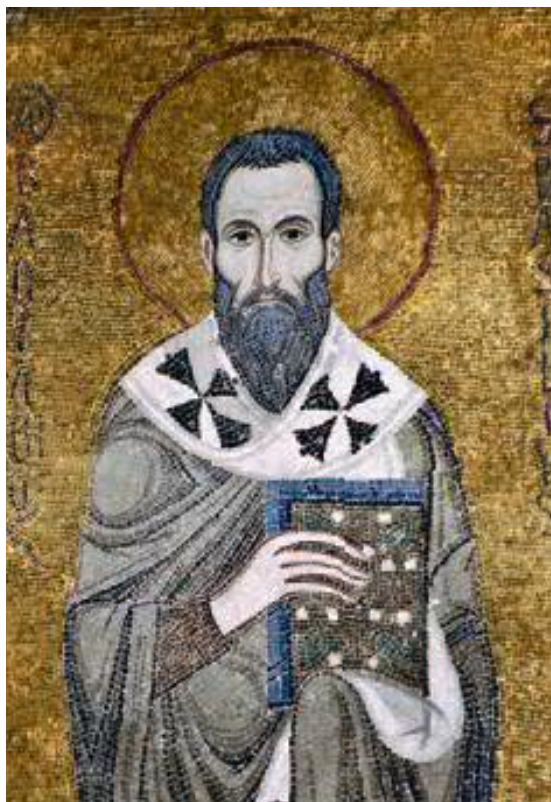






279)

Христос Пантократор. Мозаика в куполе Палатинской капеллы в Палермо. Ок. 1143 г.



282)

Мозаики южной стены трансепта Палатинской капеллы в Палермо. 1143–1154 гг.



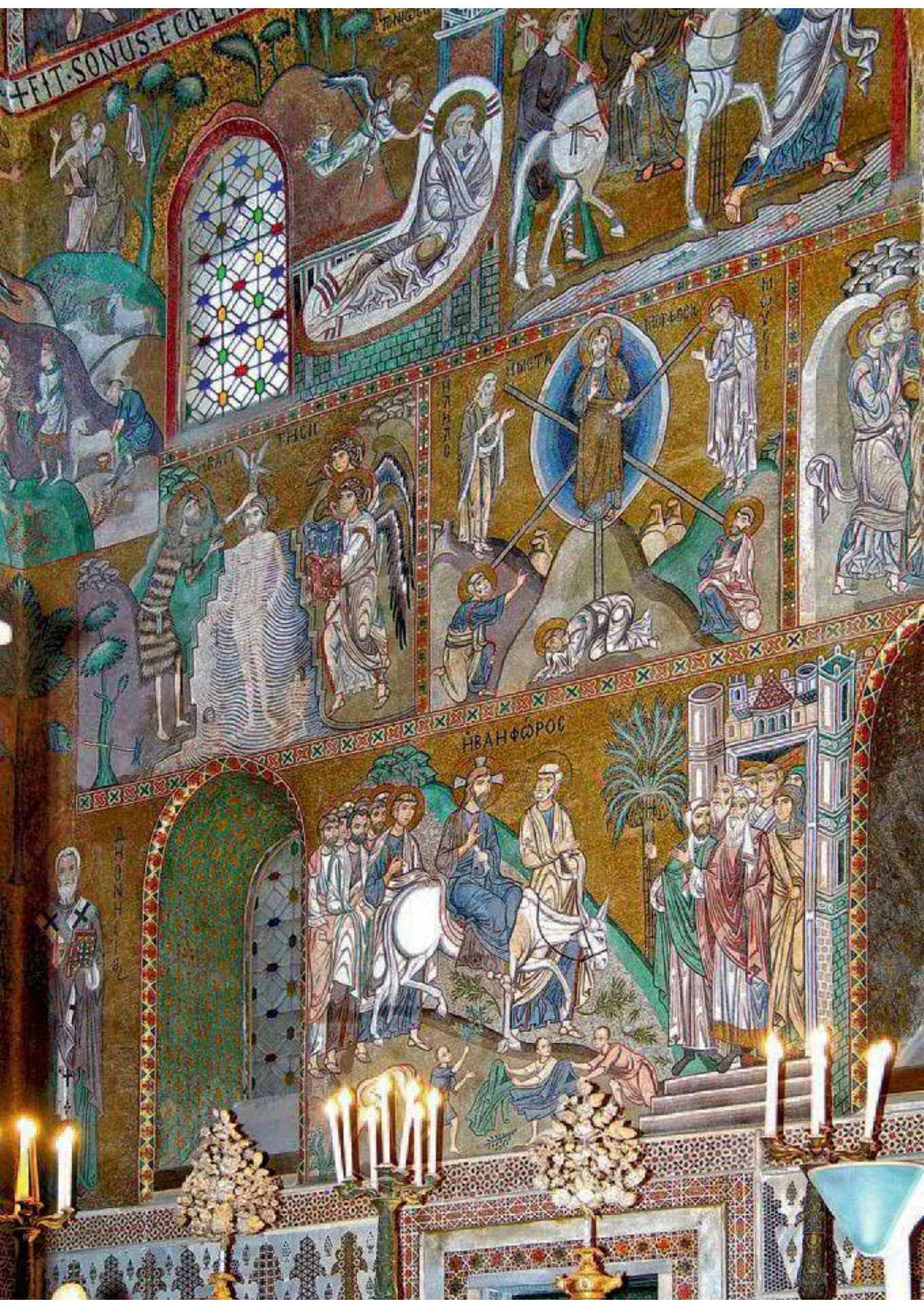
281)

Св. Григорий Богослов. Мозаика северной стены трансепта Палатинской капеллы в Палермо. 1143–1154 гг.

280)

Св. Василий Великий. Мозаика северной стены трансепта Палатинской капеллы в Палермо. 1143–1154 гг.

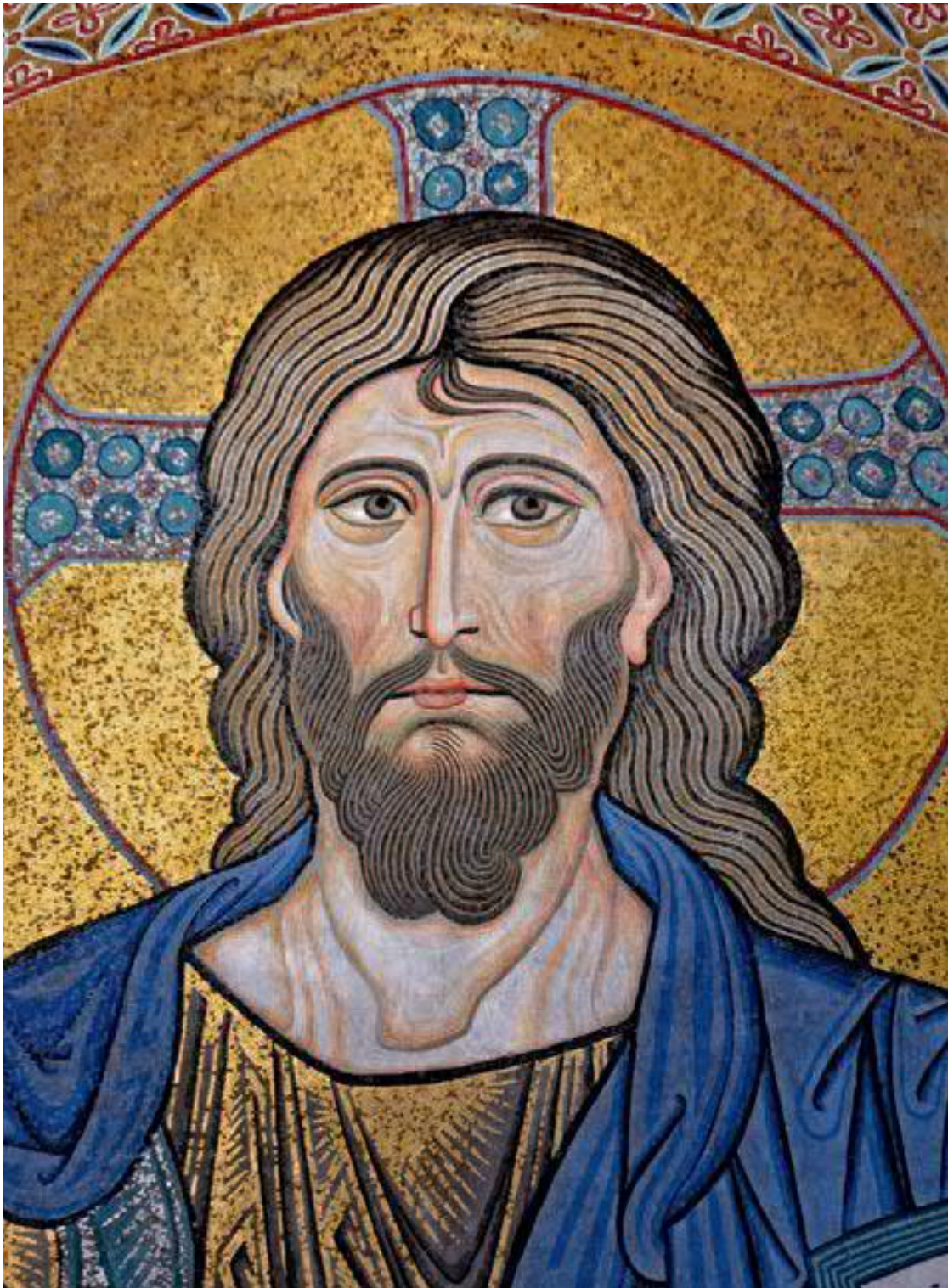












**284)**  
*Христос Пантократор. Мозаика апсиды собора в Чифалу. До 1148 г.*

**283)**  
*Мозаики апсиды собора в Чифалу. До 1148 г.*





285)  
Апостол Павел. Мо-  
заика апсиды собора  
в Цефалу. До 1148 г.



Образ Христа Пантократора в апсиде базилики в Чефалу похож на изображение Христа в куполе храма в Дафнии. Однако пластическая мощь и энергия, свойственные Дафнии, здесь ослаблены. Огромное изображение Христа, появляющегося в золотой сфере апсиды базилики в Чефалу и распростертое в ней во всю ее гигантскую величину, производит ошеломительное впечатление своей абсолютной доминантой над храмом и вообще над всем жизненным пространством. Однако это достигается не за счет внутренней энергии образа, как в Дафнии, а благодаря разнообразным внешним эффектам: необыкновенная величина, сияние золотых волос, необычное положение фигуры, которая перестала походить на скульптуру, не имеет реального пластического объема и веса, но чудесным образом возникает из золотого светящегося пространства, усиливая впечатление сверхъестественности явления. Между тем в самом образе, в лице Христа главное теперь — не повелительная сила, а размышление и даже некоторый оттенок горести и сострадания. Лицо изборождено морщинами, на переносице — глубокая складка, такая бывает при сдвинутых нахмуренных бровях, хотя они здесь ровные как арки, щеки впалые, плоть стала худой, все черты обрисованы тонко и пронзительно. В линиях появилась жесткость, в цветовых моделировках — контрастность, в строении пластики — условность и схематизм. Во всем подчеркнуты акценты. Если в искусстве раннекомниновского периода главной целью было одухотворение классического, то теперь, в середине XII века, основным стержнем стало стремление отразить спиритуалистический смысл образа, ставшего одновременно более эмоциональным.

Иконы первой половины XII века, такие, как Владимирская Богоматерь, Богоматерь Киккотисса с пророками на полях из монастыря Св. Екатерины на Синае, мозаические иконы Христа Пантократора из Берлинских музеев и из музея Барджелло во Флоренции, происходят из Константинополя и по основным своим образным и стилистическим особенностям следуют традициям классического византийского искусства конца XI – начала XII века. При этом каждая из них, обладая всей полнотой смысловых и художественных представлений искусства своей эпохи, является творением совершенно индивидуальным и неповторимым.

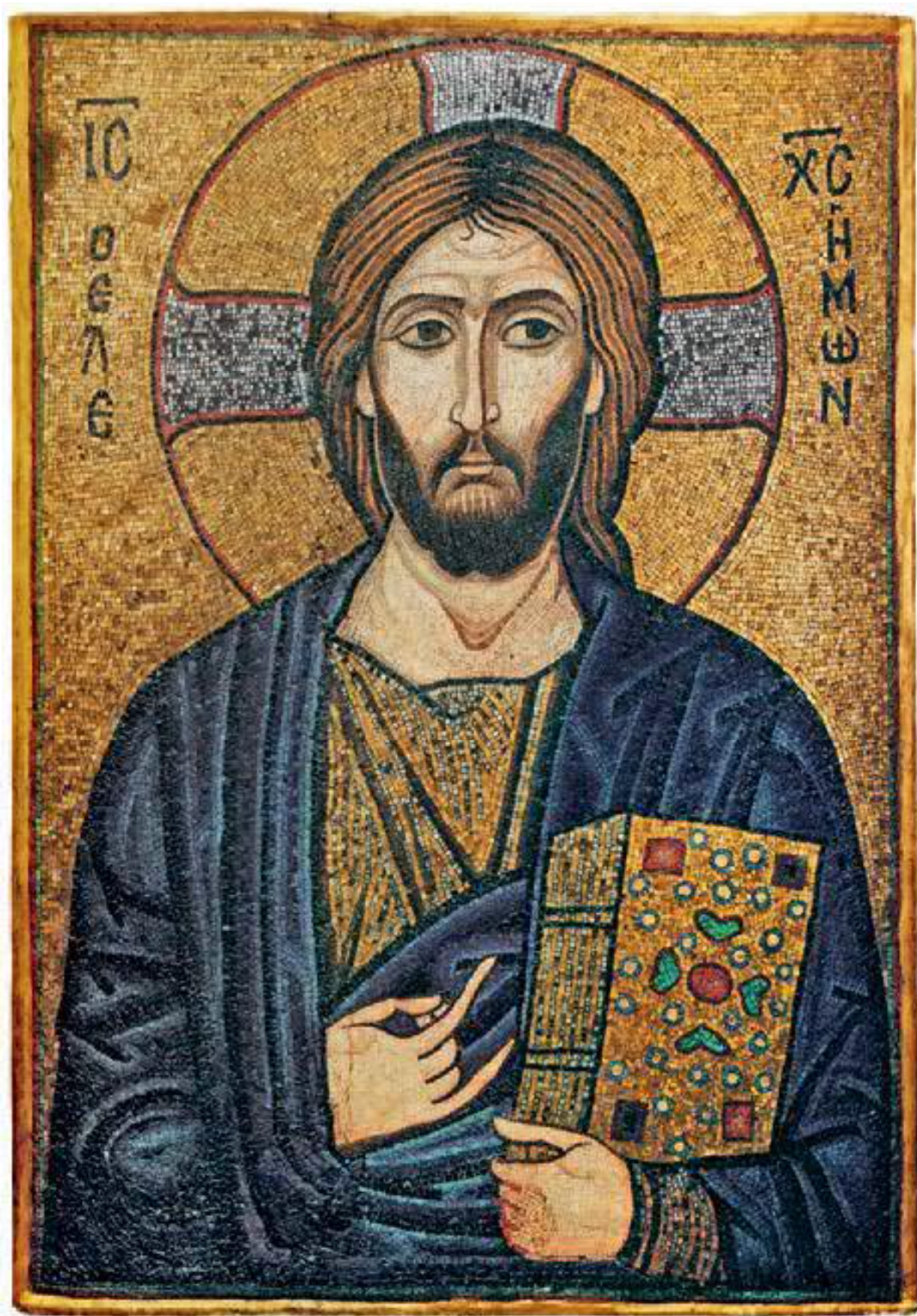
Знаменитая икона Владимирской Богоматери была создана в Константинополе в первой трети XII века и привезена в Киев около 1131–1132 годов, а в 1155 году перенесена во Владимир (Ил. 286). На Руси она стала прославленной святыней.



286)

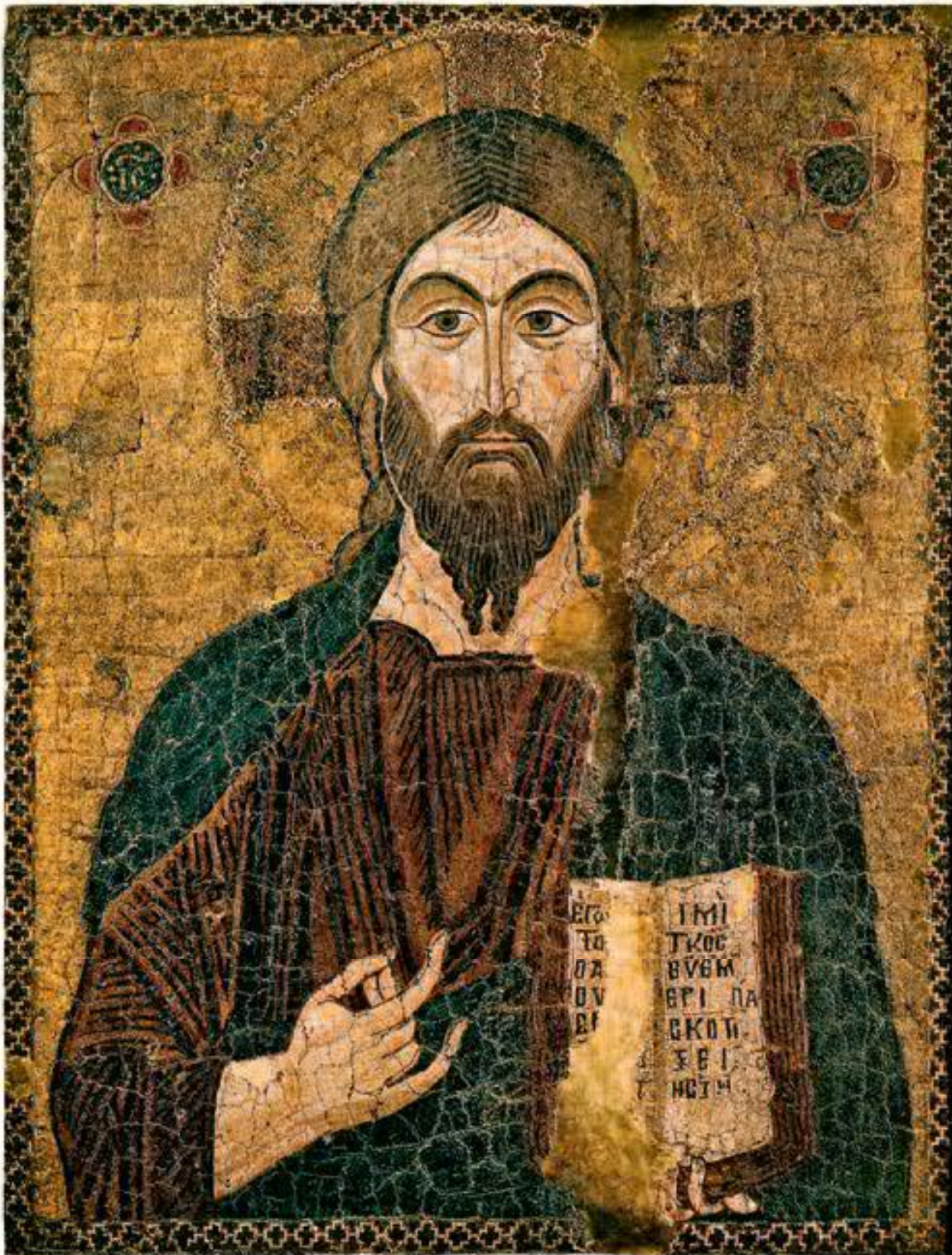
Богоматерь Владимирская. Москва, ГТГ.  
Первая треть XII в.  
Деталь.





287)  
Христос Милостивый.  
Берлин, Государствен-  
ные музеи. Первая по-  
ловина XII в.





288)

Христос Пантократор. Флоренция, музей Барджелло. Ок. середины XII в.



Византийская иконография Богоматери Елеусы, то есть Милостивой, на Руси получила название Умиление. Этот иконографический тип является самым лирическим образом Богородицы: трогательная передача ласк Матери и Сына в этой иконографии была связана с темой великой печали Матери, предчувствующей трагическую судьбу Сына и скорбящей о Нем, — на оборотной стороне икон Умиления часто изображали Распятие или Голгофский крест. На обороте Владимирской Богоматери — похожая символическая тема: Престол Уготованный с Евангелием, Крест и орудия страстей. И хотя эта композиция на обороте иконы написана в XV веке, она, вероятно, повторяет идентичное несохранившееся изображение XII века.

Поверхность иконы Владимирской Богоматери искажена многочисленными поновлениями и реставрациями, однако лики Марии и Младенца прекрасно сохранились, что дает представление о содержании образов и стиле письма. Глубокой печалью овеян лик Богородицы, узкие продолговатые глаза погружены в тень, взгляд выдаст грустные размышления, маленький рот скорбно сжат, удлинённый хрупкий овал лица и изысканные очертания носа подчеркивают благородство и утонченную нездешнюю красоту облика. Письмо лика темное, плотное, построенное на сочетании оливковых и коричневых тонов, кажется изнутри светящимся. Постепенно высветляющиеся оттенки охры слиты столь незаметно, что живопись выглядит нематериальной, утратившей всякую чувственную фактуру, все то, что могло бы отвлекать глаз от чистого идеального созерцания. Лик Младенца Христа, напротив, написан в традициях эллинистической живописи, светлыми красками, свободными открытыми мазками, и этот контраст с ликом Марии подчеркивает глубокую внутреннюю погруженность Ее образа. Он исполнен большой скорби и потому так душевно близок человеку, и вместе с тем пронизан столь сильной одухотворенностью, что кажется пребывающим в надмирной сфере.

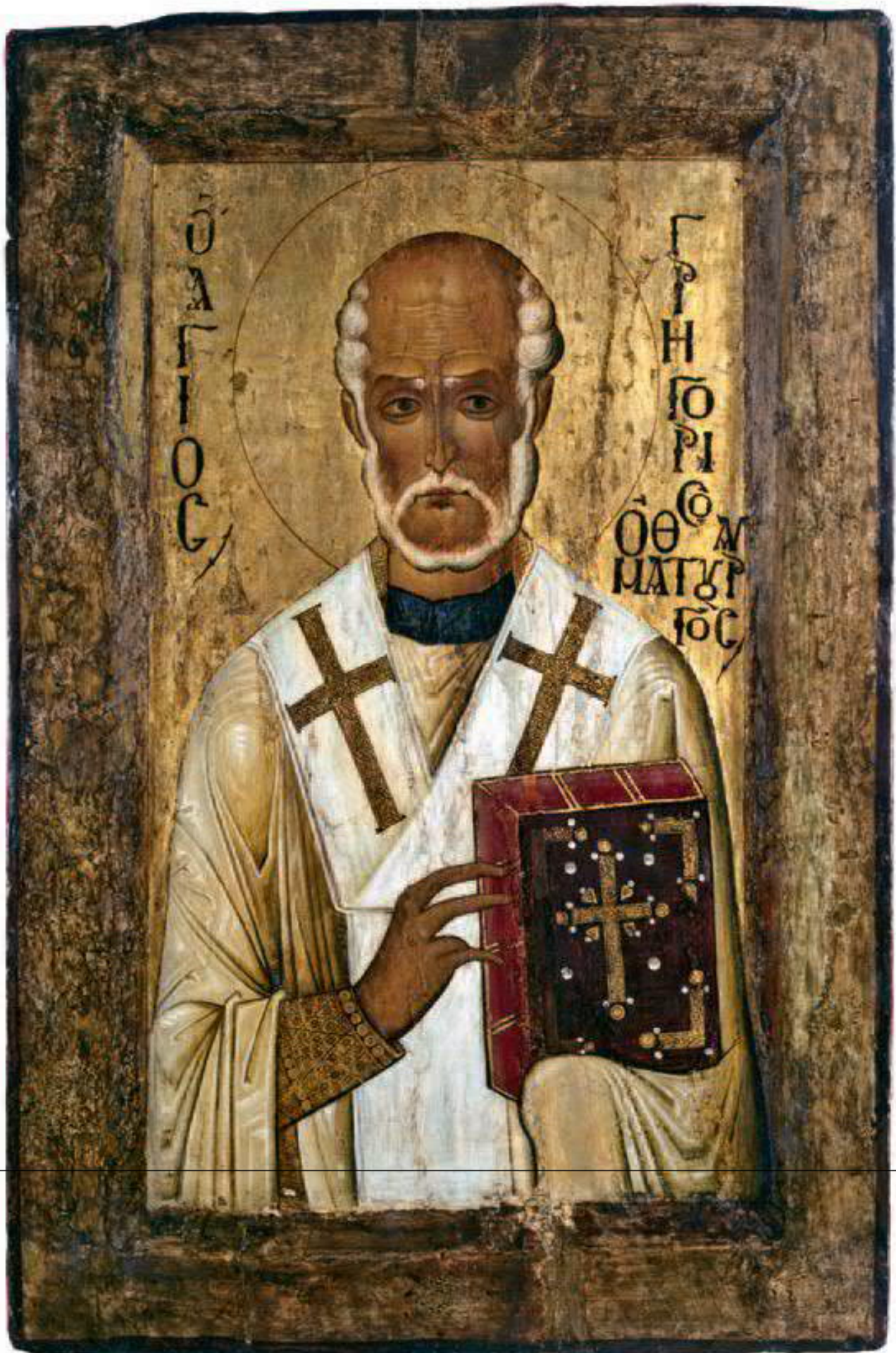
В первой половине XII века возникли две прекрасные мозаические иконы с образом Христа: Христос Милостивый из Государственных музеев в Берлине и Христос Пантократор из музея Барджелло во Флоренции (Ил. 287, 288). Обе созданы в Константинополе и принадлежат к классическому направлению живописи XII века.

Главное в содержании обоих образов сходно: созерцательность и связанные с ней сосредоточенность и покой. Эти иконы возникли, скорее всего, в разные десятилетия XII века: Христос Милостивый (из Берлина) — несколько раньше, возможно, еще в первой четверти или трети века, а Христос Пантократор (из Флоренции) — около середины XII века. Во второй иконе все черты стали резче и определеннее: выражение — более отрешенное, тверже подчеркнут рисунок, меньше цветовых нюансов. Но в целом она близка иконе Христа Милостивого, в которой в совершенстве проявились основные черты классического искусства компиновского периода: духовное созерцание, сочетание полного спокойствия и сосредоточенной молитвенной глубины, идеальное равновесие между божественным и человеческим началом в образе Спасителя.

289)

Св. Григорий Чудотворец. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Ок. середины XII в.









290)

Ангелы. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Ок. 1195 г.

291)

Апостол Павел. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Ок. 1195 г.







Искусство классического типа, хотя и потеряло первенствующее значение, однако продолжало существовать и во второй половине XII века, например во фресках церкви Осиос Давид в Салониках (третья четверть XII в.), Дмитриевского собора во Владимире (ок. 1195 г.), вероятно, также в церкви Зоодохос Пиги в Самарини близ Андрусы на Пелопоннесе (конец XII в.). К этому же типу классического искусства принадлежит и ряд икон середины или второй половины XII века, например, столь значительные образы, как Св. Григорий Чудотворец в Эрмитаже (Ил. 289) или мозаические иконы свв. Георгия и Димитрия в монастыре Ксенофонта на Афоне.

Внутри всего большого круга византийской живописи позднего XII века классические традиции в наиболее чистом виде видны во фресках Дмитриевского собора во Владимире, несмотря на их плохую сохранность (Ил. 290, 291). По характеру образов и стиля они принадлежат к главному типу византийского искусства, в котором было обретоено гармоничное сочетание Божественного и человеческого, основанное на тончайшем преображении классического материала. Их художественный язык в позднем XII веке выглядит традиционным. В основе такого стиля лежит классическая модель с ее пластическим и пропорциональным совершенством. В таком типе искусства был воплощен извечный византийский идеал: стремление придать классической форме как можно большую одухотворенность. Такая система ценностей воцарилась во второй половине XI века и существовала, с теми или иными преобразованиями, на протяжении всего XII века. За искусством такого рода стоит определенный тип духовного сознания, интеллектуальный, свойственный образованным кругам, склонный к умозрению и богомыслию.

Фигуры в Дмитриевских фресках похожи на античные статуи, их пропорции идеальны, интервалы ритмичны, обеспечивая самостоятельное пребывание каждой из них в пространстве. Повороты фигур — небольшие, что создает ощущение спокойного достоинства и сообщает им пластическую естественность, свойственную всякому классическому образу. Восприятию каждой фигуры как скульптуры в пространстве соответствуют мелкие нюансы в строении формы: развороты плеч, выступающие колени, обращенность голов в разные стороны, облегчающие драпировки. Благородные удлинённые лица, исполненные греческой красоты, с высокими лбами, тонко очерченными крупными носами, наделены вдумчивыми, внимательными взглядами, всегда живыми, почти никогда не отрешенными. В них присутствует мотив размышления, как будто все они — учителя, сочинители и ученые. На всех лежит печать аристократической утонченности, как будто все они принадлежат к элитарным родам.

Однако такие создания, как Дмитриевские фрески, в искусстве своего времени были достаточно редкими. Доминирующим во второй половине, особенно в последней трети XII века было искусство совсем другого типа — экспрессивное, с выразительностью резкой, подчас даже пронзительной. Некоторые черты такого искусства можно обнаружить еще в первой половине XII века (Новый Завет

292)

Св. Пантелеимон.  
Фреска церкви Св. Пан-  
телеимона в Перези.  
1164 г.









293)  
Св. Иоанн Златоуст.  
Фреска церкви Св. Пан-  
телеимона в Перези.  
1164 г.

294)  
Св. Иоанн Златоуст.  
Фреска церкви Св. Пан-  
телеимона в Перези.  
1164 г. Деталь.













295)  
*Снятие с креста.  
Фреска церкви Св. Пан-  
телеимона в Перези.  
1164 г.*





из коллекции Гести 1133 г. и лист из него в коллекции Канеллопулоса); во второй половине XII века они образуют некий особый стиль, ставший в византийском искусстве достаточно популярным.

Один из его первых сохранившихся памятников, — фрески церкви Св. Пантелеимона в Нерези (1164 г.), созданные столичными мастерами (Ил. 292 – 296). В них много контрастов, образы, наделенные большой жизненной силой и созданные по классическим законам, сосуществуют вместе с совсем другими, аскетичными, с сухими изможденными лицами, испещренными глубокими морщинами (отцы Церкви в алтаре). Каждая из сторон представлена здесь с максимальной выразительностью: классический компонент так великолепен, как будто воспевается мажорная красота бытия, аскетические же образы столь суровы, как прежде этого не было в византийском искусстве. Общая динамика, столь характерная для ансамбля, значительно снижает ощущение таких контрастов.

В целом образы этих фресок далеки от гармонии предшествующего византийского искусства. В Евангельской истории подчеркнуты драматические моменты (Снятие с креста, Плакание Христа и др.). Многие образы кажутся экзотичными, лица приобретают трагическое выражение, движения делаются порывистыми, приемы письма становятся резкими и схематичными. Пронзительные белильные светя, олицетворяющие Божественный свет, падают на форму, оду-

296)

Плакивание. Фреска  
церкви Св. Пантелеи-  
мона в Нерези. 1164 г.



хотворяют ее, более того — как бы вызывают ее к жизни. Их свобода и энергия, их контрастность по отношению к материи создают широкую живописность письма. Вместе с тем художественная система в целом становится более условной и символической. Острая линейность заменяет теперь постепенную пластическую моделировку, достигавшуюся с помощью мягких переходов от тени к свету. Графическая стилизация столь сильна, что подчас приводит к нарушению анатомической правильности формы.

Все то, что раньше появлялось в виде отдельных стилистических черт, призванных придать более резкую выразительность академической форме, соединилось здесь в целую цепь приемов, создающих новый, необычайно экспрессивный стиль. Неизвестно, какие именно произведения были первыми на этом пути, среди сохранившихся памятников это прежде всего фрески в церкви Св. Пантелеимона в Нерези. У этого стиля было большое будущее, он оказался очень популярным во второй половине XII века.

Искусство такого типа было широко распространено на обширных территориях византийского художественного мира. К нему относятся фрески в монастырях Ватопед и Рабдуху на Афоне, фрески в церкви Св. Георгия в Курбиново (Ил. 297–299), в церквях Святых врачей-бессребреников, Св. Николая Каснициса (Ил. 300) и Св. Стефана в Кастории, в церкви Панагии Крипы на Хиосе, в церкви Джурджеви Ступови (столпы св. Георгия) в Сербии, в древнерусских церквях Св. Георгия в Старой Ладоге (Ил. 301), Благовещения в Аркажах (Ил. 303) и Спаса на Печернице в Новгороде, мозаики в соборе Сан Марко в Венеции (Ил. 302), в церкви Санта Мария Ассунта в Торчелло и в кафедральном соборе в Монреале (Сицилия). Стиль такого искусства чаще всего называют динамическим или экспрессивным, а некоторые его модификации в поздней его фазе — маньеристическим, или стилем позднекомниновского маньеризма (например, фрески в церкви Св. Георгия в Курбиново, 1191 г.).

Стиль, сложившийся в Нерези, получает в таком искусстве утрированные черты. Везде, в большей или меньшей степени, присутствуют избыточные, громоздящиеся драпировки, ослепляющий их свет, причудливые сплетения линий, часто столь витиеватые и острые, что глазу трудно улавливать их ритм, крутящиеся спиралями позы или чрезмерно вытянутые пропорции фигур с маленькими головами на хрупких тоненьких шеях.

В это же время, в позднем XII веке создается искусство совершенно другого характера, чем все его экспрессивные и маньеристические варианты. Оно утверждает, по существу, противоположные ценности — силу, крепость, устойчивость. Его можно видеть во фресках монастыря Св. Иоанна Богослова на острове Патмос (Ил. 304–306). Художники, создававшие здесь в 80-х годах XII века росписи капеллы Богородицы, по всей видимости, ориентировались на какие-то старые модели, восходящие к искусству первой половины XI века типа мозаик кафоликона Осиос Лукас или Неа Мони на Хиосе. За выбором моделей и типов





297)  
Архангел Михаил. Фре-  
ска церкви Св. Георгия  
в Курбиново. 1191 г.





**298)**  
Св. Николай. Фреска  
церкви Св. Георгия  
в Курбиново. 1191 г.

**299)**  
Св. Афанасий. Фреска  
церкви Св. Георгия  
в Курбиново. 1191 г.



**300)**  
Успение Богородицы.  
Фреска церкви  
Св. Николая Каснициса  
в Кастории. 1160–  
1180-е гг. Деталь.





**301)**  
Ангел из «Вознесения».  
Фреска церкви Св. Ге-  
оргия в Старой Ладоге.  
1160–1180-е гг.

**302)**  
Ангел из «Вознесения».  
Мозаика централь-  
ного купола собора  
Сан Марко в Венеции.  
Конец XII в.













**304)**  
Богородица с Младенцем и архангелами. Фреска придела Богородицы в соборе монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмос. 1180-е гг. Деталь.

всегда стоят мировоззренческие установки. Идеалы, определившие византийское искусство первой половины XI века, оказались нужными в византийской культуре позднecomниновской эпохи.

Однако содержание образов такого типа в конце XII века значительно изменилось. Судя по фрескам Патмоса, суровость аскезы первой половины XI века не возродилась. Ее заменили спокойное достоинство, внутреннее и внешнее величие. Это было реакцией на все взвинченные и для византийских всковых традиций экстравагантные варианты стиля конца XII века.

Кажется, что во фресках на Патмосе с их солидными спокойными образами, пластичными и красочными формами, укорененными в классической традиции, с их общей утвердительной интонацией, крепостью, величием, византийское искусство вернулось к своим привычным понятиям. Однако содержательно это не повторение византийских классицизмов. Образы росписей на Патмосе утверждают покой, обретенный в созерцании, в отрешенном надмирном пребывании.

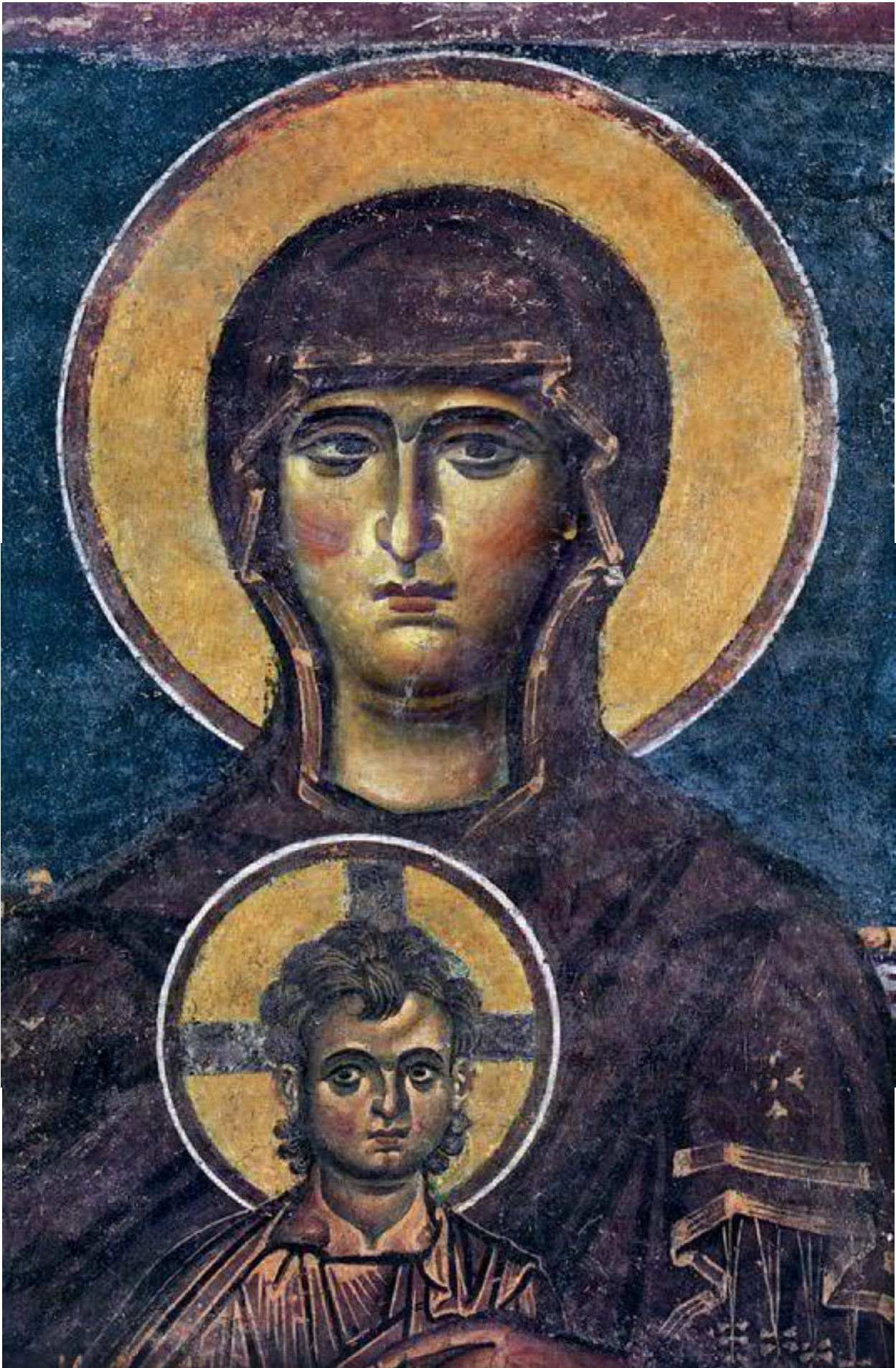
Все художественные направления, о которых шла речь, — классического, динамического, маньеристического стиля или стиля типа росписей на Патмосе, в сущности были ветвями одного дерева — великого спиритуалистического искусства второй половины и особенно позднего XII века, представляющего собой редкий феномен в истории византийской культуры. Это была эпоха крайностей, обострения граней, обилия контрастов. Одновременно создавалось и такое искусство, где доминировали идеи аскезы, и такое, где невозможно не увидеть красоту, даже триумф всего дольного, жизненного, человеческого, глубину людских эмоций, силу душевных переживаний, освященных религиозным озарением.

**303)**  
Неизвестный святой. Фреска церкви Благовещения в Аркажах в Новгороде. 1189 г.

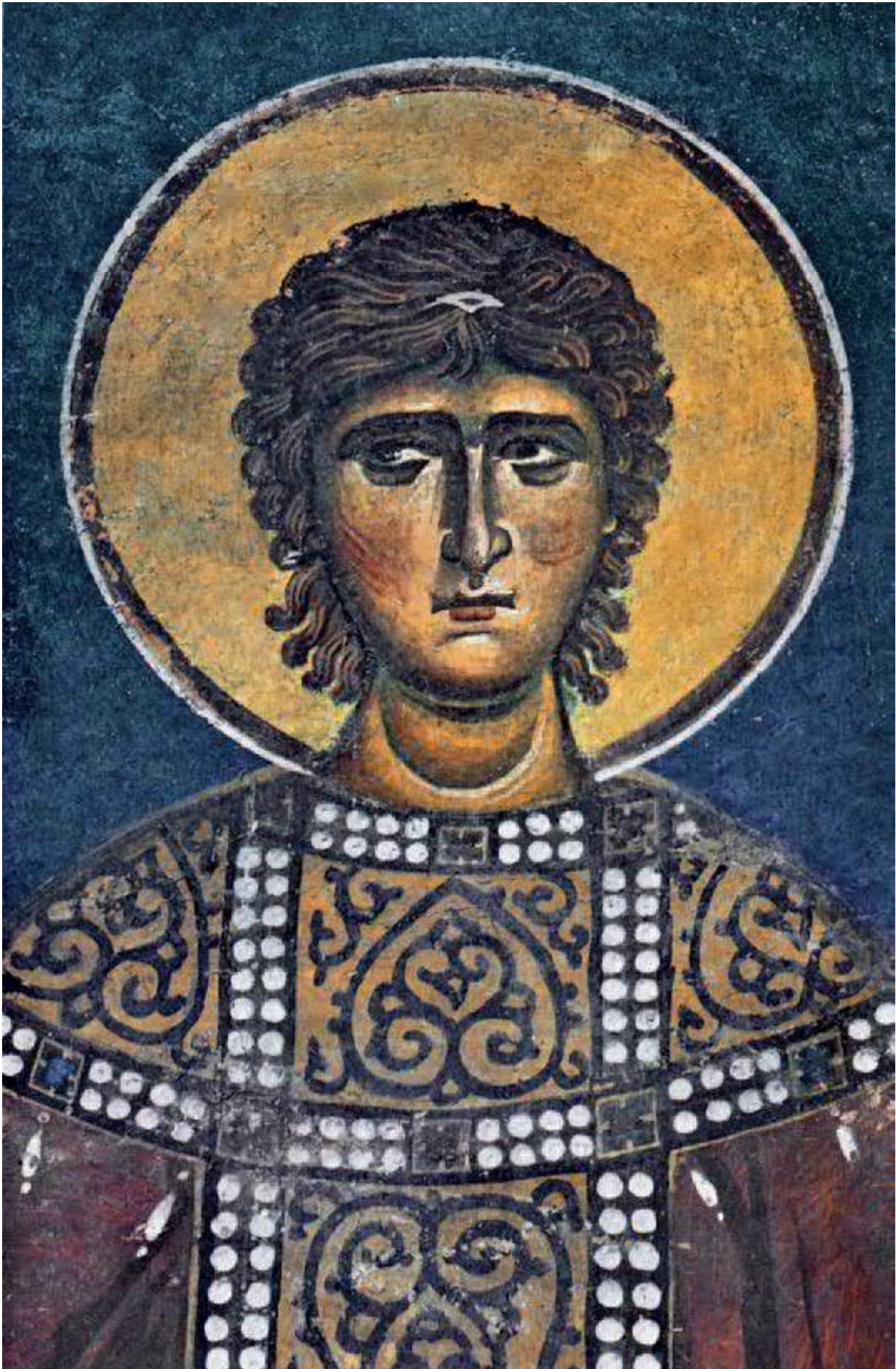
**305)**  
Богородица. Фреска придела Богородицы в соборе монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмос. 1180-е гг. Деталь.

**306)**  
Архангел. Фреска придела Богородицы в соборе монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмос. 1180-е гг. Деталь.















ЧАСТЬ IV

# ИСКУССТВО XIII ВЕКА



В 1204 году Константинополь был захвачен, разграблен и сожжен крестоносцами — рыцарями четвертого крестового похода. На территориях Византийского государства основывается Латинская империя. Императорский двор перемещается в Никею, одну из немногих свободных от латинского завоевания областей, ставшую центром по собиранию политических, военных и духовных сил греков. Здесь культивируется идея восстановления Византийской империи, утверждается мысль о возрождении древней эллинистической культуры, которая понимается как национальное наследие, как гордость греческого народа. Интерес к прошлому в условиях политического краха государства приобретает патристическую окраску. Отсюда — сильная классическая струя во всей культуре XIII века. Другая важная особенность искусства этой эпохи — решающая роль местных центров, перенесение центра тяжести художественной жизни из столицы в страны и регионы, культура которых раньше была провинциальной по сравнению с Константинополем. Отсутствие прежнего влияния ослабленной столицы на периферию и эмиграция греческих мастеров из разоренного города в другие страны привели к оживлению искусства национальных школ византийского круга, наиболее яркая из которых — сербская.

## ГЛАВА 1. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIII ВЕКА

Живопись раннего XIII века, ее образный строй и стиль более всего известны по фрескам монастырской церкви Богородицы в Студенице, исполненным в 1208–1209 годах греческими мастерами, приглашенными игуменом этого монастыря Саввой Сербским (Ил. 307–312). Эти мастера принесли в Сербию живой опыт современного искусства, принятого к этому времени в Византии, где художественная жизнь была, видимо, сильно заторможена латинским нашествием и его последствиями, но отнюдь не исчезла. В таком искусстве многое изменилось по сравнению с поздним XII веком. Теперь стали почитаться другие ценности: ясные образы, спокойная внутренняя сосредоточенность, крупные масштабы, лапидарные формы. Экзальтация и эффектность стиля живописи второй половины XII века оказались преодоленными. Художественный образ освободился от всего манерного и экстравагантного, его основой вновь стало сочетание созерцательной глубины и благородной простоты классических по своей сути форм.

Во фресках Студеницы можно видеть два главных типа образа; оба они значительно отличаются от представлений искусства позднего XII века, оба свидетельствуют о произошедшем повороте во взглядах и вкусах.

Один из этих образов представлен в фигурах святителей в алтаре, изображенных со спокойным достоинством в выражении лиц, с большими ритмическими интервалами, обеспечивающими ясность обозрения каждой фигуры, — новые по сравнению с позднекомниновским искусством акценты. Вместе с тем удлиненные пропорции, слабо выраженный объем, как и однотонное охристое пись-



мо в ликах, близкое плавям в иконах XII века, — все это унаследовано от поздней комниновской живописи в ее наиболее классическом варианте.

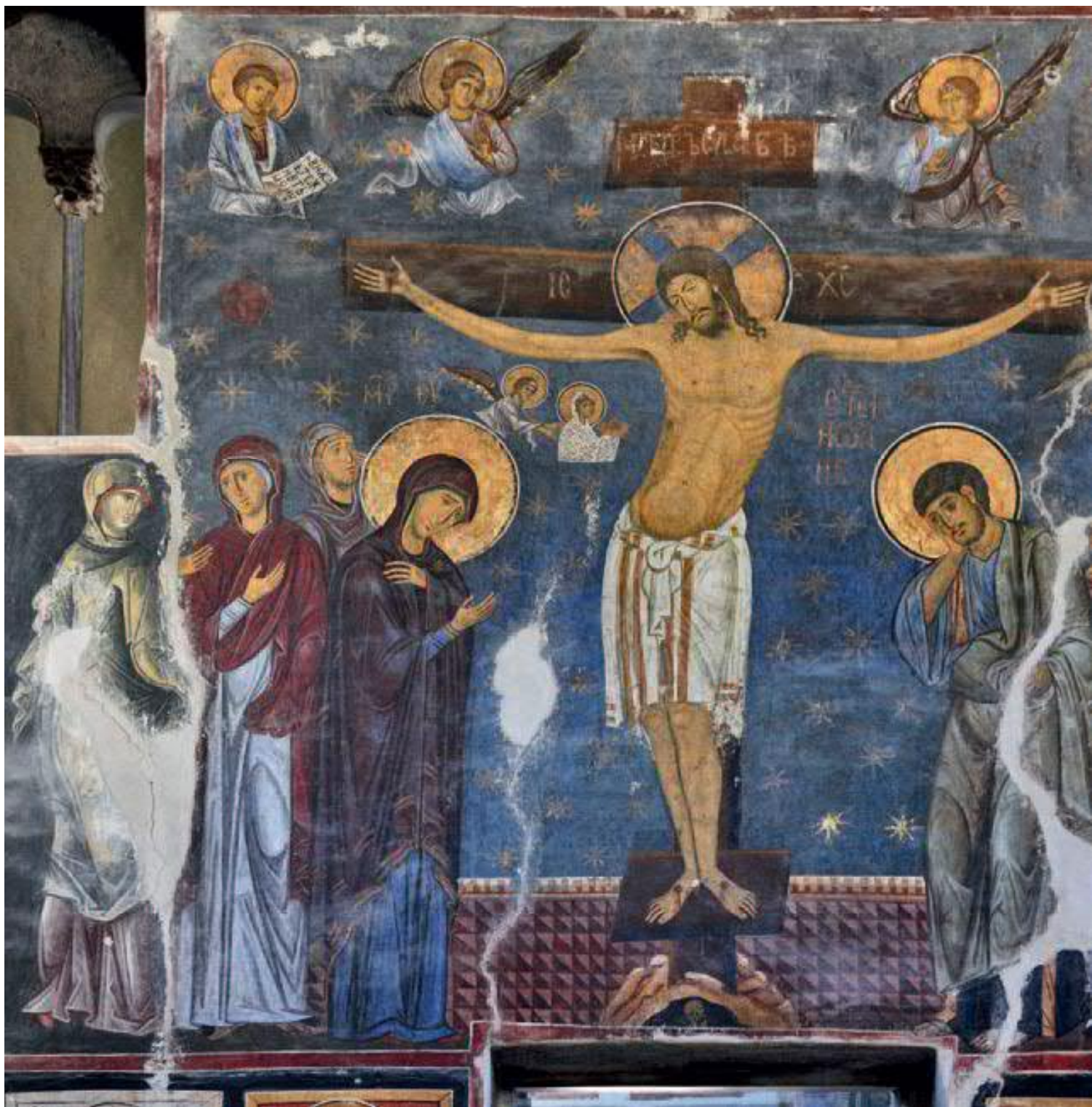
Подобные художественные принципы можно наблюдать в крупной композиции «Распятие» на западной стене. Фигуры поддерживают ее, как столбы. Движения расслаблены и едва заметны. Нет никакой подвижности, столь характерной для XII века, никаких мелких драпировок, нюансов в позах и движениях. Всякая усложненность пропадает. Фигуры выделяются силуэтами. Объем формы — минимальный и существует в основном благодаря правильным пропорциям. Главные членения формы обозначены линиями, среди них преобладают вертикали. Одежды слабо моделированы, складок мало, благодаря чему образуются большие гладкие поверхности. Все выглядит статично и монументально, более величественно и одновременно более просто, чем в живописи конца XII века.



**307)**

*Церковь Богородицы  
в Студенице. 1186–  
1196 гг.*





308)

Распятие. Фреска  
церкви Богородицы  
в Студенице. 1208–  
1209 гг.





309)

*Распятие. Фреска  
церкви Богородицы  
в Студенице. 1208–  
1209 гг. Деталь.*







Наряду с этим, многие типы лиц (например, св. Иоанн Креститель, св. Савва Иерусалимский и др.) похожи на образы XII века с их сплавленными охрами, единым коричневым тоном, с минимальной акцентировкой пластики и цвета и, главное, с очень тонкой психологической передачей состояния персонажей.

В стиле фресок Студеницы выразительность старых комниновских художественных форм соединилась с обретенным равновесием и стабильностью, углубленный психологизм лиц XII века — со спокойной ясностью образов уже XIII столетия.

Другой тип образа, многократно воплощенный во фресках Студеницы, особенно ярко представлен в изображении Богородицы с Младенцем, имеющей надпись «Богородица Студеницкая», или в образе св. Стефана (на северном алтарном столбе). Черты лица с округлым овалом обрисованы простыми крупными линиями, облик — ясный и свежий, краски — яркие и насыщенные. Образ — открытый, не имеющий, быть может, столь сложной глубины, как в комниновскую эпоху, но зато полный спокойствия и внутренней уравновешенности. Во всем этом чувствуется величественный утвердительный тон искусства раннего XIII века, обновившегося, «омолодившегося» в эту пору еще раз. Подобные лица, округлые, чуть тяжелые, с архитектурными чертами, большими глазами, сильными телями, с характерами несложными, наделенными уверенностью и достоинством, относились к одному из двух главных типов в искусстве этого времени. Достоинство образа предполагает сдержанность, не допускающую каких-либо эмоций. Всякое напряжение отсутствует, душевная ровность соответствует состоянию созерцания.

Главное в искусстве Студеницы — его новшества, хотя таковыми они были только по отношению к искусству второй половины XII века, динамичному и резкому, оставшемуся в истории византийской живописи обособленным явлением. Рядом с ним искусство «студеницкого типа» выглядит как возврат к традиционным византийским ценностям. Стойкость идеала византийского художественного образа проявила себя еще раз. Этот идеал — наследственное переживание классики и тонкое ее одухотворение, тем самым — перевоплощение. Спокойное достоинство христианского образа, спокойное внешнеэмоциональное состояние созерцания, спокойное, ровное письмо, с искусно спрятанными техническими приемами, письмо, строящееся на нюансах и плавных переходах, где не отличишь оттенок цвета и не увидишь строение фактуры, — таковы специфические особенности этого искусства, стремящегося к душевной ясности и духовной просветленности.

Росписи в церкви Вознесения в Милешево (ок. 1228 г.) представляют собой следующий этап в развитии стиля XIII века (Ил. 313–317). По сравнению со Студеницей исчезает привязанность к традициям комниновского искусства, нет больше утонченной физиогномики, плоской силуэтности с минимальным рельефом, не используется больше тонкое плавкое письмо в лицах, построенное исключительно

310)

*Богородица Студеницкая. Фреска церкви Богородицы в Студенице. 1208–1209 гг.*



311)

Св. Иоанн Предтеча.  
Фреска церкви Богородицы в Студенице.  
1208–1209 гг.



312)

Святители. Фреска  
церкви Богородицы  
в Студенице. 1208–  
1209 гг.





на охрах. Вместо этого — яркие светлые краски, живописное письмо, оставляющее часто открытым движение кисти и красочный мазок, общая мажорная интонация, передача осязаемой рельефности формы, лица с широкими мясистыми носами, радующим глаз румянцем (вне зависимости от возраста персонажей), слегка простоватые и при этом полные жизненной силы. Некоторые фигуры — очень крупного масштаба (Христос, св. Николай), и хотя все остальные имеют обычный для росписей размер, целое кажется монументальным, величественным и даже героическим. Таков был новый строй византийского искусства XIII века, осуществившегося на территории Сербии.

Кроме больших циклов росписей в Студенице и Милешево, византийское искусство первой половины XIII века представлено также целым рядом икон, сохранившихся главным образом в монастыре Св. Екатерины на Синае. В это время популярным становится тип иконы с клеймами на полях, иллюстрирующими житие святого, изображенного в среднике. Таковы синайские иконы начала XIII века: «Св. Екатерина» — храмовая икона монастыря Св. Екатерины (Ил. 318); «Св. Пантелеимон»; «Св. Николай» (Ил. 319). Сюжеты ряда икон связаны с библейскими событиями, происходившими на Синае и потому особо почитавшимися в монастыре Св. Екатерины: «Моисей перед Неопалимой Купиной» и «Моисей, получающий скрижали Завета». Многочисленные иконы, хранящиеся на Синае, не обязательно создавались в мастерских этого монастыря.



**313)**  
Церковь Вознесения  
в Милешево. До 1228 г.,  
внешний нартекс  
ок. 1236 г.

**314)**  
Явление ангела женам  
мироносицам. Фреска  
церкви Вознесения  
в Милешево. До 1228 г.

















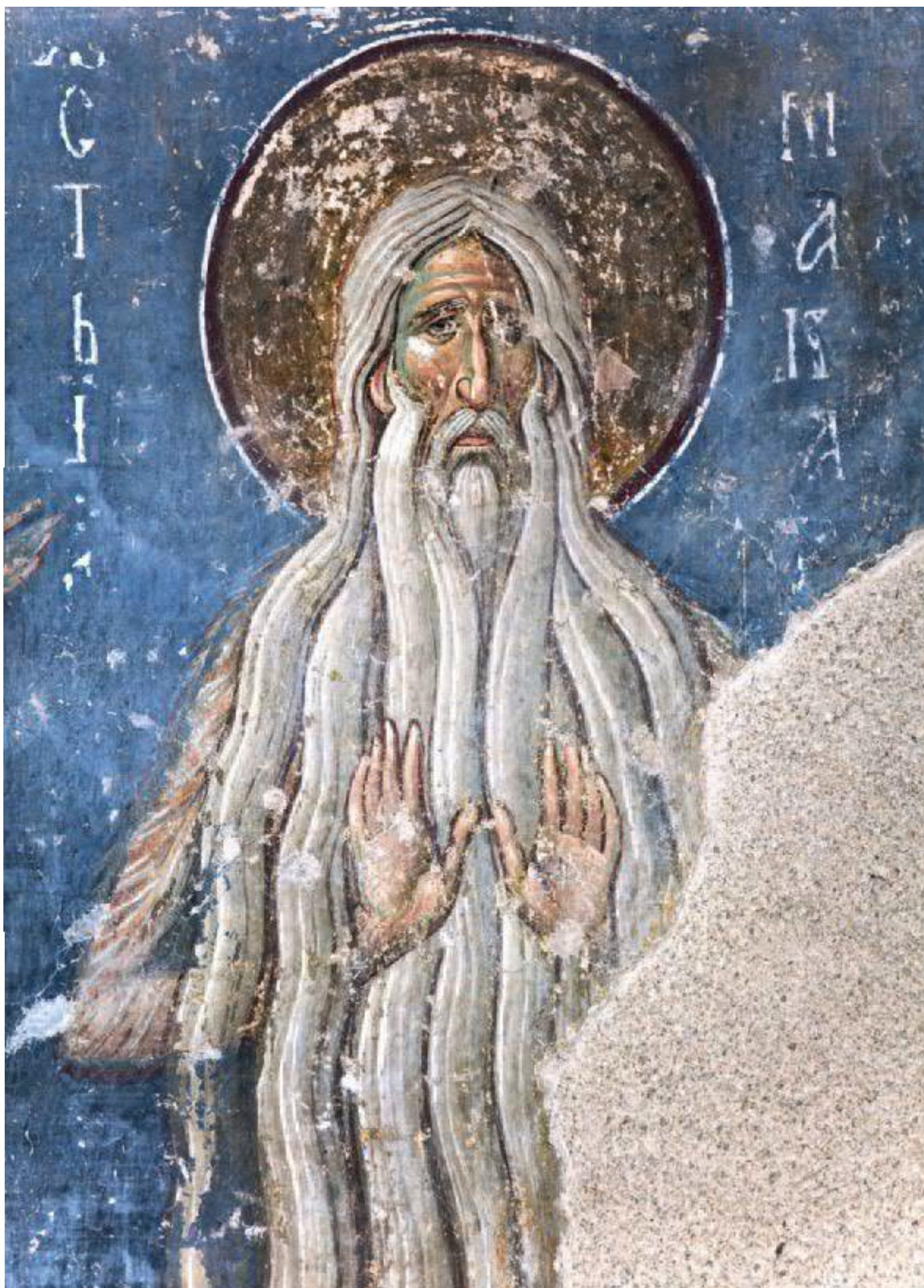
**315)**

*Богородица подводит  
королевича Владисла-  
ва ко Христу. Фреска  
церкви Вознесения  
в Милешеве. До 1228 г.*

**316)**

*Св. Стефан. Фреска  
церкви Вознесения  
в Милешеве. До 1228 г.*







Многие из них писались в крупных художественных центрах по заказам как монастыря, так и отдельных лиц, желавших сделать вклад в монастырь. Среди таких икон могут быть и те, что прямо связаны с тематикой монастыря. Поэтому происхождение этих икон может оказаться самым разным.

Многие иконы, такие, как мозаическая «Богоматерь Одигитрия» из монастыря Хиландар на Афоне (Ил. 320), «Богоматерь Пикопея» из собора Сан Марко в Венеции, «Свв. Федор и Георгий» из монастыря Св. Екатерины на Синае (Ил. 321) и другие, представляют тот же тип искусства раннего XIII века, который осуществился в одном из вариантов фресок Студеницы (образы Богоматери Студеницкой, св. Стефана и др.). У всех них — сходный физиогномический тип: округлые широкие лица, часто — с румянцем, без особой эмоциональной окраски и тем более без какой-либо интеллектуальной утонченности, с выражением спокойным и ровным, с ощущением уверенности и силы. Такие образы выглядят монументально вне зависимости от их размера; выразительность их противоположна той, что недавно доминировала в искусстве позднекомниновского динамичного и маньеристического стиля.

Среди икон этого времени есть более классичные, с интонацией более мягкой, психологически не столь односложные, с письмом более проработанным и детализированным (например, иконы так называемого Великого Деисуса на Синае (Ил. 322, 323) и др.). Соотношение классического начала и неклассических компонентов во всех этих иконах было разным в зависимости от их принадлежности к разным регионам и художественным направлениям.

Многие иконы второй половины XIII века на Кипре, на Синае, в Ливане, в Южной Италии (а также на Руси, особенно в Новгороде), приобретая на всех этих территориях местную окраску, в целом сохраняли тип образности и стиля, характерный еще для раннего XIII века.

Искусство такого типа, составляющее по количеству едва ли не самый большой корпус произведений XIII века, не было для этого времени самым значительным. Главным достижением живописи XIII века был новый расцвет византийского классицизма, и рядом с его немногочисленными, но весьма мощными проявлениями, типа фресок Милешево и Сопочан, мозаического Деисуса в Софии Константинопольской, а также ряда рукописей, многочисленные иконы XIII века оставались на периферии византийского художественного мира.

Особую группу составляют иконы XIII века, написанные для крестоносцев, рыцарей или латинских прелатов (Ил. 324–326). Западным людям, завоевавшим Византию, увидевшим ее храмы и иконы, очевидно, так импонировало византийское искусство, что они захотели ему подражать. Иногда для них работали греческие мастера и писали иконы по их заказам. Нередко сами западные художники исполняли иконы в византийском стиле так, как они понимали этот стиль. Они копировали византийские модели, а иногда работали рядом с греческими мастерами в общей художественной мастерской. Такая мастерская была в монастыре Св. Екатерины на Синае.

**317)**  
Св. Макарий Великий.  
Фреска церкви Вознесения в Милешево.  
До 1228 г.





318)  
Св. Екатерина  
с житием. Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае. Начало XIII в.



319)  
Св. Николай с житием.  
Монастырь Св. Екате-  
рины на Синае. Конец  
XII – начало XIII в.

Если икону писал западный художник, то он старался как можно ближе подражать своим византийским образцам. Однако подражание это было довольно внешнее: такой мастер обычно оставался в границах привычного для него западного мышления. Перенимались в основном византийские иконографические схемы, отдельные черты стиля и профессиональные приемы. В результате возникло художественное явление, которое называют искусством крестоносцев.

Иконы такого типа создавались на протяжении всего XIII века. Художественные мастерские крестоносцев в Иерусалиме существовали до середины XIII века; а после падения Иерусалима в 1244 году — в Акре, бывшей столицей крестоносцев до конца XIII века.

Подчас иконы этого типа очень близки собственно византийским, и лишь заметное упрощение их художественного языка позволяет связать их с мастерскими крестоносцев. Таково, например, «Распятие» первой половины XIII века из мо-





**320)**  
Богоматерь Одиги-  
трия. Монастырь Хи-  
ландар на Афоне. Конец  
XII – начало XIII в.



321)

Свя. Федор и Георгий.  
Монастырь Св. Екатерины на Синае.  
Начало XIII в.



322)

Архангел Михаил из  
так называемого Великого  
Деисуса. Монастырь Св. Екатерины  
на Синае. Начало XIII в.

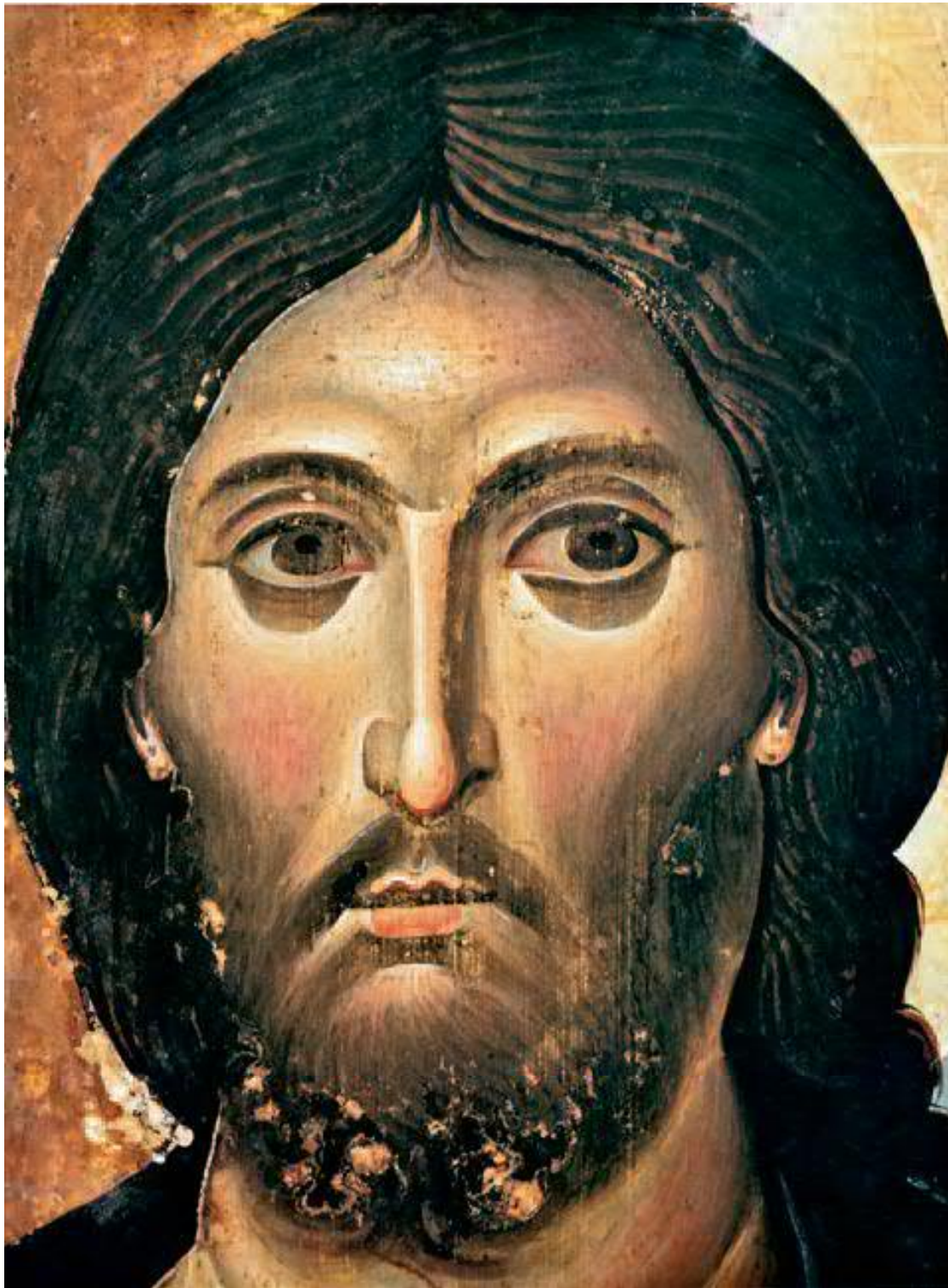


настыря Св. Екатерины на Синае (Ил. 325). Написанная на красном фоне, с лепными орнаментами на полях и в пимбах, с застылыми лицами, тяжелыми фигурами и элементарными драпировками, эта икона в целом выглядит как провинциальная византийская из восточнохристианского круга, но в то же время имеет сходство с европейской позднероманской живописью.

Икона «Сошествие во ад», созданная в мастерских Синае во второй половине XIII века, отличается явным преобладанием западных черт над византийскими (Ил. 326). Она написана кем-то из европейских художников, как иногда считается — венецианцем. Согласно византийской традиции, сцена Сошествия во ад символизирует Воскресение Христа и является центральным образом праздника Пасхи. Западному искусству композиция Сошествия во ад неизвестна; Воскресение представляла совсем иная сцена — Христос, встающий из гроба. В синайской иконе использована византийская иконография, отличающаяся при этом редкими подробностями. Возможно, что потребность в детальном, наглядном рассказе появилась со стороны западного исполнителя, осваивавшего незнакомую ему византийскую иконографию. Руку европейского художника выдают и черты стиля: яркость цветов и пестрота их сопоставлений, остроугольные формы (лучи сияния), жесткость линий, утрированная выразительность лиц, резких по сравнению с классическим типом и при этом очень эмоциональных.

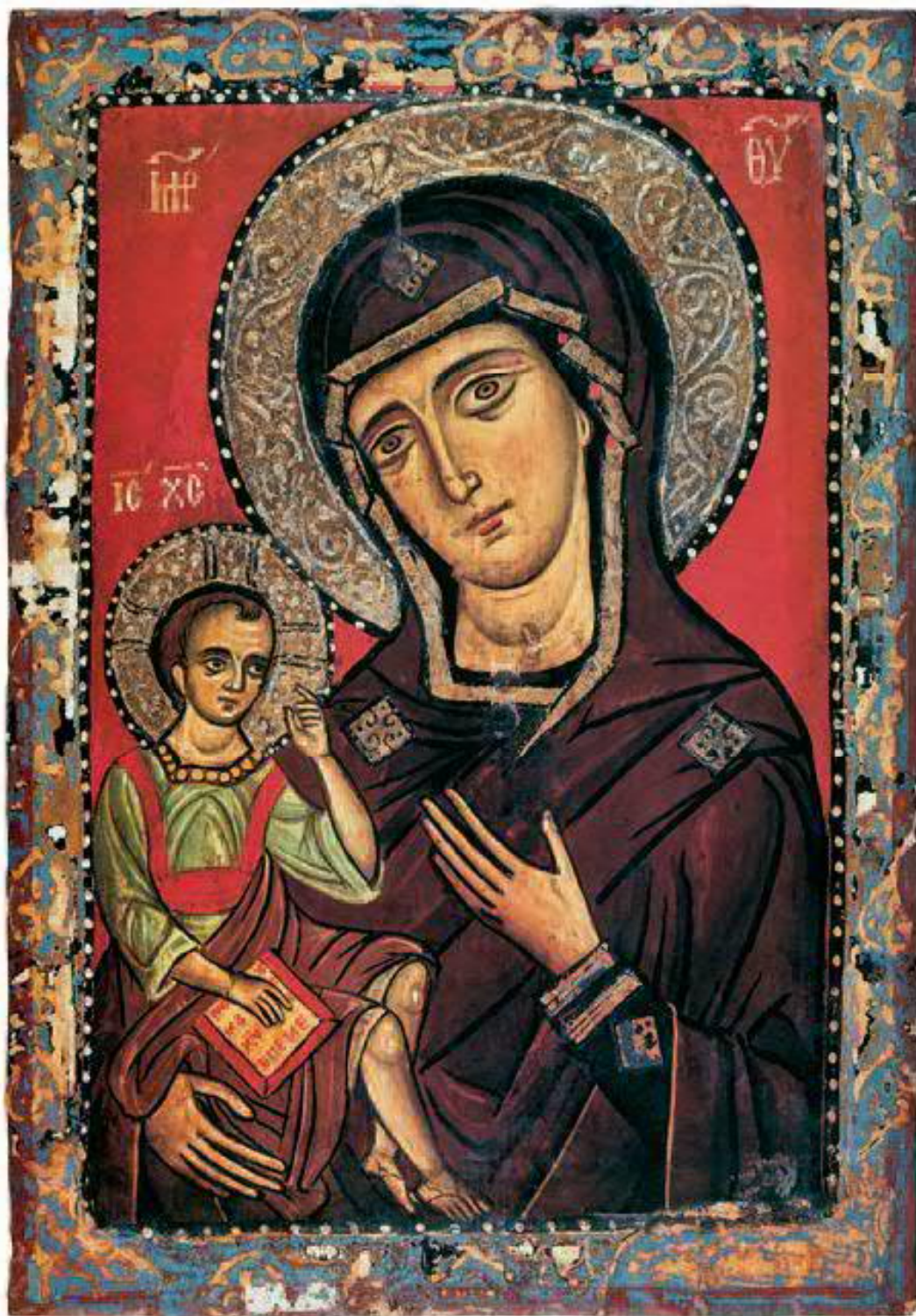
Искусство крестоносцев, более экспрессивное, чем византийское, склонное к несколько пестровой нарядности, ценящее подробный рассказ, не восприняло





323)  
*Христос Пантократор  
из так называемого  
Великого Деисуса. Мо-  
настырь Св. Екатери-  
ны на Синае. Начало  
XIII в.*





324)

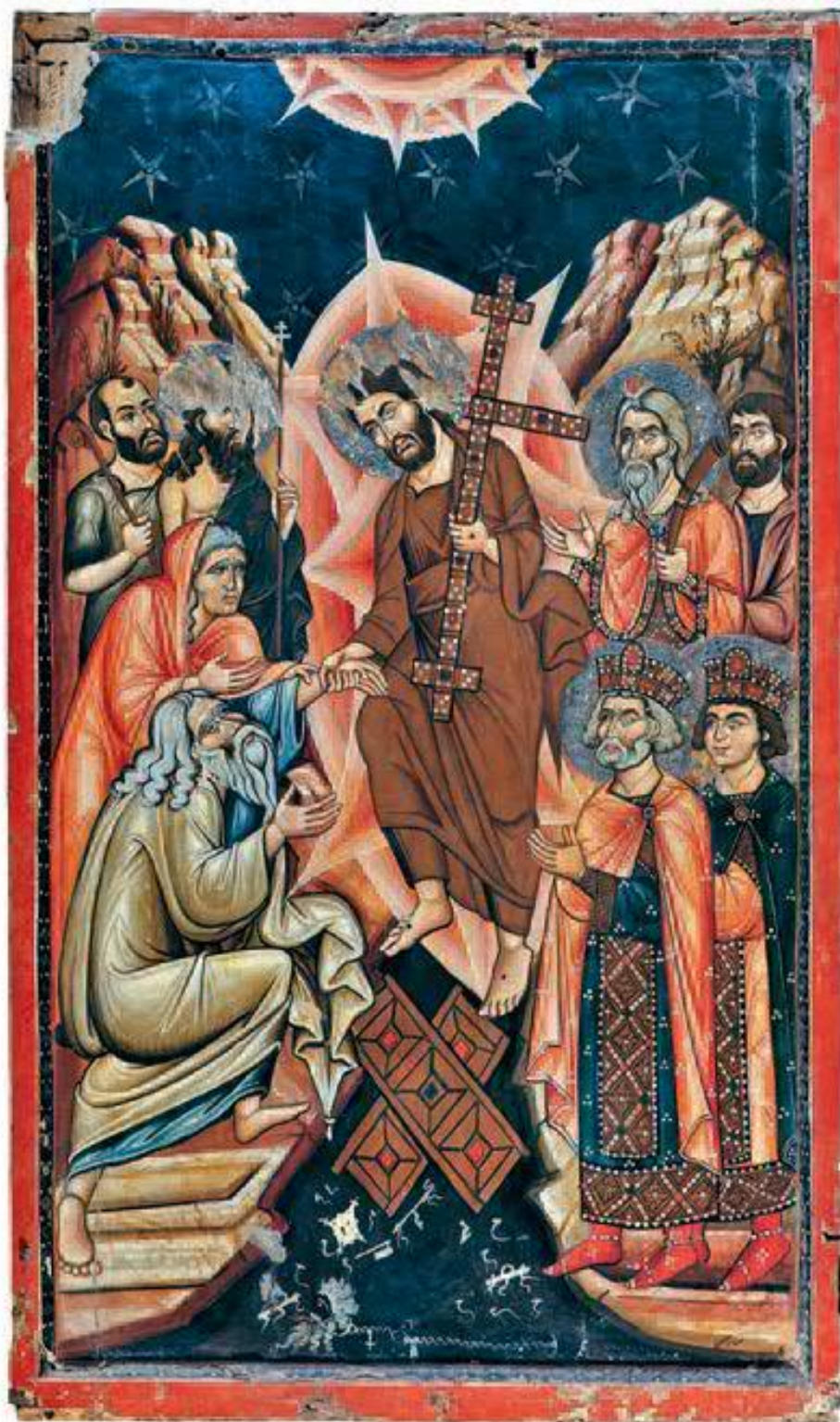
Богородица с Младенцем. Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае. Вторая  
половина XIII в.





325)  
Распятие. Монастырь  
Св. Екатерины  
на Синае. Вторая  
половина XIII в.





326)

Сошествие во ад.  
Монастырь Св. Екатерины на Синае. Вторая  
половина XIII в.



византийскую созерцательность, психологическую тонкость и изящество стиля. Однако западная составляющая этого европейско-византийского художественного симбиоза обогатилась, усвоив немало нового из византийской иконографии и стиля. В целом же искусство крестоносцев, при всей его оригинальности, осталось лишь небольшим эпизодом в истории византийского искусства XIII века.

## ГЛАВА 2. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII ВЕКА

Развитие византийского искусства пришло к середине XIII века к созданию такого стиля, в котором полностью преобладали классические ценности. Ярким примером являются фрески в церкви Св. Троицы в Сопочанах, выполненные между 1263 и 1268 годами греческими художниками, возможно, как это нередко бывало, при участии и местных мастеров (Ил. 327–334).

Крупные импозантные композиции в этих росписях ясно построены и легко обозримы; сцены кажутся пространственными, архитектурные фоны выглядят как сложные и красивые дворцовые здания. Движения фигур свободны и естественны, позы далеки от застывшей фронтальности; великолепные драпировки



**327)**  
*Церковь Св. Троицы  
 в Сопочанах. 1263 –  
 1268 гг.*





**328)**  
*Апостол Павел. Фреска  
церкви Св. Троицы  
в Сопочанах. 1263–  
1268 гг.*





329)

Успение. Фреска  
церкви Св. Троицы  
в Сопочанах. 1263–  
1268 гг.

330)

Успение. Фреска  
церкви Св. Троицы  
в Сопочанах. 1263–  
1268 гг. Деталь.













331)

Успение. Фреска  
церкви Св. Троицы  
в Сопочанах. 1263–  
1268 гг. Дстиль.





**332)**  
Рожество. Фреска  
церкви Св. Троицы  
в Сопочанах. 1263–  
1268 гг. Деталь.

**333)**  
Рожество. Фреска  
церкви Св. Троицы  
в Сопочанах. 1263–  
1268 гг. Деталь.

**334)**  
Рожество. Фреска  
церкви Св. Троицы  
в Сопочанах. 1263–  
1268 гг.





облегают фигуры просто и элегантно, обрисовывая их почти скульптурную пластику, во всех формах подчеркнут объем и вес; моделировка с помощью световых эффов и цветовой лепки — сильная и уверенная, красочная гамма — богатая и разнообразная, включающая в себя как интенсивные цвета, так и множество рефлексов; манера письма, основанная на широких мазках, — живописная и сочная.

Возникновение такого блестящего произведения, как фрески Сопочан, именно в 60-х годах XIII века совпадает с великим событием для Византии и всех земель на Балканах — восстановлением Византийской империи в результате отвоевания Константинополя у латинян в 1261 году основателем новой династии Михаилом Палеологом. Вновь решающая роль в искусстве переходит к столице. Классический стиль становится программным в деятельности столичных мастерских на протяжении второй половины XIII века, принимая в разные периоды те или иные оттенки. Не исключено, что на волне такого подъема и возникли фрески Сопочан, выполненные приглашенными в Сербию греческими мастерами.

Вероятно, к этому же или чуть более позднему времени, возможно, к 70–80-м годам XIII века, можно отнести огромный мозаичский Деисус на южной галерее Софии Константинопольской (Ил. 335–337). Его образы полны эмоциональной выразительности. Лирический, тонкий, грустный облик Богоматери перекликается

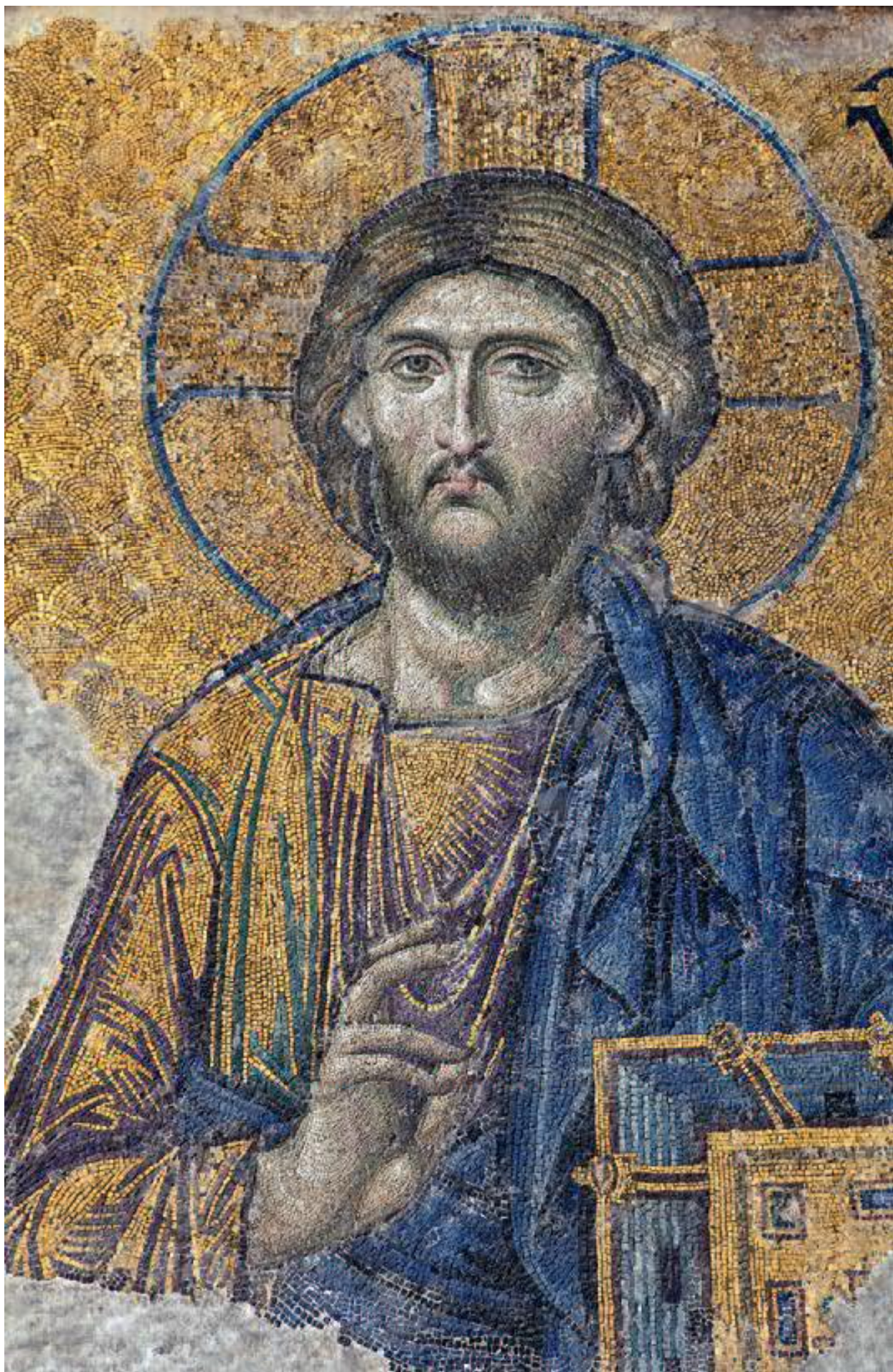
335)

Деисус. Мозаика  
на южной галерее  
собора Св. Софии  
в Константинополе.  
1260–1280-е гг.

336)

Деисус. Мозаика  
на южной галерее  
собора Св. Софии  
в Константинополе.  
1260–1280-е гг. Деталь.











с образом Владимирской Богоматери на знаменитой иконе первой половины XII века, что даже позволяло раньше ошибочно относить этот Деисус к XII веку<sup>13</sup>. Облик Иоанна Предтечи исполнен скорби, напряженности, драматизма. В центре — величественный образ Христа, погруженного в созерцание, более отрешенный, чем два других образа; кажется, что существует незримая преграда между человеком и Божественным образом, поднятым на недоступную высоту.

Эта мозаика принадлежит лучшим созданиям искусства XIII века. Все лики выполнены с редкой даже для Византии пластической красотой и колористической тонкостью, причем все переливы цвета согласованы с самыми малыми нюансами округлой формы. Мозаика из очень мелкой смальты выглядит как живописная поверхность, созданная краской. Совершенная форма уподоблена объемной скульптуре. Все телесное не умалено, но предстает в прекрасном преображенном виде; все материальное поднято на уровень представлений об идеальном.

На протяжении второй половины XIII века в живописи доминирует классицистический стиль. Со временем он становится более грузным, более тяжеловесным, чем тот его вариант, который воплощен в Сопочанах, однако чрезвычайно преданным классическим заветам и воспроизводящим их последовательно и с пониманием. Иногда миниатюры рукописей этого времени подражают изображениям в манускриптах периода Македонского Ренессанса X века, которые могли служить для художников XIII века образцами. Например, Псалтирь Vat. gr. 381 из Ватиканской библиотеки и фрагменты гр. 269 из РГБ точно воспроизводят знаменитую Псалтирь gr. 139 середины X века из Национальной библиотеки в Париже. Точно также некоторые иконы позднего XIII века напоминают конкретные миниатюры X века. Например, икона с изображением шагающего евангелиста Матфея с Евангелием в руке (Галерея икон, Охрид) (ил. 338) похожа на аналогичный образ в Евангелии X века в Национальной библиотеки в Париже, gr. 70. Миниатюры целого ряда рукописей второй половины XIII в. исполнены в стиле великолепного классицизма, с весомыми рельефными формами, ярким насыщенным цветом, сочным письмом, правильными ракурсами



**338)**  
Евангелист Матфей.  
Охрид, галерея икон.  
Конец XIII в.

13. Такое мнение высказывалось В.Н. Азаревым (см.: Азарев В.Н. История византийской живописи. Цит. изд. С. 94–95 и прим. 37, где приводятся и другие датировки).

**337)**  
Деисус. Мозаика  
на южной галерее  
собора Св. Софии  
в Константинополе.  
1260–1280-е гг. Деталь.





**339)**

Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия из монастыря Ивирон на Афоне, cod. 5, л. 136 об. 1260–1280-е гг.

**340)**

Евангелист Иоанн. Миниатюра Нового Завета. Санкт-Петербург, РНБ, гр. 101/1, л. 116 об. Конец XIII в.

и эффектными архитектурными фонами. Рукописи такого типа: Евангелие gr. 54 из Национальной библиотеки в Париже; Евангелие cod. 118 из Национальной библиотеки в Афинах; Евангелие cod. 5 из монастыря Ивирон на Афоне (Ил. 339). К этому же ряду принадлежит Новый Завет гр. 101 из Российской Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге (Ил. 340). Все они в той или иной мере подражают образцам периода Македонского Ренессанса как носителям истинной классической традиции.

В живописи позднего XIII века искусство становится все более монументальным и при этом несколько тяжеловесным, а в самом конце века приобретает воистину ораторский пафос. Таковы фрески в церкви Богородицы Перивлесты в Охриде, выполненные в 1294/1295 году двумя художниками-греками, Михаилом и Евтихием, приехавшими из Салоник (Ил. 341–345). Все элементы классического в своей основе стиля сильно утрируются, художественный язык становится напряженным и даже гротескным. Облики — суровые, нередко весьма грозные, взгляды нахмуренные, осуждающие, лица многих персонажей покрыты сильными бороздами, пластика таких лиц не обладает естественной мягкой округлостью,

**341)**

Фрески северной стены церкви Богородицы Перивлесты в Охриде. 1294/1295 г.

**342)**

Оплакивание. Фреска церкви Богородицы Перивлесты в Охриде. 1294/1295 г.









ΕΟΠΗΤΑΦΙΟΣ

ΟΥΚ ΕΠΕΔΙΔΥΟΚΟΝ  
ΤΩΙΟΣΗΦ.





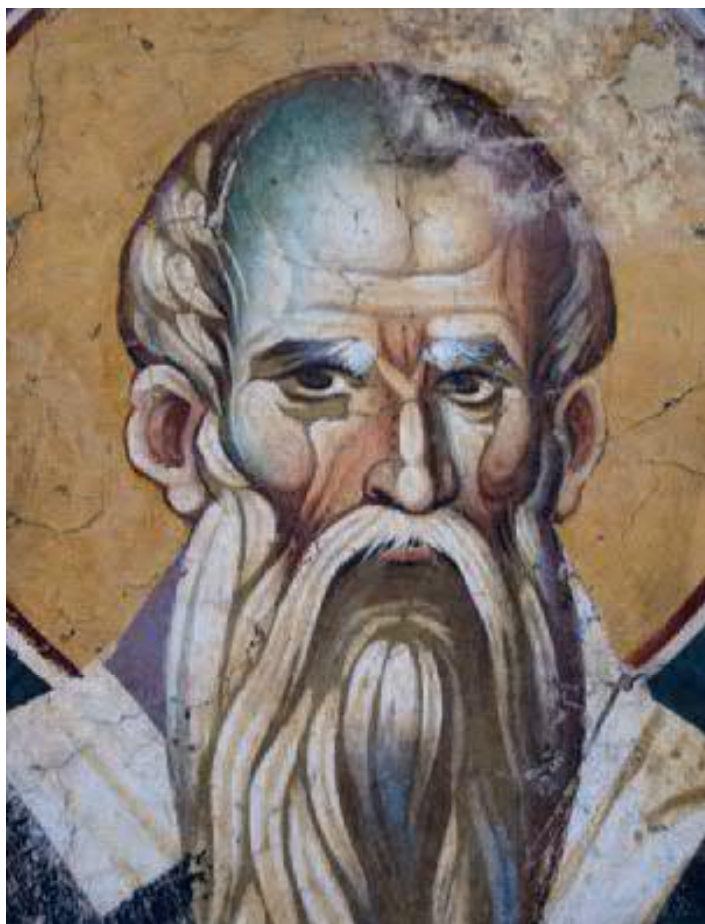




343)

Успение. Фреска  
церкви Богородицы  
Перивлепты в Охриде.  
1294/1295 г.





но кажется высеченной резцом, цвет яркий и при этом очень насыщенный, во всех фигурах, особенно находящихся в нижнем ряду по периметру храма, подчеркнуты сила, мощь, даже героический акцент. Искусство такого типа раньше не было свойственно Византии, обычно здесь ценились равновесие, художественный баланс. В конце XIII века энергия образов и стиля становится столь приподнятой, что порой кажется аффектированной. Возможно, это был маньеристический финал классики XIII века.

344)

Св. Климент. Фреска  
церкви Богородицы  
Перивлелты в Охриде.  
1294/1295 г.

345)

Апостол Филипп. Фре-  
ска церкви Богородицы  
Перивлелты в Охриде.  
1294/1295 г.







ЧАСТЬ V

ИСКУССТВО ПОЗДНЕ-  
ВИЗАНТИЙСКОГО  
ПЕРИОДА.  
XIV – ПЕРВАЯ  
ПОЛОВИНА XV ВЕКА



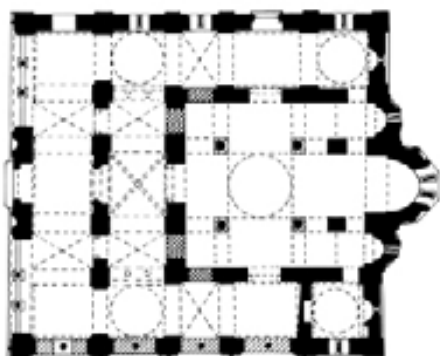
# ГЛАВА 1. АРХИТЕКТУРА ПОЗДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ПЕРИОДА

Последний период существования Византийского государства и византийского искусства называется по имени правящей династии «Палеологовским» (1261–1453 гг.). Это было время экономического и политического упадка Византии, утратившей большую часть своих территорий, богатств и международного авторитета. Вместо могущественной некогда империи Византия стала малым и бедным государством, к тому же безнадежно теснимым турками. Однако, несмотря на такую ослабленность, на нестабильную атмосферу всей жизни, искусство Византии переживает расцвет. Все достижения его сосредоточились в живописи, архитектура в этот поздний период практически не знает развития.

В эпоху латинского владычества в Константинополе почти ничего не строилось. В Палеологовский период, во время сильнейшего обеднения государства, здесь тоже строят чрезвычайно мало. Новые церковные здания повторяют типологию средневизантийской архитектуры, обычно в небольшом масштабе. Один из немногих примеров — южная церковь монастыря Липса, построенная между 1282 и 1304 годами вдовой императора Михаила VIII Феодорой как семейный монастырь и усыпальница. План повторяет средневизантийский тип компактной крестово-купольной церкви с обходом (Ил. 161). Центральный квадрат перес-



346)  
Церковь  
Свв. Апостолов  
в Салониках. 1310–  
1314 гг.



347)  
План церкви  
Свв. Апостолов  
в Салониках. 1310–  
1314 гг.



крыт куполом, опирающимся на выступы стены в углах. Таким образом, получается зальное пространство, вокруг которого идет круговой обход. В XIV веке и северная, и южная церкви монастыря Липса были обнесены общим экзонартексом, с южной стороны добавлен парекклесион.

Вообще именно добавление дополнительных помещений или перестройка старых зданий были основным видом строительной активности в Константинополе в Палеологовский период. Так, в 1315–1321 годы великий логофет Федор Метохит реставрирует главный храм монастыря Хора (Кахрие джами), пристраивает к нему нартекс с двумя куполами, экзонартекс и купольную часовню-усыпальницу (парекклесион) (Ил. 349, 350). Немного ранее, около 1310 года была возведена церковь-усыпальница при монастыре Богородицы Паммакарistos (Фетие джами) (Ил. 357, 358), имеющая облик миниатюрного храма на четырех колонках, с крестовыми сводами в рукавах креста и двумя дополнительными куполами над двухэтажным нартексом. Снаружи здание украшено чрезвычайно парадным кирпичным орнаментом и резными мраморными деталями. К началу XIV века относится также пристройка экзонартекса с тремя тыквообразными куполами в Килисе джами.

Более активное строительство велось в это время в Салониках. К началу Палеологовского периода относятся два больших храма, Св. Екатерины (рубеж XIII–XIV вв.) и Свв. Апостолов (1310–1314 гг.) (Ил. 346–348). Они принадлежат к старой



**348)**  
*Церковь Св. Екатерины в Салониках. Начало XIV в.*



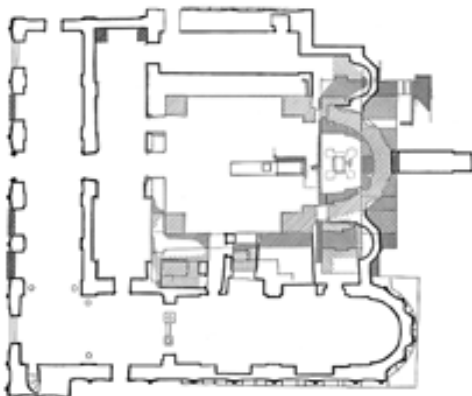
типологии крестово-купольного храма на четырех колоннах, однако имеют обходную галерею, освещенную поставленными по ее углам дополнительными четырьмя куполами. Новый тип храма, вероятно, афонского происхождения, представляет собой церковь Св. Илии Пророка (1360–1385 гг.): это очень крупный триконх. Главный большой купол над центральной частью храма опирается на четыре колонны, придвинутые к углам. Еще два купола поставлены над нартексом, с запада к нему примыкает открытый экзонартекс с тройной аркой. Между главной и боковыми апсидами имеются дополнительные выпуклые апсидиоли с куполами.

Сооружения самых разнообразных типов возводятся в Палеологовский период в Мистре, столице Морейского деспотата: базилики (Митрополия, конец XIII в.), крестово-купольные храмы на четырех опорах (церковь Богородицы Перивлепты, третья четверть XIV в.), октагоны на тропях (церковь Свв. Федоров, 1290–1296 гг.), а также храмы, сочетающие черты базилики и крестово-купольного типа, в монастырях Вронтохион (начало XIV в.) и Богоматери Пантанассы (1428 г.).

В течение XIII–XIV веков на балканских землях подлинная архитектурная школа сложилась в Сербском королевстве. Здесь были распространены различные архитектурные типы. В XIII веке в центральной сербской области Рашке сформировался оригинальный тип храма, соединивший традиции византийского зодчества и архитектуры сербского Приморья, где были сильны западные влияния. Образцом для рашских церквей стала церковь Богородицы в Студенице, возве-



349)  
Монастырь Хора  
(Кахрие джами) в Кон-  
стантинополе. XII в.;  
1315–1321 гг.



350)  
План монастыря Хора  
(Кахрие джами)  
в Константинополе.  
Собор XII в.; 1315–  
1321 гг.



денная между 1186 и 1196 годами по заказу Стефана Немани (Ил. 307). Центральная часть храма перекрыта широким куполом, опирающимся на выступы стен в углах (компактный крестово-купольный тип); с востока к ней примыкает пониженный трехчастный алтарь, с севера и юга — боковые притворы-певницы, с запада — внутренний нартекс, а также пристроенный позже внешний нартекс с боковыми приделами. В более поздних храмах рашского типа (церковь Спаса в Жиче, ок. 1220 г.; церковь Вознесения в Милешево, до 1228 г.; церковь Св. Троицы в Сопочанах, 1263–1268 гг. и др.) (Ил. 313, 327) сохраняется та же вытянутая по продольной оси композиция, но увеличивается высота центральной части, увенчанной куполом.

В конце XIII – первой половине XIV века, с одной стороны, традиции Рашской школы продолжают развиваться и обогащаются новыми конструктивными и стилистическими чертами (храм монастыря Пантократора в Дечанах, 1327–1335 гг.); с другой стороны, укрепление связей с Византией и захват македонских территорий способствовали распространению византийских архитектурных типов, которые, впрочем, нередко подвергались существенной переработке. Так, церковь Успения Богородицы в Грачанице (ок. 1320 г.) по своему плану аналогична пятикупольным храмам Св. Екатерины и Свв. Апостолов в Салониках, однако ярко выраженный вертикализм композиции и четкое функциональное деление внутреннего пространства на различные зоны соответствуют сербским традициям.

Во второй половине XIV – первой половине XV века Сербия, как и Византия, потерявшая большую часть своих территорий и сильно обедневшая, находящаяся под постоянной османской угрозой, переживает свой последний расцвет. В землях по реке Мораве складывается особая архитектурная традиция, наиболее характерными особенностями которой являются план в виде триконха (с одним или пятью куполами, с отдельно стоящими опорами или без них), а также богатый и разнообразный декор, в том числе кирпичный орнамент и резьба по камню. Важнейшие постройки Моравской школы — церкви монастырей Раваница (ок. 1377 г.), Ресава (1406–1418 гг.) и Каленич (1418–1427 гг.) (Ил. 393, 396, 399).

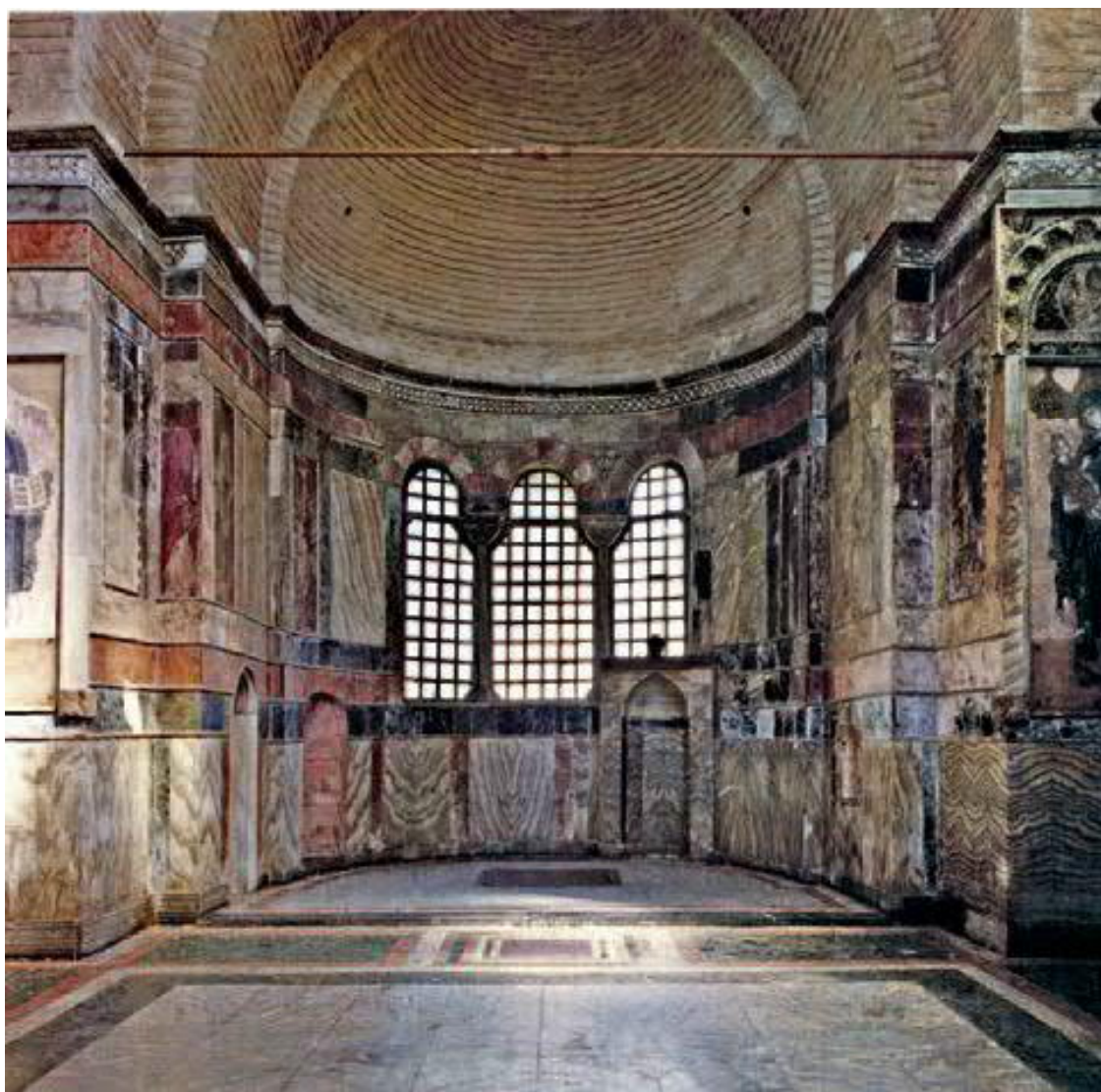
## ГЛАВА 2. ЖИВОПИСЬ ПАЛЕОЛОГОВСКОГО РЕНЕССАНСА

В Константинополе в начале XIV века продолжается, как и в позднем XIII веке, программная классицистическая ориентация культуры. Камерная и изысканная, эта культура сосредоточивалась вокруг двора императора Андроника II. Здесь ценилась гуманистическая образованность, поощрялось изучение античности, культивировалась утонченная изысканность вкуса. В первой трети XIV века развитие так называемого Палеологовского Ренессанса достигает своего пика<sup>14</sup>. Эстетические идеалы искусства этой эпохи, блестящий его артистизм, его ретроспективизм воплотились в ансамбле мозаик и фресок церкви монастыря Хора (турецкое название — Кахрие джами), выполненных между 1315 и 1321 годами

14. О формировании искусства Палеологовского Ренессанса и различных периодах его развития см.: Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongress, München, 1958. IV/2. München, 1958. S. 1–63; Id. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami. Vol. IV. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background / Ed. P.A. Underwood. Princeton, 1975. P. 107–160. См. также: Belting H. The Fethiye Workshop and Late Byzantine Art / Belting

H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978. P. 96–107; Buchta H., Belting H. Patronage in Thirteenth Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. Washington, 1978. P. 57–59 и особенно P. 58, nt. 4, где приводится полная библиография.





351)  
Интерьер собора мо-  
настыря Хора (Кахрие  
джами) в Константи-  
нополе. XII в.; пере-  
стройка и декорация  
1315–1321 гг.



352)  
Перепись населения.  
Мозаика внешнего  
нартекса в монастыре  
Хора (Кахрие джами)  
в Константинополе.  
1315–1321 гг.





**353)**  
*Сцены детства  
 Богородицы. Мозаики  
 внутреннего нартекса  
 в монастыре Хора  
 (Кяхрие джамии)  
 в Константинополе.  
 1315–1321 гг.*



**354)** Благовещение у колодца. Мозаика внутреннего нартекса в монастыре Хора (Кахрие джами) в Константинополе. 1315–1321 гг.

**355)**  
Сошествие во ад.  
Фреска пареккле-  
сиона в монастыре  
Хора (Кахрие Джами)  
в Константинополе.  
1315–1321 гг.















по заказу Федора Метохита, великого логофета при императорском дворе, одного из образованнейших людей своего времени (Ил. 351–356). Декорации представляют собой сцены или фигуры небольшого размера, расположенные на сводах и стенах двух нартексов (мозаики) и парекклесиона (фрески), пристроенных в это же время к старому храму XII века. В узком интимном пространстве этих помещений, на сравнительно небольшом расстоянии от глаз размещены композиции, средкой для византийских живописных циклов подробностью иллюстрирующие жизнь Христа и Богородицы. Изображения стелются сплошным ковром, хотя и соответствуют тектоническим членениям здания. Маленькие сцены или фигуры, обрамленные архитектурными профилями как рамами, напоминают иконы. Многофигурные композиции последовательно и детально обрисовывают события. Общий характер росписи, включающей много редких сюжетов, — повествовательный. В ней нет ничего от величественной монументальности старого византийского искусства. Напротив, ее общая лирическая настроенность располагает к более личному восприятию религиозных сюжетов. Композиции приближаются к иллюзионистическим картинам. Богатая архитектура фонов кажется размещенной в конкретном, обозримом пространстве. Фигуры часто представлены в стремительном движении, их развевающиеся одежды будто колышутся ветром. Легкие формы лишены тяжести и массивности. Правильные изящные пропорции фигур, грациозные позы, свобода и гибкость ритмических чередований фигур и предметов, ясность подробной пластической моделировки, разнообразие оттенков светлой переливчатой цветовой гаммы — все это черты свободного живописного стиля, восходящего к эллинизму. Образцами для такого искусства могли служить миниатюры старых рукописей либо раннехристианской эпохи, либо X века, типа Парижской псалтири (gr. 139 из Национальной библиотеки в Париже) (Ил. 215) или Свитка Иисуса Навина (Vat. palat. gr. 431 из Ватиканской библиотеки).

Классицизм был главным, но не единственным содержанием искусства раннего XIV века. Кроме изысканной придворной культуры, ориентированной на классическое прошлое, была потребность в создании образов строгих, аскетических, отвечающих молитвенному состоянию. Оба эти начала неизменно присутствовали в византийском искусстве в разные времена, но одно из них всегда было доминирующим, оттесняя другое на задний план. В период Палеологовского Ренессанса наряду с множеством классических типов возникали и весьма суровые аскетические образы; они были редкими, даже единичными созданиями. Таковы изображения святителей и преподобных в мозаиках Фетиеджами (до 1310 г.), расположенные на крутых сводах и в узких глубоких нишах (Ил. 357–361). Среди образов этого ансамбля, прославленных классической красотой и деликатным мастерством, они выделяются неожиданной строгостью длиннобородых лиц, пронзительностью их выражения, углубленностью взглядов.

Такой же, только еще более остро выраженный духовный тип воплощен во фресках начала XIV века в церкви Одигитрии (Афендики) в Мистре (Ил. 362)

356)

*Сошествие во ад.  
Фреска парекклесиона в монастыре  
Хора (Кахрие джамии)  
в Константинополе.  
1315–1321 гг. Деталь.*



357)

Южная церковь  
монастыря Бого-  
родицы Паммака-  
ристос (Фетие Джами)  
в Константинополе.  
Ок. 1310 г.



358)

Интерьер южной  
церкви монастыря  
Богородицы Паммака-  
ристос (Фетие Джами)  
в Константинополе.  
Ок. 1310 г.

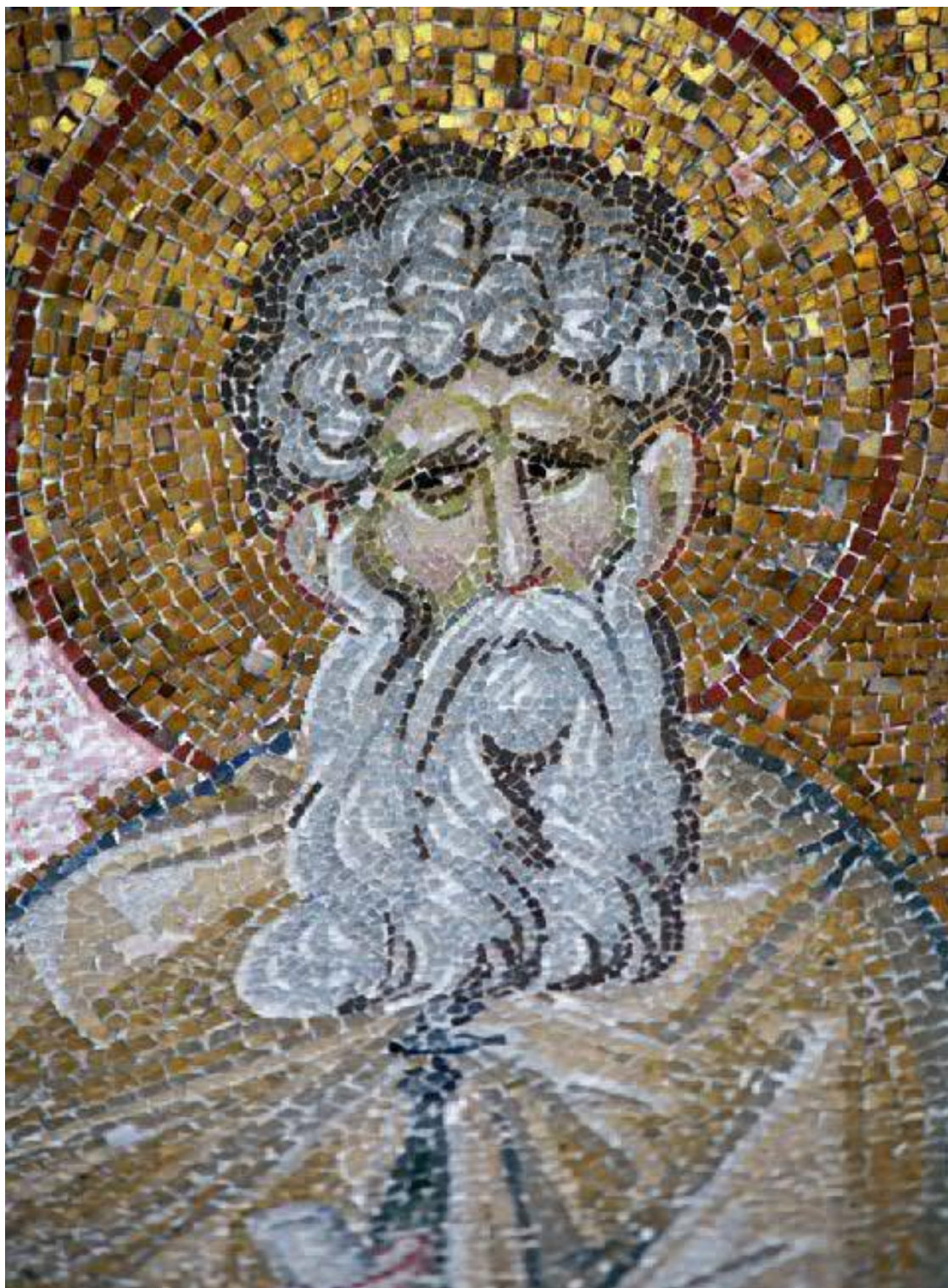
359)

Христос Пантокра-  
тор. Мозаика в южной  
церкви монастыря  
Богородицы Паммака-  
ристос (Фетие Джами)  
в Константинополе.  
Ок. 1310 г.









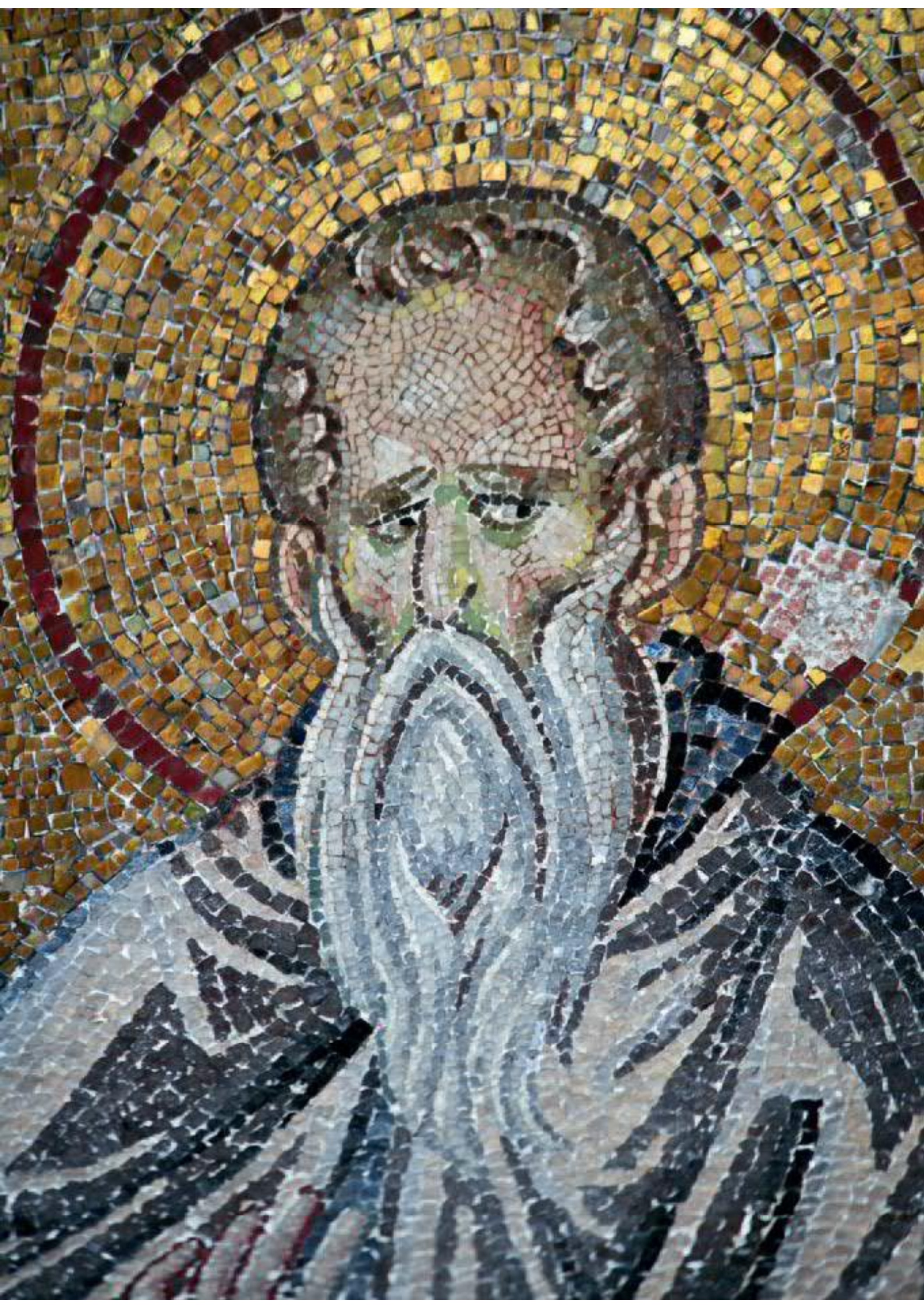
360)

Св. Арсений Великий.  
Мозаика в южной  
церкви монастыря  
Богородицы Паммака-  
ристос (Фетие Джами)  
в Константинополе.  
Ок. 1310 г.

361)

Св. Иоанн Лествичник.  
Мозаика в южной  
церкви монастыря  
Богородицы Паммака-  
ристос (Фетие Джами)  
в Константинополе.  
Ок. 1310 г.









362)

Неизвестный святой.  
Фреска в монастыре  
Афендики в Мистре.  
Начало XIV в.





**363)**  
*Св. Давид Солунский.  
Фреска парекле-  
сиона в монастыре  
Хора (Кахрие джамии)  
в Константинополе.  
1315–1321 гг.*





364)

Двенадцать апосто-  
лов. Москва, ГМИИ  
им. А.С. Пушкина.  
Начало XIV в.





**365)**  
Богородица Душеспасительница. Охрид,  
Галерея икон. Начало  
XIV в.

**366)**  
Благовещение. Обо-  
рот иконы Богородицы  
Душеспасительницы.  
Охрид, Галерея икон.  
Начало XIV в.

и во фресках парекклесиона Кахрие джами (1315–1321 гг.). Наиболее выразительный среди последних — образ столпника Давида Солунского: старое высохшее лицо; высоченный мудрый лоб, узкие, как щели, запавшие глаза, как будто спрятанные под густыми зарослями бровей; острый, даже пропительный взгляд; бескровное лицо песочного цвета (Ил. 363). В нем нет никакой физической красоты или особой физической выразительности. Напротив, неприметность лица, как бы «спрятанность» индивидуального облика-портрета. Это созерцатель, отшельник, пустынный, ушедший от мира и его внешней привлекательной красоты, безмолвно вглядывающийся в невидимые миру образы и внимающий неслышимым миру голосам. Этот образ православного мистика, духовидца резко контрастирует со спокойной гармонией и общей эlegantностью ансамбля и впечатляет своей напряженностью. В сущности, это удачное художественное воплощение образа подвижника, адекватное происходившим в это время в Византии поискам в духовной жизни. Некоторые художники раннего XIV века остро уловили это новое умонастроение, пока еще контрастировавшее с общей классицистической атмосферой культуры этого времени. Такие образы были воплощены во фресках церковей Константинополя, Салоник, Мистры и некоторых храмов Сербии и Македонии, тогда как иконы этого времени в большинстве своем созданы в стиле великолепного классицизма (Ил. 364–366).



### ГЛАВА 3. ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIV ВЕКА

Период Палеологовского Ренессанса завершился примерно в начале 30-х годов XIV века. Следующий краткий этап, 30–40-х годов, можно назвать «периодом церковных споров». Примерно с конца XIII – начала XIV века в византийской религиозной жизни появляется интерес к исихазму — практике древнего православного созерцания, ведущего к мистическому единению с Богом. Этот ранневизантийский духовный опыт оживает с новой силой в конце жизни Византии, в XIV веке. На протяжении 30–40-х годов разворачиваются острые дискуссии между Григорием Паламой, афонским монахом, приверженцем исихии, и Варлаамом, греческим монахом из Италии (Калабрии), приехавшим около 1330 года в Константинополь. Учение Паламы о Божественных энергиях, исходящих от Бога, могущих сообщаться человеку, преображая его и делая его «обожненным», отрицалось Варлаамом. Напряженные дискуссии происходили в эти годы и в Константинополе, и особенно в Салониках, вблизи монашеского Афона, к этому времени широко освоившего практику исихазма.

367)

Пророк Аввакум.  
Миниатюра  
Нового Завета  
с Псалтирью. Москва,  
ГИМ, Син. гр. 407,  
л. 502 об. 1330–  
1340-е гг.



368)

Апостол Петр.  
Миниатюра Нового  
Завета с Псалтирью.  
Москва, ГИМ,  
Син. гр. 407, л. 260 об.  
1330–1340-е гг.







369)  
Св. Иоанн Богослов.  
Миниатюра Нового  
Завета с Псалтирью.  
Москва, ГИМ,  
Син. гр. 407, л. 388 об.  
1330–1340-е гг.





**370)**  
Христос Панто-  
кратор. Афины,  
Византийский музей.  
1330–1340-е гг.

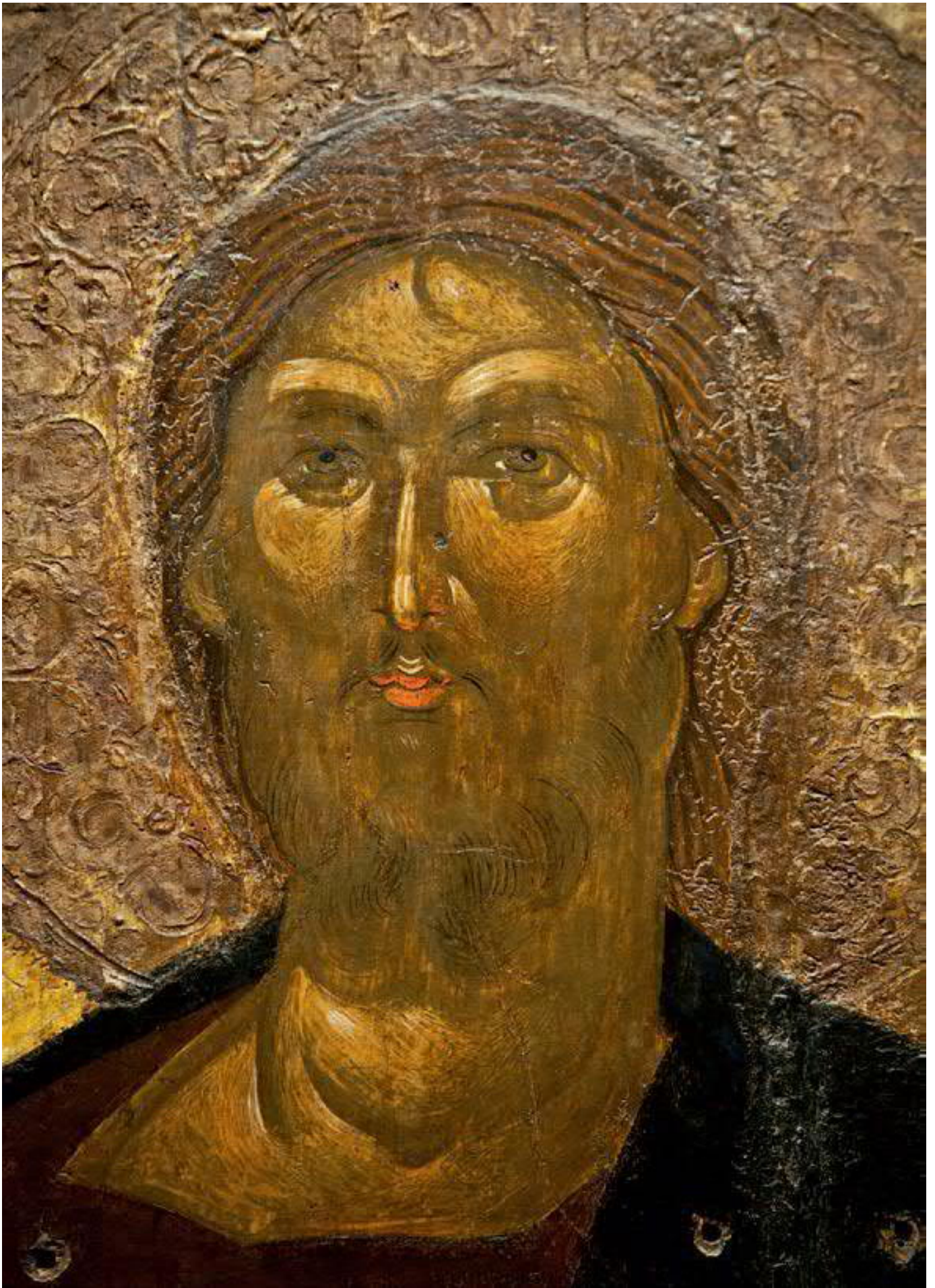
**371)**  
Св. Иоанн Предтеча.  
Санкт-Петербург,  
Государственный Эр-  
митаж. 1330–1340-е гг.

В атмосфере церковных диспутов 30–40-х годов возникает искусство, стремящееся воплотить подчеркнуто спиритуальный образ и найти для этого специальные приемы. Этот процесс отразился во всех видах живописи, особенно в миниатюрах. Таковы иллюстрации в Новом Завете с Псалтирью из Москвы (ГИМ, Син. гр. 407) (Ил. 367–369), в венском Евангелии (Национальная библиотека Австрии, theol. gr. 300), в Евангелии из Оксфорда (Бодлеянская библиотека, Canon. gr. 38), в Мипологии деспота Салоник Дмитрия Палолога, 1322–1340 годы (Бодлеянская библиотека, gr. th. f. 1), в Евангелии Исаака Асана Палеолога, 1346 год (Синай, монастырь Св. Екатерины, cod. 152), и др. Таковы и некоторые иконы этого времени: Христос Пантократор (Афины, Византийский музей) (Ил. 370, 372), Св. Иоанн Предтеча (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж) (Ил. 371), Св. Николай Чудотворец (Дечаны), Св. Николай Чудотворец (Хиландар), Христос Пантократор кира Исаака Дука Керсака (Охрид).

Особенности искусства этой эпохи, отмеченного поисками нового образа и стиля, больше всего проявились в миниатюрах. В них можно видеть избыточность

**372)**  
Христос Пантокра-  
тор. Афины, Ви-  
зантийский музей.  
1330–1340-е гг. Деталь.







драпировок, линий, светов; во многих — тяжелые, завязанные узлами велумы; везде — большие столы, кресла, подножия, поштры, тесно заставляющие пространство. Образы часто имеют драматическую окрашенность. Острые эмоции искажают лица. На них бывают запечатлены то вдохновение и восторг, то возбуждение и порыв, иногда — горесть и даже страдание. Глубокое раздумье, мистическая озабоченность, состояние крайнего потрясения отличают образ Иоанна Богослова перед Апокалипсисом (миниатюра в Новом Завете с Псалтирью, ГИМ, Син. гр. 407). Повторяются крутящиеся спиралью повороты фигур, движение подчас физически аффектированное, вызывающее ощущение вихря. Ракурсы — анатомически сложные, в жестах отражены страстные эмоции: ангелы рыдают, жены стенают, пророк Аввакум изогнулся от ошеломленности, Иоанн Богослов перед Апокалипсисом съежился и сгорбился от мистического ужаса. Обильные драпировки образуют избыточные складки и тяжелые узлы, в результате фигуры приобретают причудливые расширенные силуэты, не соответствующие простому абрису тела. Широкие фалды тканей образуют вокруг фигуры некую дополнительную сферу, в которую она погружена, что лишает ее четкости очертаний классической статуи. Контуры складок слагаются в острые зигзаги, рисунок драпировок или скал пейзажа имеет линии отрывистые, стреловидные. Силуэты иногда очерчены белым контуром и кажутся чуть светящимися. В композициях много света, благодаря чему и персонажи, и пейзаж выглядят озаренными, даже блистающими. Столь же много и яркого цвета, с преобладанием интенсивного синего или красного. Насыщенному цвету соответствуют плотные, будто тяжелые краски. Во всем — густота и чрезмерность.

Искусство такого типа, острое, эмоциональное и возбужденное, существовало на протяжении всего двух десятилетий XIV века.

#### ГЛАВА 4. ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV ВЕКА

После того как на церковном соборе 1351 года одержал победу св. Григорий Палама, общий климат религиозной жизни сильно изменился (Ил. 373). Тологические споры кончились, и в богословской жизни настала стабильность. В искусстве после середины XIV века произошел перелом — поворот к созданию образов совершенно другого характера, чем те, что возникли в десятилетия церковных споров. Острота эмоций, тревожность, возбужденность уступили место спокойной сосредоточенности. Искусство вернулось к осознанию символической значительности культового икононого образа, которое было ослаблено в десятилетия Палологовского Ренессанса. Основным видом живописи становится икона. Она достигает теперь крупных, иногда даже громадных размеров («Акафист Богоматери», «Предста царица» из музеев Московского Кремля). Получают распространение большие (и по масштабу, и по составу) композиции Деисуса, включающие в себя несколько икон, поставленных в ряд с изображением Христа,

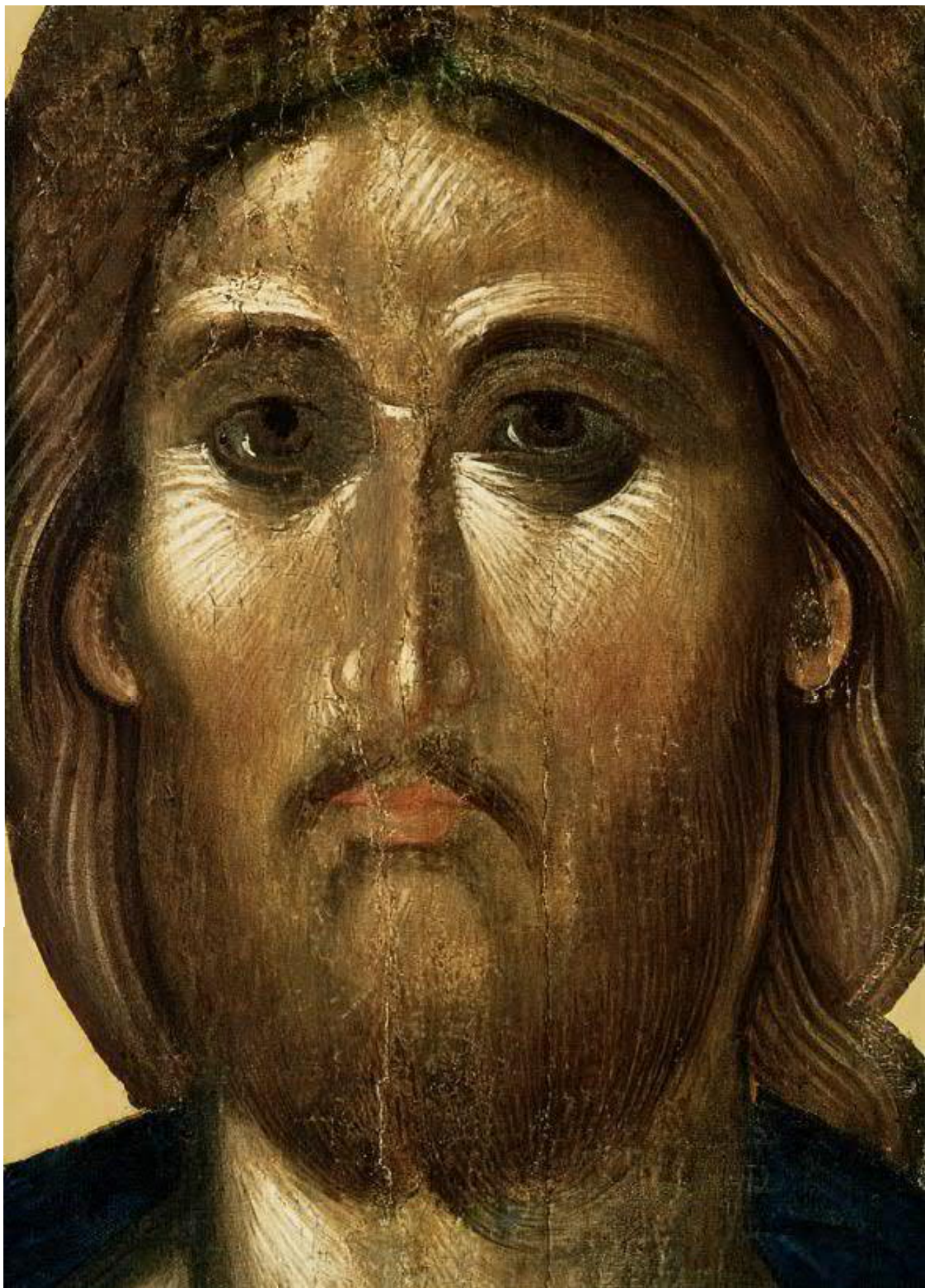
373)

Св. Григорий Палама.  
Москва, ГМИИ  
им. А.С. Пушкина.  
Конец XIV в.











Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов и отцов Церкви (Высоцкий чин, Деисусные чины из монастырей Хиландар и Ватопед на Афоне, Деисус из Благовещенского собора Московского Кремля и др.). Столь же распространены единичные, крупные, чаще всего поясные изображения Христа, Богоматери, отдельных святых (например, «Св. Марина» из Византийского музея в Афинах, «Св. Анастасия» из Эрмитажа).

Художественный язык становится собранным и немногословным. Образы святых рисуются чаще всего крупными уплощенными силуэтами, возникающими из золотых фонов. Скупые простые контуры не дают рассеиваться вниманию созерцающего. Красочная гамма часто более сдержанная, чем палитра в произведениях Палеологовского Ренессанса, и сосредоточивается либо на тональном единстве, либо на свечении немногих густых тонов. Лица озарены лучами сильного света — символ проповедуемых св. Григорием Паламой Божественных энергий, соприкасающихся с человеком и преображающих его духовную и физическую природу. В лицах появляется особое выражение умиротворенности, внутреннего сияния.

Главная тема этого искусства — духовная просветленность. Подобные образы, неподвижные, спокойные, полные внутреннего вслушивания, соответствовали исихастским идеалам безмолвия. Такое искусство, пользовавшееся строго отобранным набором художественных средств, выглядит эстетически менее изысканным по сравнению с полным декоративных эффектов стилем Палеологовского Ренессанса. Однако рядом с ним оно было столь же существенным, как искусство XI века по сравнению с Македонским Ренессансом. От подражательного классицизма Византия вернулась к подлинным основам своего художественного образа и стиля.

В Византии второй половины XIV века в церковной жизни и искусстве определяющими были исихастские представления. В кругу таких представлений было создано много вариантов образа и стиля; искусство этого периода совсем не выглядит сухим и оскудевшим, как его раньше воспринимали<sup>15</sup>. Как и прежде, в живописи этого времени сосуществовали два больших направления. Одно из них, основанное на классических традициях, видимо, доминировало; другое, также использовавшее классический художественный язык, стремилось при этом к большей углубленности и мистической окрашенности образов.

В первом варианте классические элементы стиля всегда одухотворялись с помощью различных специальных приемов. Таких произведений много, все они —



375)

Христос Панто-  
кратор. Санкт-  
Петербург, Государ-  
ственный Эрмитаж.  
1363 г.

374)

Христос Панто-  
кратор. Санкт-  
Петербург, Государ-  
ственный Эрмитаж.  
1363 г. Деталь.

15. Такую оценку позднепалеологовскому искусству дал в своих трудах В.Н. Лазарев (см., например: Лазарев В.Н. История византийской живописи. Цит. изд. С. 167, 170).







достаточно разные, стиль их и содержание образов не одинаковы. Среди них есть творения исключительные — иконы Христа Пантократора 1363 г. (Эрмитаж) (ил. 374, 375), Богоматери Донской (Третьяковская галерея) (ил. 376), Св. Марины (Византийский музей в Афинах), а есть произведения рядовые. Однако во всех созданиях этого круга видна общая, извечная византийская цель — воплотить духовное начало средствами классического искусства.

Одно из лучших произведений этого типа — Христос Пантократор из Эрмитажа, созданное в Константинополе около 1363 года как храмовая икона для монастыря Пантократора на Афоне. Поясное изображение Христа — крупное, монументальное, впечатляющее величием и красотой. Весь облик Спасителя — лик и фигура, — как будто светятся. Образ в прямом смысле окружен сиянием, исходящим и от взгляда, и от самой красочной поверхности. В облике Христа нет ничего отрешенного, полное спокойствие, ясность и прямота взора. Взгляд совершенно живой, конкретный. Достоинство личности никак не подчеркивается. Голова, лик, руки написаны с пластическим совершенством. Шея обладает столь правильной округлостью, что вызывает ассоциации с античной статуей. Краски лежат сообразно скруглениям формы. В колорите — полная гармония, доминирует мажорное звучание. Создается впечатление, что воспевается красота человеческого облика, совершенной формы и красок мира.

Стилистические приемы очень похожи на классическое искусство Палеологовского Ренессанса. В это время происходит явное возрождение его принципов, несколько утраченных в предыдущий период 30–40-х годов XIV века. Однако реставрация классицизма начала века, или, лучше сказать, — его естественное продолжение, происходит на совершенно другой основе. Целью является не подражание античным моделям, но при сохранении их уникальной красоты полное их преображение путем насыщения их Божественным светом. Лежащие на великолепной живописной поверхности белые штрихи — это лучи Божественного света, одухотворяющего образ и материю. Этот свет падает на лик и руки Христа поверх прекрасной формы, он одухотворяет ее, но не создает, ибо она существует во всей своей зримой красоте помимо падающих на нее лучей. Глубоким свечением насыщен синий цвет одежд Христа; сама краска кажется светящейся изнутри. Свет может сильными вспышками ложиться на материю (таковы белые блики на лице, шее, руках) и становиться доступным зрению, видимым, а может войти в материю и заставить ее светиться. Оба способа обитания Божественного света в мире будут часто использоваться в позднем византийском искусстве. Таковы те специальные приемы, которые были найдены художниками для адекватной передачи учения о Божественных энергиях, столь важного для того времени.

Главная тема этого искусства — торжество духовной просветленности и просветленность телесной красоты, великолепие материи, полностью пронизанной Божественным светом. И все это — после художественных созданий предыдущих десятилетий, полных беспокойства и даже тревоги, таких, как Иоанн Предтеча

**376)**

*Богоматерь  
Донская. Москва,  
ГТГ. Конец XIV в.*



из Эрмитажа. Сравнение этих икон обнаруживает разительные перемены, произошедшие в атмосфере жизни. Складывается впечатление, что в 50–60-х годах снова утверждаются положительные идеалы, дающие стабильность и обновленную художественную инициативу.

Эта стилистика и общая интонация сохраняются на протяжении второй половины XIV века, создавая выразительность многих произведений этого времени, как икон, так и фресок. Среди них иконы Богоматери Перивлепты в Сергиевом Посаде (Ил. 377, 379), Богоматери с Иоанном Богословом в Археологическом музее в Софии (Ил. 378), архангела Михаила из Византийского музея в Афинах (Ил. 380, 381), стенописи в церкви Перивлепты в Мистре (Ил. 382–384), икона Св. Марины в Византийском музее в Афинах (Ил. 385) и многие другие.

Можно проследить определенную эволюцию среди произведений искусства такого классического типа. Так, в последней четверти XIV века для него характерны, с одной стороны, монументализация форм, с другой — более тонкая, чем раньше, психологизация образов. Таков Высоцкий чин — крупный поясной Деисус



377)  
Богородица  
Перивлепта.  
Сергиево-Посадский  
музей заповедник.  
Конец XIV в.

379)  
Богородица  
Перивлепта.  
Сергиево-Посадский  
музей заповедник.  
Конец XIV в. Деталь.

378)  
Богородица и св. Иоанн  
Богослов. София,  
Археологический  
музей. 1371 г.





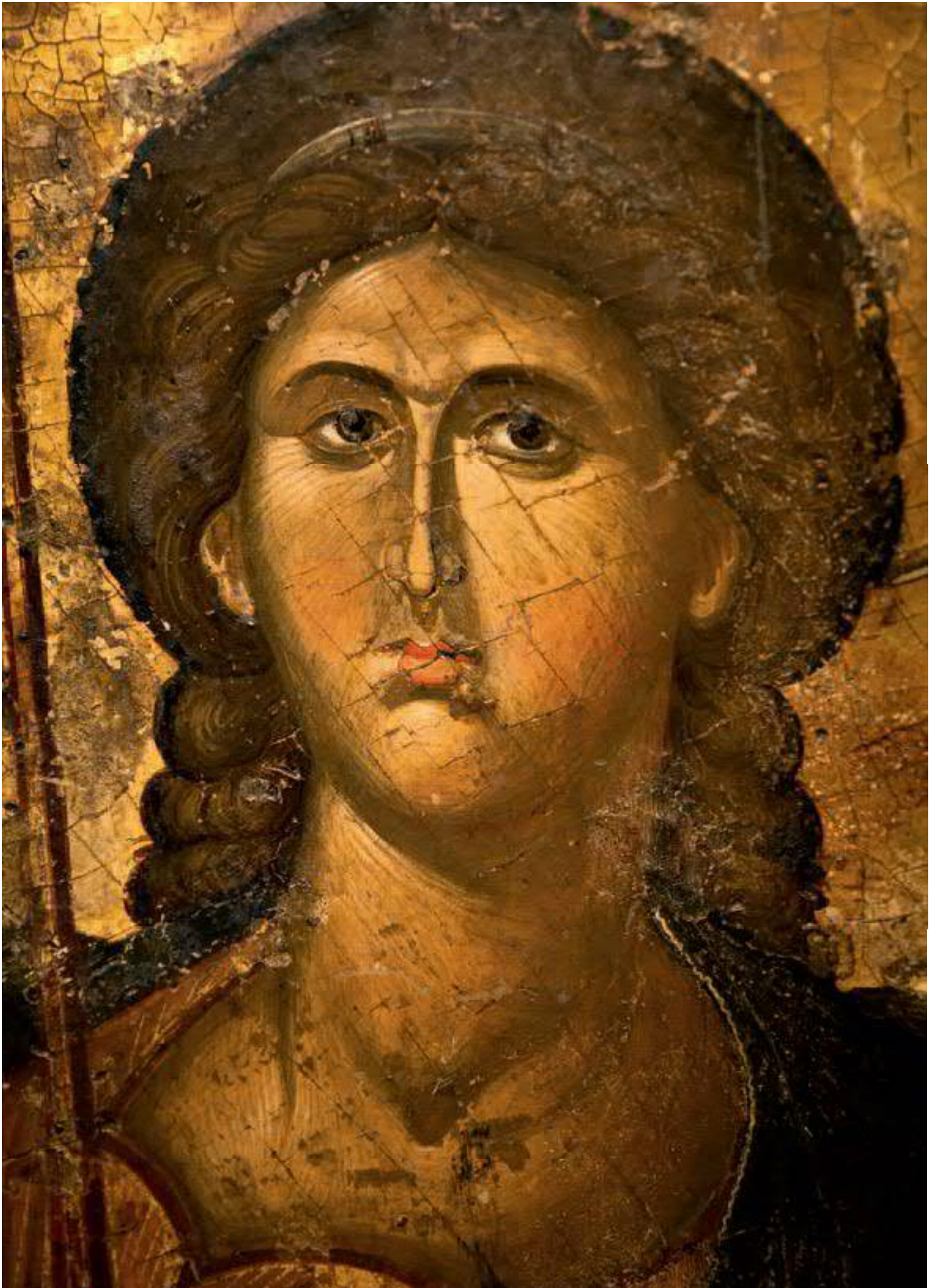




**380)**  
Архангел Михаил.  
Афины, Византийский  
музей. 1360–1370-е гг.

**381)**  
Архангел Михаил.  
Афины, Византийский  
музей. 1360–1370-е гг.  
Деталь.













**382)**  
Фрески церкви Бого-  
родицы Перивлепты  
в Мистре. Третья чет-  
верть XIV в.





383)

Крещение. Фреска  
церкви Богородицы  
Перивлепты в Мистре.  
Третья четверть XIV в.





384)  
Рождество. Фреска  
церкви Богородицы  
Перивлепты в Мистре.  
Третья четверть XIV в.







из семи икон, исполненный в Константинополе и вывезенный оттуда между 1387 и 1395 годами в Высоцкий монастырь в Серпухове по заказу игумена этого монастыря Афанасия Высоцкого (Ил. 386, 387). В живописи этих икон сохраняется вся полнота и красота классической структуры: пластическая форма головы и лица с округлым, как в скульптуре, объемом (особенно в ликах архангелов), согласованность цветов и оттенков, отсутствие какой-либо монотонности и монохромности, наоборот, разнообразие красок, нюансированность красочной фактуры, включающей множество полутонов. Вместе с тем эти иконы впечатляют своим большим масштабом. Мощные фигуры с широкими плечами, простыми контурами, утяжеленными силуэтами кажутся гигантами. Во всем ощутим утвердительный пафос. Просветленные облики архангелов, их юные округлые лица осеяны внутренним светом (глаза Михаила сияют!), а их одежды, особенно красный плащ Михаила с голубыми пробелами, празднично нарядны. Кажется, что такое искусство исполнено оптимизма. Его спокойный, положительный тон продиктован только духовной позицией. Именно она сделала возможным подъем искусства в поздний период истории Византии.

Другой тип художественного образа в искусстве XIV века обладает выразительностью внутренне напряженной, даже экспрессивной; он призван выразить мистическую сущность исихастского учения о единении с Богом, возможном для человека еще на земле. Узкие, худые и длинные лица, с нахмуренными лбами и бровями, с пронизывающими, испытующими и нередко осуждающими взглядами глубоко посаженных, будто спрятанных глаз встречаются в живописи второй половины XIV века нередко, хотя появляется такой тип образа еще в раннем XIV веке, на фоне изысканного искусства Палеологовского Ренессанса (Фетис джами, Кахрие джами и др.) и затем продолжает существовать на протяжении десятилетий «церковных споров» (Новый Завет с Псалтирью, ГИМ, Син. гр. 407). Образы такого рода никогда не повторялись в точности, однако физиогномический тип, как и характер выразительности всех этих ликов были едины. Такова типология аскетического образа в живописи Палеологовской эпохи, существенно отличающаяся от представлений о подобном образе в византийском искусстве прежних времен.

Во второй половине XIV века искусство такого типа воплотил с наибольшей полнотой и яркостью Феофан Грек — византийский мастер из Константинополя, переехавший на Русь и проведший здесь, видимо, большую часть жизни. Даты его жизни неизвестны, кроме двух: в 1378 году он расписывает церковь Спаса Преображения в Новгороде, а в 1405 году создает (в составе артели) иконы для иконостаса в церкви Благовещения в Московском Кремле. Известно также, что он работал во многих церквях как до приезда на Русь, так и на Руси (в Новгороде, Москве, Коломне, Серпухове, Нижнем Новгороде), писал фрески, иконы и миниатюры.

В церкви Спаса Преображения в Новгороде сохранились только остатки некогда большого ансамбля фресок: Пантократор в куполе, пророки в барабане,

385)

Св. Марина. Афины, Византийский музей. Конец XIV в.





386)

Архангел Михаил из  
Высоцкого чина. Мо-  
сква, ГТГ. 1387-1395 гг.





387)  
Архангел Гавриил из  
Высоцкого чина. Мо-  
сква, ГТГ. 1387-1395 гг.



Троица, отшельники и столпники в Троицком приделе (Ил. 388–391). Все они представляют строгий, отрешенный тип подвижника. Все образы исполнены состояния духовидческого созерцания, все выглядят как суровые аскеты. У всех напряженный облик, погруженный в себя взгляд и молчаливая внешняя неподвижность при интенсивной внутренней жизни. Для достижения такого художественного результата Феофан использует ряд особых приемов. Вот некоторые из них. Темная коричневая гамма, далекая от многокрасочности мира и напоминающая пески и скалы отшельнических пустынь Сирии и Египта, состоит из коричневых тонов разных оттенков и подчеркивает отрешенность образов. Божественные энергии, одухотворяющие плоть и форму внезапными, как Божий дар, вспышками света, падают на лица, руки, одежды в любых, самых неожиданных местах, пронизывают материю, исцеляя ее природные формы и возрождая ее к новой жизни. Белый цвет в глазницах, придающий взглядам надмирность, мистическую полноту видения. Некоторые из этих приемов уже существовали в византийской живописи XIII–XIV веков, но не были осмыслены как символически значительные. Феофан Грек резко усилил их, придав им большую концентрированность и сделал их основой своего абсолютно оригинального стиля.

Образы Феофана Грека отмечены таким высоким духовным сосредоточением, которое граничит с состоянием психологически экстремальным. Кажется, эта полная отрешенность, одинокое предстояние пред Господом, будто в отдаленном пустынном скиту, близки тому, что исповедовал Григорий Синаит. Очень личный мистический опыт, абсолютно вне мира, даже вне Церкви, вне литургии; самое индивидуалистическое сознание в православной аскетике и мистике XIV века.

Но вместе с тем искусство Феофана Грека имеет совершенно классическую основу. Рисунок всегда безупречно правильный, ракурс передан абсолютно точно (постановка стопы ног, поворот шеи, жест руки, ладони и пальцев), объем всякой формы полновесный, хотя создается только легкими моделировками формы, нюансами красок коричневого тона; монохромная коричневая гамма имеет множество оттенков, письмо многослойное, состоящее из нескольких слоев просвечивающих охр. Мастерство владения всеми этими традиционными классическими приемами — очень высокое.

Свободный артистизм такой художественной манеры, широкая живописность письма, легкость и виртуозность работы позволяют предположить, что Феофан Грек был воспитан на традициях константинопольского искусства периода Палеологовского Ренессанса. Вместе с тем экзальтированность и мистическая окрашенность его творений далеки от классицизма живописи первой трети XIV века. Глубина и острота его искусства рождены в атмосфере позднепалеологовского времени, с характерным для него более индивидуальным переживанием религии и тяготением к монашескому подвижничеству. На фоне позднепалеологовской культуры искусство Феофана Грека ярко выделяется как явление наиболее духовно глубокое и художественно смелое.





Конечный период жизни византийского искусства — первая половина XV века: в 1453 году Византия была завоевана турками и навсегда перестала существовать как государство. Несмотря на постоянную турецкую угрозу, на то, что империя обеднела, что средств на строительство храмов и на заказы художественных работ не было, — творческая жизнь не угасала. На Балканах, в Сербском королевстве положение в этот период было столь же неустойчивым, что и в Византии: турки стояли на пороге. Искусство балканского региона, и византийское, и сербское, рождалось в сходной атмосфере.

Художественные связи были широкими. Мастера мигрировали, находили заказы часто вдали от дома. Так было в византийском мире и раньше. Однако в конце XIV – первой половине XV века в связи с катастрофическими обстоятельствами жизни на Балканах эти процессы стали особенно сильны. Искусство на территориях стран византийского круга становится воистину всеобщим. В этот круг входит и Русь, так как сюда в поисках заказов приезжает много греческих и балканских художников-эмигрантов.

**388)**

*Фрески в куполе церкви  
Спаса на Ильине улице  
в Новгороде. Феофан  
Грек. 1378 г.*









**390)**  
*Столпники. Фреска церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Феофан Грек. 1378 г.*



**391)**  
*Св. Симеон столпник младший. Фреска церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Феофан Грек. 1378 г.*

**389)**  
*Христос Пантократор. Фреска церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Феофан Грек. 1378 г.*



## ГЛАВА 5. ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА

Византийская живопись начала XV века естественно рождалась из традиции искусства позднего XIV века, и только апопсы свидетельствуют о наступлении нового периода. Характерная икона этого времени — «Св. Анастасия» из Эрмитажа, созданная около 1400 года, и судя по великолепному ее качеству, в каком-то крупном византийском центре, очевидно, в Константинополе или Салониках, где были храмы, посвященные св. Анастасии (Ил. 392). Исходя из некоторых деталей, эта двусторонняя икона (на обороте — процветший крест) была выпосной. По предположению исследователей, она создана, скорее всего, в Салониках, где почитание св. Анастасии было особенно велико. В руках Анастасии — крест и сосуд со снадобьями для врачеваний: она — святая мученица, а также целительница и узорешительница (то есть освободительница узников).

Икона крупная, импозантная, очень красивая. Молодое лицо прекрасно; точность классических норм сочетается в нем со свежестью юности и земной привлекательностью. Краски светлые и нежные: в лице деликатный, неяркий румянец и розовый цвет губ; в одеждах — салатовый и темного розового. Одежды покрыты сетью длинных и тонких световых лучей, переданных полупрозрачными штрихами белил, и от этого зеленая краска кажется еще более легкой; плотность вещества будто утоньшается, материя освобождается от тяжести и выглядит воздушной.

Многие черты этой иконы вызывают воспоминания об искусстве Палсологовского Ренессанса: ясный, спокойный образ, нарядность живописи, изысканный колорит, грамотная пластическая моделировка телесной формы. В искусстве начала XV века такие воспоминания оживают с новой силой. Классические приемы применяются теперь, чтобы сообщить образу светлую интонацию и даже праздничную окрашенность.

Эта вновь воспеваемая классика характерна для всего искусства раннего XV века — таковы фрески всех моравских церквей. Образ Св. Анастасии особенно похож на фрески Манассии, в которых — та же вновь рожденная классика, та же утонченность форм, делающая их менее вещественными, та же райская красота и чистота святости. Ранний XV век был каким-то особенно счастливым этапом в искусстве всего византийского круга. На Руси в это время Андрей Рублев создавал Звенигородский чин, иконы которого имеют сходное духовное и этическое содержание, только соотношение ценностей в них несколько иное, чем в византийско-сербском восприятии.

Последний блестящий, хотя и кратковременный расцвет искусства византийского круга связан уже не с самой Византией, а с живописью Сербии конца XIV — начала XV века: фрески в монастырских храмах в Раванице (церковь Вознесения, фрески ок. 1387 г.) (Ил. 393–395), Манассии, или Ресаве (церковь Св. Троицы, 1406–1418 гг.) (Ил. 396–398) и Калениче (церковь Введения Богородицы, 1418–1427 гг.) (Ил. 399–402), объединяемые в общее понятие моравской школы. Выполненные

392)

Св. Анастасия. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Начало XV в.







местными мастерами, но не исключено, что при участии греческих художников, они представляют широкое общевизантийское художественное явление. Никогда до сих пор, ни в одном из центров византийского художественного мира, не создавалось искусство столь лирическое, как явленное теперь в моравских храмах. Во всех их росписях — проникновенные чувствительные образы и мягкая живопись, для которой характерны светлые нежные краски, тональная сплавленность, скругленные линии, плавные текущие контуры, хрупкие элегантные силуэты, изящные позы и жесты. Нет ничего императивного, жесткого, ничто не нарушает теплую душевную атмосферу, в которую погружены персонажи. Образы утратили высокую духовную силу прежней византийской живописи, но получили новые качества, стали более мягкими, обрели откровенную, почти трогательную эмоциональность. Это искусство, более чем когда-либо приближенное к человеку, создавалось на исходе тысячелетней византийской истории.

Такое художественное явление, как моравская школа, просуществовало сравнительно недолго, всего несколько десятилетий. Во второй четверти XV века



393)

*Церковь Вознесения  
в Раванице. Ок. 1377 г.*



признаков его уже не видно. Произведений живописи этого времени сохранилось не очень много. Прежде всего это фрески монастыря Паптапасса в Мистре, 1428 год (Ил. 403–404), а также ряд икон, например, «Распятие» в Московском Кремле (Ил. 405). В них повторяются, хотя и с некоторыми изменениями, основные черты византийского классического художественного языка. В результате таких изменений выразительность этого искусства стала более тонкой и обостренной по сравнению с крепким и монументальным искусством второй половины XIV и начала XV века.

Композиции чрезвычайно подробные, со многими редкими деталями; иконография изобилует множеством нюансов. В сценах — очень много фигур, маленьких по сравнению с окружающим их пейзажным или архитектурным пространством. Архитектурные фоны обширны, эффектны и очень затейливы. Пространство представлено сложным, впечатляющим своей масштабностью и одновременно многосоставностью, где для каждого эпизода и каждой сцены отведена особая зона с только ей присущим пространственным измерением. Композиции



394)  
Святые воины. Фреска церкви Вознесения в Раванице. Ок. 1387 г.

395)  
Исцеление слепого. Фреска церкви Вознесения в Раванице. Ок. 1387 г.











наполнены множеством фигур, образующих большие группы, чувствуется сцепленность происходящего и одновременно космический размах действия.

Наряду с такой театрализованностью целого для этого искусства характерна малая величина отдельных форм и фигур, хрупкость пропорций, сеть гибких топишких белых линий вместо прежних мощных световых моделировок, использование цветных (голубых, синих) пробелов, дающих большой декоративный эффект вместо былой конструктивной силы, свойственной ранне-бизантийским пробелам.

Вместе с тем в этот поздний период существования византийского искусства нередко создавались произведения, обладающие большой внутренней силой. Такова икона «Троица ветхозаветная», или «Гостеприимство Авраама» из Эрмитажа (Ил. 406). Интерес к сюжету Троицы стал характерным для византийской живописи второй половины XIV – первой половины XV века, что было вызвано богословскими дискуссиями о Божественных энергиях, о Троице и о Фаворском свете, получившими разрешение в трудах св. Григория Паламы.

Композиция иконы организована идеально: полное равновесие частей вплоть до почти точной симметрии, одинаковые движения и наклоны,



396)

Церковь Св. Троицы  
в Ресаве. 1406–1418 гг.





397)  
Ангел. Фреска церкви  
Св. Троицы в Ростове.  
1406–1418 гг.



398)  
Архангел Михаил. Фре-  
ска Св. Троицы в Ростове.  
1406–1418 гг.





399)

*Церковь Введения  
Богородицы в Калениче.  
1418–1427 гг.*



сходные параболические силуэты чуть склоненных фигур и голов, похожие жесты рук двух крайних ангелов, будто смыкающиеся в единой незримой силовой линии. Фигура центрального ангела является осью композиции, поэтому особо выделена; она отличается от других мягким наклоном головы, плавным жестом руки, широким текучим контуром, что сообщает облику кроткое и тихое выражение по сравнению со стремительной, молниеподобной энергией движения рук крайних ангелов. Центральная фигура своим силуэтом, позой, жестом, общим выражением очень похожа на среднего ангела в Троице Андрея Рублева, только в его иконе это особое состояние равно сообщено трем ангелам, и тема их единственности воспрета как главная, и она переходит в тему согласия и любви. В византийской Троице ветхозаветной центральная фигура выделена и всем обликом, и положением за трапезой: перед ней стоит жертвенная чаша. Здесь звучит тема жертвенности Бога Сына и вторящая ей тема евхаристической трапезы.

Цвета насыщенные, густые, создающие напряженную гамму. Тоновое согласие оттенков нет; единство достигается через одинаковую концентрированность



400)

Фрески нартекса  
церкви Введения Бого-  
родицы в Калениче.  
1418–1427 гг.





401)

*Перепись населения.  
Фреска церкви Введе-  
ния Богородицы в Ка-  
лениче, 1418–1427 гг.  
Деталь.*





402)  
*Перепись населения.  
Фреска церкви Введе-  
ния Богородицы в Ка-  
лениче. 1418–1427 гг.  
Деталь.*

403)  
*Рождество. Фреска  
церкви Богородицы  
Пантанассы в Мистре.  
1428 г.*

404)  
*Вход в Иерусалим. Фре-  
ска церкви Богородицы  
Пантанассы в Мистре.  
1428 г.*









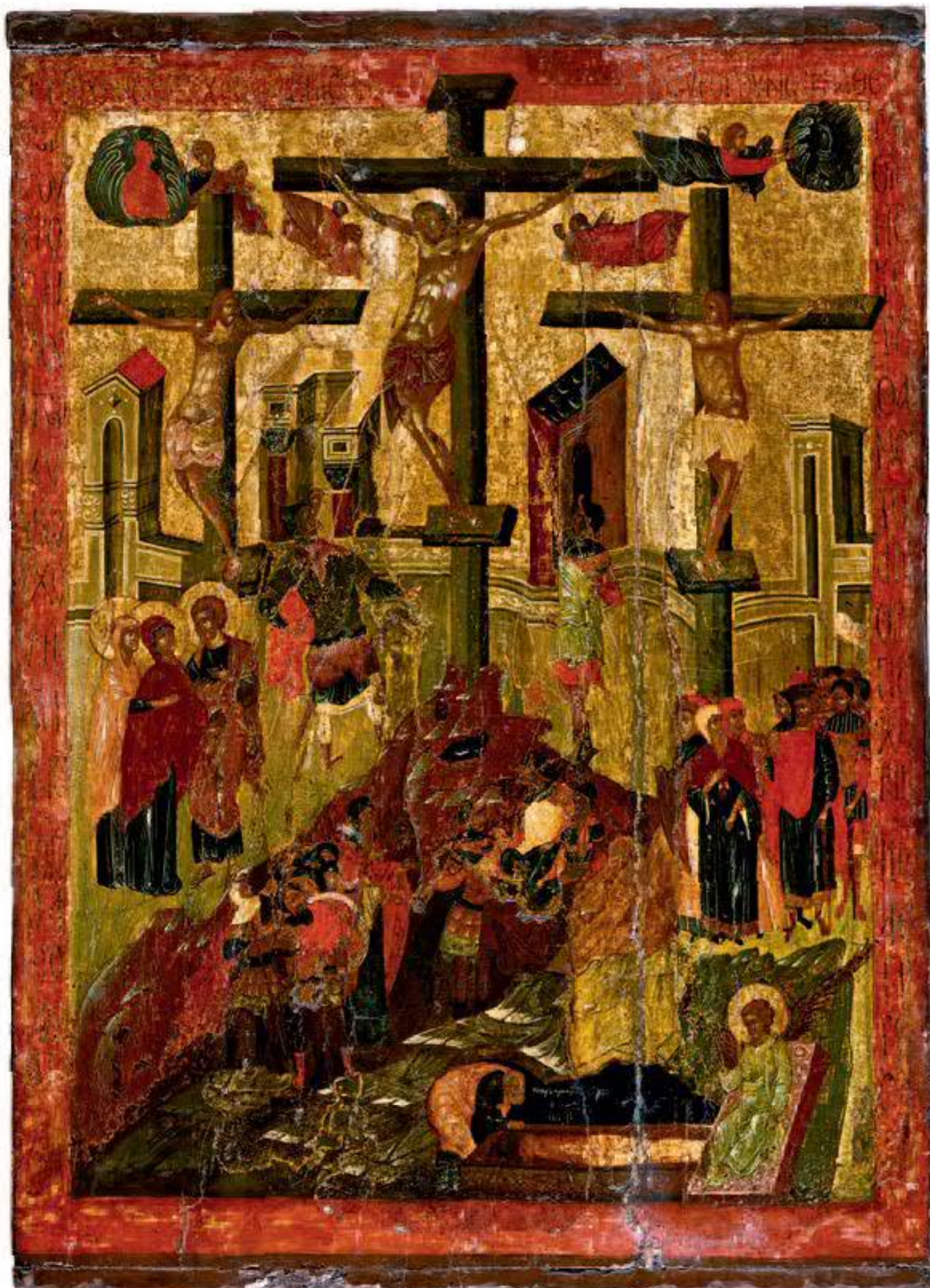
















406)  
Троица ветхозаветная.  
Санкт-Петербург,  
Государственный  
Эрмитаж. Вторая  
четверть XV в.

ярких и темных тонов. Все особенности художественного языка этой иконы, традиционно византийские, использованы с поразительной интенсивностью. Ткани одежд широкие, как это было принято в XV веке. Однако ни в какой из своих частей они не аморфные, но четко структурируют форму фигуры. Мелкие острые блики света, типичные для живописи XV века, не стали при этом схематичными, сухими. Сообразные структуре формы, они, кроме того, отличаются столь ласковой подвижностью, что кажутся отблесками некоего легкого неведомого света.

Эта икона свидетельствует о том, насколько жива была художественная творческая инициатива в Византии даже в последние десятилетия ее истории. До конца своей жизни византийское искусство не потеряло ни сосредоточенности мысли, ни высокого живописного мастерства.

Мы осветили лишь некоторые проблемы позднего византийского искусства. В действительности в этот период их было достаточно много. Правда, великих произведений, равных тому, что в Византии создавалось раньше, больше уже не возникло, но рождались начинания самого разного характера, которым не суждено было осуществиться из-за краха Византии.

В 1453 году Византия, покоренная турками, перестала существовать. Живопись XVI–XVII веков, носящая название «поствизантийской» и создававшаяся на Крите и на Афоне, старалась повторять старые византийские образцы, но имела в основном ремесленный характер.

405)  
Распятие. Успенский  
собор Московского  
Кремля. Первая чет-  
верть XV в.



## ВМЕСТО РЕЗЮМЕ

Эта книга, посвященная проблемам византийского искусства, написана прежде всего как история стиля, который привлекается не только для атрибуции, но рассматривается как символическое выражение сущностного содержания образов.

Одна из центральных тем книги — выявление двух важнейших тенденций в византийском искусстве, прослеживаемых с самого начала его существования на протяжении всей его истории. Первая из этих тенденций ориентирована на классические традиции и создает живопись наиболее гармоничную, тонкую, полную перепяток от античности форм. Другая стремится к выразительности более суровой, соответствующей аскетическим установкам, «сокращая» для этого набор классических средств и заменяя их формами жесткими, схематичными, геометрическими.

Каждый из таких опытов не был чисто художественным экспериментом, но соответствовал разным граням византийского религиозного сознания. Принято считать (и не без оснований), что классический тип соответствовал вкусам столичной элитарной среды, а аскетический тип был более востребован в искусстве монастырей и провинциальных территорий. Последний часто расценивали как нечто архаическое, примитивное, простонародное, иногда по каким-то причинам проникавшее и в столицу. Но скорее оба типа были созданы в константинопольских мастерских, имевших, однако, разные художественные установки. С одной стороны — это представление о напряженном пути духовного восхождения к Богу, требующем отрешенности, аскетического самоограничения, молитвенной сосредоточенности и безмолвия. С другой стороны — переживание Божественной благодати, пребывающей в мире как дар и преображающей его. Такое переживание получило адекватное воплощение в византийском искусстве классического типа.

Жизнь этих двух типов на протяжении веков была весьма разной. Иногда они сменяли друг друга, иногда сосуществовали одновременно. Так, в VI веке был более распространен строгий вариант образа и стиля (мозаики Сант Аполлинаре Нуово, Сант Аполлинаре ин Классе и Сан Витале в Равенне, в базилике Св. Екатерины на Синае), тогда как для искусства VII века характерна большая приверженность классическим традициям (мозаики из церкви Св. Николая в Фанаре в Константинополе, из церкви Успения в Никее; фрески церковью Санта Мария Антика в Риме и Санта Мария в Кастельсеприо), но вместе с тем в VII веке создавалось и искусство более аскетического характера (мозаики в базилике Св. Дмитрия в Салониках и в церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре).

Иногда один из этих типов образа и стиля явно преобладал, другой же, хотя и оставался востребованным, уходил на второй план. Так было, например, в XI веке. Во второй его четверти доминировал аскетический тип (ансамбли мозаик и фресок в Осиос Лукас в Фокиде, в Софии Киевской, в Софии Охридской,



в Неа Моши на Хиосе, в Водоче, в монастыре Ватопед на Афоне), притом что классический стиль также использовался, хотя и гораздо реже (иллюстрированные рукописи).

Во второй половине XI века, с изменением общего климата культуры, определять который стала элитарная образованная столичная среда, доминирующим в искусстве оказался классический тип образа и стиля, о чем свидетельствуют миниатюры множества иллюстрированных рукописей этого времени (Евангелие cod. 57 в Афинской Национальной библиотеке; Евангелие Син. гр. 518 в Государственном Историческом музее в Москве; Слова Иоанна Златоуста Coislin 79 в Национальной Библиотеке в Париже и др.). Однако искусство аскетического типа продолжало существовать и в это время, причем, не в столице, а скорее на отдаленных территориях (Венеция, Македония, Кипр, Новгород).

Оба эти типа существенно менялись и могли принимать различные формы в разные периоды византийской культуры. Так, образы и стиль аскетического типа в позднем византийском искусстве XIV – первой половины XV века совершенно отличаются от образов аналогичного содержания в искусстве предшествующих периодов, например, в таких ансамблях второй четверти XI века, как Осиос Лукас и София Киевская.

Точно так же варианты классического типа заметно различаются, что зависит во многом от степени присутствия в них чувственного момента. Более всего он проявился в живописи Македонского Ренессанса (конец IX – первая половина X в.), когда любили широкие лица с натуральными массивными подбородками, припухлыми губами, живыми взглядами, где на красочной поверхности был виден мазок, а мягко растекающийся свет округлял форму.

В искусстве второй половины X – первой четверти XI века при сохранении классической структуры появляются черты экспрессивной резкости и некоторой диспропорциональности в строении фигур, в соотношениях света и формы, в физиогномике и т.д. Эти изменения классической системы ценностей были вызваны усилившимся стремлением придать образу одухотворенность.

Во второй же половине XI века классический стиль вновь изменяется, становится более ровным, идеальным, более отвлеченным, с гладкими, будто скользящими живописными поверхностями, с предельным устранением всего вещественного, что могло бы вызывать какие-либо природные ассоциации.

Автора книги интересует не столько сама классическая основа византийского стиля (она ясно видна в искусстве всех периодов), сколько способы ее переосмысления с целью создания нового художественного языка, способного символически передать сущность христианского образа. Отсюда повышенное внимание к этапам, отличающимся особенно насыщенной духовной жизнью. Таков, например, «период церковных споров» 1330–1340-х годов, когда сформировалось искусство с напряженными, подчас драматизированными образами и острой художественной выразительностью. К этому периоду принадлежат такие иконы, как



Иоанн Предтеча из Эрмитажа и Христос Папнократор из Византийского музея в Афинах, а также многочисленные миниатюры греческих рукописей (Новый Завет с Псалтирью Син. гр. 407 из Государственного Исторического музея в Москве; Минологий Дмитрия Палеолога gr. th. f. 1 из Бодлеянской библиотеки в Оксфорде; Евангелие theol. gr. 300 из Венской Национальной библиотеки и др.).

Особый интерес для автора представляет искусство, которое может быть названо «переходным», когда переплетаются разные по времени художественные устремления и тем самым создаются оригинальные варианты образа и стиля. Они обычно являются результатом поисков новой выразительности, когда старый язык уже не соответствует новому содержанию образов, а новый еще не сформирован. Фактически все искусство V века являет пример такого процесса, когда все еще живая античность соединялась с задачей создания христианского образа, для выражения которого еще не были найдены нужные художественные средства. Аналогичный по своей сути процесс происходил и в искусстве второй половины X – начала XI века, классицизм которого уже не удовлетворял художников. Искусство этого периода, живое, инициативное, находило множество приемов и способов, чтобы отступить от повторения классицизма Македонского Ренессанса.

Основной инструмент в исследовании памятников – анализ образа и стиля. Стилистические категории используются как для характеристики больших групп произведений, дающих представление о культуре определенного периода, так и для более тонкой дифференциации разных направлений, существовавших в искусстве каждой эпохи.

## INSTEAD OF A SUMMARY

This book on aspects of Byzantine art was written primarily as a history of the style, which is not only used for attribution, but also examined as symbolic expression of the intrinsic content of the images.

One of the book's central themes is the development of two major tendencies that are observed from the very onset of Byzantine art and throughout its history. The first of these tendencies is orientated towards classical traditions and gives rise to very harmonious and refined painting full of forms from antiquity. The other aspires to the more austere mode of expression appropriate to ascetic principles, “minimizing” the range of classical devices and replacing them with severe, schematic and geometric forms.

Neither of these practices was simply an artistic experiment, for they corresponded to different features of Byzantine religious consciousness. It is customary to assume (and there are grounds for this) that the classical type complied with the tastes of the elite living in the capital city, while the ascetic type was preferred in the art of



monasteries and provincial regions. Often the latter was regarded as something archaic, primitive and redolent of the common folk that occasionally found its way to the capital, for whatever reason. But most likely both types were created in Constantinople workshops with different artistic precepts. On the one hand this was a representation of the arduous path of spiritual ascension to the Almighty that required detachment, ascetic self-restraint, devout concentration and silence. On the other hand it was an experience of the divine grace that abides in the earthly world as God's gift and transfigures it. Such an experience was coincidentally also interpreted in Byzantine art of the classical type.

These two types followed very different courses over the centuries. Occasionally they replaced one another, at other times they existed simultaneously. Thus, in the 6<sup>th</sup> c. the more austere version of image and style prevailed (the mosaics of Sant'Apollinare Nuovo, Sant'Apollinare in Classe and San Vitale in Ravenna; in the Basilica of St. Catherine's Monastery in Sinai), while more adherence to classical traditions is characteristic for art of the 7<sup>th</sup> c. (mosaics from the Church of St. Nicholas at Phanar in Constantinople and the Church of the Dormition at Nicaea; frescoes at the Church of Santa Maria Antiqua in Rome and Santa Maria in Castelseprio). Nonetheless, art of a more ascetic kind is also seen in the 7<sup>th</sup> c. (mosaics in the Basilica of St. Demetrios of Thessaloniki and the Panagia Angeloktistos Church in Cyprus).

From time to time one of these types of image and style are clearly prevalent and the other retreats to the background, although still in some demand. This occurred, for instance, in the 11<sup>th</sup> century. In the second quarter of that century the ascetic type predominated (mosaic and fresco ensembles at Hosios Loukas in Phocis, the Cathedral of St. Sophia in Kiev, the Church of St. Sophia at Ohrid, Nea Moni on Chios, Vodocha, Vatopedi Monastery on Mt. Athos), but the classical style was also used, with much less frequency (illuminated manuscripts).

In the second half of the 11<sup>th</sup> c., with a change in the overall cultural climate determined by the educated elite of the capital, the classical type of image and style became dominant in art, as shown by the miniatures in numerous illuminated manuscripts of the period (the Gospels Cod. 57 at the National Library in Athens; the Gospels Syn. Gr. 518 at the State Historical Museum in Moscow; the Homilies of John Chrysostom Coislin 79 at the National Library in Paris, etc.). However, art of the ascetic type continued to exist at this time, not in the capital, but in outlying regions (Venice, Macedonia, Cyprus, Novgorod).

Both types altered significantly and could take diverse forms at different periods in Byzantine culture. Hence images and style of the ascetic type in Late Byzantine art of the 14<sup>th</sup> to first half of the 15<sup>th</sup> century is very different from images with analogous content in art of the preceding periods, for example, in ensembles from the second quarter of the 11<sup>th</sup> c. such as those at Hosios Loukas and St. Sophia's Cathedral in Kiev.

In the same way variations of the classical type are noticeably diverse, depending largely on the prevalence of sensory allusions. It was most evident in the paint-



ing of the Macedonian Renaissance (late 9<sup>th</sup> – first half of the 10<sup>th</sup> c.), when there was a predilection for broad faces with bulky life-size jowls, tumescent lips and lively expressions, with brush strokes visible on the paint layer and a softly radiating light that rounded form.

In art of the second half of the 10<sup>th</sup> to the first quarter of the 11<sup>th</sup> c. the classical structure is retained, but features of expressive definition and some disproportionality in the structure of figures appear, in the relationship of light and form, physiognomy, etc. These changes in the classical value system were motivated by a greater desire to impart spirituality to the image.

In the second half of the 11<sup>th</sup> c. classical style altered again, becoming more even and ideal, more abstract, with paint surfaces so smooth they appear slippery, with maximum elimination of anything corporal that might evoke associations with nature.

The author of this volume is concerned not so much with the classical basis for Byzantine style (this is clearly seen in art of all periods), as with the methods of its reinterpretation aimed at creating a new artistic language to symbolically convey the essence of a Christian image. Hence close attention is paid to those stages distinguished by a particularly rich spiritual life. For example, the “period of theological disputes” of the 1330s to 1340s, which yielded art with intense, sometimes dramatized images and sharply defined artistic expressiveness. This epoch produced icons such as those of John the Precursor at the Hermitage and Christ Pantocrator at the Byzantine Museum in Athens, as well as numerous miniatures in Greek manuscripts (New Testament with Psalter Syn. Gr. 407 at the State Historical Museum in Moscow; Menologion of Demetrios Palaiologos Gr. Th. f. 1 at the Bodleian Library in Oxford; Gospels Cod. Theol. Gr. 300 at the National Library in Vienna, etc.).

The author is particularly interested in art that can be termed “transitional”, when artistic tendencies of various different times are intertwined, thereby creating original variations of image and style. Usually they occur as a result of the quest for a new form of expression, when the old language no longer corresponds to the new content of images but a new language has not yet formed. Virtually all the art of the 5<sup>th</sup> c. provides an example of such processes, when still vibrant antiquity combined with the aim to create a Christian image, but the necessary artistic methods for expressing this image had not yet been found. An essentially analogous process also ensued in the art of the second half of the 10<sup>th</sup> to the beginning of the 11<sup>th</sup> c., when artists were no longer satisfied with the prevailing classicism. The art of this period is lively and full of initiative, finding numerous ways and means to retreat from repetition of the classicism of the Macedonian Renaissance.

Analysis of image and style provides a basic tool for researching monuments of art history. Stylistic categories are used both to characterise large groups of works that give an idea of the culture of a specific period, and for a more subtle differentiation of various tendencies existing in the art of each epoch.



## ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ  
Православная энциклопедия. М., 2000 —  
Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1–3. М., 1993.  
*Cabrol F., Lerclercq H.* Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie. Vol. 1–15. Paris, 1907–1953.  
*Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 1–4.  
*Allgemeine Ikonographie* / Hrsg. von E. Kirschbaum. Bd. 5–8. Ikonographie der Heiligen / Hrsg. von W. Braunsfels. Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1968–1976; 1994; 2004.
- The Oxford Dictionary of Byzantium / Ed. A. Kazhdan. Vol. 1–3. New York, Oxford, 1991.
- The Oxford Dictionary of the Christian Church / Ed. F. L. Cross, E. A. Livingstone. Oxford, 1983; 2005.
- Reallexikon für Antike und Christentum / Hrsg. von H. Klauser. Stuttgart, 1950  
Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Hrsg. von K. Wessel und M. Restle. Stuttgart, 1963
- ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО РАННЕ-ХРИСТИАНСКОМУ И ВИЗАНТИЙСКОМУ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ, В Т. Ч. ПО ОТДЕЛЬНЫМ РЕГИОНАМ ИЛИ ВИДАМ ИСКУССТВА**
- Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900.  
*Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002.  
*Вельманс Т., Корач В., Шунгут М.* Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. М., 2006.  
Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Аидов. М., 2003.  
Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Аидов. СПб., 1994.
- Грабар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000.  
*Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001.  
*Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, Македония. М., 2000.  
*Залеская В. Н.* Прикладное искусство Византии IV–XII веков. Опыт атрибуции. СПб., 1997.  
Иконостас. Происхождение — развитие символика / Ред.-сост. А. М. Аидов. М., 2000.  
*Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Т. I–II. СПб., 1914, 1915; 1998; 2003.  
*Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876.  
*Коринговски С., Димитрова Е.* Византийска Македония. Историја на уметноста на Македонија од IX до XV век. Скопје, 2006.  
Культура Византии. Т. 1–3. М., 1984–1991.  
*Лазарев В. Н.* Византийская живопись: Сб. статей. М., 1971.  
*Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978.  
*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947–1948; 1986.  
*Покровский Н. В.* Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910; 1999.  
*Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892; М., 2001.  
*Попова О. С.* Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003.  
*Попова О. С.* Византийские иконы VI–XV веков // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М., 2002; 2010. С. 41–94.
- Попова О. С.* Искусство первых веков христианства. Искусство Византии / Очерки истории искусства. М., 1987. С. 211–303.  
*Попова О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.  
*Радојичић С. Н.* Старо српско сликарство. Београд, 1966; Нови Сад, 2010.  
*Расолжоска-Николовска З.* Средневековната уметност во Македонија. Фрески и икони. Скопје, 2004.  
Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира / Ред.-сост. А. М. Аидов. М., 2000.  
*Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. М., 2007.  
*Стерлигова И. А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000.  
*Талбот Райс Д.* Искусство Византии. М., 2002.  
Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Аидов. М., 1996.  
*Acheimastu-Potamianu M.* The Byzantine Frescoes. Athens, 1994.  
*Bakirtzis C., Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Mavropoulou-Tsioumi C.* Mosaics of Thessaloniki. 4<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century. Thessaloniki, 2012.  
*Beckwith J.* The Art of Constantinople. London, 1961.  
Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters / Hrsg. I. Hutter, H. Hunger. Wien, 1984.  
*Chatzidakis N.* Byzantine Mosaics. Athens, 1994.  
*Cutler A.* The Craft of Ivory: Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World: AD 200–1400. Washington D.C., 1985.  
*De Jerphanion G.* Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. T. I, II. Paris, 1925–1942.  
*Demus O.* Byzantine Art and the West. New York, 1970.
- Du Bourguet P.* The Art of the Copts. New York, 1971.  
*Galavaris G.* The Painting of the Byzantine Manuscripts. Athens, 1995.  
*Grabar A.* Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1968.  
*Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen-Age. Venise, 1975.  
*Grabar A.* Sculptures byzantines de Constantinople (IV–X siècle). Paris, 1963.  
*Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen-Age. X<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècle. Paris, 1976.  
*Hamann-McLean R., Hallensleben H.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen, 1963.  
*Jelivet Lévy C.* La Cappadoce. Mémoire de Byzance. Paris, 1997.  
*Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Tourta A.* Wandering in Byzantine Thessaloniki. Athens, 1997.  
*Lafontaine-Dosogne J.* Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient. Louvain-la-Neuve, 1987.  
*Lowden J.* Early Christian and Byzantine Art. London, 1997.  
*Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981.  
*Maguire H.* "The Icons of their Bodies": Saints and their Images in Byzantium. Princeton University Press, 1996.  
*Mango C.* The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents. Toronto, 1986.  
*Matthiae G.* I mosaici medioevali delle chiese di Roma. I–II. Roma, 1967.  
*Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X / Aggiornamento scientifico e bibliografia di M. Andaloro. Roma, 1987.  
*Mavropoulou-Tsioumi C.* Byzantine Thessaloniki. Thessaloniki, 1992.



- Millet G.* L'art byzantin // Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours / Ed. A. Michel. T. 1. Paris, 1905.
- Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XI<sup>e</sup>, X<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles. Paris, 1916.
- Millet G., Frolow A.* La Peinture du Moyen-âge en Yougoslavie. T. I–IV. Paris, 1954–1969.
- Patterson Ševčenko N.* The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art. Turin, 1983.
- Πελεκανίδης Στ. Καστορία. Βυζαντινά τοιχογραφία. Θεσσαλονίκη, 1953.
- Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens, 1985.
- Restle M.* Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Bd. I–III. Recklinghausen, 1967.
- Riegl A.* Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich. Bd. 1–2. Wien, 1901.
- Spatharakis I.* Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts. Leiden, 1981.
- Subotić G.* L'art médiéval du Kosovo. Milan, 1997.
- Spatharakis I.* The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976.
- Strzygowsky J.* Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, 1901.
- Strzygowsky J.* Origin of Christian Church Art. Oxford, 1923.
- The Sacred Image East and West / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Chicago, Urbana, 1995.
- Thierry N.* La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen-Âge. Turnhout, 2002.
- Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo). Venezia, 2005.
- Vokotopoulos P.* The Byzantine Icons. Athens, 1995.
- Volbach W.F., Lafontaine-Dosogne J.* Byzanz und der christliche Osten. Frankfurt am Main, Berlin, 1968.
- Walter C.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
- Walter C.* The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Burlington, 2003.
- Weitzmann K.* Byzantine Book Illumination and Ivories. London, 1980.
- Weitzmann K.* Byzantine Liturgical Psalters and Gospels. London, 1980.
- Weitzmann K.* Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art. London, 1981.
- Weitzmann K.* Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton, 1947; 1970.
- Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination / Ed. H.L. Kessler. Chicago, London, 1971.
- Weitzmann K.* Studies in the Arts at Sinai: Essays. Princeton, 1982.
- Wilpert J.* Die Römische Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. I–IV. Freiburg-im-Breisgau, 1916.
- Zibawi M.* L'Arte Copta. L'Egitto Cristiano dalle origini al XVIII secolo. Roma, 2012.
- ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО РАННЕХРИСТИАНСКОЙ И ВИЗАНТИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ**
- Бичев М.* Архитектура Болгарии. София, 1961.
- Бошковић Д.* Архитектура Српски и Македонији // Всеобщая история архитектуры. Т. 3. А. — М., 1966.
- Бошковић Д.* Архитектура Дукаляско-Зетского Черногорского Приморья // Всеобщая история архитектуры. Т. 4. А. — М., 1966.
- Брунов Н.И.* Византийская архитектура // Всеобщая история архитектуры. Т. 3. А. — М., 1966.
- Брунов Н.И.* Очерки по истории архитектуры. Т. 2. Греция. Рим. Византия. М. — А., 1935.
- Комеч А.И.* Византийская архитектура VII–XII вв. // Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII вв. М., 1987.
- Миятев К.* Архитектура Болгарии // Всеобщая история архитектуры. Т. 3. А. — М., 1966.
- Оустерхаут Р.* Византийские строители / Пер.: А.А. Беляев; редакция и комментарии: А.А. Беляев, Г.Ю. Ивакин. Киев, Москва, 2005.
- Споменици српске архитектуре средњег века. Београд, 1995.
- Якобсон А.А.* Закономерности в развитии раннесредневековой архитектуры. А., 1983.
- Якобсон А.А.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX–XV вв. А., 1987.
- Buchwald H.* Form, Style and Meaning in Byzantine Church Architecture. London, 1999.
- Čurčić S.* Architecture in the Balkans: From Diocletian to Süleyman the Magnificent, c. 300–1550. New-Haven, 2010.
- Γκόλες Ν. Βυζαντινή ναοδομία (600–1204). Αθήνα, 1987.
- Janin R.* Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique. Paris, 1964.
- Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Les églises et les monastères des grands centres byzantins. Paris, 1975.
- Kleinbauer E.* Early Christian and Byzantine Architecture. An Annotated Bibliography and Historiography. Boston, 1992.
- Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1963; 1986.
- Mango C.* Byzantine Architecture. Milano, 1974; New York, 1976; Milano, New York, 1985.
- Mathews T.F.* Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey. University Park PA, 1976.
- Millet G.* L'école grecque de l'architecture byzantine. Paris, 1916.
- Μπούρας Χ. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα. Αθήνα, 2001.
- Multilingual Illustrated Dictionary of Byzantine Architecture and Sculpture Terminology / Ed. by S. Kalopissi-Verti and M. Panayotidi-Kesisoglou. Herakleion, 2010.
- Müller-Wiener W.* Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Tübingen, 1977.
- КАТАЛОГИ КРУПНЕЙШИХ ВЫСТАВОК, МУЗЕЙНЫХ И МОНАСТЫРСКИХ СОБРАНИЙ**
- Балабанов К.* Иконы в Македонија. Скопје, 1995.
- Банк А.В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. А. — М., 1966, 1977.
- Богдановић Д., Ђурић В., Медоковић Д.* Хиландар. Београд, 1978.
- Вайцман К., Хадзибакис М., Миятев К., Радзійиш С.* Иконы от Балканите (Синай, Греция, България, Югославия). София, Београд, 1966.
- Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля. Каталог / Отв. ред.-сост. И.А. Стерангова. М., 2013.
- Византия. Балканы. Русь. Иконы XIII–XV вв. Каталог выставки. М., 1991.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995.
- Древности монастырей Афона X–XVII веков в России. Из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья. Каталог выставки. М., 2004.
- Залеская В.Н.* Государственный Эрмитаж. Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков. Каталог коллекции. СПб., 2006.
- Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века. Каталог. М., 2007.
- Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки / Науч. ред. А.В. Банк, О.С. Попова. Т. I–III. М., 1977.
- Лидов А.М.* Византийские иконы Синай. Москва, Афины, 1999.



- Алишчева В.Д. Византийская миниатюра (Памятники византийской миниатюры IX – XV вв. в собраниях Советского Союза). М., 1977.
- Манастир Хиландар / Ред. Г. Суботић. Београд, 1998.
- Сиянието на Византия. Украшения гръцки ръкописи от Балканите (VI–XVIII в.). Каталог за изложба [XXII Международен конгрес за византийски изследвания София, 22–27 август 2011] / Ред. А. Джурова. София, 2011.
- Этингер О.Е. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М., 2005.
- Αλεξάνδρου-Ποταμιάνου Μ. Εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Ἀθήνα, 1998.
- Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, 3<sup>rd</sup> to 7<sup>th</sup> century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Arts. New York, 1979.
- Architecture as Icon: Perceptions and Representations of Architecture in Byzantine Art / Ed. S. Ćurčić and E. Hadjistryphonos. New Haven, 2010.
- Aurea Roma. Dalla città pagana alla città Cristiana. Catalogo della mostra. Roma, 2000.
- Balabanov K. Icons of Macedonia. Skopje, 1995.
- Bogdanović D., Djurić V., Medaković D. Chilandar. Belgrade, The Holy Mountain, 1997.
- Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Paris, 1992.
- Byzance et la France médiévale. Paris, 1958.
- Byzantine Art, an European Art. Ninth Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe. Athens, 1964.
- Byzantinische Mosaiken aus Jordanien. Katalog einer Ausstellung. Wien, 1986.
- Byzantium. 330–1453. Exhibition Catalogue / Ed. R. Cormack, M. Vassilaki. London, 2008.
- Byzantium and Islam: Age of Transition 7<sup>th</sup>–9<sup>th</sup> century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art / Ed. H.C. Evans, B. Rawliff. New York, 2012.
- Byzantium at Princeton. Byzantine Art and Archaeology at Princeton University. Catalogue of an Exhibition. Princeton, 1986.
- Byzantium. Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections. Ny Carlsberg Glyptotek / Ed. J. Fleischer et al. Copenhagen, 1996.
- Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / Ed. D. Buckton. London, 1994.
- Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Ed. H.C. Evans. New York, 2004.
- Byzanz und das Abendland. Ausstellung der Handschriften und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Handbuch und Katalog / Hrsg. O. Mazal. Graz, 1981.
- Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Vol. 1: Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting / Ed. M.C. Ross. Washington, 1962; Vol. 3: Ivories and Steatites / Ed. K. Weitzmann. Washington, 1972; Vol. 2: Jewelry, Enamels, and Art of the Migration / Ed. M.C. Ross. Washington, 2006.
- Χατζηδάκης Μ. Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ἀθήνα, 1977.
- Djurić V.J. Ikonos de Yougoslavie. Beograd, 1961.
- Εἰκόνες Ἱερῶς Μονῆς Ἁγίου Παύλου. Ἀγιονόρος, 1998.
- Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος. Ἀγιονόρος, 1998.
- Firatli N. La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul / Ed. C. Metzger, A. Pralong, J.-P. Sodini. Paris, 1990.
- Furlan I. Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana. Vol. 1–6. Padova, 1978–1997.
- Georgievski M. Icon Gallery. Ohrid, 1999.
- Handbook of Byzantine Collection. Dumbarton Oaks, Washington. Harvard University, 1967.
- Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. R.S. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006.
- Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 1–5. Stuttgart, 1977–1997.
- Ἱερὰ Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Τοποία – Τέχνη. Ἀγιονόρος, 1996.
- Ἱερὰ Μονή Τεοφώντος. Εἰκόνες. Ἀγιονόρος, 1998.
- Il Tesoro di San Marco. II. Tesoro e il Museo. Firenze, 1971.
- Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann / Ed. G. Vikan. Princeton, 1973.
- Κεμήλια Προβάτου. Ἀγιονόρος, 2004.
- La Rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio. Catalogo dell'esposizione. Milano, 2007.
- Le Trésor du Saint Marc de Venise. Milan, 1984.
- Marava-Chatziniolaou A., Toufexi-Paschou C. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. I–III. Athens, 1978–1997.
- Miljković - Pepek P. An Unknown Treasury of Icons. Skopje, 2001.
- Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art / Ed. M. Vassilaki. Athens, 2000.
- Omout H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. Paris, 1929.
- Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente / A cura di S. Gentile. Milano, 1988.
- Παναγοργίου Α. Εἰκόνες τῆς Κόπρου. Δευκωσία, 1991.
- Παναζότος Θ. Βυζαντινές εἰκόνες τῆς Βέροιας. Ἀθήνα, 1995.
- Pelekanidis S.M., Christou P.C., Tsioumis C., Kadas S.N. The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. I–IV. Athens, 1974–1991.
- Patmos. Treasures of the Monastery / Ed. A.D. Kominis. Athens, 1982.
- Popovska-Korobar V. Icons from the Museums of Macedonia. Skopje, 2004.
- Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990.
- Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. I, II. Athènes, 1956, 1958.
- Sophocleous S. The Icons of Cyprus, Seventh to Twentieth Century. Nicosia, 1994.
- Splendeur de Byzance. Musées Royaux d'art et d'histoire / Ed. J. Lafontaine-Dosogne. Bruxelles, 1982.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. New York, 1997.
- The Holy and Great Monastery of Vatopaidi / Texts by E. Tsigaridas. Mount Athos, 1998.
- Treasures of Mount Athos. Thessaloniki, 1997.
- Τσιγαρίδας Ε.Ν. Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς. Βυζαντινές και Μεταβυζαντινές εἰκόνες. Ἀθήνα, 2002.
- Voci dell'Oriente. Miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana / A cura di M. Bernabò. Catalogo della mostra. Firenze, 2011.
- Vocotopoulos P. Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem. Athens, Jerusalem, 2002.
- Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: from the 6<sup>th</sup> to the 10<sup>th</sup> century. Princeton, 1976.
- Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Vol. 1: from the 9<sup>th</sup> to the 12<sup>th</sup> century. Princeton, 1990.
1. РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО II–V ВВ.
- Дворжак М. Живопись катакомб. Начала христианского искусства / Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001. С. 7–49.



- Комеч А.И. Византийская архитектура IV – первой половины VII вв. // Культура Византии. Т. I. М., 1984.
- Комеч А.И. Символика архитектурных форм в раннем христианстве / Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978.
- Краутхаймер Р. Три христианские стоянцы. Топография и политика. СПб., 2000.
- Andaloro M., Romano S. La Pittura Medievale a Roma, 312–1431. Corpus. Vol. I. L'Orizzonte tardoantico e nuove immagini 312–468. Roma, 2006.
- Αντουράκης Γ. Αρχαία μαρτύρια και χριστιανικοί ναοί: Η επίδραση της τιμής των Μαρτύρων στη λατρευτική ζωή της Εκκλησίας. Αθήνα, 1994.
- Baldini Lippolis I. L'Oreficceria dell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secoli. Bari, 1999.
- Bianchi Bandinelli R. Rome. La fin de l'art antique. Paris, 1969.
- Bovini G. I sarcophagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti. Città del Vaticano, 1949.
- Brandenburg H. Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. Turnhout, 2005.
- Brenk B. Spätantike und Frühes Christentum. Frankfurt-am-Main, Berlin, Wien, 1977.
- Carletti S. Catacombe di Priscilla. Città del Vaticano, 1981.
- Christian Archeology in the Holy Land, New Discoveries: Essays in Honor of Virgilio C. Corbo / Ed. G.C. Bottini, L. de Segni, E. Alliata. Jerusalem, 1990.
- Crippa M.A., Zibawi M. L'art paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998.
- Deichmann F.W. Frühchristliche Kirchen in Rom. Basel, 1948.
- Deichmann F.W. Frühchristlichen Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden, 1958.
- Deichmann F.W. Ravenna, Geschichte und Monumente. Bd. I–III. Wiesbaden, 1969–1976.
- Deichmann F.W. Ravenna, Hauptstadt Spätantiken Abendlandes. Kommentar. Bd. 1–3. Wiesbaden, 1974, 1976, 1979.
- Deichmann F.W. Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten. Gesammelte Studien zur spätantiken Architektur, Kunst und Geschichte. Wiesbaden, 1982.
- Deichmann F.W., Bovini G., Brandenburg H. Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. I. Rom und Ostia. Wiesbaden, 1967.
- Finnery P.C. The Invisible God: The Earliest Christians on Art. New York, 1994.
- Fiocchi Nicolai V., Bisconti F., Mazzoleni D. Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica. Regensburg, 1998.
- Grabar A. Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1968.
- Grabar A. Le premier art chrétien (200–395). Paris, 1966. [= The Beginnings of Christian Art, 200–395. London, 1967].
- Grabar A. Les ampoules de Terre Sainte. Paris, 1958.
- Grabar A. Martyrium. Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique. I–III. Paris, 1946–1946.
- Jensen R.M. Understanding Early Christian Art. London, 2000.
- Kessler H. The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. Washington, 1989.
- Küsterich B. Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in so-called Theodosian Renaissance. Odense University Press, 1993.
- Kitzinger E. Byzantine Art in the Making, 3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> Century. London, 1977.
- Krautheimer R. Rome. Profile of a City, 312–1308. Princeton, 1980.
- La Basilica Costantiniana di Sant'Agnese. Lavori Archeologici e di Restauro / A cura di M. Magnani Cianetti, C. Pavolini. Milano, 2004.
- La Pittura Medievale a Roma, 312–1431. Vol. 1. Atlante, Percorsi visivi. Suburbio, Vaticano, Rione Monti / A cura di M. Andaloro. Roma, 2006.
- Mathews T.F. The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton, 1993.
- Mauskopf Deliyannis D. Ravenna in Late Antiquity. Cambridge, 2010.
- Milburn R. Early Christian Art and Architecture. Aldershot, 1988.
- Ορλάνδος Α.Κ. Η ζυλότερος παλατιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης. Αθήνα, 1952.
- Paolucci F. L'arte del vetro inciso a Roma nel IV secolo d.C. Firenze, 2002.
- Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. Amman, 1993.
- Rex Theodoricus. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba / A cura di C. Barsanti, A. Paribeni, S. Pedone. Roma, 2008.
- Ristow S. Frühchristliche Baptisterien. Münster, 1998.
- Sadourska A., Bounni A. Les sculptures funéraires de Palmyre. Venezia, 1993.
- Stützer H.A. Frühchristliche Kunst in Rom. Ursprung christlich-europäischer Kunst. Köln, 1991.
- Temi di iconografia paleocristiana / A cura di F. Bisconti. Città del Vaticano, 2000.
- Van der Meer F., Mohrmann C. Atlas of the Early Christian World. London, 1986.
- Ward-Perkins J.B. Studies in Roman and Early Christian Architecture. London, 1994.
- Weitzmann K. Ancient Book Illumination. Cambridge, Mass., 1959.
- Wilpert G. I sarcofagi cristiani antichi. Vol. I–V. Città del Vaticano, 1929–1936.
- Wilpert G. Le pitture delle catacombe romane. Roma, 1903 [= Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg-im-Breisgau, 1903].
- Wilpert J., Schumacher W.N. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV–XIII Jahrhundert. Freiburg, 1976.
- II. ИСКУССТВО РАННЕВИЗАНТИЙСКОГО ПЕРИОДА И ЭПОХА ИКОНОБОРЧЕСТВА. VI – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА IX В. (СМ. ТАКЖЕ ПРЕДЫДУЩИЙ РАЗДЕЛ)
- Зельмайр Г. Первая архитектурная система средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 151–200.
- Лазарев В.Н. Фрески Кастельсеприо // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971.
- Effenberger A. Koptische Kunst. Ägypten in spätantiker, frühbyzantinischer und islamischer Zeit. Leipzig, 1975.
- Grabar A. Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam. London, 1966.
- Grabar A. L'âge d'or de Justinien. Paris, 1966.
- Grabar A. L'iconoclisme byzantin: le dossier archéologique. Paris, 1957.
- Guiglia Guidobaldi A., Barsanti C. Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della Grande Chiesa giustiniana. Città del Vaticano, 2004.
- Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies / Ed. A. Bryer, J. Herrin. Birmingham, 1977.
- Kähler H. Die Hagia Sophia. Berlin, 1967.
- Mainstone R.J. Hagia Sophia: Architecture, Structure, and Liturgy of Justinian's Great Church. New York, 1988.
- Mathews T. The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. University Park, London, 1971.
- Penni Iacopo E. La Basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli. Bologna, 2004.
- Ruggieri V. L'architettura religiosa nel Impero bizantino (fine VI–IX secolo). Messina, 1995.
- Schmidt T. Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin und Leipzig, 1927.
- Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1976.



# III. ИСКУССТВО

## СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ПЕРИОДА. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА IX–XII ВВ.

- Бакалова Е. Вачковската костница. София, 1977.
- Банк А.В. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. М., 1978.
- Грозданов Ц. Курбиново и други студии за фрескоживописот во Преспа. Скопје, 2006.
- Даркевич В.П. Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII вв. М., 1975.
- Деяния и послания апостолов. Греческая иллюминированная рукопись 1072 года из собрания Научной библиотеки Московского Университета / Ред.-сост. Э.Н. Добрынина. М., 2004.
- История Русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М., 2007.
- Лихачева В.Д. Искусство книги. Константинополь. XI век. М., 1976.
- Щепкина М.В. Миниатюры Халдовской псалтири. М., 1977.
- Кожеч А.И. Храм на четырех колоннах и его значение в византийской архитектуре // Византия. Южные славяне и Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973. С. 64–77.
- Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. М., 1966.
- Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960.
- Лифшиц А.И., Сарабянов В.Д., Царевская Т.Ю. Монумен- тальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб., 2004.
- Мокрецова И.П., Паумова М.М., Киреева В.П., Добрынина Э.Н., Фонкич Б.А. Материалы и техника византийских рукопи- сей. М., 2003.
- Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новго- роде: иконографическая про- грамма росписи. СПб., 2002.
- Попова О.С., Захарова А.В., Орецькая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М., 2012.
- Седов В.В. Килисе Джами: сто- личная архитектура Визан- тии. М., 2008.
- Сарабянов В.Д. Георгиевская церковь в Старой Ладоге. М., 2003.
- Сарабянов В.Д. Спасо-Преоб- раженская церковь Евфроси- пьева монастыря и ее фрески. М., 2009.
- Сарабянов В.Д. Спасо-Преобра- женский собор Мирожского монастыря. М., 2010.
- Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («В Аркажах»). СПб., 1999.
- Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. К 800-ле- тию памятника / Отв. ред. О.Е. Этингер. М., 2005.
- Щепкина М.В. Миниатюры Хал- довской псалтири. М., 1977.
- Щербатова Шевякова Т.С. Не- редица. Монуменальные росписи церкви Спаса на Не- редице. М., 2004.
- Этингер О.Е. Византийские иконы VI – первой полови- ны XIII века в России. М., 2005.
- Этингер О.Е. Образ Богома- тери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000.
- Τσιγαρίδας Γ.Ν. Οι τοιχογραφίες της Μονής Δατόμου Θεσσαλονί- κης καί η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986.
- Asinou across Time: Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus / Ed. A. Weyl Carr, A. Nicolaïdēs. Washington D.C., 2013.
- Belting H., Cavallo G. Die Bibel des Niketas. Ein Werk der hofischen Buchkunst in Byzanz und sein antikes Vorbild. Wiesbaden, 1979.
- Bouras C. Nea Moni on Chios, History and Architecture. Athens, 1982.
- Byzantine Court Culture from 829 to 1204 / Ed. H. Maguire. Washington, 1996.
- Chatzidakis-Bacharas Th. Les peintures murales de Hosios Loukas. Athènes, 1982.
- Chatzidakis N. Hosios Loukas. Athens, 1997.
- Cutler A. The Hand of the Master: Craftmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th Centuries). Princeton University Press, 1994.
- Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. Chicago, 1984.
- Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
- Demus O., Kessler H. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago and London, 1988.
- Der Nersessian S. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age: Londres, Add. 19352. Paris, 1970.
- Die Bibel des Patricius Leo. Reg. gr. I B / Einführung von S. Dufrenne und P. Canart. Zürich, 1988.
- Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierungen / Ed. T. Dittlbach. Künzelsau, 2011.
- Diez E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge Mass., 1931.
- El “Menologio” de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613) [Codices e Vaticanis selecti, Series maior № LXIV]. Madrid, 2005.
- El Menologio de Basilio II. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. Libro de estudios con ocasión de la edición facsimil, dirigido por Francesco D’Aiuto, edición española a cargo de Inmaculada Pérez Martín. Città del Vaticano, Atenas, Madrid, 2008 (Colección Scriptorium, 18).
- Folda J. The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187. Cambridge, 1995.
- Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus (Studies in Manuscript Illumination, 6). Princeton, 1969.
- Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979.
- Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. – XIII. Jahr- hundert. Bd. 1, 2. Berlin, 1930, 1934; 1979.
- Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles, 1975.
- Hutter I., Canart P. Das Marien- homiliar des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos: Codex Vaticanus graecus 1162 [Codices e vaticanis selecti 79]. Zürich, 1991.
- Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite. Vienna, 1985.
- Kitzinger E. The Mosaics of Monreale. Palermo, 1960.
- Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo, with a Chapter on Architecture of the Church by S. Ćurčić. Washington, 1990.
- Kitzinger E. I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc. I–VI. Palermo, 1992–2000.
- Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo / A cura di A. Iacobini. Roma, 2009.
- Mazal O. Josue-Rolle. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Palatinus Graecus 431 der Bibliotheca Apostolica Vaticana [Codices e Vaticanis Selecti 43]. Graz, 1984.
- Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens, 1985.
- Papadopoulos K. Die Wandmalereien des XI. Jh. in der Kirche Παγιά των χαλκέων in Thessaloniki. Graz – Köln, 1966.
- Patterson Ševcenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago, London, 1990.
- Sacopoulou M. Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie. Bruxelles, 1966.



- Schwartz E.* Das I. Ektionar von St. Petersburg: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex gr. 21, gr. 21a der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg. Graz, Moskau, 1994.
- Sinkevič I.* The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Wiesbaden, 2000.
- Skawran K.M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1985.
- Stylianou A. and J.* The Painted Churches of Cyprus. London, 1985.
- The Theodore Psalter (British Library Add. 19352): a CD-ROM facsimile / Ed. C. Barber. Urbana-Chicago, 2000.
- Theis L.* Die Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau. Wiesbaden, 2005.
- Tronzo W.* The Cultures of His Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo. Princeton, 1997.
- Van Milingen A.* Byzantine Churches in Constantinople: their History and Architecture. London, 1912.
- Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des IX und XI Jahrhunderts. Berlin, 1935; Wien, 1996.
- Wessel K.* Die byzantinischen Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen, 1967.
- Wharton-Epstein A.* Tokali Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington D.C., 1986.
- Whittemore T.* The Mosaics of St. Sophia in Istanbul. Oxford, 1936.
- IV. ИСКУССТВО XIII В.
- Бабич Г., Коран В., Вурковић С.* Студеница. Београд, 1986.
- Ђурић В.* Сопотани. Београд, 1963.
- Ђурић В.Ј., Ђурковић С., Коран В.* Икона патријаршија. Београд, 1990.
- Кашилин М., Бошковић Ђ., Мијковић П.* Жича. Београд, 1969.
- Кашилин М., Чанак Медих М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шаќота М.* Манастир Студеница. Београд, 1986.
- Маврођинов Н.* Росписи Боянској цркви. Софија, 1946.
- Мијатов К.* Боянските стенописи. Дрезден, 1961.
- Милешева* у историји српског народа. Међународни научни скуп поводом седам по векова постојања, јуни 1985. / Ред. В.Ј. Ђурић. Београд, 1987.
- Миљковић-Пенек П.* Дело то на зографите Михаило и Еутихиј. Скопје, 1967.
- Радојчић С.* Милешева. Београд, 1963.
- Студеница и византијска уметност око 1200. године. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ: Септембар 1986. Београд, 1988.
- Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957.
- Buchthal H., Belting H.* Patronage in Thirteenth Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. Washington, 1978.
- Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongress. München, 1958. Bd. IV, 2.
- Eastmond A.* Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond. Birmingham, 2004.
- L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopotani, 1965. Београд, 1967.
- Nelson R.* Theodore Hagiopetrites. A Late Byzantine Scribe and Illuminator. Wien, 1991.
- Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux / Ed. P. Joubert, J.-P. Caillet (Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2-4 avril 2009). Paris, 2012.
- Poposka J.* Church Mother of God Peribleptos (St. Clement). Ohrid, 2006.
- Talbot-Rice D.* The Church of Hagia Sophia at Trebizond. Edinbourg, 1968.
- The Year 1200. A Symposium / F. Avril, O. Demus, K. Weitzmann, C. Nordenfalk. New York, 1975.
- Tsigaridas E.* Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton. Thessaloniki, 2003.
- V. ИСКУССТВО ПОЗДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ПЕРИОДА. XIV – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XV В.
- Айдалов Д.В.* Византийская живопись XIV столетия. Петроград, 1917.
- Бабич Г.* Краљева црква у Студеници. Београд, 1987.
- Бичев М.* Стенописите в Иваново. Софија, 1965.
- Вздорнов Г.И.* Волоотово. Фрески цркви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. М., 1989.
- Вздорнов Г.И.* Феофан Грек. Творческо наследство. М., 1983.
- Византијска уметност почетком XIV века. Научни скуп у Грачаници, 1973. Београд, 1978.
- Габелић С.* Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд, 1998.
- Греков А.И.* Фрески цркви Спаса Преображенија на Ковалево. М., 1987.
- Грозданов Ц.* Охридско зидно сликарство XIV века. Београд, 1980.
- Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечани, септембар 1985. Београд, 1989.
- Дмитријева С.О.* Фрески храма Спаса Преображенија на Ковалево в Новгороде 1380 года. М., 2011.
- Ђурић В.Ј.* Ресава (Манасија). Београд, 1963.
- Јорданов С.* Скалният манастир Свети Архангел Михаил при село Иваново. Варна, 2009.
- Култура Византии. XIII – первая половина XV в. К XVIII международному конгрессу византистов 8-15 августа 1991 года. М., 1991.
- Лазарев В.Н.* Феофан Грек и его школа. Москва 1961.
- Лифшиц А.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М., 1987.
- Маврођинова Л.Н.* Стенпата живопис в България до края на XIV век. Софија, 1995.
- Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави 1968 г. Београд, 1972.
- Ненадовић С.М.* Богородица Лесвишка. Њен постанак и њено место у архитектури милутиновог времена. Београд, 1963.
- О Кнезу Лазару. Научни скуп у Крушевцу 1971. Београд, 1975.
- Панајотов Д.* Болгарская монументальная живопись XIV в. Софија. 1966
- Панић Д., Бабич Г.* Богородица Лесвишка. Београд, 1975.
- Попова О.С.* Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века. Милан, 1996.
- Попова О.С.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV в. Его связи с Византией. М., 1980
- Сарабьянов В.Д.* Собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. М., 2002.
- Симић-Лазар Д.* Каленић. Сликаство. Историја. Крагујевац, 2000.
- Смирнова Э.С.* Живопись великого Новгорода. Средины XIII – начало XV вв. М., 1976.
- Суботић Г.* Охридска сликарска школа XV века. Београд, 1980.
- Тодић Б.* Грачаница. Сликаство. Београд, 1999.
- Тодић Б.* Манастир Ресава. Београд, 1995.
- Тодић Б.* Старо Нагоричино. Београд, 1996.
- Тодић Б.* Српско сликарство у доба краља Милутина. Београд, 1998.
- Тодић Б., Чанак Медих М.* Манастир Дечани. Београд, 2005.
- Царевская Т.Ю.* Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью. М., 2007.



- Царевская Т.Ю. Церковь Рождества Христова «на Красном поле» близ Новгорода. М., 2002.
- Щенникова А.А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: Каталог. М., 2004.
- Acheimastou-Potamianou M. Mystras. Historical and Archaeological Guide. Athens, 2003.
- L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IV colloque serbo-grec, Belgrade, 1985. Belgrade, 1987.
- Аσπρά-Βαρδαβάκη Μ., Εμμανουήλ Μ. Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα. Αθήνα, 2005.
- Belting H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970.
- Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978.
- Chatzidakis M. Mystras. The Medieval City and the Castle. A Complete guide to the Churches, Palaces and the Castle. Athens, 1996.
- Dufrenoy S. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris, 1970.
- Geschichte und Kultur der Palaiologenzeit / Hrsg. von W. Seibt. Wien, 1996.
- Μπακιτζής Χ. Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Θεσσαλονίκη, 2003.
- Mural Painting of Monastery of Dečani. Materials and Studies. Beograd, 1995.
- Prolović J. Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Wien, 1997.
- Ryder E. Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York, 2007.
- Symposium on Late Byzantine Thessalonique. Washington, D.C., 2003 [= Dumbarton Oaks Papers. 2003. Vol. 57].
- Talbot Rice D. Byzantine Painting: the Last Phase. New York, 1968.
- The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire / Eds. S. Ćurčić and D. Mouriki. Princeton, 1991.
- Τσιγαρίδας Γ.Ν. Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας. Θεσσαλονίκη, 1999.
- Τσιτορίδου Α. Ό ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Θεσσαλονίκη, 1986.
- Underwood P.A. The Kariye Djami. T. I-IV. Princeton, 1966-1975.
- Velmans T. La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge. Paris, 1977.
- Xyngopoulos A. Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique // Art et Société à Byzance sous les Paléologues. Venise, 1971.
- Συγγρόπουλος Α. Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1953.
- 1) Надгробие. Пальмира, музей. Вторая половина III в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 2) Портрет женщины средних лет. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина. III в. Фото: © ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.
- 3) Гимнастки. Напольная мозаика виллы в Пьяцца Армерина на Сицилии. Первая половина IV в. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 4) Три отрока в пещи огненной. Фреска в катакомбах Присциллы в Риме. Вторая половина III в. Воспроизводится по: Grabar A. Le premier art chrétien (200-395). Paris, 1966. P. 105. Pl. 102.
- 5) Испечение кровотоковой. Фреска в катакомбах Петра и Марцеллина в Риме. Начало IV в. Воспроизводится по: Grabar A. Le premier art chrétien (200-395). Paris, 1966. P. 58. Pl. 51.
- 6) Оранта. Фреска в катакомбах Присциллы в Риме. Вторая половина III в. Воспроизводится по: Grabar A. Le premier art chrétien (200-395). Paris, 1966. P. 101. Pl. 96.
- 7) Реконструкция базилики Св. Петра в Риме. 319-333 гг. Воспроизводится по: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1986. P. 55. Fig. 21.
- 8) Разрез базилики Св. Павла «вне стен» в Риме. Воспроизводится по: Grabar A. Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam. London, 1966. P. 6. Fig. 2.
- 9) Атриум и фасад базилики Св. Павла «вне стен» в Риме. Ок. 390 г., перестроена в XIX в. Фото: © С. Piper.
- 10) Интерьер базилики Св. Павла «вне стен» в Риме. Ок. 390 г., перестроена в XIX в. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 11) Базилика Санта Сабина в Риме. 422-432 гг. Фото: © А.Ю. Виноградов.
- 12) Интерьер базилики Санта Сабина в Риме. 422-432 гг. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 13) Интерьер базилики Санта Мария Маджоре в Риме. 432-440 гг. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 14) Интерьер базилики Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне. 532-549 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 15) Базилика Св. Дмитрия в Салониках. Вторая половина V в., вторая четверть VII в. Фото: © А.Ю. Казарян.
- 16) Интерьер базилики Св. Дмитрия в Салониках. Вторая половина V в., вторая четверть VII в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 17) Базилика в Калб-Аузе в Сирии. Вторая половина V в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 18) Внутреннее пространство базилики в Калб-Аузе в Сирии. Вторая половина V в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 19) Комплекс Калат-Симап в Сирии. Общий вид. Ок. 480-490 гг. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 20) Комплекс Калат-Симап в Сирии. Вид на юг. Ок. 480-490 гг. Фото: © О.С. Попова.
- 21) Центральное пространство комплекса Калат-Симап в Сирии. Ок. 480-490 гг. Фото: © О.С. Попова.
- 22) Реконструкция комплекса Калат-Симап в Сирии. Ок. 480-490 гг. Воспроизводится по: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1986. P. 148. Fig. 102.
- 23) Реконструкция церкви (мавзолея) Санта Костанца в Риме. Ок. 355 г. Воспроизводится по: Crippa M.A., Zibawi M. L'art Paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998. P. 213.
- 24) План церкви (мавзолея) Санта Костанца в Риме. Ок. 355 г. Воспроизводится по: Crippa M.A., Zibawi M. L'art Paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998. P. 213.
- 25) Интерьер церкви (мавзолея) Санта Костанца в Риме. Ок. 355 г. Воспроизводится по: Crippa M.A., Zibawi M. L'art Paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998. P. 213.



- по: *Crippa M.A., Zibawi M. L'art Paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998. Pl. 69.*
- 26) Реконструкция так называемого мавзолея Галлы Пластидии и базилики Санта Кроче в Равенне. Ок. 425 г. *Воспроизводится по: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1986. P. 182. Fig. 144.*
- 27) Так называемый мавзолей Галлы Пластидии в Равенне. Ок. 425 г. *Фото: © Е.Н. Левичева.*
- 28) Интерьер так называемого мавзолея Галлы Пластидии в Равенне. Ок. 425 г. *Фото: © Р.В. Новиков, Е.Н. Левичева.*
- 29) Баптистерий православных в Равенне. Начало V в. и середина V в. *Фото: © А.Ю. Виноградов.*
- 30) Интерьер церкви Сан Стефано Ротондо в Риме. 468–483 гг. *Фото: © А.Ю. Казарян.*
- 31) План церкви Сан Стефано Ротондо в Риме. 468–483 гг. *Воспроизводится по: Crippa M.A., Zibawi M. L'art Paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998. P. 213.*
- 32) Латеранский баптистерий в Риме. Ок. 315 и 432–440 гг. *Фото: © Е.Н. Левичева.*
- 33) Мозаики кругового обхода церкви Санта Костанца в Риме. Ок. 355 г. *Фото: © Т.В. Гончарова.*
- 34) Христос вручает заповеди Моисею. Мозаика в церкви Санта Костанца в Риме. Конец IV в. *Фото: © Т.В. Гончарова.*
- 35) Христос среди апостолов. Мозаика апсиды церкви Санта Пуденциана в Риме. 401–417 гг. *Фото: © Р.В. Новиков.*
- 36) Христос среди апостолов. Мозаика в капелле Сант Аквилينو церкви Сан Лоренцо в Милане. Первая половина V в. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 37) Мозаики в куполе Баптистерия православных в Равенне. Ок. середины V в. *Фото: © Е.Н. Левичева.*
- 38) Христос Добрый пастырь. Мозаика так называемого мавзолея Галлы Пластидии в Равенне. Вторая четверть V в. *Фото: © Е.Н. Левичева.*
- 39) Св. Порфирий. Мозаика ротонды Св. Георгия в Салониках. Первая половина V в. *Воспроизводится по: Bakirtzis C., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi C. Mosaics of Thessaloniki. 4<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century. Thessaloniki, 2012. P. 73. Pl. 37.*
- 40) Свв. Онисифор и Порфирий. Мозаика ротонды Св. Георгия в Салониках. Первая половина V в. *Воспроизводится по: Bakirtzis C., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi C. Mosaics of Thessaloniki. 4<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century. Thessaloniki, 2012. P. 69. Pl. 34.*
- 41) Переход через Красное море. Мозаика базилики Санта Мария Маджоре в Риме. 432–440 гг. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 42) Благовещение, Поклонение волхвов. Мозаики базилики Санта Мария Маджоре в Риме. 432–440 гг. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 43) Мученичество св. Лаврентия. Мозаика так называемого мавзолея Галлы Пластидии в Равенне. Вторая четверть V в. *Фото: © Е.Н. Левичева.*
- 44) Явление Христа во славе. Мозаика монастыря Оснос Давид в Салониках. Вторая половина V в. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 45) Апостолы. Мозаика Баптистерия православных в Равенне. Ок. середины V в. *Фото: © Е.Н. Левичева.*
- 46) Апостол Петр. Мозаика Баптистерия православных в Равенне. Ок. середины V в. *Фото: © А.Ю. Виноградов.*
- 47) Св. Протасий. Мозаика капеллы Сан Витторе ин Чьеса д'оро в церкви Сант Амброджо в Милане. Вторая половина V в. *Воспроизводится по: Crippa M.A., Zibawi M. L'art Paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998. P. 270. Pl. 106.*
- 48) Св. Виктор. Мозаика капеллы Сан Витторе ин Чьеса д'оро в церкви Сант Амброджо в Милане. Вторая половина V в. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 49) Мозаика в куполе Баптистерия ариан в Равенне. Конец V в. *Фото: © Е.Н. Левичева.*
- 50) Апостолы. Мозаика Баптистерия ариан в Равенне. Конец V в. *Фото: © Е.Н. Левичева.*
- 51) Свв. Дария, Перпетуя и Фелицита. Мозаика Архиепископской капеллы в Равенне. 494–519 гг. *Фото: © А.Ю. Виноградов.*
- 52) Свв. Евфимия, Евгения и Цецилия. Мозаика Архиепископской капеллы в Равенне. 494–519 гг. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 53) Христос. Мозаика Архиепископской капеллы в Равенне. 494–519 гг. *Фото: © А.Ю. Виноградов.*
- 54) Апостол Петр. Мозаика Архиепископской капеллы в Равенне. 494–519 гг. *Фото: © А.Ю. Виноградов.*
- 55) Св. Евгения. Мозаика Архиепископской капеллы в Равенне. 494–519 гг. *Фото: © О.С. Попова.*
- 56) Статуя Доброго пастыря. Рим, Ватиканские музеи. Вторая половина III в. *Воспроизводится по: Mancinelli F. Katakomben und Basiliken. Die ersten Christen in Rom. Firenze, s.a. S. 63. Abb. 119.*
- 57) Бюст Евангелиста. Стамбул, Археологический музей. V в. *Фото: © Р.В. Новиков.*
- 58) Саркофаг Юния Басса. Рим, Ватиканские музеи. 359 г. *Фото: © А.Ю. Виноградов.*
- 59) Саркофаг Юния Басса. Рим, Ватиканские музеи. 359 г. Деталь. *Воспроизводится по: Volbach W.F. Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. München, 1958. Taf. 42.*
- 60) Диптих Барберини. Париж, Лувр. IV в. *Фото: © M.-L. Nguyen.*
- 61) Диптих Арсебинда. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 506 г. *Фото: Ю.А. Молодковец, К.В. Синявский, С.В. Суцова, В.С. Терещенко, А.Г. Хейфец. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013.*
- 62) План собора Св. Софии в Константинополе. 532–537 гг. *Воспроизводится по: Grabar A. Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam. London, 1966. P. 88. Fig. 93.*
- 63) Собор Св. Софии в Константинополе. Вид с юга. 532–537 гг. *Фото: © Р.В. Новиков.*
- 64) Собор Св. Софии в Константинополе. Вид с востока. 532–537 гг. *Фото: © Д.С. Сергеев.*
- 65) Собор Св. Софии в Константинополе. Купол и полукупол снаружи. 532–537 гг. *Воспроизводится по: Kähler H. Die Hagia Sophia. Berlin, 1967. Taf. 15.*
- 66) Интерьер собора Св. Софии в Константинополе. Вид на север. 532–537 гг. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 67) Интерьер собора Св. Софии в Константинополе. Вид на восток с галереи над нартексом. 532–537 гг. *Фото: © А.Н. Яковлев.*
- 68) Интерьер собора Св. Софии в Константинополе. Вид на запад. 532–537 гг. *Фото: © А.Н. Яковлев.*
- 69) Собор Св. Софии в Константинополе. Купол и полукупол внутри. 532–537 гг. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 70) Интерьер собора Св. Софии в Константинополе. Боковой неф. 532–537 гг. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 71) Интерьер собора Св. Софии в Константинополе. Экседра. 532–537 гг. *Фото: © А.В. Захарова.*
- 72) Интерьер собора Св. Софии в Константинополе. Колонны экседры во втором ярусе. 532–537 гг. *Фото: © А.Н. Яковлев.*
- 73) Собор Св. Софии в Константинополе. Нартекс. 532–537 гг. *Фото: © М.Н. Бутырский.*
- 74) План церкви Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Ок. 527 г. *Воспроизводится по: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1986. P. 223. Fig. 180.*
- 75) Церковь Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Ок. 527 г. *Фото: © А.Ю. Казарян.*



- 76) Купол церкви Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Вид снаружи. Ок. 527 г. Фото из архива А.И. Комеча.
- 77) Интерьер церкви Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Ок. 527 г. Фото: © А.Н. Яковлева.
- 78) Купол церкви Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Вид внутри. Ок. 527 г. Фото: © А.В. Захарова.
- 79) Мраморная резьба в церкви Свв. Сергия и Вакха в Константинополе. Ок. 527 г. Фото: © О.С. Попова.
- 80) Церковь Сан Витале в Равенне. До 546–548 гг. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 81) Интерьер церкви Сан Витале в Равенне. До 546–548 гг. Фото: © А.Ю. Казарян.
- 82) План церкви Сан Витале в Равенне. До 546–548 гг. *Воспроизводится по: Grabar A. Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam. London, 1966. P. 347. Fig. 400.*
- 83) План и разрез церкви Свв. Апостолов в Константинополе. Реконструкция. 536–550 гг. *Воспроизводится по: Crippa M.A., Zibawi M. L'art Paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998. P. 215.*
- 84) Интерьер церкви Св. Иоанна в Эфесе. Реконструкция. До 565 г. *Воспроизводится по: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1986. P. 24. Fig. 198.*
- 85) Интерьер церкви Св. Ирины в Константинополе. Вид на восток. После 532 г. и перестройка после 740 г. Фото: © А.А. Липатов.
- 86) Интерьер церкви Св. Ирины в Константинополе. Вид на запад. После 532 г. и перестройка после 740 г. Фото: © А.А. Липатов.
- 87) Мозаики пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 88) Мозаики пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. Вид на восток. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 89) Агнец. Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 90) Христос и апостолы. Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 91) Гостеприимство и Жертвоприношение Авраама. Мозаики пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © А.Ю. Виноградов.
- 92) Жертвоприношения Авеля и Мелхиседека. Мозаики пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 93) Гостеприимство и Жертвоприношение Авраама. Мозаики пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: Е.Н. © Левичева.
- 94) Христос с архангелами, св. Виталием и епископом Экклесиасом. Мозаика апсиды церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 95) Христос. Мозаика апсиды церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Деталь. Фото: © А.Ю. Виноградов.
- 96) Мозаики в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. *Воспроизводится по: Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Eds. R.S. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006. P. 74. Fig. 67.*
- 97) Христос. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 73. Pl. 1.*
- 98) Пророк Иона. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. *Воспроизводится по: Forsyth G.H., Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Ann Arbor, s.a. Pl. CXIXA.*
- 99) Пророк Даниила. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. *Воспроизводится по: Forsyth G.H., Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Ann Arbor, s.a. Pl. CXVIII.*
- 100) Апостол Иоанн. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 78. Pl. 5.*
- 101) Апостол Иаков. Мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае. 548–565 гг. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 79. Pl. 6.*
- 102) Интерьер базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Конец V – начало VI в. Фото: © А.В. Захарова.
- 103) Богородица с Младенцем. Мозаика базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Конец V – начало VI в. Деталь. Фото: © А.В. Захарова.
- 104) Богородица с Младенцем. Мозаика базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Конец V – начало VI в. Фото: © А.В. Захарова.
- 105) Христос на престоле. Мозаика базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Конец V – начало VI в. Фото: © А.В. Захарова.
- 106) Мученики. Мозаика базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Мозаика конца V – начала VI в. переделана ок. середины VI в. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 107) Мученицы. Мозаика базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Мозаика конца V – начала VI в. переделана ок. середины VI в. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 108) Мозаики апсиды базилики Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне. До 549 г., с более поздними переделками в триумфальной арке. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 109) Св. Аполлинарий. Мозаика апсиды базилики Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне. До 549 г. Фото: © А.Ю. Виноградов.
- 110) Император Юстиниан со свитой. Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 111) Императрица Феодора со свитой. Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 112) Моисей на горе Синай. Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 113) Императрица Феодора с одной из придворных дам. Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 546–548 гг. Фото: © А.Ю. Виноградов.
- 114) Св. Дмитрий с детьми. Мозаика базилики Св. Дмитрия в Салониках. 620-е гг. Фото: © Р.В. Новиков.
- 115) Св. Сергий. Мозаика базилики Св. Дмитрия в Салониках. 620-е гг. Фото: © Р.В. Новиков.
- 116) Богородица с Младенцем и архангелами. Мозаика церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре. Первая половина VII в. Фото: © С.Н. Заиграйкина.
- 117) Богородица с Младенцем. Мозаика церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре. Первая половина VII в. Деталь. Фото: © С.Н. Заиграйкина.
- 118) Архангел Михаил. Мозаика церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре. Первая половина VII в. Деталь. Фото: © С.П. Заиграйкина.
- 119) Ангел. Мозаика из церкви Св. Николая в Фанаре, Константинополь. VII в. *Воспроизводится по: Лазарев В.П. История византийской живописи. М., 1986. Таб. 27.*
- 120) Дюнамис. Мозаика из церкви Успения в Никее (утрачена). Конец VII в. *Воспроизводится по: Лазарев В.П. История византийской живописи. М., 1986. Таб. 25.*
- 121) Небесные силы (Архе и Дюнамис). Мозаика из церкви Успения в Никее (утрачена). Конец VII в. *Воспроизводится по: Лазарев В.П. История*



- византийской живописи. М., 1986. Таб. 23.
- 122)** Диоскорид. Миниатюра из сборника медицинских трактатов. Вена, Национальная библиотека Австрии, med. gr. I, л. 4 об. Ок. 512 г. Фото: © Österreichische Nationalbibliothek.
- 123)** «Прекрасный ангел». Фреска церкви Санта Мария Антика в Риме. Конец VI – первая половина VII в. Фото: © А.В. Захарова.
- 124)** Архангел Гавриил из Благовещения. Фреска церкви Санта Мария Антика в Риме. 705–707 гг. Фото: © А.К. Масиель Санчес.
- 125)** Св. Анна. Фреска церкви Санта Мария Антика в Риме. VII в. Фото: © А.К. Масиель Санчес.
- 126)** Богородица с Младенцем. Фреска церкви Санта Мария Антика в Риме. 705–707 гг. Фото: © А.К. Масиель Санчес.
- 127)** Апостол Андрей. Фреска церкви Санта Мария Антика в Риме. 705–707 гг. Фото: © А.К. Масиель Санчес.
- 128)** Поклонение волхвов. Фреска церкви Санта Мария ди Кастельсеприо близ Милана. Конец VII в. Фото: © С.В. Свердлова.
- 129)** Христос Пантократор. Фреска церкви Санта Мария ди Кастельсеприо близ Милана. Конец VII в. Фото: © С.В. Свердлова.
- 130)** Служанка. Фреска церкви Санта Мария ди Кастельсеприо близ Милана. Конец VII в. Фото: © С.В. Свердлова.
- 131)** Путь в Вифсеем. Фреска церкви Санта Мария ди Кастельсеприо близ Милана. Конец VII в. Фото: © А.В. Захарова.
- 132)** Сон Иосифа. Фреска церкви Санта Мария ди Кастельсеприо близ Милана. Конец VII в. Фото: © А.В. Захарова.
- 133)** Вознесение. Миниатюра Евангелия Рабулы. Флоренция, библиотека Лауренциана, Plut. I. 56, л. 13 об. 586 г. Фото: © Biblioteca Medicea Laurenziana.
- 134)** Вход в Иерусалим. Миниатюра Россанского Евангелия. Россано, Епархиальный музей, л. 1 об. VI в. Воспроизводится по: Grabar A. *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*. London, 1966. P. 205. Fig. 228.
- 135)** Христос Пантократор. Монастырь Св. Екатерины на Синае. VI в. Воспроизводится по: Sinai. *Treasures of the Monastery of Saint Catherine* / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 136. Pl. 2.
- 136)** Апостол Петр. Монастырь Св. Екатерины на Синае. VI в. Воспроизводится по: Sinai. *Treasures of the Monastery of Saint Catherine* / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 139. Pl. 5.
- 137)** Богоматерь между св. Федором и св. Георгием. Монастырь Св. Екатерины на Синае. VI в. Воспроизводится по: Sinai. *Treasures of the Monastery of Saint Catherine* / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 138. Pl. 4.
- 138)** Свв. Сергий и Вакх. Киев, Музей восточного и западного искусства им. Б. и В. Ханенко. VI в. Воспроизводится по: Holy Image, *Hallowed Ground. Icons from Sinai* / Eds. R.S. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006. P. 126. Pl. 3.
- 139)** Апа Авраам. Верлинг, Государственные музеи. VI в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 140)** Христос и св. Мина. Париж, Лувр. VI в. Воспроизводится по: *L'art Copte en Égypte. 2000 ans de christianisme*. Paris, 2000. P. 109. Pl. 72.
- 141)** Мученик и мученица. Киев, Музей восточного и западного искусства им. Б. и В. Ханенко. VI–VII вв. Воспроизводится по: Weitzmann K. *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: from the 6th to the 10th century*. Princeton, 1976. Pl. XVII. B.15.
- 142)** Император Феодосий с наследниками и свитой. Рельефы обелиска на ипподроме в Константинополе. Ок. 390 г. Фото: © А.Ю. Виноградов.
- 143)** Благод с пастухом. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 530-е гг. Фото: Ю.А. Молодковец, К.В. Сияевский, С.В. Суетова, В.С. Терещенкин, А.Г. Хейфец. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013.
- 144)** Бладо с Силеном и менадой. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 610–629/630 гг. Фото: Ю.А. Молодковец, К.В. Сияевский, С.В. Суетова, В.С. Терещенкин, А.Г. Хейфец. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013.
- 145)** Орнаментальные мотивы. Стамбул, Музей мозаик Большого императорского дворца. Вторая половина VI в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 146)** Пастухи. Стамбул, Музей мозаик Большого императорского дворца. Вторая половина VI в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 147)** Мальчик с осликом. Стамбул, Музей мозаик Большого императорского дворца. Вторая половина VI в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 148)** Охота на тигра. Стамбул, Музей мозаик Большого императорского дворца. Вторая половина VI в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 149)** Мозаика мечети Омейядов в Дамаске. 706–715 гг. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 150)** Св. Ирина. Монастырь Св. Екатерины на Синае. VIII–IX вв. Воспроизводится по: Weitzmann K. *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: from the 6th to the 10th century*. Princeton, 1976. Pl. XXVI. B.39.
- 151)** Распятие и иконоборцы, забеливающие известью икону Христа. Миниатюра Худовской псалтири. Москва, ГИМ, Худ. 129д, л. 67. Середина IX в. Фото: © Государственный исторический музей.
- 152)** Христос и Закхей. Миниатюра псалтири из монастыря Пантократора на Афоне, cod. 61, л. 118. Середина IX в. Воспроизводится по: Πελεκάνιδου Σ., Χρήστου Π., Μαυροπούλου-Τσιόβη Χρ., Καδά Σ. Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εγκυκλοπαίδεια χερβυράφα. Τ. Γ'. Αθήνα, 1979. Σ. 147. Εικ. 222.
- 153)** План церкви Св. Николая в Мирах Ликийских. Начало IX в. Воспроизводится по: Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth, 1986. P. 288. Fig. 251.
- 154)** План и разрез церкви монастыря Оснос Давид в Салониках. Вторая половина V в. Воспроизводится по: Grabar A. *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*. London, 1966. P. 363. Fig. 460.
- 155)** Церковь Св. Софии в Салониках. Конец VII – начало VIII в. Фото: © А.В. Захарова.
- 156)** План и разрез церкви Св. Софии в Салониках. Конец VII – начало VIII в. Воспроизводится по: Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth, 1986. P. 255. Fig. 154.
- 157)** Интерьер церкви Св. Софии в Салониках. Конец VII – начало VIII в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 158)** Интерьер церкви Св. Софии в Салониках. Конец VII – начало VIII в. Фото: © Р.В. Новиков.
- 159)** Реконструкция северной церкви монастыря Липса в Константинополе. А. Мико. 907/908 г. Воспроизводится по: Megaw A.H.S. *The Original Form of the Theotokos Church of Constantine Lips* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1964. Vol. 18. P. 293.
- 160)** Боковой фасад северной церкви монастыря Липса в Константинополе. 907/908 г. Воспроизводится по: Mathews T.F. *Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey*. University Park PA, 1976. P. 330. Pl. 35–13.
- 161)** План монастыря Липса в Константинополе. 907/908 г. Воспроизводится по: Mango C. *Byzantine Architecture*. New York, 1976. P. 199. Fig. 220.
- 162)** Рисунок сохранившейся кладки бокового фасада северной церкви монастыря Липса в Константинополе. А. Мико.



- 907/908 г. *Воспроизводится по: Megaw A.H.S. The Original Form of the Theotokos Church of Constantine Lips // Dumbarton Oaks Papers. 1964. Vol. 18. P. 301.*
- 163)** Мирелейон в Константинополе. Рисунок-реконструкция К.Конанта. Ок. 920 г. *Воспроизводится по: Conant K.J. A Brief Commentary on Early Mediaeval Church Architecture. Baltimore, 1942. Pl. XXV.*
- 164)** Мирелейон в Константинополе. Ок. 920 г. Фото: © Р.В.Новиков.
- 165)** Эски Имарет джами в Константинополе. XI в. Фото: © М.Н.Бутырский.
- 166)** Килисе джами в Константинополе. XI в. Фото: © О.С.Попова.
- 167)** Интерьер Килисе джами в Константинополе. XI в. Фото: © А.В.Захарова.
- 168)** План монастыря Пантократора в Константинополе. 1118–1136 гг. *Воспроизводится по: Mango C. Byzantine Architecture. New York, 1976. P. 235. Fig. 259.*
- 169)** Монастырь Пантократора в Константинополе. Вид с запада. 1118–1136 гг. Фото: © Д.Д.Елшин.
- 170)** Интерьер южной церкви монастыря Пантократора в Константинополе. 1118–1124 гг. Фото: © Д.Д.Елшин.
- 171)** План церкви Св. Апостолов на Агоре в Афинах. Начало XI в. *Воспроизводится по: Krauthheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1986. P. 385. Fig. 343.*
- 172)** Церковь Свв. Апостолов на Агоре в Афинах. Начало XI в. Фото: © А.Ю.Казарян.
- 173)** Интерьер церкви Свв. Апостолов на Агоре в Афинах. Начало XI в. Фото: © А.В.Захарова.
- 174)** Капникарея в Афинах. 1060–1070-е гг. Фото: © Е.А.Виноградова.
- 175)** Церковь Свв. Федоров в Афинах. 1060–1070-е гг. Фото: © А.Ю.Казарян.
- 176)** Малая Митрополия в Афинах. XII в. Фото: © А.В.Захарова.
- 177)** Церковь Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г. Фото: © А.Ю.Казарян.
- 178)** Церковь Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г. Фото: © Р.В.Новиков.
- 179)** План собора монастыря Иеа Мони на Хиосе. 1042–1056 гг. *Воспроизводится по: Mango C. Byzantine Architecture. New York, 1976. P. 220. Fig. 239.*
- 180)** Интерьер собора монастыря Иеа Мони на Хиосе. Рисунок. 1042–1056 гг. *Воспроизводится по: Mango C. Byzantine Architecture. New York, 1976. P. 220. Fig. 240.*
- 181)** Интерьер собора монастыря Иеа Мони на Хиосе. 1042–1056 гг. Фото: © Е.А.Виноградова.
- 182)** Собор монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Вид с запада. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг. Фото: © Е.А.Виноградова.
- 183)** Храмы монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Вид с востока. Церковь Богородицы, ок. 960 г. Собор, ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг. Фото: © А.В.Захарова.
- 184)** Планы храмов монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Церковь Богородицы, ок. 960 г. Собор, ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг. *Воспроизводится по: Mango C. Byzantine Architecture. New York, 1976. P. 212. Fig. 232.*
- 185)** План и разрез собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг. *Воспроизводится по: Оустерхаут Р. Византийские строения / Пер.: Л.А.Беляев; редакция и комментарии: Л.А.Беляев, Г.Ю.Ивакин. Киев, Москва, 2005. С. 217. Ил. 165.*
- 186)** Интерьер собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг. Фото: © А.В.Захарова.
- 187)** Интерьер собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг. Фото: © А.В.Захарова.
- 188)** Хоры собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг. Фото: © А.Ю.Виноградов.
- 189)** Интерьер собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Вид на запад. Ок. 1022 г. или 1030–1040-е гг. Фото: © А.Ю.Виноградов.
- 190)** Монастырь Успения Богородицы в Дафни близ Афин. Конец XI в. Фото: © О.С.Попова.
- 191)** План собора монастыря Успения Богородицы в Дафни близ Афин. Конец XI в. *Воспроизводится по: Mango C. Byzantine Architecture. New York, 1976. P. 224. Fig. 245.*
- 192)** Интерьер собора монастыря Успения Богородицы в Дафни близ Афин. Конец XI в. Фото: © О.С.Попова.
- 193)** Интерьер собора монастыря Успения Богородицы в Дафни близ Афин. Конец XI в. Фото: © О.С.Попова.
- 194)** Интерьер Календерханэ джами в Константинополе. XII в. Фото: © М.Н.Бутырский.
- 195)** План собора Сан Марко в Венеции. Вторая половина XI–XII в. *Воспроизводится по: Mango C. Byzantine Architecture. New York, 1976. P. 299. Fig. 324.*
- 196)** Интерьер собора Сан Марко в Венеции. Вторая половина XI–XII в. *Воспроизводится по: The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. New York, 1997. P. 434.*
- 197)** Пантократор и архангелы. Мозаика в куполе собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Фото: © А.В.Захарова.
- 198)** Богоматерь Оранта и Евхаристия. Мозаика в апсиде собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Фото: © А.В.Захарова.
- 199)** Вознесение. Мозаика в куполе церкви Св. Софии в Салониках. Вторая половина IX в. Фото: © Р.В.Новиков.
- 200)** Вознесение. Мозаика в куполе церкви Св. Софии в Салониках. Вторая половина IX в. Деталь. Фото: © Р.В.Новиков.
- 201)** Вознесение. Мозаика в куполе церкви Св. Софии в Салониках. Вторая половина IX в. Деталь. Фото: © Р.В.Новиков.
- 202)** Богоматерь с Младенцем. Мозаика в апсиде собора Св. Софии в Константинополе. Ок. 867 г. Фото: © Д.С.Сергеев.
- 203)** Богоматерь с Младенцем. Мозаика в апсиде собора Св. Софии в Константинополе. Ок. 867 г. Деталь. Фото: © Р.В.Новиков.
- 204)** Архангел Гавриил. Мозаика в виме собора Св. Софии в Константинополе. Ок. 867 г. Фото: © Р.В.Новиков.
- 205)** Архангел Гавриил. Мозаика в виме собора Св. Софии в Константинополе. Ок. 867 г. Деталь. Фото: © Р.В.Новиков.
- 206)** Император Лев VI перед Христом. Мозаика в нартексе собора Св. Софии в Константинополе. Начало X в. Фото: © Р.В.Новиков.
- 207)** Император Лев VI перед Христом. Мозаика в нартексе собора Св. Софии в Константинополе. Начало X в. Деталь. Фото: © Р.В.Новиков.
- 208)** Император Лев VI перед Христом. Мозаика в нартексе собора Св. Софии в Константинополе. Начало X в. Деталь. Фото: © Р.В.Новиков.
- 209)** Императоры Константин Великий и Юстиниан перед Богородицей. Мозаика в южном вестибюле собора Св. Софии в Константинополе. Вторая половина X в. Фото: © Р.В.Новиков.
- 210)** Император Константин Великий. Мозаика в южном вестибюле собора Св. Софии в Константинополе. Вторая половина X в. Деталь. Фото: © Р.В.Новиков.
- 211)** Вознесение. Фреска Айвалы-килесе в Гюллю-дере в Каппадокии. 913–920 гг. Фото: © В.Д.Сарабьянов.
- 212)** Вознесение. Фреска Большой голубятни в Чавушине в Каппадокии. 965–969 гг. Фото: © В.Д.Сарабьянов.
- 213)** Видение Иезекииля. Миниатюра Гомиллий Григория Назианзина. Париж, Национальная



- библиотека Франции, gr. 510, л. 438 об. 879–882 гг. Фото: © *Bibliothèque nationale de France*.
- 214) Видение Христа во славе. Миниатюра «Христианской топографии» Космы Индикоплова. Ватиканская апостольская библиотека, Vat. gr. 699, л. 72 об. Конец IX в. Фото: © *Biblioteca Apostolica Vaticana*.
- 215) Царь Давид пасет стада. Миниатюра Парижской Псалтири. Париж, Национальная библиотека Франции, gr. 139, л. 1 об. Середина XV в. Фото: © *Bibliothèque nationale de France*.
- 216) Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Афины, Национальная библиотека Греции, cod. 56, л. 4 об. Середина X в. Фото: © *Εθνική βιβλιοθήκη της Ελλάδος*.
- 217) Евангелист Иоанн. Миниатюра Евангелия из монастыря Ставроникита на Афоне, cod. 43, л. 13. Середина XV в. *Воспроизводится по: Mavropoulou-Tsioumi C., Galavaris G. Holy Stavroniketa Monastery. Illustrated Manuscripts from 10<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> Century. Vol. 2. Mount Athos, 2007. P. 37. Fig. 27.*
- 218) Евангелист Лука. Миниатюра Нового Завета. Лондон, Британская библиотека, Add. 28815, л. 162 об. Третья четверть XV в. Фото: © *The British Library*.
- 219) Евангелист Марк. Миниатюра Трапезундского Евангелия. Санкт-Петербург, РГБ, гр. 21, л. 5 об. Третья четверть XV в. Фото: © *Российская национальная библиотека*.
- 220) Преподобный Истр Монобатский. Миниатюра Евангельских чтений. Монастырь Св. Екатерины на Синае, cod. 204, л. 3. Конец X – начало XI в. *Воспроизводится по: Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. I. Princeton, 1990. Colour plate VII.*
- 221) Император Василий II с ангелами и святыми воинами. Миниатюра Псалтири Василия II. Венеция, Библиотека Марциана, gr. Z. 17, л. III. Первая четверть XI в. *Воспроизводится по: Γαλάττας Γ. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων. Αθήνα, 1995. Σ. 79. Εικ. 55.*
- 222) Св. Тимон. Миниатюра Миснология Василия II. Ватиканская апостольская библиотека, Vat. gr. 1613, с. 284. Первая четверть XI в. Фото: © *Biblioteca Apostolica Vaticana*.
- 223) Поклонение цепям апостола Петра. Миниатюра Миснология Василия II. Ватиканская апостольская библиотека, Vat. gr. 1613, с. 324. Первая четверть XI в. Фото: © *Biblioteca Apostolica Vaticana*.
- 224) Ангел из «Вознесения». Фреска церкви Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г. Фото: © *О.С. Попова*.
- 225) Ангел из «Вознесения». Фреска церкви Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г. Фото: © *О.С. Попова*.
- 226) Апостол Марк из «Вознесения». Фреска церкви Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г. Фото: © *О.С. Попова*.
- 227) Страшный суд. Фреска церкви Панагии Халкеон в Салониках. Ок. 1028 г. Деталь. Фото: © *Р.В. Новиков*.
- 228) Преподобные. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 229) Рождество. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 230) Рождество. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Деталь. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 231) Св. Василий Великий. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 232) Богоматерь Оранта. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 233) Апостол Фома. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 234) Богоматерь Оранта. Мозаика апсиды собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 235) Христос Пантократор. Мозаика купола собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 236) Апостолы из «Евхаристии». Мозаика апсиды собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 237) Апостолы Петр и Иоанн из «Евхаристии». Мозаика апсиды собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 238) Богоматерь Никопея и Евхаристия. Фрески апсиды собора Св. Софии в Охриде. 1037–1056 гг. Фото: © *М.Н. Бутырский*.
- 239) Апостолы из «Евхаристии». Фреска апсиды собора Св. Софии в Охриде. 1037–1056 гг. Деталь. Фото: © *О.С. Попова*.
- 240) Св. Поликарп. Фреска собора Св. Софии в Охриде. 1037–1056 гг. Фото: © *О.С. Попова*.
- 241) Крещение. Мозаика собора монастыря Пее Мони на о. Хиос. 1049–1056 гг. Фото: © *Т.В. Гончарова*.
- 242) Крещение. Мозаика собора монастыря Пее Мони на о. Хиос. 1049–1056 гг. Деталь. Фото: © *Т.В. Гончарова*.
- 243) Архангел Михаил. Мозаика собора монастыря Пее Мони на о. Хиос. 1049–1056 гг. Деталь. Фото: © *Т.В. Гончарова*.
- 244) Уверение Фомы. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 245) Благовещение. Мозаика собора монастыря Ватопед на Афоне. Ок. середины XI в. *Воспроизводится по: Γερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία Τέχνη. Αγίον Όρος, 1996. Τ. 2. Σ. 221.*
- 246) Благовещение. Мозаика собора монастыря Ватопед на Афоне. Ок. середины XI в. *Воспроизводится по: Γερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη. Αγίον Όρος, 1996. Τ. 2. Σ. 221.*
- 247) Св. Иоанн целитель. Мозаика собора монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 248) Св. Николай. Мозаика апсиды собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Деталь. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 249) Апостолы. Мозаика апсиды собора Санта Мариа Ассунта на о. Торчелло. Конец XI в. Фото: © *О.С. Попова*.
- 250) Апостолы Лука и Иоанн. Мозаика портала собора Сан Марко в Венеции. Конец XI в. Фото: © *О.С. Попова*.
- 251) Апостол Иоанн. Фрагмент мозаики из базилики Урсина в Равенне. 1112 г. Фото: © *А.В. Захарова*.
- 252) Св. Нифонт. Фреска церкви Богородицы Елеусы в Велюсе. Ок. 1080 г. Фото: © *Р.В. Новиков*.
- 253) Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Санкт-Петербург, РГБ, гр. 72, л. 12 об. 1061 г. Фото: © *Российская национальная библиотека*.
- 254) Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Афины, Национальная библиотека Греции, cod. 57, л. 15 об. 1070–1080-е гг. Фото: © *Εθνική βιβλιοθήκη της Ελλάδος*.
- 255) Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Москва, ГИМ, Син. гр. 518, л. 14 об. 1070–1080-е гг. Фото: © *Государственный исторический музей*.
- 256) Заставка с Христом на листе из Нового Завета с Псалтирью. Москва, ГТГ, Инв. ДР-78. 1084 г. Фото: © *Государственная Третьяковская галерея*.
- 257) Император Никифор Ватаниат с архангелом Михаилом и св. Иоанном Златоустом. Миниатюра Гомиллий св. Иоанна Златоуста. Париж, Национальная библиотека Франции, Coislin 79, л. 2 об. 1074–1081 гг. Фото: © *Bibliothèque nationale de France*.
- 258) Евангелист Иоанн и Прохор. Миниатюра Евангелия. Москва, ГИМ, Син. гр. 41, л. 206 об. Начало XII в. Фото: © *Государственный исторический музей*.



- 259)** Христос Пантократор. Мозаика монастыря Дафни близ Афин. Конец XI в. Фото: © Т.В. Гончарова.
- 260)** Архангел Михаил. Мозаика монастыря Дафни близ Афин. Конец XI в. Фото: © Т.В. Гончарова.
- 261)** Модение свв. Иоакима и Анны. Мозаика монастыря Дафни близ Афин. Конец XI в. Фото: © Т.В. Гончарова.
- 262)** Введение Богородицы во храм. Мозаика монастыря Дафни близ Афин. Конец XI в. Фото: © Т.В. Гончарова.
- 263)** Св. Вакх. Мозаика монастыря Дафни близ Афин. Конец XI в. Фото: © Т.В. Гончарова.
- 264)** Император Иоанн Комнин и императрица Ирина перед Богородицей. Мозаика на южной галерее собора Св. Софии в Константинополе. 1118–1122 гг. Фото: © А.В. Захарова.
- 265)** Евхаристия. Мозаика из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1108–1113 гг. Фото: © О.С. Попова.
- 266)** Ангел из «Евхаристии». Мозаика из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1108–1113 гг. Деталь. Фото: © А.В. Захарова.
- 267)** Апостолы из «Евхаристии». Мозаика из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1108–1113 гг. Деталь. Фото: © А.В. Захарова.
- 268)** Св. Евфимий Великий. Фреска церкви Богородицы Фориотиссы в Асину на Кипре. 1105/1106 г. Фото: © А.В. Захарова.
- 269)** Пророк Иеремия. Фреска барабана собора Св. Софии в Новгороде. 1109 г. Фото: © О.С. Попова.
- 270)** Архангел. Капелла Зен в соборе Сан Марко в Венеции. Начало XII в. Фото: © О.С. Попова.
- 271)** Архангел. Капелла Зен в соборе Сан Марко в Венеции. Начало XII в. Фото: © О.С. Попова.
- 272)** Вознесение. Миниатюра рукописи Гомилый Иакова Коккиноваского. Париж, Национальная библиотека Франции, гр. 1208, л. 3 об. Вторая четверть XII в. Фото: © *Bibliothèque nationale de France*.
- 273)** Апостолы. Лист из Нового Завета. Афины, музей Канеллопулоса. 1133 г. Фото: © О.С. Попова.
- 274)** Мозаики церкви Санта Марии дель Аммиральо в Палермо. 1146–1151 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 275)** Апостол Андрей. Мозаика церкви Санта Мария дель Аммиральо в Палермо. 1146–1151 гг. Деталь. Фото: © Д.А. Скобцова.
- 276)** Архангел Михаил. Мозаика церкви Санта Мария дель Аммиральо в Палермо. 1146–1151 гг. Деталь. Фото: © Д.А. Скобцова.
- 277)** Успение. Мозаика церкви Санта Мария дель Аммиральо в Палермо. 1146–1151 гг. Деталь. Фото: © Д.А. Скобцова.
- 278)** Интерьер Палатинской капеллы в Палермо. 1130–1166 гг. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 279)** Христос Пантократор. Мозаика в куполе Палатинской капеллы в Палермо. Ок. 1143 г. Фото: © Д.А. Скобцова.
- 280)** Св. Василий Великий. Мозаика северной стены трансепта Палатинской капеллы в Палермо. 1143–1154 гг. Фото: © О.С. Попова.
- 281)** Св. Григорий Богослов. Мозаика северной стены трансепта Палатинской капеллы в Палермо. 1143–1154 гг. Фото: © О.С. Попова.
- 282)** Мозаики южной стены трансепта Палатинской капеллы в Палермо. 1143–1154 гг. Фото: © О.С. Попова.
- 283)** Мозаики апсиды собора в Чефалу. До 1148 г. Фото: © Е.Н. Левичева.
- 284)** Христос Пантократор. Мозаика апсиды собора в Чефалу. До 1148 г. Фото: © Д.А. Скобцова.
- 285)** Апостол Павел. Мозаика апсиды собора в Чефалу. До 1148 г. Фото: © Д.А. Скобцова.
- 286)** Богоматерь Владимирская. Москва, ГТГ. Первая треть XII в. Деталь. Фото: © Государственная Третьяковская галерея.
- 287)** Христос Милостивый. Берлин, Государственные музеи. Первая половина XII в. Воспроизводится по: Вокотопoulos П. *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές εικόνες. Αθήνα*, 1995. Σ. 52. Εικ. 26.
- 288)** Христос Пантократор. Флоренция, музей Барджелло. Ок. середины XII в. Воспроизводится по: Вокотопoulos П. *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές εικόνες. Αθήνα*, 1995. Σ. 53. Εικ. 27.
- 289)** Св. Григорий Чудотворец. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Ок. середины XII в. Фото: Ю.А. Молодковец, К.В. Синяевский, С.В. Суетова, В.С. Терехович, А.Г. Хейфец © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013.
- 290)** Ангелы. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Ок. 1195 г. Фото: © Т.В. Гончарова.
- 291)** Апостол Павел. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Ок. 1195 г. Фото: © Т.В. Гончарова.
- 292)** Св. Пантелеимон. Фреска церкви Св. Пантелеимона в Нерези. 1164 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 293)** Св. Иоанн Златоуст. Фреска церкви Св. Пантелеимона в Нерези. 1164 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 294)** Св. Иоанн Златоуст. Фреска церкви Св. Пантелеимона в Перези. 1164 г. Деталь. Фото: © Р.В. Новиков.
- 295)** Снятие с креста. Фреска церкви Св. Пантелеимона в Перези. 1164 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 296)** Оплакивание. Фреска церкви Св. Пантелеимона в Перези. 1164 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 297)** Архангел Михаил. Фреска церкви Св. Георгия в Курбиново. 1191 г. Фото: © А.В. Захарова.
- 298)** Св. Николай. Фреска церкви Св. Георгия в Курбиново. 1191 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 299)** Св. Афанасий. Фреска церкви Св. Георгия в Курбиново. 1191 г. Фото: © А.В. Захарова.
- 300)** Успение Богородицы. Фреска церкви Св. Николая Каснициса в Кастории. 1160–1180-е гг. Деталь. Фото: © О.С. Попова.
- 301)** Ангел из «Вознесения». Фреска церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. 1160–1180-е гг. Фото: © В.Д. Сарабьянов.
- 302)** Ангел из «Вознесения». Мозаика центрального купола собора Сан Марко в Венеции. Конец XII в. Фото: © А.В. Захарова.
- 303)** Неизвестный святитель. Фреска церкви Благовещения в Аркажах в Новгороде. 1189 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 304)** Богородица с Младенцем и архангелами. Фреска придела Богородицы в соборе монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмос. 1180-е гг. Деталь. Фото: © О.С. Попова.
- 305)** Богородица. Фреска придела Богородицы в соборе монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмос. 1180-е гг. Деталь. Фото: © О.С. Попова.
- 306)** Архангел. Фреска придела Богородицы в соборе монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмос. 1180-е гг. Деталь. Фото: © О.С. Попова.
- 307)** Церковь Богородицы в Студенице. 1186–1196 гг. Фото: © С.В. Мальцева.
- 308)** Распятие. Фреска церкви Богородицы в Студенице. 1208–1209 гг. Фото: © А.В. Слѣзкин.
- 309)** Распятие. Фреска церкви Богородицы в Студенице. 1208–1209 гг. Деталь. Фото: © А.В. Захарова.
- 310)** Богородица Студеницкая. Фреска церкви Богородицы в Студенице. 1208–1209 гг. Фото: © А.В. Захарова.
- 311)** Св. Иоанн Предтеча. Фреска церкви Богородицы в Студенице. 1208–1209 гг. Фото: © А.В. Захарова.
- 312)** Святители. Фреска церкви Богородицы в Студенице. 1208–1209 гг. Фото: © Р.В. Новиков.
- 313)** Церковь Вознесения в Милешево. До 1228 г., внешний нартекс ок. 1236 г. Фото: © А.В. Слѣзкин.



- 314)** Явление ангела женам мирноносцам. Фреска церкви Вознесения в Милешево. До 1228 г. Фото: © А.В. Слѣзкин.
- 315)** Богородица подводит королевицу Владислава ко Христу. Фреска церкви Вознесения в Милешево. До 1228 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 316)** Св. Стефан. Фреска церкви Вознесения в Милешево. До 1228 г. Фото: © О.С. Попова.
- 317)** Св. Макарий Великий. Фреска церкви Вознесения в Милешево. До 1228 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 318)** Св. Екатерина с житием. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Начало XIII в. *Воспроизводится по: Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 173. Pl. 46.*
- 319)** Св. Николай с житием. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Конец XII – начало XIII в. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 177. Pl. 51.*
- 320)** Богородица Одигитрия. Монастырь Хиландар на Афоне. Конец XII – начало XIII в. *Воспроизводится по: Манастир Хиландар / Приред. Е.Суботић. Београд, 1998. С. 281.*
- 321)** Свв. Федор и Георгий. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Начало XIII в. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 169. Pl. 40.*
- 322)** Архангел Михаила из так называемого Великого Деисуса. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Начало XIII в. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 171. Pl. 41.*
- 323)** Христос Пантократор из так называемого Великого Деисуса. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Начало XIII в. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 170. Pl. 42.*
- 324)** Богородица с Младенцем. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Вторая половина XIII в. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 185. Pl. 59.*
- 325)** Распятие. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Вторая половина XIII в. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 184. Pl. 58.*
- 326)** Сошествие во ад. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Вторая половина XIII в. *Воспроизводится по: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens, 1990. P. 189. Pl. 64.*
- 327)** Церковь Св. Троицы в Сопочанах. 1263–1268 гг. Фото: © А.В. Слѣзкин.
- 328)** Апостол Павел. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах. 1263–1268 гг. Фото: © А.В. Слѣзкин.
- 329)** Успение. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах. 1263–1268 гг. Фото: © А.В. Слѣзкин.
- 330)** Успение. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах. 1263–1268 гг. Деталь. Фото: © Р.В. Новиков.
- 331)** Успение. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах. 1263–1268 гг. Деталь. Фото: © Р.В. Новиков.
- 332)** Рождество. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах. 1263–1268 гг. Деталь. Фото: © Р.В. Новиков.
- 333)** Рождество. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах. 1263–1268 гг. Фото: © С.В. Мальцева.
- 335)** Деисус. Мозаика на южной галерее собора Св. Софии в Константинополе. 1260–1280-е гг. Фото: © Р.В. Новиков.
- 336)** Деисус. Мозаика на южной галерее собора Св. Софии в Константинополе. 1260–1280-е гг. Деталь. Фото: © Р.В. Новиков.
- 337)** Деисус. Мозаика на южной галерее собора Св. Софии в Константинополе. 1260–1280-е гг. Фото: © О.С. Попова.
- 338)** Евангелист Матфей. Охрид, галерея икон. Конец XIII в. Фото: © О.С. Попова.
- 339)** Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия из монастыря Ивирон на Афоне, сод. 5, л. 136 об. 1260–1280-е гг. *Воспроизводится по: Galavaris G. Holy Monastery of Iveron. Illustrated Manuscripts. Mount Athos, 2002. P. 53. Fig. 33.*
- 340)** Евангелист Иоанн. Миниатюра Нового Завета. Санкт-Петербург, РНБ, гр. 101/1, л. 116 об. Конец XIII в. Фото: © Российская национальная библиотека.
- 341)** Фрески северной стены церкви Богородицы Перивленты в Охриде. 1294/1295 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 342)** Оплакивание. Фреска церкви Богородицы Перивленты в Охриде. 1294/1295 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 343)** Успение. Фреска церкви Богородицы Перивленты в Охриде. 1294/1295 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 344)** Св. Климент. Фреска церкви Богородицы Перивленты в Охриде. 1294/1295 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 345)** Св. Апостол Филипп. Фреска в церкви Богородицы Перивленты в Охриде. 1294/1295 г. Фото: © Е.А. Виноградова.
- 346)** Церковь Свв. Апостолов в Салониках. 1310–1314 гг. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 347)** План церкви Свв. Апостолов в Салониках. 1310–1314 гг. *Воспроизводится по: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1986. P. 430. Fig. 388.*
- 348)** Церковь Св. Екатерины в Салониках. Начало XIV в. Фото: © А.В. Захарова.
- 349)** Монастырь Хора (Кахрие джами) в Константинополе. XII в.; 1315–1321 гг. Фото: © Д.С. Сергеев.
- 350)** План монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе. XII в.; 1315–1321 гг. *Воспроизводится по: Underwood P.A. The Kariye Djami. T.I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Princeton, 1966. P. 5.*
- 351)** Интерьер собора монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе. XII в.; перестройка и декорация 1315–1321 гг. Фото: © Р.В. Новиков.
- 352)** Перепись населения. Мозаика внешнего нартекса в монастыре Хора (Кахрие джами) в Константинополе. 1315–1321 гг. Фото: © Р.В. Новиков.
- 353)** Сцены детства Богородицы. Мозаики внутреннего нартекса в монастыре Хора (Кахрие джами) в Константинополе. 1315–1321 гг. Фото: © Р.В. Новиков.
- 354)** Благовещение у колодца. Мозаика внутреннего нартекса в монастыре Хора (Кахрие джами) в Константинополе. 1315–1321 гг. Фото: © А.В. Захарова.
- 355)** Сошествие во ад. Фреска пареклесиона в монастыре Хора (Кахрие джами) в Константинополе. 1315–1321 гг. Фото: © А.В. Захарова.
- 356)** Сошествие во ад. Фреска пареклесиона в монастыре Хора (Кахрие джами) в Константинополе. 1315–1321 гг. Деталь. Фото: © А.В. Захарова.
- 357)** Южная церковь монастыря Богородицы Паммакарistos (Фетие Джами) в Константинополе. Ок. 1310 г. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 358)** Интерьер южной церкви монастыря Богородицы Паммакарistos (Фетие Джами) в Константинополе. Ок. 1310 г. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 359)** Христос Пантократор. Мозаика в южной церкви монастыря Богородицы Паммакарistos (Фетие Джами) в Константинополе. Ок. 1310 г. Фото: © А.В. Захарова.
- 360)** Св. Арсений Великий. Мозаика в южной церкви монастыря



- Богородицы Паммакариснос (Фетие Джамии) в Константинополе. Ок. 1310 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 361)** Св. Иоанн Лествичник. Мозаика в южной церкви монастыря Богородицы Паммакариснос (Фетие Джамии) в Константинополе. Ок. 1310 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 362)** Неизвестный святой. Фреска в монастыре Афендики в Мистре. Начало XIV в. Фото: © А.В. Захарова.
- 363)** Св. Давид Солунский. Фреска пареклесиона в монастыре Хора (Кахрие джамии) в Константинополе. 1315–1321 гг. Фото: © М.Н. Бутырский.
- 364)** Двенадцать апостолов. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина. Начало XIV в. Фото: © ГМИИ им. А.С. Пушкина.
- 365)** Богородица Душеспасительница. Охрид, Галерея икон. Начало XIV в. *Воспроизводится по: Βοκοτόπουλος Π. Ἑλληνική τέχνη. Βυζαντινὲς εἰκόνες. Αθήνα, 1995. Σ. 96. Πικ. 75.*
- 366)** Благовещение. Оборот иконы Богородицы Душеспасительницы. Охрид, Галерея икон. Начало XIV в. *Воспроизводится по: Βοκοτόπουλος Π. Ἑλληνική τέχνη. Βυζαντινὲς εἰκόνες. Αθήνα, 1995. Σ. 97. Εικ. 76.*
- 367)** Пророк Аввакум. Миниатюра Нового Завета с Псалтирю. Москва, ГИМ. Син. гр. 407, л. 502 об. 1330–1340-е гг. Фото: © Государственный исторический музей.
- 368)** Апостол Петр. Миниатюра Нового Завета с Псалтирю. Москва, ГИМ. Син. гр. 407, л. 260 об. 1330–1340-е гг. Фото: © Государственный исторический музей.
- 369)** Св. Иоанн Богослов. Миниатюра Нового Завета с Псалтирю. Москва, ГИМ, Син. гр. 407, л. 388 об. 1330–1340-е гг. Фото: © Государственный исторический музей.
- 370)** Христос Пантократор. Афины, Византийский музей. 1330–1340-е гг. Фото: © А.В. Захарова.
- 371)** Св. Иоанн Предтеча. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 1330–1340-е гг. Фото: Ю.А. Молодковец, К.В. Синявский, С.В. Суетова, В.С. Терехин, А.Г. Хейфец © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013.
- 372)** Христос Пантократор. Афины, Византийский музей. 1330–1340-е гг. Деталь. Фото: © А.В. Захарова.
- 373)** Св. Григорий Палама. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина. Конец XIV в. Фото: © ГМИИ им. А.С. Пушкина.
- 374)** Христос Пантократор. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 1363 г. Деталь. Фото: Ю.А. Молодковец, К.В. Синявский, С.В. Суетова, В.С. Терехин, А.Г. Хейфец © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013.
- 375)** Христос Пантократор. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. 1363 г. Фото: Ю.А. Молодковец, К.В. Синявский, С.В. Суетова, В.С. Терехин, А.Г. Хейфец © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013.
- 376)** Богоматерь Донская. Москва, ГТГ. Конец XIV в. Фото: © Государственная Третьяковская галерея.
- 377)** Богородица Перивлепта. Сергиево-Посадский музей-заповедник. Конец XIV в. Фото: © Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.
- 378)** Богородица и св. Иоанн Богослов. София, Археологический музей. 1371 г. *Воспроизводится по: Βοκοτόπουλος Π. Ἑλληνική τέχνη. Βυζαντινὲς εἰκόνες. Αθήνα, 1995. Σ. 97. Εικ. 126.*
- 379)** Богородица Перивлепта. Деталь. Сергиево-Посадский музей-заповедник. Конец XIV в. Фото: © Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.
- 380)** Архангел Михаил. Афины, Византийский музей. 1360–1370-е гг. Фото: © А.В. Захарова.
- 381)** Архангел Михаил. Афины, Византийский музей. 1360–1370-е гг. Деталь. Фото: © А.В. Захарова.
- 382)** Фрески церкви Богородицы Перивлепты в Мистре. Третья четверть XIV в. Фото: © А.Ю. Виноградов.
- 383)** Крещение. Фреска церкви Богородицы Перивлепты в Мистре. Третья четверть XIV в. Фото: © А.В. Захарова.
- 384)** Рождество. Фреска церкви Богородицы Перивлепты в Мистре. Третья четверть XIV в. Фото: © А.В. Захарова.
- 385)** Св. Марина. Афины, Византийский музей. Конец XIV в. Фото: © А.В. Захарова.
- 386)** Архангел Михаил из Высоцкого чина. Москва, ГТГ. 1387–1395 гг. Фото: © Государственная Третьяковская галерея.
- 387)** Архангел Гавриил из Высоцкого чина. Москва, ГТГ. 1387–1395 гг. Фото: © Государственная Третьяковская галерея.
- 388)** Фрески в куполе церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Феофан Грек. 1378 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 389)** Христос Пантократор. Фреска церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Феофан Грек. 1378 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 390)** Столпники. Фреска церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Феофан Грек. 1378 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 391)** Св. Симеон столпник младший. Фреска церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Феофан Грек. 1378 г. Фото: © Р.В. Новиков.
- 392)** Св. Аппастасия. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Начало XV в. Фото: Ю.А. Молодковец, К.В. Синявский, С.В. Суетова, В.С. Терехин, А.Г. Хейфец © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013.
- 393)** Церковь Вознесения в Раванице. Ок. 1377 г. Фото: © А.В. Слэжкин.
- 394)** Святые воины. Фреска церкви Вознесения в Раванице. Ок. 1387 г. Фото: © С.В. Мальцева.
- 395)** Исцеление слепого. Фреска церкви Вознесения в Раванице. Ок. 1387 г. Фото: © С.В. Мальцева.
- 396)** Церковь Св. Троицы в Ресаве. 1406–1418 гг. Фото: © А.В. Слэжкин.
- 397)** Ангел. Фреска церкви Св. Троицы в Ресаве. 1406–1418 гг. Фото: © С.В. Мальцева.
- 398)** Архангел Михаил. Фреска церкви Св. Троицы в Ресаве. 1406–1418 гг. Фото: © А.В. Слэжкин.
- 399)** Церковь Введения Богородицы в Калениче. 1418–1427 гг. Фото: © А.В. Слэжкин.
- 400)** Фрески нартекса церкви Введения Богородицы в Калениче. 1418–1427 гг. Фото: © А.В. Слэжкин.
- 401)** Перепись населения. Фреска церкви Введения Богородицы в Калениче. 1418–1427 гг. Деталь. Фото: © С.В. Мальцева.
- 402)** Перепись населения. Фреска церкви Введения Богородицы в Калениче. 1418–1427 гг. Деталь. Фото: © С.В. Мальцева.
- 403)** Рождество. Фреска церкви Богородицы Пантанассы в Мистре. 1428 г. Фото: © А.В. Захарова.
- 404)** Вход в Иерусалим. Фреска церкви Богородицы Пантанассы в Мистре. 1428 г. Фото: © А.В. Захарова.
- 405)** Распятие. Успенский собор Московского Кремля. Первая четверть XV в. Фото: © Музеи Московского Кремля.
- 406)** Троица ветхозаветная. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Вторая четверть XV в. *Воспроизводится с разрешения Государственного Эрмитажа по изданию: Bank A. Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad, 1977. Pl. 292.*



## УКАЗАТЕЛЬ ПАМЯТНИКОВ

### АВСТРИЯ

#### ВЕНА

##### Национальная библиотека

##### Австрий

Венский Генезис, theol. gr. 31  
с. 149

Диоскорид, med. gr. 1 с. 129,  
130, 134 (ил. 122)

Евангелие, theol. gr. 240 с. 231

Евангелие, theol. gr. 300 с. 392,  
436, 438

### АЛЖИР

#### ТЕБЕССА

##### Базилика с. 34

#### ТИГЗИРТ

##### Базилика с. 34

#### ТИПАСА

##### Базилика с. 34

### БОЛГАРИЯ

#### СОФИЯ

##### Археологический музей

Икона «Богородица и св. Иоанн Богослов» с. 400 (ил. 378)

### ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

#### ЛОНДОН

##### Британская библиотека

Новый Завет, Add. 28815 с. 234  
(ил. 218), 238

#### ОКСФОРД

##### Бодлеянская библиотека

Евангелие, Canon. gr. 38 с. 392.  
Миниатюры Дмитрия Палеолога,  
gr. th. f. 1 с. 392, 436, 438

### ГЕРМАНИЯ

#### БЕРЛИН

##### Государственные музеи

Икона «Апа Авраам» с. 155  
(ил. 139), 159

Мозаичная икона «Христос  
Милостивый» с. 307, 308  
(ил. 287), 310

### ГРЕЦИЯ

#### АФИНЫ

##### Византийский музей

Икона «Архангел Михаил»  
с. 400, 402, 403 (ил. 380, 381)

Икона «Св. Марина» с. 397,  
399, 400, 408 (ил. 385)

Икона «Христос Пантократор»  
с. 392, 393 (ил. 370, 372), 436, 438

Капникарея (церковь Богороди-  
цы) с. 183, 186 (ил. 174)

Малая Митрополия (церковь  
Богородицы Горгоэпикоос)

с. 183, 187 (ил. 176)

Монастырь Дафни, мозаики

с. 183, 199–201 (ил. 190–193),  
267, 274, 276–281 (ил. 259–263),  
287, 300, 307

##### Музей Канеллопулоса

Аист из Нового Завета с. 288,  
293 (ил. 273), 320

Национальная  
библиотека Греции

Гомилы св. Иоанна Златоуста,  
cod. 210 с. 228

Евангелие, cod. 56 с. 231, 232  
(ил. 216)

Евангелие, cod. 57 с. 267, 269  
(ил. 254), 435, 437

Евангелие, cod. 118 с. 364

Церковь Свв. Апостолов на Агоре  
с. 183–185 (ил. 171–173)

Церковь Свв. Федоров с. 183, 186  
(ил. 175)

#### АФОН

##### Монастырь Ватопед

Деисусный чин с. 397

Собор, мозаики с. 245, 250, 260,  
261 (ил. 245, 246), 435, 437

Трапезная, фрески с. 321

##### Монастырь Дионисиу

Евангельские чтения, cod. 587  
с. 273

##### Монастырь Ивирон

Евангелие, cod. 5 с. 364 (ил. 339)

##### Монастырь Ксенофонта

Мозаичская икона

«Св. Георгий» с. 314

Мозаичская икона «Св. Дми-  
трий» с. 314

##### Монастырь Пантократора

Псалтирь, cod. 61 с. 164, 167  
(ил. 152)

Монастырь Рабдуху, фрески  
с. 321

##### Монастырь Ставроникита

Евангелие, cod. 43 с. 231, 233  
(ил. 217)

##### Монастырь Хиландар

Деисусный чин с. 397

Икона «Св. Николай Чудотво-  
рец» с. 392

Мозаичская икона «Бого-  
матерь Одигитрия» с. 345, 347  
(ил. 320)

#### ГАСТУНИ (ЭЛИССА)

Собор с. 183

#### КАСТОРИЯ

##### Церковь Св. Николая

Каснициса, фрески с. 321, 323  
(ил. 300)

Церковь Св. Стефана, фрески  
с. 321

Церковь Свв. Бессребренников,  
фрески с. 321

#### МЕРБАКА

Церковь Успения Богородицы  
с. 183

#### МИСТРА

Митрополия (собор Св. Дмитрия)  
с. 374

Монастырь Вронтохион  
(Афендик), фрески с. 374, 381,  
386 (ил. 362)

##### Монастырь Богородицы

Пантанассы, фрески с. 374, 419,  
428, 431 (ил. 403, 404)

##### Церковь Богородицы

Перивлепты, фрески с. 374, 400,  
404–407 (ил. 382–384)

Церковь Свв. Федоров с. 374

#### О. ПАТМОС

Монастырь Св. Иоанна Бого-  
слова, собор, фрески в приделе  
Богородицы с. 321, 327–329  
(ил. 304–306)

#### САЛОНИКИ

Базилика Св. Дмитрия, мозаи-  
ки с. 25, 28 (ил. 15, 16), 113,  
127–129 (ил. 114, 115), 154,  
434, 437

Монастырь Осиев Давид, мозаи-  
ки, фрески с. 58, 59 (ил. 44), 169  
(ил. 154), 314

Ротонда Св. Георгия, мозаики

с. 46, 51–53 (ил. 39, 40), 55, 59

Церковь Панагии Халкеон,  
фрески с. 183, 188, 189 (ил. 177,  
178), 240–243 (ил. 224–227)

Церковь Св. Екатерины с. 373  
(ил. 348)

Церковь Св. Илии Пророка  
с. 374

Церковь Св. Софии, мозаики

с. 162, 169–171 (ил. 155–158),  
с. 209–213 (ил. 199–201), 223

Церковь Свв. Апостолов с. 372  
(ил. 346, 347), 373

#### САМАРИНА (ПЕЛОПОННЕС)

Церковь Богородицы Зоодохос

Пиги, фрески с. 314

#### ФОКИДА

##### Монастырь Осиев Лукас

(Св. Луки Фокидского),  
мозаики, фрески с. 183, 190,



192–199 (ил. 182–189), 240, 241, 244–250 (ил. 228–233), 256, 259 (ил. 244), 262, 263 (ил. 247), 265, 276, 288, 321, 434, 435, 437

#### О. ХИОС

**Монастырь Неа Мони**, мозаики с. 183, 190–191 (ил. 179–181), 245, 250, 256–258 (ил. 241–243), 276, 435, 437  
**Церковь Панагии Крины**, фрески с. 321

#### ЕГИПЕТ

**Белый монастырь**, базилика с. 34  
**Красный монастырь**, базилика с. 34  
**Синай, монастырь Св. Екатерины**  
**Базилика Св. Екатерины**, мозаики с. 113–117 (ил. 96–101), 129, 154, 434, 437  
Евангелие Исаака Асапа Палеолога, cod. 152 с. 392  
Евангельские чтения, cod. 204 с. 236 (ил. 220), 238  
Икона «Апостол Петр» с. 150, 152 (ил. 136)  
Икона «Архангел Михаил» из так называемого Великого Деисуса с. 345, 348 (ил. 322)  
Икона «Богоматерь Киккотисса с пророками на полях» с. 307  
Икона «Богоматерь между св. Федором и св. Георгием» с. 153 (ил. 137), 154  
Икона «Богоматерь с Младенцем» с. 350 (ил. 324)  
Икона «Моисей перед Неопалимой купиной» с. 339  
Икона «Моисей, получающий скрижали Завета» с. 339  
Икона «Распятие» с. 346, 348, 351 (ил. 325)  
Икона «Св. Екатерина с житием» с. 339, 346 (ил. 318)  
Икона «Св. Ирина» с. 164, 165 (ил. 150)  
Икона «Св. Николай с житием» с. 339, 346 (ил. 319)  
Икона «Св. Паптедеймон с житием» с. 339  
Икона «Св. Федор и Георгий» с. 345, 348 (ил. 321)  
Икона «Сошествие во ад» с. 348, 352 (ил. 326)  
Икона «Христос Пантократор» с. 150, 151 (ил. 135)  
Икона «Христос Пантократор»

из так называемого Великого Деисуса с. 345, 349 (ил. 323)

#### ИЗРАИЛЬ И ПАЛЕСТИНА

##### ВИФЛЕЕМ

**Храм Рождества Христова** с. 34, 162

##### ИЕРУСАЛИМ

**Купол Скалы**, мозаики с. 164  
**Храм Гроба Господня** с. 34

#### ИТАЛИЯ

##### ВЕНЕЦИЯ

**Библиотека Марциана**  
Псалтирь Василия II, gr. Z. 17 с. 237 (ил. 221), 238  
**Собор Сан Марко**, мозаики с. 203–205 (ил. 195, 196), 264 (ил. 250), 266, 280, 321, 325 (ил. 302)  
Икона «Богоматерь Пископея» с. 345  
Капелла Зен, мозаики с. 266, 288, 291 (ил. 270, 271)  
**Собор Санта Мария Ассунта на о. Торчелло** с. 264 (ил. 249), 266, 280, 321

##### КАСТЕЛЬСЕПРИО

**Церковь Богородицы (Санта Мария ди Кастельсеприо)**, фрески с. 132, 142–147 (ил. 128–132), 434, 437

##### МИЛАН

**Церковь Сан Лоренцо**, капелла Сант Аквилано, мозаики с. 46, 47 (ил. 36)  
**Церковь Сант Амброджо**, капелла Сан Витторе ин Чьел д'оро, мозаики с. 59, 62–63 (ил. 47, 48)

##### МОНРЕАЛЕ

**Собор**, мозаики с. 280, 321

##### НЕАПОЛЬ

**Баптистерий Св. Иоанна**, мозаики с. 46, 59

##### ПАЛЕРМО

**Палатинская капелла**, мозаики с. 280, 300–303 (ил. 278–282)  
**Санта Мария дель Аммиральо (Марторана)**, мозаики с. 280, 294–300 (ил. 274–277)

##### ПЬЯЦЦА АРМЕРИНА

**Вилла дель Казале**, мозаики с. 17, 18 (ил. 3)

##### РАВЕННА

**Архиепископский музей**  
Архиепископская капелла, мозаики с. 59, 64, 68–69 (ил. 51–55), 117

Мозаики из базилики Урсина с. 265 (ил. 251), 266, 288

**Базилика Сант Аполлинаре ин Классе**, мозаики с. 26–27 (ил. 14), 34, 122, 123 (ил. 108, 109), 126, 434, 437

**Базилика Сант Аполлинаре Нуово**, мозаики с. 34, 117–121 (ил. 102–107), 434, 437

**Баптистерий ариан**, мозаики с. 59, 64–67 (ил. 49, 50), 117

**Баптистерий православных**, мозаики с. 35, 40 (ил. 29), с. 48–49 (ил. 37), 54, 55, 59–61 (ил. 45, 46)

**Мавзолей Галлы Плацидии**, мозаики с. 35, 37–39 (ил. 26–28), с. 50 (ил. 38), 55, 58 (ил. 43), 59

**Церковь Сан Витале** с. 94–96 (ил. 80–82), 101–113 (ил. 87–95), 124–126 (ил. 110–113), 434, 437

#### РИМ

**Базилика Санта Сабина** с. 21, 22, 24 (ил. 11, 12), 25

**Базилика Санта Мария Маджоре**, мозаики с. 21, 25 (ил. 13), 46, 54–59 (ил. 41, 42)

**Базилика Санта Пуденциана**, мозаики с. 46 (ил. 35), 47, 59

**Базилика Св. Иоанна в Латеране** с. 21

**Базилика Св. Павла «вне стен»** с. 21, 23 (ил. 8–10)

**Базилика Св. Петра** (не сохранилась) с. 21–22 (ил. 7)

**Баптистерий при базилике Св. Иоанна в Латеране**, капелла Руфины и Секонды, мозаики с. 35, с. 41 (ил. 32), 43

##### Ватиканская

**Апостольская библиотека**

Библия королевы Христины, Vat. reg. gr. 1 с. 231

Гомилии Иакова Коккиновафского, Vat. gr. 1162 с. 288

«Догматическое всеоружие» Евфимия Зигавина, Vat. gr. 666 с. 288

Евангелие, Vat. Urb. 2 с. 288  
Минологий Василия II, Vat. gr. 1613 с. 238, 239 (ил. 222, 223)

Псалтирь, Vat. gr. 381 с. 363

Свиток Инсуса Павина, Vat. palat. gr. 431 с. 381

«Христианская топография» Космы Индикоплова, Vat. gr. 699 с. 228, 229 (ил. 214)

##### Ватиканские музеи

Статуя Доброго пастыря с. 70 (ил. 56), 71

Саркофаг Юния Басса с. 72, 73 (ил. 58, 59)

**Катакомбы Присциллы** с. 19 (ил. 4), 20 (ил. 6), 21

**Катакомбы Петра и Марцеллина** с. 20 (ил. 5), 21

**Церковь Сан Стефано Ротондо** с. 35, 40 (ил. 30, 31)

**Церковь (мавзолей) Санта Костанца**, мозаики с. 35, 36 (ил. 23–25), с. 42–46 (ил. 33, 34), 162

**Церковь Санта Мария Антиква**, фрески с. 132, 135–142 (ил. 123–127), 434, 437

#### РОССАНО

##### Епархиальный музей

Россанское Евангелие с. 149 (ил. 134), 223

#### ТРИЕСТ

**Собор Сан Джусто**, мозаики с. 266, 288

#### ФЛОРЕНЦИЯ

**Библиотека Лауренциана**  
Евангелие Рабуаы, Plut. I. 56 с. 148 (ил. 133), 149, 223

**Музей Барджелло**

Мозаичная икона «Христос Пантократор» с. 307, 309 (ил. 288), 310

#### ЧЕФАЛУ

**Собор Санта Мария Ассунта**, мозаики с. 280, 300, 304–307 (ил. 283–285)

#### КИПР

##### АМАСТУ

**Церковь Богородицы**, фрески с. 288

##### АСИНУ

**Церковь Богородицы Формиотиссы**, фрески с. 288, 289 (ил. 268)

#### КИТИ

**Церковь Панагии Ангелоктисты**, мозаики с. 113, 127, 130–131 (ил. 116–118), 434, 437

#### МАКЕДОНИЯ

##### ВЕЛЮСА (БЛИЗ СТРУМИЦЫ)

**Церковь Богородицы Елеусы**, фрески с. 266 (ил. 252)



**КУРБИНОВО**

**Церковь Св. Георгия**, фрески с. 321–323 (ил. 297–299)

**ОХРИД**

**Галерея икон**

Икона «Богородица Душеспасительница» с «Благовещением» на обороте с. 389 (ил. 365, 366)

Икона «Евангелист Матфей» с. 363 (ил. 338)

Икона «Христос Пантократор» кира Исаака Дука Керсака с. 392

**Собор Св. Софии**, фрески с. 245, 250, 254–256 (ил. 238–240), 434, 437

**Церковь Богородицы**

**Перивленты**, фрески с. 364–369 (ил. 341–345)

**СКОПЬЕ И ОКРЕСТНОСТИ**

**Музей Македонии**

Фрески из церкви Св. Леонтия в Водоче с. 245, 250, 435, 437

**Церковь Св. Пантелеимона**

**в Нерези**, фрески с. 315–321 (ил. 292–296)

**РОССИЯ**

**ВЛАДИМИР**

**Дмитриевский собор**, фрески с. 312–314 (ил. 290, 291)

**МОСКВА**

**Государственная**

**Третьяковская**

**галерея**

Иконы Звенигородского чина с. 416

Иконы Высоцкого чина с. 397, 400, 409–411 (ил. 386, 387)

Икона «Богоматерь Владимирская» с. 307 (ил. 286), 310, 363

Икона «Богоматерь Донская» с. 398 (ил. 376), 399

Новый Завет с Псалтирью (фрагмент), Инв. ДР-78 с. 267, 271 (ил. 256), 273

**Государственный**

**историко-культурный**

**музей-заповедник**

**«Московский Кремль»,**

**Благовещенский собор**

Денусный чин с. 397, 409

**Успенский собор**

Икона «Распятие» с. 419, 432 (ил. 405)

Икона «Акафист Богоматери» с. 394

Икона «Предста царица» с. 394

**Государственный**

**исторический музей**

**«Догматическое всеоружие»**

Евфимия Зигавина, Син. гр. 387 с. 288

Евангелие, Син. гр. 41 с. 273, 275 (ил. 258)

Евангелие, Син. гр. 518 с. 267, 270 (ил. 255), 435, 437

Новый Завет с Псалтирью, Син. гр. 407 с. 390–392 (ил. 367–369), 394, 409, 436, 438

Хлудовская псалтирь, Хлуд. 129д с. 164, 166 (ил. 151)

**Государственный**

**музей изобразительных искусств**

**им. А.С. Пушкина**

Икона «Двенадцать апостолов» с. 388 (ил. 364)

Икона «Св. Григорий Палама» с. 395 (ил. 373)

Портрет женщины средних лет с. 17 (ил. 2)

**НОВГОРОД ВЕЛИКИЙ**

**Антоиев монастырь, собор**

**Рождества Богородицы**, фрески с. 288

**Собор Св. Софии**, фрески с. 288, 290 (ил. 269)

**Церковь Благовещения в Аркажах**, фрески с. 321, 326 (ил. 303)

**Церковь Спаса на Ильине** улице, фрески с. 409, 412–415 (ил. 388–391)

**Церковь Спаса на Нередице**, фрески с. 321

**Юрьев монастырь, собор**

**Св. Георгия**, фрески с. 288

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ**

**Государственный Эрмитаж**

Ваюдо с пастухом с. 158 (ил. 143), 162

Ваюдо с Силеном и менадой с. 158 (ил. 144), 162

Диптих Арсобинда с. 72, 75 (ил. 61)

Икона «Св. Анастасия» с. 397, 416, 417 (ил. 392)

Икона «Св. Григорий Чудотворец» с. 311 (ил. 289), 314

Икона «Св. Иоанн Предтеча» с. 392 (ил. 371), 399, 400, 436, 438

Икона «Троица ветхозаветная» с. 422, 425, 433 (ил. 406)

Икона «Христос Пантократор» с. 396, 397 (ил. 374, 375), 399

**Российская национальная**

**библиотека**

Евангелие, гр. 72 с. 267, 268

(ил. 253)

Новый Завет, гр. 101/1 с. 364

(ил. 340)

Псалтирь, гр. 269 с. 363

Трапезундское Евангелие, гр. 21 и гр. 21а с. 235 (ил. 219), 238

**СЕРГИЕВ ПОСАД**

**Сергиево-Посадский**

**государственный**

**историко-**

**художественный**

**музей-заповедник**

Икона «Богородица

Перивлента» с. 400, 401

(ил. 377, 379)

**СТАРАЯ ЛАДОГА**

**Церковь Св. Георгия**, фрески

с. 321, 324 (ил. 301)

**СЕРБИЯ**

**Монастырь Грачаница**, церковь Успения Богородицы с. 375

**Монастырь Джурджеви Ступови (Столпы св. Георгия)**, фрески

с. 321

**Монастырь Жича**, церковь Спаса с. 375

**Монастырь Каленич**, церковь Введения Богородицы, фрески

с. 375, 416, 424–427 (ил. 399–402)

**Монастырь Милешево**, церковь Вознесения, фрески с. 337, 339–345 (ил. 313–317), 375

**Монастырь Пантократора**

**в Дечанах**, церковь Вознесения с. 375

Икона «Св. Николай Чудотворец» с. 392

**Монастырь Раваница**, церковь Вознесения, фрески с. 375, 416, 418–421 (ил. 393–395)

**Монастырь Ресави**, церковь Св. Троицы, фрески с. 375, 416, 422, 423 (ил. 396–398)

**Монастырь Сопочаны**, церковь Св. Троицы, фрески с. 345, 353–360 (ил. 327–334), 363, 375

**Монастырь Студеница**, церковь Богородицы, фрески с. 332–339

(ил. 307–312), 345, 374, 375

**СИРИЯ**

**ДАМАСК**

**Мечеть Омейядов**, мозаики

с. 163 (ил. 149), 164, 223

**КАЛЬ-ЛУЗЕ**

**Базилика** с. 29 (ил. 17, 18), 34

**КАЛАТ-СИМАН**

**Церковь Св. Симеона**

**Столпника** с. 30–35 (ил. 19–22)

**ПАЛЬМИРА**

**Музей**

Падгробие мужчины с. 16, 17 (ил. 1)

**ТАФКА**

**Базилика** с. 34

**ТУРМАНИН**

**Базилика** с. 34

**СПА**

**ВАШИНГТОН**

**Собрание**

**Дамбартон Оакс**

Новый Завет с Псалтирью, ms. 3 с. 267, 273

**ЛОС-АНДЖЕЛЕС**

**Музей П. Гетти**

Новый Завет, ms. Ludwig II.4 с. 288, 314, 320

**ТУРЦИЯ**

**АЛАХАН-МОНАСТИР**

**Базилика** с. 78

**ГЁРЁМЕ (КАППАДОКИЯ)**

**Новая церковь Токалы**, фрески с. 227

**Старая церковь Токалы**, фрески с. 227

**Эль Назар**, пещерная церковь, фрески с. 227

**ГЮЛЛЮ-ДЕРЕ**

**(КАППАДОКИЯ)**

**Айвалы-килисе**, пещерная церковь, фрески с. 222 (ил. 211), 223, 227

**ДЕМРЕ (МИРЫ ЛИКИЙСКИЕ)**

**Церковь Св. Николая**, фрески с. 168 (ил. 153), 250

**ДЕРЕ АЗЫ**

**Купольная базилика** с. 168

**ИЗНИК (НИКЕЯ)**

**Церковь Успения**, мозаики с. 101, 129, 130, 132, 133 (ил. 120, 121), 159, 171, 267, 434, 437

**МЕРИАМАЛЫК**

**Базилика Св. Феклы** с. 78

**СОГАНЛЫ (КАППАДОКИЯ)**

**Церковь Св. Варвары**, фрески с. 228

**СТАМБУЛ**

**(КОНСТАНТИНОПОЛЬ)**

**Археологический музей**

Бюст Евангелиста с. 71 (ил. 57)



**Ипподром**, обелиск с рельефами *с. 158 (ил. 142), 163*

**Календерханэ джами** *с. 202 (ил. 194), 203*

**Килисе джами** *с. 177–179 (ил. 166, 167), 373*

**Мирелейон или погребальная церковь Романа Лакапина (Бодрум джами)** *с. 176 (ил. 163, 164), 177*

**Монастырь Липса (Фенари Иса джами)** *с. 174, 175 (ил. 159–162), 177, 182, 372, 373*

**Монастырь Пантократора (Зейрек джами)** *с. 177, 180–181 (ил. 168–170)*

**Монастырь Богородицы Паммакариснос (Фетие Джамии)**, мозаики *с. 373, 381–385 (ил. 357–361), 409*

**Монастырь Хора (Кахрие джами)**, мозаики, фрески *с. 203, 373–381 (ил. 349–356), 387 (ил. 363), 389, 409*

**Музей мозаик Большого императорского дворца**, мозаики *с. 160–161 (ил. 145–148), 163, 164*

**Собор Св. Софии**, мозаики *с. 10, 78–90 (ил. 62–73), 96, 100, 101, 171, 209, 214–221 (ил. 202–210), 223, 227, 277, 282–283 (ил. 264), 291, 345, 360–363 (ил. 335–337)*

**Студийский монастырь**, церковь Св. Иоанна Крестителя *с. 25*

**Церковь Богородицы Фаросской** (не сохранилась) *с. 204*

**Церковь Св. Апостолов** (не сохранилась) *с. 96, 97 (ил. 83), 203*

**Церковь Св. Ирины** *с. 97–100 (ил. 85, 86), 162, 168*

**Церковь Св. Николая в Фанаре**, фрагмент мозаики (хранился в церкви Св. Георгия в Фанаре). *с. 129, 132 (ил. 119), 142, 434, 437*

**Церковь Св. Сергия и Вакха (Кучюк-Айя-София)** *с. 90–94 (ил. 74–79), 96*

**Эски Имарет джами** *с. 177 (ил. 165)*

#### ЧАВУШИН (КАППАДОКИЯ)

**Большая голубятня**, пещерная церковь, фрески *с. 224–225 (ил. 212), 227*

#### ЭФЕС

**Церковь Св. Иоанна Богослова** *с. 97 (ил. 84)*

#### УКРАИНА

##### КИЕВ

**Музей восточного и западного искусства им. Б. и В. Ханенко**

Икона «Мученик и мученица» *с. 157 (ил. 141), 159*

Икона «Свв. Сергий и Вакх» *с. 154 (ил. 138)*

**Национальный заповедник**

«София Киевская»

**Собор Св. Софии**, мозаики *с. 206, 207 (ил. 197, 198), 240, 241, 245, 250–253 (ил. 234–237), 259, 262, 263 (ил. 248), 265, 288, 434, 435, 437*

Мозаики из Михайловского Златоверхого монастыря *с. 280, 284–288 (ил. 265–267), 291*

#### ФРАНЦИЯ

##### АНГУЛЕМ

**Собор Сен-Пьер** *с. 204*

##### ПАРИЖ

**Лувр**

Диптих Барберини *с. 72, 74 (ил. 60)*

Икона «Христос и св. Мина» *с. 156 (ил. 140), 159*

**Национальная библиотека Франции**

Гомилии Иакова Коккино-вафского, гр. 1208 *с. 288, 292 (ил. 272)*

Гомилии св. Григория Назианзина, гр. 510 *с. 226 (ил. 213), 228*

Гомилии св. Иоанна Златоуста, Coislin 79 *с. 272 (ил. 257), 273, 277, 435, 437*

Евангелие, гр. 54 *с. 364*

Евангелие, гр. 70 *с. 231, 363*

Евангелие, Coislin 195 *с. 231*

Парижская Псалтирь, гр. 139 *с. 228, 230 (ил. 215), 363, 381*

Псалтирь (фрагмент), гр. 20 *с. 164*

Синопское Евангелие (фрагменты), suppl. gr. 1286 *с. 149*

##### ПЕРИГЁ

**Собор Сен-Фрон** *с. 204*

#### ХОРВАТИЯ

##### ПОРЕЧ

**Базилика Евфрасия**, мозаики *с. 113*



**СПИСОК ФОТОГРАФОВ,  
ПРЕДОСТАВИВШИХ  
СВОИ СНИМКИ В КАЧЕСТВЕ  
ИЛЛЮСТРАЦИЙ:**

- Бутырский М.П.: *ил. 3, 10, 12, 13, 19, 73, 80, 149, 165, 194, 238, 346, 357, 363.*  
 Виноградов А.Ю.: *ил. 11, 29, 46, 51, 53, 54, 58, 91, 95, 109, 113, 142, 188, 189, 382.*  
 Виноградова Е.А.: *ил. 174, 181, 182, 345.*  
 Гончарова Т.В.: *ил. на суперобложке, 33, 34, 241–243, 259–263, 290, 291.*  
 Елшин Д.Д.: *ил. 169, 170.*  
 Заиграйкина С.П.: *ил. 116–118.*  
 Захарова А.В.: *ил. на обложке, 36, 41, 42, 44, 48, 52, 66, 69–71, 78, 102–105, 123, 131, 132, 155, 167, 173, 176, 183, 186, 187, 197, 198, 228–237, 244, 247, 248, 264, 266–268, 297, 299, 302, 309–311, 348, 354–356, 358, 359, 362, 370, 372, 380, 381, 383–385, 403, 404.*  
 Казарян А.Ю.: *ил. 14, 30, 75, 81, 172, 175, 177.*  
 Левичева Е.Н.: *ил. 14, 27, 28, 32, 37, 38, 43, 45, 49, 50, 87–90, 92–94, 106–108, 110–112, 274, 278, 283.*  
 Липатов А.А.: *ил. 85, 86.*  
 Малыцова С.В.: *ил. 307, 334, 394, 395, 397, 401, 402.*  
 Масисль Санчес А.К.: *ил. 124–127.*  
 Молодковец Ю.А., Синяевский К.В., Суетова С.В., Терехин В.С., Хейфец А.Г. (Государственный Эрмитаж): *ил. 61, 143, 144, 289, 371, 374, 375, 389.*  
 Новиков Р.В.: *ил. на лицевой и оборотной стороне короба, 1, 15, 17, 18, 28, 35, 57, 63, 114, 115, 139, 145–148, 157, 158, 164, 178, 199–201, 203–210, 227, 252, 292–296, 298, 303, 312, 315, 317, 330–333, 335–337, 341–344, 351–353, 360, 361, 388–391.*  
 Попова О.С.: *ил. 20, 21, 55, 79, 166, 190, 192–193, 224–226, 239, 240, 249, 251, 265, 269–271, 273, 280–282, 300, 304–306, 316, 338.*  
 Сарабянов В.Д.: *ил. 211, 212, 301.*  
 Свердлова С.В.: *ил. 128–130.*  
 Сергеев Д.С.: *ил. 64, 202, 349.*  
 Скобцова Д.А.: *ил. 275–277, 279, 284, 285.*  
 Слэзкин А.В.: *ил. 308, 313, 314, 327–329, 393, 396, 398–400.*  
 Яковлев А.Н.: *ил. на контртитule, 67, 68, 72, 77.*  
 Nguyen M.-L.: *ил. 60.*  
 Piper C.: *ил. 9.*



# CONTENTS

	<b>Author's preface</b>	6
	<b>Introduction</b>	7
<b>Part I</b>	<b>Early Christian art of the 3<sup>rd</sup> – 5<sup>th</sup> centuries</b>	
	Chapter 1. Catacomb painting	19
	Chapter 2. Architecture of the 4 <sup>th</sup> – 5 <sup>th</sup> centuries	21
	Chapter 3. Mosaics of the 4 <sup>th</sup> – 5 <sup>th</sup> centuries	43
	Chapter 4. Early Christian Sculpture	71
<b>Part II</b>	<b>Art of the Early Byzantine period and the epoch of Iconoclasm, 6<sup>th</sup> – first half of the 9<sup>th</sup> century</b>	
	Chapter 1. Architecture of the 6 <sup>th</sup> century	78
	Chapter 2. Mosaics of the 6 <sup>th</sup> century	101
	Chapter 3. Mosaics and mural painting of the 7 <sup>th</sup> century	127
	Chapter 4. Art of the Christian East. Illuminated manuscripts	149
	Chapter 5. Early Byzantine icons	150
	Chapter 6. Epoch of Iconoclasm	159
	Chapter 7. Development of the cross-in-square church	168
<b>Part III</b>	<b>Art of the Middle Byzantine period, second half of the 9<sup>th</sup> – 12<sup>th</sup> century</b>	
	Chapter 1. Architecture of the Middle Byzantine period	174
	Chapter 2. Painting of the Middle Byzantine period	204
	<i>Painting of the Macedonian period</i> <i>(second half of the 9<sup>th</sup> – first half of the 11<sup>th</sup> c.)</i>	204
	<i>Painting of the Comnene period</i> <i>(second half of the 11<sup>th</sup> – 12<sup>th</sup> c.)</i>	266
<b>Part IV</b>	<b>Art of the 13<sup>th</sup> century</b>	
	Chapter 1. Art of the first half of the 13 <sup>th</sup> century	322
	Chapter 2. Art of the second half of the 13 <sup>th</sup> century	353
<b>Part V</b>	<b>Part V. Art of the Late Byzantine period, 14<sup>th</sup> – first half of the 15<sup>th</sup> century</b>	
	Chapter 1. Architecture of the Late Byzantine period	372
	Chapter 2. Painting of the Palaeologan Renaissance	375
	Chapter 3. Painting of the second quarter of the 14 <sup>th</sup> century	390
	Chapter 4. Painting of the second half of the 14 <sup>th</sup> century	394
	Chapter 5. Painting of the first half of the 15 <sup>th</sup> century	416
	<b>Instead of a summary (in Russian)</b>	434
	<b>Instead of a summary (in English)</b>	436
	<b>Selected bibliography</b>	439
	<b>List of illustrations</b>	445
	<b>Index of monuments</b>	454



П 58

Ольга Сигизмундовна Попова

**ПУТИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА**

ИБ 0024

Подписано в печать 20.07.2013  
Формат 70×100/8  
Бумага Матло матовая, 150 г/м<sup>2</sup>  
Печать офсетная  
Тираж 670 экз.  
Изд. № 0024

Издательство ГАММА-ПРЕСС  
123022, Москва, ул. Заморенова, 19, стр. 3  
Тел./факс: (495) 609 07 93  
E-mail: gamma\_press@yandex.ru  
www.gamma-press.com

Отпечатано в типографии Grafiche Tintoretto,  
Тревизо, Италия