

Санкт-Петербург  
2020

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

# Искусство и культура Средневековья: наследие и перспективы осмысления



Санкт-Петербургский государственный университет

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

**Искусство и культура  
Средневековья: наследие  
и перспективы осмысления**

Тезисы докладов

Санкт-Петербург  
26–31 октября 2020 г.

Saint Petersburg State University

INTERNATIONAL CONFERENCE

**Art and Culture of the Middle Ages:  
Heritage and Perspectives  
of Comprehension**

Abstracts of communications

St. Petersburg  
October 26–31, 2020

УДК 7.061  
ББК 85.03  
ISBN 978-5-6045401-4-5

#### **ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ**

Пиотровский Михаил Борисович (Государственный Эрмитаж) – председатель, Белоусов Лев Сергеевич (МГУ имени М.В. Ломоносова) – сопредседатель, Даудов Абдулла Хамидович (СПбГУ) – сопредседатель, Трофимова Анна Алексеевна (Государственный Эрмитаж) – заместитель председателя, Баталов Андрей Леонидович (Музеи Московского Кремля), Вилинбахов Георгий Вадимович (Государственный Эрмитаж), Дандамаева Мариям Магомедовна (Государственный Эрмитаж), Доронченков Илья Аскольдович (ГМИИ имени А.С.Пушкина), Ильина Татьяна Валериановна (СПбГУ), Казарян Армен Юрьевич (НИИТИАГ, Государственный институт искусствознания), Карпов Сергей Павлович (МГУ имени М.В. Ломоносова), Аюкян Заруи Аветисовна (Ереванский государственный университет, Армения), Боулт Джон (Университет Южной Калифорнии, США), Бюхсель Мартин (Франкфуртский университет имени Иоганна Вольфганга Гёте, ФРГ), Кадиевич Александар (Белградский университет, Сербия), Константудаци Мария (Афинский университет имени Каподистрии, Греция), Нелсон Роберт (Йельский университет, США), Олбани Дженни (Министерство культуры Греции, Отдел образования и религии; Открытый греческий университет, Афины, Греция), Пападопулу Варвара (Департамент охраны памятников, Греция), Стевович Иван (Белградский университет, Сербия), Эрдельян Елена (Белградский университет, Сербия), Якобини Антонио (Университет Рима «Сапиенца», Италия)

#### **ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ**

Пиотровский Михаил Борисович (Государственный Эрмитаж) – председатель, Даудов Абдулла Хамидович (СПбГУ) – сопредседатель, Мальцева Светлана Владиславовна (СПбГУ) – заместитель председателя, Станюкович-Денисова Екатерина Юрьевна (СПбГУ, НИИТИАГ), Захарова Анна Владимировна (МГУ имени М.В. Ломоносова), Арутюнян Юлия Ивановна (СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина), Антипов Илья Владимирович (СПбГУ), Балаханова Юлия Борисовна (Государственный Эрмитаж), Ванеян Стаепап Сергеевич (МГУ имени М.В. Ломоносова), Васью Дмитрий Сергеевич (Государственный Эрмитаж), Воскобойников Олег Сергеевич (НИУ ВШЭ), Гусева Анна Валентиновна (НИУ ВШЭ), Дмитриева Елена Николаевна (Государственный Эрмитаж), Ефимова Елена Антольевна (МГУ имени М.В. Ломоносова), Жижина Надежда Константиновна (Государственный Эрмитаж), Карев Андрей Александрович (МГУ имени М.В. Ломоносова), Кишбали Тамаш Петер (МГУ имени М.В. Ломоносова), Ключина Елена Витальевна (РГУ), Кочеткова Екатерина Сергеевна (МГУ имени М.В. Ломоносова), Лепорк Алексей Константинович (Государственный Эрмитаж), Лопухова Марина Александровна (МГУ имени М.В. Ломоносова), Малич Ксения Александровна (НИУ ВШЭ), Махо Ольга Георгиевна (Государственный Эрмитаж), Налимова Надежда Анатольевна (МГУ имени М.В. Ломоносова), Палагута Илья Владимирович (СПб ГХПА им. А.Л. Штиглица), Пожидаева Анна Владимировна (НИУ ВШЭ), Преображенский Александр Сергеевич (МГУ имени М.В. Ломоносова), Пыркина Дарья Андреевна (Государственная Третьяковская Галерея), Рыков Анатолий Владимирович (СПбГУ), Скворцова Екатерина Александровна (СПбГУ), Соколова Мария Васильевна (МГУ имени М.В. Ломоносова), Торопыгина Марина Юрьевна (ВГИК им. С.А. Герасимова)

Искусство и культура Средневековья. Наследие и перспективы осмысления: тезисы докладов международной конференции / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт 2020. — 156 с.

Сборник содержит тезисы докладов Международной конференции «Искусство и культура Средневековья: Наследие и перспективы осмысления», в составе международного симпозиума «Актуальные проблемы теории и истории искусства», прошедшей в Санкт-Петербургском государственном университете 26–31 октября 2020 г.

Научное мероприятие проведено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 20-012-22040.

ISBN 978-5-6045401-4-5

На обложке: Виталий Пушницкий. «Процесс». 2019 г. Фрагмент. © Виталий Пушницкий

УДК 7.061  
ББК 85.03  
ISBN 978-5-6045401-4-5

#### **PROGRAMME COMMITTEE**

**Chairpersons:** Mikhail Piotrovsky, Director General of The State Hermitage Museum; Abdulla Daudov, Director of The Institute of History, Saint Petersburg State University; Lev Belousov, Dean of the Faculty of History, Lomonosov Moscow State University.

Anna Trofimova (The State Hermitage Museum) – Deputy Chairperson, Jenny Albani (Hellenic Ministry of Culture & Sports, Greece), Andrey Batalov (Kremlin Museums), John Bowlt (University of Southern California, USA), Martin Büchsel (Goethe University in Frankfurt am Main, Germany), Maryam Dandamaeva (The State Hermitage Museum), Iliia Doronchenkov (The Pushkin State Museum of Fine Arts), Jelena Erdeljan (University of Belgrade, Serbia), Zaruhi Hakobyan (Yerevan State University), Antonio Iacobini (Sapienza University of Rome, Italy), Tatiana Ilyina (St.Petersburg State University), Aleksandar Kadjevic (University of Belgrade, Serbia), Armen Kazaryan (State Institute of Art Studies Moscow), Sergey Karpov (Lomonosov Moscow State University), Maria Konstantudaki (Kapodistrias University of Athens), Robert Nelson (Yale University, USA), Varvara Papadopoulou (Regional Service of the Hellenic Ministry of Culture, Greece), Ivan Stevovich (University of Belgrade, Serbia), Georgy Vilinbakhov (The State Hermitage Museum)

#### **ORGANIZING COMMITTEE**

Mikhail Piotrovsky (The State Hermitage Museum) – Chairman, Abdulla Daudov (St.Petersburg State University) – Co-Chairman, Svetlana Maltseva (St.Petersburg State University) – Deputy Chairperson, Ekaterina Stanyukovich-Denisova (St.Petersburg State University, NIITIAG), Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University), Ilya Antipov (St. Petersburg State University), Julia Arutyunyan (Repin Academy of Fine Arts), Julia Balakhanova (The State Hermitage Museum), Elena Dmitrieva (The State Hermitage Museum), Elena Efimova (Lomonosov Moscow State University), Anna Guseva (National Research University Higher School of Economics), Nadia Jijina (The State Hermitage Museum), Andrey Karev (Lomonosov Moscow State University), Tamas Peter Kisbali (Lomonosov Moscow State University), Elena Klyushina (Russian State University for the Humanities), Alexey Leporc (The State Hermitage Museum), Marina Lopukhova (Lomonosov Moscow State University), Olga Makho (The State Hermitage Museum), Kseniia Malich (National Research University Higher School of Economics), Nadezhda Nalimova (Lomonosov Moscow State University), Iliia Palaguta (Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Industry), Anna Pozhidaeva (National Research University Higher School of Economics), Alexander Preobrazhensky (Lomonosov Moscow State University), Daria Pyrkina (The State Tretyakov Gallery), Anatoly Rykov (St.Petersburg State University), Ekaterina Skvortcova (St.Petersburg State University), Maria Sokolova (Lomonosov Moscow State University), Marina Toropygina (Gerasimov Russian State University of Cinematography), Stepan Vaneyan (Lomonosov Moscow State University), Dmitry Vasko (The State Hermitage Museum), Oleg Voskoboynikov (National Research University Higher School of Economics)

Art and Culture of the Middle Ages. Heritage and Perspectives for Comprehension: Abstracts of communications of the International conference / eds. S. V. Maltseva, E. Iu. Staniukovich-Denisova, A. V. Zakharova. — St. Petersburg: NP-Print 2020. — 156 p.

The collection presents the abstracts of communications of the International Conference “Art and Culture of the Middle Ages: Heritage and Perspectives of Comprehension”, being a part of the international symposium “Actual Problems of Theory and History of Art”, held at Saint Petersburg State University on October 26–31, 2020.

The scientific event was held with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research within the framework of the project No. 20-012-22040.

ISBN 978-5-6045401-4-5

# Содержание

## Contents

<b>Международная конференция «Искусство и культура Средневековья: наследие и перспективы осмысления»</b> The “Art and Culture of the Middle Ages: Heritage and Perspectives of Comprehension” International Conference .....	6
<b>I. Искусство и культура Древней Руси</b> Art and Culture of Mediaeval Russia .....	11
<b>II. Христианское искусство Средневековья (I)</b> Christian Art in the Middle Ages (I).....	28
<b>III. Христианское искусство Средневековья (II)</b> Christian Art in the Middle Ages (II).....	41
<b>IV. Искусство Нового и Новейшего времени: трансформация средневекового мышления, наследие, историческая память</b> Art in Modern and Contemporary Times: Transformation of Medieval Thinking, Heritage, Historical Memory.....	78
<b>V. Архитектура: вопросы изучения и реставрации</b> Architecture: Issues of Study and Restoration .....	112
<b>VI. Культурное наследие: междисциплинарный подход на стыке гуманитарных и естественных наук</b> Cultural Heritage: An Interdisciplinary Approach at the Intersection of the Humanities and Natural Sciences .....	136

## Международная конференция «Искусство и культура Средневековья: наследие и перспективы осмысления» The “Art and Culture of the Middle Ages: Heritage and Perspectives of Comprehension” International Conference

### Екатерина Юрьевна Станюкович-Денисова

Санкт-Петербургский государственный университет; Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

### Ekaterina Staniukovich-Denisova

Saint Petersburg State University; Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** международная конференция, РФФИ, средневековье, осмысление, гуманитарные науки, теория искусства, история искусства, архитектура, живопись, культура, культурное наследие, междисциплинарные исследования

**Key words:** international conference, RFBR, Middle Ages, comprehension, humanities, art theory, art history, architecture, painting, culture, cultural heritage, interdisciplinary research

Международная научная конференция «Искусство и культура Средневековья: наследие и перспективы осмысления» проводится в качестве отдельного тематического блока в составе международного симпозиума «Актуальные проблемы теории и истории искусства», регулярно организуемого Санкт-Петербургским государственным университетом совместно с МГУ имени М. В. Ломоносова и ведущими музеями России.

Конференция проходит в Санкт-Петербурге на площадках СПбГУ с 26 по 31 октября 2020 г. На ней обсуждается широкий круг вопросов теории и истории изобразительного искусства и архитектуры, сохранения и интерпретации российского и мирового культурного наследия, взаимодействия искусствоведческой науки с практикой музейного дела и другими гуманитарными сферами, а также с отдельными областями естественных наук. Конференция носит междисциплинарный характер, а хронологический диапазон обсуждаемых явлений охватывает периоды от Средневековья до современности.

Тематический фокус конференции «Искусство и культура Средневековья: наследие и перспективы осмысления» приобретает особую актуальность, поскольку является важной частью национального самосознания и дает основу для восстановления глубинной историко-культурной общности при понимании определенной национальной и региональной специфики на значительной части постсоветского и мирового пространства, вопреки провоцируемым внешне дезинтеграционным процессам.

Спецификой научной проблематики тематического блока стали не только ключевые вопросы качественного исследования памятников средневекового искусства в широком диапазоне от рукописей до архитектурных ансамблей, но и

осмысление преломления древних традиций в значимых культурных явлениях и идеологических парадигмах Нового и Новейшего времени.

Современные подходы к изучению памятников искусства предполагают обязательные междисциплинарные исследования, в том числе технико-технологические. Ряд научных сообщений посвящен результатам экспериментального сотрудничества ученых национального исследовательского центра «Курчатовский институт», филологов, искусствоведов и специалистов других гуманитарных областей.

Несмотря на сложность эпидемиологической ситуации в мире, в работе конференции (в онлайн формате) принимают участие более 30 иностранных специалистов из ведущих университетов и профильных институций Армении, Великобритании, Германии, Греции, Италии, Кипра, Македонии, Румынии, Сербии, Франции, Чехии, Южной Осетии.

Знакомство с представителями зарубежных научных школ позволит отечественным специалистам адекватно оценивать современный уровень знаний в той или иной области, учитывать последние достижения, уметь использовать новые методы, налаживать полезные контакты, создавать новые совместные научные проекты. Сотрудничество и взаимодействие разных направлений и научных школ является неременным условием дальнейшего плодотворного развития российского искусствознания.

Наряду с известными российскими и зарубежными специалистами к работе в конференции активно были привлечены молодые исследователи, сотрудники научно-исследовательских институтов, российских и зарубежных музеев.

Цель конференции — построение международного экспертного сообщества, объединяющего представителей разных профессий: искусствоведов, историков, культурологов, археологов, реставраторов, музейных сотрудников и других специалистов.

Конференция способствует решению фундаментальных научных проблем, находящихся в фокусе научной работы ведущих российских и зарубежных ученых в области искусствознания, истории и теории архитектуры, культурологии, а также специалистов, осуществляющих инновационные эксперименты на стыке гуманитарных и естественных наук. Спектр фундаментальных тем находит отражение в разнообразной тематике секций. Многие из этих исследовательских направлений были поддержаны грантами в том числе Российского научного фонда и др. В 2020 г. конференция стала площадкой для апробации более 40 докладов по результатам исследований в рамках проектов Российского фонда фундаментальных исследований по следующим основным направлениям:

- Методы визуализации угасших текстов и другой графической информации в средневековых письменных памятниках (рукописях) с использованием электромагнитного излучения различных спектральных диапазонов и цифровых технологий обработки изображений (17-29-04476 офи-м);



- Исследования античной керамической скульптуры в НИЦ «Курчатовский институт» (18-00-01094 КОМФИ);
- Текст и краситель: историко-материаловедческое исследование красителей текста древнерусских рукописных книг XIV–XVII вв. (18-00-00311);
- Естественно-научные исследования материалов и технологий рукописных памятников (18-00-00407 А);
- Пергаменный иллюминированный Синодик РНБ ОСПК Ф.п.IV.1: междисциплинарное исследование (18-00-00311);
- Естественно-научные исследования пергаменов и чернил рукописных памятников из собрания Российской национальной библиотеки (18-00-00429 (К) КОМФИ);
- Скальные храмы региона Тыграй (Эфиопия) в архитектуре и монументальном искусстве Христианского Востока (19-012-00299 А);
- История ландшафтного искусства в контексте национальных культур России, Запада и Востока: теория, практика, перспективы развития (18-012-00826 А);
- Бестиарий эпохи раннего железа — Средневековья с территории современной Южной Осетии (памятники археологии, скульптура, мифология) (20-51207001);
- Взаимодействие традиционных и монотеистических религий на Кавказе в памятниках материальной культуры (18-012-00319 А);
- Архитектура Балкан и Древней Руси в XI–XV вв. Проблема параллелей, влияний и региональной интерпретации византийских образцов (18-012-00284 А);
- Полиптих в Италии XIII–XVI веков: история становления и трансформаций, проблемы смыслового содержания и бытования (20-012-00524 А);
- Тверской кремль в XII–XVII веках: градостроительство, архитектура и домостроение по данным иконографических, письменных и археологических источников (19-012-00025);
- Архитектура Пскова XIV–XVI вв.: основные итоги и перспективы изучения (19-112-50369);
- Тихвин как сакральный центр, духовный форпост и палладиум Московского царства. Художественное убранство храмов Большого Успенского монастыря по письменным источникам и сохранившимся памятникам (18-012-00512 А);
- История военного зодчества России конца XV–XVI вв. в контексте европейской архитектурной традиции (19-09-00032 А);
- Армянское архитектурное и художественное наследие юга России: храмы и монастыри, их литургические предметы и рукописи XVII–XIX вв. (по материалам коллекций Москвы, Ростова-на-Дону, Астрахани и Крыма) (17-04-00643-ОГН);

- Архитектура деревянных храмов Онежского Поморья XVII–XIX вв. Типология, эволюция, региональные традиции (20-012-00356 А);
- Резиденция Петра I в Коломенском: комплексное историко-археологическое исследование (20-09-42021 А);
- Путь к империи: становление придворной художественной культуры в России в петровское время (20-012-42023 А);
- Русский исторический жанр XVIII – первой половины XIX веков. Теория и мастера (19-012-00459 А);
- Архитектура Москвы и российской провинции первой половины XVIII в. в свете архитектурной графики из собрания Фридриха фон Берггольца в Национальном музее Стокгольма (19-012-00504 А);
- Архитектурно-градостроительный процесс в позднеимперской российской провинции (Казанское Поволжье, последняя треть XIX – начало XX в.) (18-012-00338 А);
- Распространение православия и храмостроительство на территории Прибалтики в 1840–1910-е гг. (18-012-00458 А);
- Локальные традиции и историческая память в искусстве старообрядцев XX – начала XXI вв. (19-012-00238 А);
- ВХУТЕМАС в образах мировой культуры XX–XXI вв.: Наследие и современность (РФФИ 19-012-00193 А);
- Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф (18-011-00570 А);
- Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика (18-011-00977 А).

Многочисленность докладов по архитектурной тематике, заявленных на конференцию, отражает разнообразие решаемых фундаментальных научных задач, а также не менее актуальный интерес к проблемам современного архитектурного и градостроительного творчества. Исследователи стремятся подвести итоги и упорядочить историографию историко-архитектурной проблематики, включая выяснение ее основных этапов и тенденций, определяя несостоятельные и перспективные теории в искусствоведческом изучении архитектурных явлений и широкого пласта наследия. Высказывается и позиция о завершении традиционного, внутридисциплинарного изучения проблем архитектуры и необходимости выработки новой оптики исследований и новой системы оценки явлений в гораздо более широком контексте. Тем не менее, в ряде докладов демонстрируются неисчерпаемые возможности комплексного анализа памятников архитектуры и различных явлений в этой сфере, с применением углубленных историко-архивных исследований и учетом данных искусствоведческого анализа: формально-типологического, стилистического, иконографического, иконоло-

гического, исследования творческого метода. Ставятся также вопросы влияния изучения архитектуры на архитектурную практику. Наконец, исследования так или иначе обсуждают проблему сохранения архитектурного наследия, предлагая суждения о развитии принципов консервации и реставрации памятников и важности накопления знаний по истории архитектуры в выработке верной методики для реставраторов древних построек и архитектурно-градостроительного наследия относительно недавнего прошлого.

Тематический спектр секций западноевропейского и восточнохристианского Средневековья сосредоточены на исследовании механизмов усвоения и приспособления художественных импульсов, исходивших из Византии и магистральных регионов Западной Европы, на других территориях, входивших в орбиту их культурного влияния, что важно для понимания закономерностей развития всех этих традиций.

В докладах секции «Культурное наследие: междисциплинарный подход на стыке гуманитарных и естественных наук» освещаются как результаты исследования конкретных памятников, так и методические вопросы конвергенции методов и подходов естественных и гуманитарных наук, формирования необходимой для подобных исследований естественнонаучной базы, переноса опыта естественно-научных материаловедческих исследований, криминалистической трасологии и почерковедения и других дисциплин на решение задач исследования памятников культуры.

Ряд тем будет посвящен раскрытию этой проблематики в отношении памятников письменности, что особенно актуально ввиду относительно слабой ее разработки для данной группы памятников культуры и искусства (в особенности для древнерусских памятников).

Одним из важных тематических векторов конференции, станет обсуждение многообразия применяемых подходов к искусству России имперского периода, внедрение новых методов, выработанных на основе обобщения европейского опыта изучения аналогичных проблем на материале европейского искусства, обсуждение способов их совмещения с традиционным научным инструментарием истории искусства. Рассматриваются проблемы «русского стиля», в первую очередь в архитектуре, когда в эпоху историзма при непосредственном участии власти формируется концепция «национального» стиля. Доклады иностранных ученых раскрывают особенности формирования отношения к национальному культурного наследия на примере разных европейских стран. Логическим завершением научного обсуждения становится рассмотрение возможностей современных теорий, исследовательских стратегий и философской аналитики применительно к актуальным проблемам искусствознания.

# Искусство и культура Древней Руси

## Art and Culture of Mediaeval Russia

### Деревянная посуда XIII–XIV веков с фигуративным декором из раскопок в Великом Новгороде: популярные герои, заимствованные сюжеты и утерянные предметы

13<sup>th</sup>-14<sup>th</sup>-Century Wooden Tableware with Figurative Decoration from Archaeological Excavations in Novgorod the Great: Popular Heroes, Borrowed Plots and Lost Objects

**Анна Андрисовна Слапиня**

Музей русской иконы,  
Российская Федерация

**Anna Slapinia**

Museum of Russian Icon,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Великий Новгород, декоративно-прикладное искусство, археология, светские сюжеты, миграция образов

**Key words:** Novgorod the Great, archaeology, secular themes, migration of images, applied arts

**В** 1971 г. вышла в свет книга Б. А. Колчина «Новгородские древности. Резное дерево» — первый и на сегодняшний день единственный свод деревянных предметов декоративно-прикладного искусства из археологического слоя Великого Новгорода. Особая ценность этого издания заключается не только в том, что многие находки были опубликованы в нём впервые, но и в том, что оно дало панорамный взгляд на новгородскую деревянную резьбу и тем самым позволило говорить о её стиле и сюжетах.

Большинство опубликованных Б. А. Колчиным находок украшает только орнамент, но некоторые вещи содержат также изображения людей и животных, а иногда и целые сюжетные композиции. Чаще всего фигуративный декор при-

сутствует на посуде — чашах и ложках. На момент выхода свода такие находки были единичны и казались уникальными образцами, вероятно — плодом фантазии отдельных мастеров. Однако в последующие годы в Новгороде и других древнерусских городах были найдены похожие или почти идентичные вещи, позволившие говорить о существовании определённой традиции.

Объектом данного исследования стала новгородская деревянная посуда XIII–XIV вв. с фигуративным декором, найденная во время археологических раскопок. Предмет исследования — композиции и сюжеты этого декора. Временные рамки обусловлены датировками имеющегося материала. Цель исследования заключается в изучении фигуративного декора деревянной посуды, описании его вариативности и развития, выявлении возможных прототипов подобных изделий.

Задача исследования на первом этапе состояла в сборе материала. И уже здесь нам пришлось столкнуться с существенной проблемой: интересующие нас предметы, опубликованные Б. А. Колчиным, оказались утеряны, а возможно, и вовсе не сохранились из-за несовершенных методов консервации, применявшихся в середине прошлого столетия. Таким образом, первым и неожиданным выводом данного исследования стал тот факт, что самые яркие и широко известные образцы новгородской деревянной посуды на сегодняшний день доступны только в виде опубликованных рисунков, которые позволяют говорить об иконографии, но почти ничего не дают нам в плане стиля.

Этот вывод привёл к постановке второй задачи: при помощи рисунков утерянных вещей и аналогичных им сохранившихся артефактов представить облик и стиль несохранившихся предметов (фактуру поверхности, глубину резьбы, специфические художественные приёмы).

Третьей задачей исследования стала классификация материала. При распределении предметов по временной шкале отчетливо видны два этапа существования посуды с фигуративным декором: рубеж XII–XIII — первая половина XIII столетия, когда посуда украшается сценами поединков воинов, и рубеж XIII–XIV — первая половина XIV столетия, когда становятся популярны изображения героев (Геракла и Александра Македонского). Эти этапы различаются не только темами, но и художественными приёмами, особенно заметными в проработке лиц персонажей.

Четвёртой задачей исследования стал поиск образцов, на которые могли ориентироваться мастера. Идентичные или похожие сюжеты можно увидеть в декоре византийских серебряных чаш, бронзовых «ганзейских блюд» и серебряных готических тарелей. Это приводит к выводу, что такие деревянные предметы могли создаваться как вольные и доступные реплики дорогой импортной металлической посуды.

Таким образом, исследование новгородской деревянной посуды XIII–XIV вв. расширяет наши представления о миграции сюжетов в средневековом искусстве.

## «А двери у нее 30...»: дверные проёмы в здании новгородской Владычной палаты

### Doorways of the Faceted Palace in Novgorod the Great

**Илья Владимирович Антипов**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Дмитрий Евгеньевич Яковлев**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Александра Вадимовна Трушникова**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Ilya Antipov**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Dmitry Yakovlev**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Alexandra Trushnikova**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** Новгородская архитектура, дверные проёмы, Владычная палата, архитектура готики, гражданская архитектура

**Key words:** Novgorod architecture, doorways, Faceted Palace, Gothic architecture, civil architecture

Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда (проект № 18–18–00045).

**В** летописном сообщении о строительстве владыкой Евфимием II в 1433 г. каменной палаты содержится уникальная подробность — указано, что здание имело тридцать дверей. Эти сведения стали одним из аргументов для Э. А. Гордиенко, которая предположила, что известие летописи должно быть соотнесено не с существующим зданием новгородской Владычной палаты, а с протяжённой постройкой, которая до начала XIX в. существовала на территории к западу от Софийского собора (так называемые Шпалерные кельи). По мнению исследователя, здание имело арочный проход в нижнем ярусе, что и вызвало у летописца ассоциацию с тридцатью дверями.

В результате проведённых в 2006–2012 гг. комплексных исследований и реставрации здания новгородской Владычной палаты удалось подтвердить назначение этой постройки как центрального звена в структуре двора новгородского владыки. Соотнесение здания с палатой летописного известия 1433 г. теперь не вызывает сомнений. В ходе реставрации постройки удалось раскрыть и отреставрировать многочисленные дверные проёмы. Оказалось, что их количество действительно приближается к тридцати — на первый взгляд, условной цифре летописного известия.

Очевидно, что летописец, упоминая тридцать дверей, хотел подчеркнуть большие размеры и сложность внутренней структуры нового каменного дворца новгородского архиепископа, его необычность для Новгорода. Именно дверные проёмы выступают для современника строительства палаты значимым элементом оценки пространственных и функциональных особенностей здания.

Цель исследования — показать значение дверных проёмов Владычной палаты не только как сугубо функциональных элементов постройки, но и как важнейшей части её художественного оформления. В здании можно выделить своего рода «иерархию дверей» — широкие и богато декорированные порталы вели в наиболее важные помещения, предназначенные для встреч и торжественных трапез; дверные проёмы, через которые попадали в жилую часть палаты, имели более лаконичный облик, наконец, вспомогательные входы не были никак оформлены. Особый тип устройства имели двери, через которые попадали в отапливаемые помещения палаты.

В докладе охарактеризованы основные типы дверных проёмов здания. Далее они сопоставлены с порталами новгородских храмов конца XIII — XV в., а также с дверными проёмами памятников готической архитектуры стран Балтийского моря.

## **Датировка иконы «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля и её исторический контекст**

### **Dating of the “Apocalypse” Icon from the Kremlin’s Dormition Cathedral and Its Historical Context**

**Татьяна Евгеньевна Самойлова**  
Государственная Третьяковская галерея,  
Российская Федерация

**Tatiana Samoylova**  
The State Tretyakov Gallery,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** икона, Ренессанс, влияния, Апокалипсис, иконография, Василий III, эсхатология

**Key words:** Icon, influences, iconography, Vasily III, eschatology, Apocalypse, Renaissance

**И**кона «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля давно находится в поле зрения исследователей, но по-прежнему во многих отношениях остаётся загадкой: у учёных нет единого мнения по поводу её датировки, а следовательно, нет контекста, в котором бы этот памятник занял своё прочное место.

Искусство мастера «Апокалипсиса» отличает виртуозность рисунка. Колорит произведения акварельно прозрачен, а подготовительный кистевой рисунок, просвечивающий сквозь прозрачный колер, приобретает формообразующее значение.

На иконе, имеющей трехъярусную композицию, много надписей. Все они соответствуют тексту Откровения Иоанна Богослова, которое на русский язык было переведено в самом конце XV в. новгородским архиепископом Геннадием. Этот факт сам по себе позволяет исключить возможность датировки иконы «Апокалипсис» 80-ми годами XV в., как предполагают некоторые исследователи. Невозможно представить, чтобы иконография «Апокалипсиса», включаю-

щая в себя множество эпизодов и «лирического героя», совершающего путешествие по ярусам иконной композиции, была создана раньше, чем переведено Откровение. В построении композиции мастер «Апокалипсиса» не мог опираться на византийскую традицию иллюстрирования Откровения, поскольку её фактически не существовало. Апокалиптическая серия гравюр Альбрехта Дюрера появилась в 1496–1498 гг. и не оказала влияния на данный памятник. Интерпретация текста мастером «Апокалипсиса» отличается и от западной традиции, известной нам по памятникам эпохи романики. Тем не менее изображение в верхнем ярусе иконы Агнца наряду с Саваофом и Христом Вседержителем является, безусловно, данью западной традиции.

Так чем же мог вдохновляться автор иконы? Начавшийся в царствование Ивана III процесс проникновения в русскую культуру ренессансных влияний достигает наивысшей точки в начале XVI в., в последние годы правления Ивана Васильевича и первые годы царствования его сына Василия III. В 1508 г. при великокняжеском дворе получил место иноземец Николай Булев, известный тем, что в 1480-е гг. находился при папском дворе в Риме, крупнейшем центре ренессансной культуры. Там в 1480–1481 гг. по приглашению папы Сикста IV работали лучшие мастера, в числе которых был Боттичелли. Одно из его наиболее новаторских произведений — иллюстрации к «Божественной комедии» Данте (1492–1500), выполненные серебряным карандашом и пером. Идея иконы «Апокалипсис», где Иоанн Богослов путешествует по ярусам композиции, как по Дантовым кругам, заставляет вспомнить творение великого мастера эпохи Возрождения. Перемещающийся из сферы в сферу и созерцающий явления трансцендентного мира Иоанн Богослов напоминает Данте в рисунках Боттичелли, ведомого Вергилием или Беатриче, но проводниками апостола являются ангелы. Переключки с искусством Ренессанса демонстрирует и целый ряд других мотивов иконы.

Совпадения некоторых мотивов иконографической программы «Апокалипсиса» с мотивами иллюстраций Боттичелли к «Божественной комедии», также как и роль линии в обоих произведениях, свидетельствуют о проникновении влияний искусства Ренессанса в иконопись. Обнаруженные параллели, так же как факт перевода Откровения в конце XV в., не позволяют датировать икону из Успенского собора ранее 1491–1500 гг. Учитывая, что распространение новых художественных идей и образов требует времени, икона, скорее всего, была написана после 1500 г., в первом десятилетии XVI в. и стала «знаменем» нового периода осмысления эсхатологических представлений, связанных с предсказаниями западных астрологов о всемирном потопе в 1524 г., распространявшихся Николаем Булевым.



## Изображения святителей в «келье Иоанна» новгородской Владычной палаты

### Images of Saint Bishops in the “Cell of John” of the Novgorod Bishop’s Chamber

Татьяна Юрьевна Царевская

Санкт-Петербургский государственный  
университет, Российская Федерация

Tatiana Tsarevskaya

Saint Petersburg State University,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** монументальная живопись, древнерусское искусство, Великий Новгород, святитель Никита Новгородский, святитель Иоанн Новгородский, архиепископ Евфимий Вяжицкий, иконография

**Key words:** monumental painting, Old Russian art, Novgorod the Great, holy bishop Nikita of Novgorod, holy archbishop John of Novgorod, archbishop Euthymius of Vyazhishchi, iconography

Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда (проект № 18–18–00045).

**И**нтенсивная жизнь архиерейского дворцового комплекса, постепенно изменявшая назначение и облик помещений Владычной палаты в Новгородском кремле, сопровождавшаяся устройством сводов, закладкой старых и оформлением новых дверных и оконных проёмов, а главное — новыми идейными устремлениями владык, неизбежно оставляла свои следы на фресковой декорации, хотя в целом программа росписей первое время не подвергалась серьёзной переработке. К таким — на первый взгляд незначительным, а по сути весьма характерным для своего времени — новшествам следует отнести появление фигур святых в «келье Иоанна», которые, по всей вероятности, были добавлены значительно позже к образу Софии Премудрости, относящемуся к древнейшему периоду росписи палаты (ок. 1440 г.). Ещё одна фигура располагалась правее в простенке между двумя нишами восточной стены. Эти изображения, дошедшие в разной степени полноты, неоднократно поновлялись (последний раз в XIX в.) и ввиду плохой сохранности первоначального слоя живописи, как и в случае с композицией «София Премудрость», были раскрыты лишь до одного из промежуточных слоев записей.

В докладе представлена научно обоснованная реконструкция первоначального состава изображений святителей, включавшего фигуры «новгородских чудотворцев» — Никиты и Иоанна, а также преподобного Евфимия Великого как небесного покровителя архиепископа Евфимия Вяжицкого, и рассмотрены вопросы возможного времени и обстоятельств их появления около образа Софии Премудрости в «келье Иоанна». По сути, эти образы не только запечатлевали важный этап формирования новгородского пантеона святости, но, что представляется ещё более существенным, отражали общественные и государственные идеи 1560-х гг., проявившиеся в стремлении новгородского архиепископа Пи-

мена продемонстрировать свою верноподданность централизованной светской власти Москвы. Эта политика, в известной степени двойственная, до поры до времени получала верховное одобрение, но в ближайшей перспективе не смогла отвести жестокий и сокрушительный удар как от Новгорода, так и от его владыки.

## **К вопросу об эволюционном развитии средневековой псковской архитектуры**

### To the Issue of the Evolutionary Development of Medieval Pskov Architecture

**Дарья Сергеевна Скобкарева**

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена,  
Российская Федерация

**Darya Skobkareva**

Herzen State Pedagogical University of Russia,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** древнерусская архитектура, средневековый Псков, проблема датирования памятников архитектуры

**Key words:** Old Russian architecture, medieval Pskov, the problem of dating architectural monuments

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19–112–50369.

**С**редневековая архитектура Пскова — одна из наиболее загадочных и наименее изученных страниц древнерусского зодчества. На протяжении последних десятилетий ведущим исследователем псковской архитектуры является Вл. В. Седов. В своих трудах автор реконструирует картину развития псковского зодчества на основании созданной им теории линейного развития — поступательного движения к более качественным формам. Данный подход, по мнению исследователя, делает возможной датировку ряда псковских памятников. Цель настоящей работы — проверить состоятельность эволюционной теории и возможность применения подхода прогрессивного развития форм в отношении памятников псковского средневекового зодчества.

Одним из примеров применения теории эволюции служит датировка Дмитриевского собора в Гдове. Из храмозданной надписи на барабане собора известно, что он был возведён при Василии III (между 1505 и 1533 гг.). Вл. В. Седов, пытаясь сократить временные рамки строительства, относит Дмитриевский собор ко времени после 1521 г., поскольку в очень близкой по архитектуре церкви Успения с Парома 1521 г. ещё не было храмозданной надписи на барабане. При этом сам автор отмечает, что керамические пояса на барабанах псковских храмов известны уже с конца XV в. Кроме того, возникает вопрос: не являются ли признаками эволюции дополнительные главы над приделами на хорах Успенской церкви?

Анализ некоторых предложенных Вл. В. Седовым датировок, основанных на эволюционной теории, вызывает сомнения, как и надёжность самой теории.

В средневековом Пскове была широко распространена практика строительства по образцу. Мы не находим этому документального подтверждения, но датированные памятники разных времён говорят о верности псковских зодчих архитектурной традиции. Так, уже первый храм псковской архитектурной школы — собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря 1310–1311 гг. был построен по образцу собора Спаса Преображения Мирожского монастыря второй четверти XII в. Церковь Богоявления с Запсковья 1496 г. стала образцом для многих памятников следующего столетия. В церкви Св. Сергия с Залужья, датированной временем около 1593 г., зодчие применили ряд форм, характерных для памятников первой половины XVI в.

Таким образом, теория линейного развития псковской архитектуры, которой придерживается Вл. В. Седов в ряде публикаций, вызывает сомнения. Датирование памятников лишь на основании данного подхода вряд ли возможно. На наш взгляд, для определения места той или иной недатированной постройки в истории псковского зодчества следует искать схожие, родственные памятники, близкие по различным параметрам (объёмно-планировочное решение, размеры и др.). Вероятно, рука одного мастера может быть обнаружена в таких на первый взгляд незначительных, второстепенных деталях, как декоративное оформление, характер устройства ниш, обработка оконных проёмов, оформление порталов и т.п. Таким образом, возможно, удастся определить постройки одной строительной артели и сформировать группы памятников, близких по времени возникновения. Но это лишь теория, которая требует особого, тщательного исследования. Стоит надеяться, что результаты натурных обследований памятников или не выявленные пока источники прольют свет на проблему датировок и позволят уточнить ход развития средневековой архитектуры Пскова, который, несомненно, был более многообразным, чем движение от простого к сложному.

## Праздничный ряд иконостаса Успенского собора Тихвинского монастыря

### Festive Row of the Iconostasis of the Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery

**Ирина Александровна Шалина**  
Государственный Русский музей,  
Российская Федерация

**Irina Shalina**  
State Russian Museum,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Тихвин, Москва, Новгород, XVI в., монастыри, иконостас, праздничный ряд, икона, иконописцы, иконография, архив, описи

**Key words:** Tikhvin, Moscow, Novgorod, 16<sup>th</sup> century, monasteries, iconostasis, festival row, icon, icon painters, iconography, archive, inventories

Самым значительным ансамблем, хранящимся в Русском музее, по числу и полноте входящих в него первоклассных памятников является иконостас Успенского собора Тихвинского монастыря (около 60 произведений), поступивший в результате экспедиционной деятельности в 1950–1960-е гг. В древности они составляли местный, деисусный, праздничный, пророческий и праотеческий ряды и были написаны московскими, новгородскими и местными мастерами в XVI–XVII вв. Как удалось установить, большая часть этого ансамбля изначально не была тихвинской и оказалась там лишь в 1623 г. Памятники получили из Воскресенского Деревяницкого монастыря в Новгороде, где в годы шведской оккупации острова Коневец временно находился вывезенный оттуда иконостас храма Рождества Богородицы (СПБИН РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 6 Л. 4). Время и обстоятельства его создания определяет грамота 1554 г., сообщающая о восстановлении за счёт царской казны убранства этого собора после случившегося там пожара. Это сообщение делает более чем вероятным московское происхождение комплекса. Привезённые в Тихвин деисусный, праздничный и пророческий ряды были установлены на тябловую конструкцию Успенского собора в 1628 г., причём из шестнадцати образов праздников туда вошли пятнадцать. Тогда же для заполнения всей ширины иконостаса местные тихвинские мастера написали четыре новые иконы.

Высокая живописная культура коневецкого ансамбля позволяет связывать его создание с ведущей столичной мастерской середины XVI в., в которой, видимо, работали выходцы из Новгорода, поскольку среди большинства московских по стилю памятников встречаются произведения, отмеченные влиянием этого центра. Праздничный чин отличается цельностью замысла, а иконография входящих в него икон и их художественные особенности находят близкие параллели среди московских произведений, прежде всего праздничных икон иконостасов верхних приделов придворного Благовещенского собора Московского Кремля (1560-е). Оба ансамбля представляют наиболее значительное направление официального искусства эпохи Ивана Грозного.

## **Проблема формирования иконографии литургических сюжетов в русском искусстве XVI в.**

### **The Issue of Formation of Liturgical Plots' Iconography in 16<sup>th</sup>-Century Russian Art**

**Максим Олегович Онуфриенко**

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова; ГосНИИР,  
Российская Федерация

**Maksim Onufrienko**

Lomonosov Moscow State University;  
State Research Institute for Restoration,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** древнерусское искусство, иконография, Великий вход, видение Григория Богослова, православная литургия, литургические сюжеты

**Key words:** medieval Russian art, iconography, the Great Entrance, the Vision of Gregory the Theologian, liturgical plots, Orthodox liturgy

**В** XVI в. на Руси как в монументальной живописи, так и в иконописи появляются новые сцены с изображением литургии. В это время они представлены преимущественно тремя сюжетами: «Да молчит всякая плоть человека», «Иже херувимы» и «Видение Григория Богослова».

Традиционно историю развития этих сюжетов начинают с декорации конхи центральной апсиды Успенского собора Московского Кремля (1513–1515), которая, как считается, была повторена в 1642–1643 гг., когда собор расписали заново. Однако особенности сохранившейся до наших дней композиции заставляют усомниться в том, что первоначальная сцена выглядела так же. Помимо этого, нет никаких прямых доказательств, что в начале XVI в. в Успенском соборе сцена перенесения Святых Даров существовала в каком бы то ни было виде. Некий литургический сюжет содержался и в росписи жертвенника разрушенного в 1929 г. собора Чудова монастыря в Московском Кремле, который был расписан в 1518–1519 гг. Однако, поскольку эти росписи были полностью переписаны после пожара 1547 г., а впоследствии не раз поновлялись, на их основе нельзя сделать безоговорочный вывод о присутствии там литургической сцены. Если допустить, что поновители сохранили первоначальную систему росписи, иконография конкретных сцен могла отражать традицию их изображения середины XVI в., но не начала того же столетия. Следует отметить и то, что композиция находилась не в центральной апсиде, а в другом компартименте и поэтому не может служить надёжным доказательством изначального присутствия литургической сцены в конхе Успенского собора. Наконец, из-за отсутствия полноценных изображений и описаний остаётся непонятным, какой именно сюжет был изображён в соборе Чудова монастыря.

По сути, старейшим дошедшим до нас русским изображением Великого входа является сцена «Святая Божественная литургия» на северной алтарной двери церкви Архангела Михаила в Риге. Это псковский памятник середины XVI в., сейчас частично скрытый слоями поздних поновлений, но сохранивший свою иконографию. Простая, наследующая византийским монументальным сценам композиция может рассматриваться как предтеча более сложной сцены «Иже херувимы», распространённой в живописи рубежа XVI–XVII вв.

В произведениях конца XVI — начала XVII в. встречаются и чётко дифференцируются все названные выше сюжеты. Они имеют сложившуюся иконографию, которая строится на основе мотива перенесения Святых Даров — это ядро, которое было заимствовано из византийских памятников. Судя по всему, изначально не существовало большой смысловой разницы между композициями «Иже херувимы» и «Да молчит всякая плоть», они мыслились

как взаимодополняющие, раскрывающие в паре разные аспекты символики литургии. «Видение Григория Богослова», представленное в жертвенниках Смоленского собора Новодевичьего монастыря и церкви Троицы в Вязёмах, выделяется почти дословной передачей ключевых моментов популярного на Руси текста «Откровение святого Григория Богослова о литургии» — это не характерно для других литургических сцен. Интересно отметить, что этот сюжет также представлен в росписи жертвенника Архангельского собора Московского Кремля (1652–1666), восходящей, вероятно, к декорации эпохи Ивана Грозного.

Таким образом, на протяжении XVI в. сосуществуют сразу несколько литургических сцен, однако из-за утраты самых ранних памятников трудно однозначно установить особенность их бытования. Судя по всему, эти три сюжета имеют разные корни: литургические сцены появляются в разных регионах (Москва, Псков) практически независимо друг от друга и по-разному развиваются на протяжении XVI в. Однако нельзя отрицать возможность их влияния друг на друга: видимо, на формирование произведений начала XVII в., исполненных по заказу семейства Строгановых, оказала влияние как псковская, так и столичная традиция.

## Русская живопись годинской эпохи в зеркале историографии

### Russian Painting of the Godunov Period in the Mirror of Historiography

**Александр Сергеевич Преображенский**

Московский государственный университет имени  
М.В. Ломоносова, Российская Федерация

**Aleksandr Preobrazhenskii**

Lomonosov Moscow State University,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** историография, исследования по древнерусскому искусству, Русское царство, позднее Средневековье, годинский период, Борис Годунов, Смутное время, древнерусское искусство, живопись, иконопись

**Key words:** historiography, studies in medieval Russian art, Russian Tsardom, Late Middle Ages, Godunov Period, Boris Godunov, Time of Troubles, medieval Russian art, painting, icon-painting

**Ц**ель этого доклада — выяснить, каким образом в отечественной научной литературе оценивалось и оценивается изобразительное искусство (прежде всего живопись) Русского царства 1580-х — 1600-х гг., то есть так называемого годинского времени. Характерное для последних десятилетий оживление исследовательского интереса к русскому искусству эпохи позднего Средневековья автоматически затронуло и многочисленные памятники этого короткого периода. Однако говорить о формировании сколько-нибудь целост-

ного взгляда на художественную жизнь Московского государства времён царей Федора Ивановича и Бориса Годунова пока не приходится.

Если архитектура этого периода представляет собой систематически изученный феномен, по общему мнению обладающий собственной эстетической ценностью, то современная ей живопись воспринимается либо как художественный эпилог XVI столетия, либо как предисловие или точка отсчёта для истории искусства XVII в. В подобных случаях имеет смысл задаться вопросом о самостоятельном значении обсуждаемой эпохи. Между тем живопись годуновского времени то поглощается образом «долгого XVI века», олицетворяемого прежде всего царствованием Ивана Грозного, то заслоняется устойчивыми представлениями о «строгановском» искусстве как центральном художественном факте кануна Смуты и первых романовских десятилетий.

Тенденция к пересмотру не вполне внятных представлений об искусстве годуновского времени как о промежуточном явлении стала заметна в публикациях недавних лет. Однако поводом для появления таких работ часто служит необходимость осмысления конкретных памятников или их групп. Попытки более широкого взгляда на искусство 1580-х — 1600-х гг. порой компрометируются слишком простыми решениями — апелляцией к второстепенным свойствам живописи этого времени без учёта её фундаментальных качеств, сведением сложной проблематики эпохи к теме контактов между русской элитой и известными церковными деятелями православного Востока, гипотезами о влияниях и подражаниях. Общие принципы художественного мышления эпохи, основные свойства её изобразительности и вопрос об их историческом развитии при этом фактически не затрагиваются.

Предварительный анализ основных текстов, касающихся этой проблематики, показывает, что подобное положение дел вытекает из общей ситуации с изучением живописи XVI — первой половины XVII в. Эту ситуацию характеризует не только труднодоступность ряда ключевых произведений или необоснованность традиционных датировок многих памятников, но и общая недооценка художественных свойств искусства этого времени, долгое время препятствовавшая выявлению содержательных элементов стиля. В случае с искусством 1590-х — 1610-х гг. заметную и в каком-то смысле роковую роль сыграл восходящий к XIX в. интерес исследователей к иконам тонкого письма, связанным с семейством Строгановых. Техническое и художественное совершенство этих специфических произведений отвлекли внимание от «большого стиля» эпохи, черты которого присутствуют и в других элитарных произведениях, и в более ранних памятниках, и в провинциальном искусстве. Равномерное описание этого стилистического континуума является крайне важной задачей.

## Образ Благоразумного разбойника из коллекции Музея русской иконы

### The Panel Representing The Good Thief from the Museum of the Russian Icon

**Анна Михайловна Манукян**  
Музей русской иконы,  
Российская Федерация

**Anna Manukian**  
Museum of Russian Icon,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** благоразумный разбойник,  
крест, монастырь Ставровуни, Кипр, дверь,  
Каргополь, Волосово

**Key words:** the Good Thief, Cross, Stavrovouni  
monastery, Cyprus, door, Kargopol, Volosovo

**Д**оклад посвящён иконе «Благоразумный разбойник», поступившей в собрание Музея русской иконы в 2019 г. (Инв. № ЧМ-1012). Икона, предположительно служившая северной дверью иконостаса, отличается очень хорошей сохранностью: авторская живопись дошла до нас практически полностью, включая оригинальное золочение нимба. Высокий уровень художественного исполнения и стилистическое своеобразие позволяют отнести икону к числу лучших произведений мастеров Русского Севера последней трети XVI столетия, связав её с комплексом икон из церкви Святителя Николая в погосте Волосово Каргопольского района Архангельской области, предметы внутреннего убранства которой сохранились в государственных и частных коллекциях. Особенно близки по манере исполнения иконы из деисусного ряда иконостаса волосовской церкви (Архангельский областной музей изобразительных искусств).

Помимо выдающихся художественных качеств образ обращает на себя внимание весьма необычной иконографией. В правой руке разбойник держит развёрнутый свиток с надписью «Видя разбойник Начальника жизни на кресте висяща, глаголаше...», цитирующей фрагмент тропаря Постной триоди, исполняемого в Великую пятницу на Страстную седмицу, то есть в день памяти Благоразумного разбойника. Подобная надпись не характерна для изображений Благоразумного разбойника со свитком, и единственная известная её аналогия — образ конца XVI — начала XVII в. из собрания Свердловского областного краеведческого музея имени О. Е. Клера.

Непременный атрибут благоразумного разбойника — крест, на котором тот претерпел мучения и принял смерть, представлен не традиционно в его руках, а позади, будто бы парящим в воздухе за его спиной. По всей вероятности, этот уникальный иконографический мотив отсылает к главной особенности реликвии, хранившейся на Кипре в монастыре Ставровуни и прославившейся своей чудесной способностью висеть в воздухе без какой-либо опоры. Виды Кипра с парящим в воздухе крестом изображались в западноевропейских иллюминированных рукописях XV в., например в иллюстрациях «Приключений сэра Джо-



на Мандевилья» (1410–1420, Лондон, Британская библиотека, Add. 24189, fol. 5r), или «Книги чудес света» (ок. 1460, Нью-Йорк, Библиотека Пьерпонт Морган, MS M.461, fol. 18v). Кипрская святыня была хорошо известна на Руси начиная с домонгольской эпохи: одно из древнейших паломнических упоминаний о ней принадлежит русскому игумену Даниилу, побывавшему на острове в начале XII в.

Образ Благоразумного разбойника из МРИ является выдающимся памятником иконописи Каргополья и наряду с ещё одной иконой, написанной в архангельских землях в ту же эпоху, демонстрирует особый интерес к местам христианского паломничества и связанным с ними реликвиям.

## Новооткрытый рельефный образ Богоматери Тихвинской конца XVII века

### The Newly Discovered Late-Seventeenth-Century Carved Icon of the Mother of God Tikhvinskaya

**Елена Михайловна Саенкова**

Государственная Третьяковская галерея,  
Российская Федерация

**Elena Saenkova**

The State Tretyakov Gallery,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Богоматерь Тихвинская, Оружейная палата, рельефные иконы, резные иконы

**Key words:** The Mother of God Tikhvinskaya, the Armoury Chamber, relief icons, carved icons

**Н**а иконе, хранящейся в частном собрании, представлено рельефное изображение Богоматери Тихвинской (76x64). Поля украшает резной орнамент, раппорт которого состоит из растительных мотивов в виде крупных напоминающих пальметты восьмилепестковых цветов и тонких переплетающихся стеблей аканфа, увенчанных цветами-репейниками и бутонами. Подобное резное обрамление имитировало басменный оклад.

В русском искусстве XVI–XVII вв. в технике горельефа часто изготавливались образы святых на крышки их рак, тогда как масштабные моленные рельефные иконы Богоматери и святых не получили широкого распространения. Жанр резного образа был более уместен в искусстве малых форм. Среди редких примеров резных раскрашенных икон большого размера следует отметить «Богоматерь Знамение» конца XVI в. (Новгородский музей). Во второй половине XVII в. ситуация несколько изменилась, что было связано с развитием резных иконостасов. Определённое влияние оказало появление в Москве рельефного воспроизведения чтимой иконы Богоматери Влахернской. Этот древний образ, так же как и образ Богоматери Тихвинской, предание возводило к прославленным святыням Константинополя. В конце XVII в. создавались также горельефные изображения Богоматери Страстной. Но эти отдельные примеры — скорее исключение из правил, и широкого распространения такие иконы не получили.

Орнамент на полях изучаемой иконы берёт начало в искусстве миниатюры и книжной графики. Цветочные мотивы находят аналогии среди произведений второй половины XVII столетия, как, например, миниатюры Евангелия 1670-х гг. из собрания М. П. Погодина (Русский музей), созданные мастерами Оружейной палаты.

Личное письмо выполнено в традициях живописной манеры мастеров Оружейной палаты позднего XVII в. Тонкие правильные классические черты ликов Богоматери и Младенца и характер письма иконы свидетельствуют о работе первоклассного мастера, свободно владевшего светотеневой моделировкой. Некоторые приёмы, в частности описи век и ушных раковин Богоматери и Младенца плотной красной краской, позволяют атрибутировать памятник концом XVII в. Среди ближайших иконографических и стилистических аналогий следует назвать складень с образом Богоматери Тихвинской в среднике конца XVII — начала XVIII в. из Музеев Московского Кремля.

## Владычный двор в Тверском кремле по материалам архитектурно-археологических исследований

Archbishop's Yard in Tver Kremlin.

The Results of Archaeological Research

### Алексей Маратович Салимов

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

### Aleksey Salimov

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** Тверской кремль, Владычный двор, древнерусское зодчество, архитектурно-археологические исследования

**Key words:** Tver Kremlin, Vladychny Dvor, Old Russian architecture, architectural and archaeological research

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00025.

В работе анализируются результаты архитектурно-археологического изучения Императорского путевого дворца, выстроенного во второй половине XVIII в. на территории Владычного двора в Тверском кремле (исследования проходили с начала 1990-х гг. до середины второго десятилетия XXI в.). В рамках работы над темой был обнаружен значительный объём письменных источников, выполнена подборка иконографического материала. В итоге значительные по объёму и разнообразные по характеру данные позволили, используя метод комплексного источниковедения, предложить реконструкцию ансамбля архиерейской резиденции на конец XVII в.

Епископская кафедра появилась в Твери во второй половине XIII в., в период формирования Тверского княжества. Её возникновение стало результатом энергичных и весьма дальновидных действий первого тверского князя Ярослава Ярославича, который в середине 60-х — начале 70-х гг. XIII в. являлся одновременно великим владимирским князем. Тогда же в Тверском кремле началось создание владычной резиденции, вся застройка которой, вероятно, изначально была деревянной. Каменные сооружения появились на Архиерейском дворе, по всей видимости, в XV в., практически одновременно или несколько позже каменных палат Княжьего двора. В XVI в. на территории владычного комплекса строятся новые каменные здания, фасады которых декорируются поливными изразцами по типу тех, что украшали Борисоглебский собор 1558–1561 гг. в Старице.

Наивысшего расцвета ансамбль Архиерейского двора достигает во второй половине — конце XVII в., когда подавляющее большинство построек комплекса возводят в камне. Без особых изменений владычная резиденция существовала до пожара 1736 г., который коренным образом изменил судьбу позднесредневекового ансамбля. В результате часть каменных палат была разобрана, а новый архиерейский дворец возвели на ранее свободном от застройки месте. Позже его отдельные компартименты вошли в состав ныне существующего Императорского путевого дворца Екатерины II.

За десятилетия изучения непростой архитектурной истории Архиерейского двора в Тверском кремле был накоплен значительный материал, который вкупе с другими источниками позволяет в целом определиться с границами и характером застройки городской резиденции тверского владыки, где среди зданий комплекса находились каменные постройки XV, XVI и XVII вв.

## **К вопросу об иконографических образцах и литературных источниках некоторых старообрядческих икон**

### **On the Question of the Iconographical Models and Literature Sources of the Some Old Believers' Icons**

**Надежда Валерьевна Пивоварова**

Государственный Русский музей,  
Российская Федерация

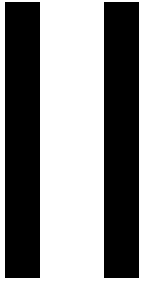
**Nadezda Pivovarova**

The State Russian Museum,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** старообрядческая иконопись, иконография, строгановские иконы, Макарий митрополит Московский

**Key words:** old believers' icon, painting iconography, Stroganov's icons, Makarii the Metropolitan of Moscow

В исследованиях по истории позднего русского иконописания приводятся веские аргументы в пользу исконного традиционализма стилистических ориентиров и сюжетного репертуара икон, созданных ревнителями старейшей веры. Одним из характерных проявлений этой приверженности традиции справедливо считается ориентация старообрядческих мастеров на произведения строгановских иконописцев, созданные на рубеже XVI–XVII вв. В научный обиход прочно вошёл термин «нестрогановский стиль», относимый к иконам как XIX, так и начала XX в. Менее разработаны вопросы о природе и содержании иконографических заимствований, сюжетной основе и литературных источниках, положенных в основу икон. В докладе рассмотрены отдельные темы старообрядческого иконописания, берущие начало в искусстве XVI–XVII вв. Речь идёт как о воспроизведении усложнённых, насыщенных персонажами и деталями композиций, характерных для иконописи макарьевского времени («Единородный Сын...», «Символ веры», «Литургия», «Апокалипсис» и т. д.), так и о верности старообрядческого иконописания ряду принципов, унаследованных из произведений строгановских мастеров, таких как: усиление повествовательного начала за счёт объединения в одной сцене разновременных событий, выделение в композиции нескольких пространственных зон, стремление сопроводить каждое из изображений текстовым комментарием. Так называемые богословско-дидактические или символично-аллегорические композиции оказались востребованными в разных старообрядческих согласиях, что могло быть связано с разногласиями внутри официальной церкви в отношении их каноничности и изъятиями икон «макарьевских иконографий» из синодальных церквей, облегчавшими их распространение среди староверов. Анализ иконографии старообрядческих икон, находящихся на хранении в современных музейных собраниях и в действующих старообрядческих храмах, позволяет привести значительное число примеров, достаточно точно воспроизводящих иконы макарьевского времени. Оригинальной переработкой композиции так называемой Четырёхчастной иконы из Благовещенского собора Московского Кремля может считаться икона московского мастера Гурия Иванова (ГМИР), повторившего четырёхчастную структуру образца, но изменившего состав изображений в каждом из четырёх клейм.



# Христианское искусство Средневековья (I)

## Christian Art in the Middle Ages (I)

### **Формирование иконографической схемы как результат копирования образца в искусстве западноевропейского Средневековья: варианты классификации приёмов**

#### The Formation of Iconographic Scheme as a Result of Model Copying in West-Christian Middle-Age Art: Variety of Classification Methods

**Анна Владимировна Пожидаева**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики», Российская Федерация

**Anna Pozhidaeva**

The National Research University Higher School  
of Economics, Russian Federation

**Ключевые слова:** христианская иконография,  
книжная миниатюра, искусство Средних веков

**Key words:** Christian iconography, book illumination,  
medieval art

**Т**ермин «иконографическая схема» в западноевропейском средневековом искусстве, в отличие от восточного, допускает разные варианты трактовок и до сих пор не имеет единого полноценного определения. Вместе с тем определённая устойчивость в области композиции и деталей в изображении сходных сюжетов налицо начиная с раннехристианского периода до поздней готики. Вопрос о следовании образцу и о том, что именно могло считаться образцом для подражания в искусстве западного Средневековья, рассматривается в европейской медиевистике уже около столетия. В качестве главного вида искусства, предполагающего отношения «образец — копия» между двумя памятниками, следует назвать искусство книжной миниатюры.

В докладе делается попытка обобщения и классификации освещённых в доступной автору историографии примеров таких отношений на материале конкретных памятников VIII–XIII вв. Речь не об имеющемся уже (прежде всего в трудах Р. Шеллера) опыте классификации так называемых *model books*, но о полном или частичном копировании или использовании в качестве одного из образцов самостоятельного произведения искусства. Рассмотрены такие варианты классификации, как «от целого к части» (от так называемого «факсимильного» копирования самостоятельной рукописи полностью до переноса из одной композиции в другую фигуры или значимой части фигуры); «сохранение и видоизменение смысла изображения» (от идентичной трактовки конкретного сюжета или программы полностью в сходных композициях до цитирования позы или жеста в различных ситуациях, сходство которых неочевидно); «копирование vs цитирование» (вариант классификации, требующий пояснения и иерархического выстраивания существующего на сегодняшний день довольно сумбурного и неполного терминологического ряда); «отношения образца и копии в разных жанрах» (зависимость приёмов миниатюриста от жанра и типа изображения: нарратив, композиция «портретного» типа, изображение отдельной догматически значимой сцены и др.).

## Механизмы формирования иконографических схем в иллюстрациях к псалмам английских и французских рукописей XII–XIII веков

### Formation Mechanisms of Iconographic Patterns in Illustrations of the Psalms in English and French Manuscripts of the 12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries

**Дарья Анатольевна Серёгина**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики», Российская Федерация

**Daria Seregina**

The National Research University Higher School  
of Economics, Russian Federation

**Ключевые слова:** иллюминированные рукописи, иллюстрации Псалтири, передача иконографических схем

**Key words:** illuminated manuscripts, Psalter illustrations, transmission of iconographic schemes

**Н**а протяжении XII–XIII вв. в английских и французских Псалтирях сложилась устойчивая система иллюстрирования псалмов, прежде всего отмечающая литургическую организацию текста, но допускающая и иллюстрации к «малым» псалмам. Особенностью этой системы является широкое разнообразие сюжетов, связанных с текстом на основании дословного иллюстрирования, ассоциативного сопоставления или экзегезы. Несмотря на существование предпочтительных сюжетов для литургических псалмов

и распространение «стандартных» программ иллюстраций, в большинстве рукописей как состав сцен, так и их иконография оставались вариативными. При этом многие сюжеты, использовавшиеся для иллюстрирования псалмов, не изображались или почти не изображались вне контекста Псалтири и не имели устойчивой иконографической схемы. Кроме того, в соответствии с указаниями автора программы или по собственной инициативе миниатюрист мог изменять детали традиционных схем, чтобы они больше соответствовали тексту псалма. Во всех этих случаях художник сталкивался с необходимостью создания новых композиций.

В свете многочисленных исследований последних десятилетий, посвящённых процессам передачи иконографических схем, отношениям «образец — копия» и использованию книг образцов в Средние века, изучение механизмов формирования новых композиций в средневековом искусстве оказывается одним из наиболее актуальных направлений науки. При этом в большинстве вышедших работ данные вопросы изучаются на материале не Псалтирей, а других памятников, тогда как специфика иллюстрирования Псалтирей делает эти рукописи ценнейшим источником для исследований в данной сфере.

Доклад посвящён процессу работы миниатюриста в XII–XIII вв., его иконографическому творчеству. Изучение миниатюр показывает, что для создания новой композиции художники старались использовать в качестве «строительного материала» как можно больше известных им элементов. На основе сравнительного анализа иллюстраций к псалмам в ряде рукописей можно выделить несколько уровней разделения целостной композиции на элементы, которые используются в процессе иконографического творчества: 1) модули, то есть отдельные фигуры, позы и жесты, которые не несут в себе определённого смысла, кроме самого общего обозначения действия, и могут помещаться в совершенно разные контексты; 2) мотивы — фигуры или группы фигур, которые также могут быть перенесены из одной сцены в другую, но при этом сохраняют определённое смысловое наполнение; 3) целые сцены, которые могут изменить значение после помещения в другой контекст, а также использоваться как один из элементов для создания новой композиции.

При этом степень осознанности при использовании всех этих элементов бывает очень различной: так, мотив может стать ядром новой композиции, приобретая самостоятельное значение; использоваться для привнесения в сцену новых, дополнительных смыслов, возникающих благодаря цитате из известного и узнаваемого источника; либо практически утратить своё смысловое наполнение, редуцируясь до модуля, повторяющейся позы. Подобным образом целая сцена, используемая в новом контексте, может быть выбрана по чисто композиционным соображениям или на основе поверхностных ассоциативных связей — либо, соединяясь с другими элементами, вносить в иллюстрацию дополнительные значения.

На примерах иллюстраций к псалмам в докладе предложена классификация используемых миниатюристами приёмов иконографического творчества, расширяющая и уточняющая уже существующие классификации.

## «Бюст облокотившегося мужчины» Николая Лейденского из Страсбургского музея и искусство портрета XV века The Bust of the Reclined Man by Nicolas of Leyden and the 15<sup>th</sup>-Century Portraiture

**Олег Сергеевич Воскобойников**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики», Российская Федерация

**Oleg Voskoboynikov**

The National Research University Higher School of  
Economics, Russian Federation

**Ключевые слова:** Николай Лейденский, скульптурный портрет, портрет, меланхолия, Страсбург

**Key words:** Nicolas Gerhaert of Leyden, sculpture portraiture, portraiture, melancholy, Strasbourg

**И**нтересующий нас бюст 1467 г. — лучшая работа Николая Лейденского, замечательного нидерландского скульптора, жившего в 1460-е гг. в Страсбурге, тогда культурной метрополии долины Рейна, свободном имперском городе. И знать, и богатое бюргерство с удовольствием заказывали не только надгробия, но и бюсты, помещавшиеся в оконные проёмы, ниши или на балконы, поэтому такие лица часто смотрят на нас как бы со второго этажа, облокотившись на подоконник или парапет, что сближает их с некоторыми итальянскими живописными портретами того времени, но не с портретной пластикой. Эти двойники своих заказчиков наблюдали за происходящим на улице, сами навязчиво предъявляя себя прохожим. Образцы этой специфической, относительно мобильной пластики, выставленные в местном Музее собора, свидетельствуют о живом интересе к индивидуальной физиогномике, включая различные аномалии и гримасы.

Такие бюсты делал и Николай, но интересующий нас сейчас отличается от всех остальных. Этот облокотившийся (как все вокруг) на что-то человек ни на кого не смотрит, не приглашает к разговору, даже если подходишь к нему совсем близко. Скрученная в своеобразную пружину фигура таит в себе спящую энергию, которую мы угадываем как в лице, так и в обеих руках. Мужчина облокотился не на парапет, а на собственную руку, держащую за рукоятку какой-то направленный вниз инструмент. Это тоже усложняет ракурс и заставляет человека словно удерживать шаткое равновесие. Относительная (в сравнении с другими) хрупкость телосложения вторит хрупкости лица, на котором выделяется лишь крупный, некрасивый нос с горбинкой, впрочем, излюблен-



ный в физиогномике того времени. Несмотря на сложную спираль модели, с какой точки ни посмотреть, ясно, что скульптор полностью владеет пространством, подчиняет его своему герою. Именно это завораживает зрителя по сей день и должно было завораживать современника. По анатомической точности этот бюст ничем не уступает лучшим работам Возрождения и барокко. Голова довольно сильно склонилась, а подпирающая подбородок правая рука изогнулась под её тяжестью, что подчёркнуто тонко прочерченными складками кожи и венами. Такая поза восходит к античному образу меланхолии или траура, в Средние века она могла ассоциироваться с пороком уныния (греч. и лат. *acedia*), нередко бичевавшимся в монашеской среде. Поскольку меланхолия как особый темперамент «детей Сатурна» уже начинала восприниматься как профессиональная болезнь творческой личности, художника, в искусствоведении возникла точка зрения, что перед нами автопортрет. В такой логике знаменитая дюреровская «Меланхолия I» тоже «автопортрет». Действительно, нетрудно себе представить художника, поэта, писателя, пребывающего всегда наедине с собой или с музой. Таков ушедший в себя Эразм на ксилографии Дюрера (1526), резко отвернувшись от покупателя Питер Брейгель на известном рисунке. Но Николай мог изобразить не себя, а кого-то из своего «цеха», будь то архитектор или скульптор.

За бюстом пока что придётся оставить статус инкогнито, но это не отменяет ни права, ни насущной необходимости изучать особенности стиля этого произведения как в рамках творчества Николая Лейденского, так и в контексте развития пластики в долине Рейна и на землях Бургундского герцогства, от Клааса Слютера до Тильмана Рименшайдера.

## **Алтарный образ ордена августинцев в Италии от XIII столетия к XVI: константы и переменные** **Augustinian Altarpiece in Italy between the 13<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries: Variables and Invariables**

**Ольга Алексеевна Назарова**

Национальный исследовательский университет  
 «Высшая школа экономики», Российская Федерация

**Olga Nazarova**

The National Research University Higher School  
 of Economics, Russian Federation

**Ключевые слова:** Орден августинцев, алтарный образ, полиптих, иконография алтарного образа, августинская иконография, итальянская живопись Возрождения

**Key words:** Augustinian order, altarpiece, polyptych, altarpiece iconography, Augustinian iconography, Italian Renaissance painting

Относительно недавно в истории искусства утвердился функциональный подход, объединяющий произведения не по принципу их художественного или смыслового родства, а на основании выполнения ими сходной функции. В рамках этого подхода в одном ряду оказываются произведения, которые раньше не сопоставлялись между собой, так как были созданы в разные периоды истории искусства и визуально имеют между собой мало общего. Такое сопоставление позволяет, в свою очередь, выявить незамеченные ранее смысловые или художественные сходства. Один из типов произведений, изучение которых вышло на новый уровень благодаря этому подходу, это алтарные образы нищенствующих орденов.

Рассмотрение истории произведений, созданных под патронатом одной конгрегации в Италии на протяжении всей эпохи Возрождения, позволило увидеть за их стилистическими различиями от Проторенессанса до Позднего Возрождения константы в способах орденской саморепрезентации. В то время как доминиканский, францисканский и кармелитский алтарные образы изучались таким образом, августинский алтарный образ пока еще не был осмыслен как целостное явление.

Как и для других нищенствующих орденов, алтарный образ служил августинцам в том числе и зеркалом их идентичности — он должен был отражать орденскую программу и демонстрировать связь ордена со св. Августином, который рассматривался как идеальный основатель конгрегации. Высокая интеллектуальная культура этого ордена порождала программы, которые выделяются своей сложностью на фоне программ других конгрегаций.

На протяжении всего периода основным способом продемонстрировать эту связь было визуальное представление отдельных аспектов учения св. Августина. Невозможность буквально проиллюстрировать сложные и отвлеченные богословские идеи заставляла составителей программ и художников прибегать к уникальным иконографическим решениям, которые не встречаются в других произведениях этого типа. Многогранность учения св. Августина делала его универсальным и неисчерпаемым источником идей и образов, и одновременно позволяла отразить в алтарном образе любую актуальную для ордена в конкретный исторический момент проблематику. Этим, вероятно, объясняется необычайное разнообразие и оригинальность августинских алтарных образов на фоне произведений этого типа, созданных для других конгрегаций. Развитие ренессансного искусства от Проторенессанса к Позднему Возрождению последовательно расширяло возможности художников для воплощения этих программ, давая им новые изобразительные и выразительные средства. Константы и переменные августинского полиптиха проанализированы в докладе на примерах разного времени: от алтарного образа Амброджо Лоренцетти из Масса Маритима до «Поклонения волхвов» Леонардо да Винчи и «Полиптиха Костабили» Доссо Досси и Бенвенуто Тизи Гарофало.

## **Недооценённый аспект сиенских полиптихов: тройственность архитектурной составляющей**

### **The Underestimated Aspect of Siena Polyptychs: The Triplicity of an Architectural Component**

**Валерия Михайловна Габович**  
Флорентийский университет, Италия

**Valeriya Gabovich**  
University of Florence, Italy

**Ключевые слова:** полиптих, Сиена, Кватроченто, живопись, архитектура

**Key words:** polyptych, Siena, Quattrocento, painting, architecture

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00524 А.

**С**иенские полиптихи на протяжении долгого времени рассматривались в рамках формально-стилистического, иконографического и отчасти иконологического методов. В большинстве случаев искусствоведческие анализы полиптихов являлись частью истории отдельных мастеров, региональных школ и итальянского искусства в целом. Большим интересом пользовались исследования стиля и авторской манеры тех или иных мастеров, в то время как комплексное изучение полиптиха как особого типа монументального живописного произведения практически отсутствовало до 80-х гг. XX столетия.

Однако даже в самых последних исследованиях не уделяется внимания особой тройственности архитектуры полиптиха, а именно комплексному сравнительному анализу архитектуры итальянских готических храмов, для которых они предназначались, архитектуры рамы (в случаях, когда сохранилось оригинальное обрамление либо есть визуальные свидетельства) и наконец, живописной иллюзорной архитектуры в отдельных частях полиптиха, преимущественно в сценах пределлы.

В докладе представлен и применён описанный выше подход, подразумевающий особое внимание к архитектурной составляющей произведений и их контекста. Используя его, становится возможным рассмотреть полиптих не только как образец стиля, но как воплощение синтеза искусств. Чтобы подчеркнуть новизну этого метода, в докладе отслеживается трансформация отношения к изучению полиптиха на примере наиболее изученных сиенских произведений, таких как: полиптих св. Гумилитии Пьетро Лоренцетти, алтари Сассетты для Арте делла Лана Сассетты и для францисканской церкви в Борго Сан-Сеполькро, «Вознесение Богоматери» Сано ди Пьетро, многочисленные пределлы утраченных сиенских полиптихов и другие работы. Продемонстрировано, как изменился в научной литературе подход к анализу подобных произведений, как

трансформируется терминология и круг интересующих искусствоведов тем. В доклад выявляется, что от интереса исключительно к стилистическим и иконографическим особенностям произведений учёные постепенно углубляются в специфику полиптиха, уделяют больше внимания вопросам реконструкции и бытования произведений.

Актуальность темы определяется тем, что представленный автором анализ тройственности архитектуры в полиптихе ранее не применялся в научных исследованиях. Кроме этого, на сегодняшний день отсутствуют работы, рассматривающие эволюцию восприятия сиенского полиптиха на протяжении веков, а также искусствоведческого подхода к изучению подобных произведений.

## **On the Limits of ‘National Schools’ in Art History: Paradigms of Mixed Style, Iconography, and Devotion in Medieval Art of Transylvania**

О границах «национальных школ» в истории искусства:  
парадигмы смешанного стиля, иконографии и  
преданности в средневековом искусстве Трансильвании

**Драгош-Георге Настасою**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»; Румыния

**Dragoş Gh. Năstăsoiu**

Centre for Medieval Studies, National Research  
University Higher School of Economics; Romania

**Ключевые слова:** румынское средневековое искусство, средневековая Трансильвания, национальные школы, художественная гибридность, византийская живопись, готическая архитектура, искусство зон контакта

**Key words:** Romanian medieval art, medieval Transylvania, national schools, artistic hybridity, Byzantine painting, Gothic architecture, art of contact zones

**D**uring the Middle Ages, the territory of ‘extended Transylvania’ (including the Voivodate of Transylvania and the neighboring counties of the Kingdom of Hungary, such as the historical regions of Crişana and Maramureş, and the Romanian part of Banat) was inhabited by a mixed population consisting of Orthodox Romanians (Vlachs) and Catholic Hungarians, Saxons, and Szeklers. Living all in close proximity and under Latin rule in a sort of convivencia, these ethnic and confessional groups often interacted and engaged in cross-cultural exchanges that left meaningful traces in their religious art.

Discussed equally in Hungarian-, German-, and Romanian-speaking scholarship, this medieval cultural heritage was approached until recently within the framework of each ‘national’ or ‘linguistic’ School of Art History, being understood as monolithic blocks that were distinct from and did not communicate with each other. Whereas

Hungarian- and German-speaking scholarship remained interested mainly in the art produced by the respective ethnic and confessional groups, Romanian-speaking art historians paid attention to both Western (Catholic) and Eastern (Orthodox) art. In all approaches, however, the ethnic and confessional character of an art produced by a given group was emphasized, transforming thus medieval religious art into a marker of cultural identity that distinguished – and often opposed – various ethnic and confessional categories. Nevertheless, such assumptions seem to be contradicted by the complex and dynamic reality of religious art in 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-century Transylvania.

Subsequently, the present paper aims at identifying and discussing a number of paradigmatic cases for which dichotomous interpretative models used traditionally by Medieval Art Historiography (such as Western vs. Eastern, Catholic vs. Orthodox, or Gothic vs. Byzantine) are not entirely applicable. These instances of mixed art include: painters of Byzantine tradition working for Catholic patrons (e.g., Bunești, Dârlos, Deva, Sântămăria-Orlea, Șmig, or Valea Lungă); Western painters working for Orthodox commissioners (e.g., Hălmagiu or Strei); coexistence of Byzantine and Gothic styles within the same church (e.g., Hălmagiu, Remetea, or Șmig); presence of bilingualism (i.e., Latin and Old Church Slavonic) in church inscriptions (e.g., Abrud, Chimindia, Crișcior, Remetea, or Sântămăria-Orlea); shared devotion of Catholic saints by Eastern-rite Christians (e.g., Chimindia, Crișcior, or Ribița); cross-credal artistic patronage (e.g., Romanian Orthodox noble family of Căndea endowing Catholic foundations); or adoption of Western iconographic models by the Orthodox (e.g., naked, flayed St. Bartholomew carrying his skin on a staff in Densuș and Hălmagiu, or St. Christopher carrying Christ-Child on his shoulder in Dârlos, Strei, or Șmig). These complex questions cannot be answered to only in traditional art-historical terms that would acknowledge stylistic and iconographic differences and would interpret them in terms of artistic influence. They should be situated within the wider methodological framework of Contact Zones Theory (L. M. Pratt) which sees artistic hybridity and eclecticism as meaningful consequences of cultural encounters.

## К вопросу о происхождении многокупольных скальных храмов Эфиопии

### To the Question of the Origin of Multi-Domed Rock-Hewn Churches of Ethiopia

#### Сергей Андреевич Ключев

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

**Ключевые слова:** Эфиопия, Тиграй, скальные церкви, купол, скальная архитектура, христианский Восток, многокупольные храмы

#### Sergey Klyuev

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Key words:** Ethiopia, Tigray, rock-hewn churches, dome, rock-hewn architecture, Christian East, multi-domed basilicas

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00299 А.

Целью доклада является раскрытие причин возникновения в скальном зодчестве региона Тыграй (север Эфиопии) многокупольных базилик. Задачи исследования составляет аналитический обзор известных версий, предложенных ранее учёными, а также представление гипотез, разработанных автором данного сообщения. Новизна исследования заключается в обобщении известных ранее материалов и изложении собственных выводов автора, базирующихся на изучении существующей научной литературы и полевых исследованиях. Комплексное изучение генезиса данного типа храмов как характерного явления ещё недостаточно изученной эфиопской архитектуры, а также вопросов непродолжительного существования и ограниченной локализации рассматриваемых памятников определяет актуальность работы. В исследовании использованы методы сравнительного и стилистического анализа.

Рассматриваемый в докладе тип памятников — скальные храмы, в интерьере которых все ячейки свода решены как имитация купольных конструкций. Среди множества скальных церквей Тыграя их относительно немного (в докладе рассматриваются четыре наиболее примечательных памятника). Указанные храмы датируются XV — началом XVI в. и расположены, главным образом, в области Тэмбен. Для наиболее ранних дошедших до нас эфиопских базилик (до середины XIII в.) традиционно наличие лишь одного купола небольшого диаметра, размещённого непосредственно над алтарной частью. Появление многокупольных храмов в Эфиопии известный исследователь Д.-Р. Бакстон связывает с влиянием зодчества Египта и Нубии, где в церковной архитектуре известно подобное решение. Версии о египетском влиянии придерживают и исследовавшие трансформацию алтарной части эфиопских храмов Э. Фритш и М. Джерверс. Однако создание храма, в котором все ячейки свода купольные, также является логичным развитием возникшей в Эфиопии впервые около середины XIII в. идеи увеличения числа куполов в церковном интерьере. В поисках возможных прототипов в наземном зодчестве Эфиопии автор предлагает обратить внимание на памятник Марьям Назрет (в районе Эндэрта), датируемый временем правления эфиопского царя Амдэ Циона I (1314–1344). Здесь появление нескольких куполов, перекрывающих четыре соседние ячейки в восточной части, исследователи связывают с возможным влиянием исламской архитектуры Египта или Южной Аравии (Йемена).

Вклад автора в решение поставленной проблемы состоит в новом комплексном рассмотрении версий о появлении многокупольных сводов в скальной архитектуре церквей Тыграя. Автор анализирует версии о влиянии христианской архитектуры Египта и Нубии, исламского зодчества Южной Аравии, самостоятельном развитии традиции в локальном контексте Эфиопии, а также предполагает возможность действия совокупности факторов.

## The Reuse of Red Imperial Porphyry from the End of the Ancient World

### Вторичное использование императорского порфира в послеантичное время

#### Франческа Ликордари

Управление археологии, изобразительного искусства и ландшафта в провинциях Фрозиноне, Латина и Риети, Италия

#### Francesca Licordari

Superintendence of Archeology, Fine Arts and Landscape for the provinces of Frosinone, Latina and Rieti, Italy

**Ключевые слова:** порфир, идеология императорской власти, античные мраморы, пурпур, конец античности, красный императорский порфир

**Key words:** porphyry, spolia, ideology of imperial power, ancient marbles, purple, end of the ancient world, Red Imperial Porphyry

The Red Imperial Porphyry, which came from the Egyptian quarries of Mons Porphyrites, is a rare, appreciated and expensive marble of the antiquity. Its use dates back to the age of Trajan, when in 113 A.D. the systematic quarrying of the material began. The quarries remained active until the first half of the 5<sup>th</sup> century. Later they became hermits' shelter and the exact extraction place was forgotten, even though the memory and the suggestions that came from a such fascinating stone remained alive over the centuries.

In this period the new ideology of imperial power was being affirmed, symbolically expressed by the purple color, then the Porphyry, for the obvious chromatic combination, was closely linked with the concept of royalty; this combination was transmitted not only to the Byzantine age, that comes directly from the Empire, but also in more recent times, whenever you wanted to emphasize the sacredness of power. So it found special appreciation in all the political realities that were inspired by the imperial ideology, such as the Church, the Carolingian Empire, the Ottonian dynasty, the Norman kings of Sicily, the Swabian emperors up to the sultans of the Ottoman Empire.

Throughout the Middle Ages the difficulty of working the Porphyry, a very hard marble, has meant that almost all reused pieces are fragmentary, because damaged over the centuries, and often no longer comprehensible in their original appearance. This is the case, for example, of the basins, reused as sepulchres or inserted in the altars, of the columns reused in the churches, of elaboration of the floor decorations (*rotae porphyreticae*, Cosmatesque floors) and of those pieces, that were part of the most important private collections for many centuries, restored and often reworked according to the changing needs of the owners. It seems, however, the statuary is completely absent in this period.

Only in the Renaissance the techniques of Porphyry working are rediscovered, about which Giorgio Vasari gives us information in the first chapter of "The Lives" dedicated to architecture, when he describes the different stones used in the ornaments. In Florence the material was very popular among artists of the court of the Medici.

Soon after, the use of the material spread to the French court, probably thanks to the arrival of the two Tuscan queens, Catherine and Marie de' Medici: new products are made with an exclusively decorative purpose, as proved by a large number of vases, perfumes burners, cassolettes, etc. It also found great success among the families of the European nobility.

The last attempt to have a revival of the ancient Porphyry was made between the middle of the 19<sup>th</sup> century and the middle of the 20<sup>th</sup> century, but failed due to the impossibility of finding blocks of good quality and sufficient size. In addition, the new European porphyries are now available at more competitive prices and therefore there is no definitive use of this ancient material, which thus acquires more and more.

## Theorizing Medieval Visual Art from the Information & Communication Sciences

### Теоретизация средневекового визуального искусства средствами информационных и коммуникационных наук

**Марианна Кайо**

Лилльский университет, Франция

**Marianne Cailloux**

The University of Lille, France

**Ключевые слова:** теория рецепции, настенная живопись, визуальные этюды, история культуры, религиозная иконография, позднее Средневековье

**Key words:** reception theory, wall paintings, visual studies, cultural history, religious iconography, Late Middle ages

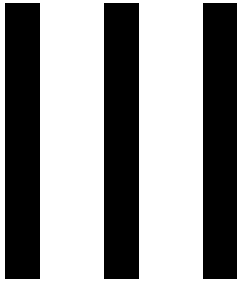
For about thirty years now, transdisciplinarity revitalised the history of art almost completely: cultural and visual studies, and among them French Visual Anthropology has brought cultural history within iconographic and stylistic analysis. From socio-history to cultural studies, numerous and new disciplines have taken over artefacts as objects of study, creating renewed and intersecting approaches. However, ancient images are poorly studied through information and communication sciences, and visual historico-artistic sciences use rarely the conceptual tools of communication to study them. With a corpus of Late Medieval wall paintings, we will ask if it is possible to study an artistic image in an info-communicational dimension, as a carrier of mediations articulating materiality and memory, of cultural identity and how the image documents organisational dynamics of the religious for socialisation. In other words, can we use information and communication sciences to better understand the visual artefact as a participatory of socio-cultural construction?

The aim of this paper is to offer some thoughts about innovation in the approach of Art History with a particular reflexion on if et how it is possible to bring about visual arts theory and cultural history through the prism of information and communication sciences, by experimenting this way of analysing on late Middle Ages occidentale



images. This communication intends to fit in the thematic sections of the conference by studying medieval and early modern art from an interdisciplinary theorization and methodology of research. It dwells on the break-through offered by the works of Hans Belting and Jean-Claude Schmidt, but also reflecting on artefacts issues about power (Freedberg), performativity (Bartholeyns et Golsenne) and agency (Gell).

First, we will see an artistic image that can be understood as an audiovisual socio-cultural “dispositif”, instead of just apprehend them as stylised representations. There is indeed a completing and cumulative aspect in the semantic links between liturgy, architecture and iconography. The image builds itself as transitive dispositif of cultural and informational contents (Jeanneret, 2008), that can be experimented as a cognitive semiotic system (Régimbeau, 2007). Then, we will question multimediality and agency for ancient images, based on information reception theory from the “spect-actor”, rather than comparative and attributive approach of artefacts producers, like in classic art history. The goal here is to investigate uses and purposes, rather than functions. We can see that the receiver of an image establishes a complex individual relationship with it, which stratification can be decoded through rational relations, symbolic investments and cathartic emotional responses, that are all often operating in this precise time period of the Middle Ages. This can put into perspective networks, communication and information circulations and see producers, patterns and ideas as transcultural and transmissive carriers (Mucchielli, Corbalan et Ferrandez, 2004; Proulx, 2015).



# Христианское искусство Средневековья (II)

## Christian Art in the Middle Ages (II)

### Святая София до Юстиниана St. Sophia Cathedral before Justinian

**Андрей Юрьевич Виноградов**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
Российская Федерация

**Andrey Vinogradov**

The National Research University Higher School  
of Economics, Russian Federation

**Ключевые слова:** Святая София, Юстиниан, Константинополь, византийская архитектура

**Key words:** St. Sophia Cathedral, Justinian, Constantinople, Byzantine architecture

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-112-00088.

Первый храм Св. Софии в Константинополе был построен, по всей вероятности, в середине IV в. Автор XI в. Георгий Кедрин приписывает возведение этой церкви самому Константину Великому, после которого её перестроил его сын Констанций. Однако Евсевий Кесарийский, современник и биограф императора, из построенных им церквей называет по имени только храм Свв. Апостолов — мавзоль Константина. Сократ Схоластик (V в.) добавляет к этому храм Св. Ирины, который, возможно, первоначально был соборной церковью Константинополя. Он же указывает на время строительства первого здания Св. Софии императором Констанцием II: «В то самое время [т. е. в 350–351 гг.] царь создал Великий храм, называемый ныне Софией. Он смежен с церковью, соимённую миру [т. е. Св. Ириной]. Эта церковь прежде была небольшая, но отец царя [т. е. Константин I] украсил и расширил её. Теперь обе они, находясь в одной ограде, называются одним именем».

Впрочем, строительство первого храма продлилось не менее девяти лет, поскольку он был освящён только 15 февраля 360 г., как сообщает тот же Сократ: «Тогда же, по возведении Евдоксия на епископский престол столицы, освящена была Великая церковь, известная под именем Софии, что случилось в десятое консульство Констанция и третье кесаря Юлиана, в пятнадцатый день месяца февраля». Цитируя Сократа, «Пасхальная хроника» (VII в.) также относит освящение Св. Софии к 15 перития (февраля) 360 г. Согласно «Пасхальной хронике», Константин снабдил храм драгоценными сосудами и шитыми золотом и драгоценными камнями завесами для престола и дверей. Не находит подтверждения и сообщение Кедрина об обрушении купола церкви в 361 г. (которое он путает с обрушением, произошедшим в VI в.) и желании Юлиана Отступника после возвращения с персидской войны превратить её в сарай для сена и конюшню. Реальное разрушение первого храма произошло в июне 404 г. в результате пожара, вызванного беспорядками из-за недовольства сторонников низложенного патриарха святителя Иоанна Златоуста.

Новый храм был освящён только одиннадцать лет спустя — 10 октября 415 г. — императором Феодосием II. Такая задержка может объясняться тем, что после пожара 404 г. церковь была временно восстановлена для богослужения, на что указывает положение там мощей пророка Самуила в 404/405 г. Впрочем, возможно и то, что здесь имелась в виду Св. Ирина, составлявшая единое целое со Св. Софией, как это было указано у Сократа. Как отмечает Р. Мэйнстоун, вероятно, что задержка с восстановлением объясняется строительством новых стен Константинополя, завершённых только в 413 г., так что всё восстановление Св. Софии следует относить к 413–415 гг.

Насколько можно судить по скудным сведениям источников и частичных раскопок, обе церкви имели форму базилики со стропильными перекрытиями, с галереями над боковыми нефами и входом с западной стороны. Во время раскопок А. М. Шнейдера в 1935 г. к западу от входа в нынешнее здание Св. Софии были найдены части монументальной колоннады с входным порталом посередине, фрагменты мозаичного пола, резных антаблементов и капителей. А. М. Шнейдер считал, что колоннада принадлежит восточной части атриума феодосиевской базилики, а портал отмечал вход в нартекс. В настоящее время возобладала другая точка зрения, согласно которой колоннада с порталом была входом в атриум феодосиевской базилики.

Единственной частью ансамбля, сохранившейся от доюстиниановского времени, является скевофилакий или по крайней мере его нижняя часть. Это небольшое здание находится к северу от апсиды храма. Оно выполняло функции ризницы, а также протезиса — места приготовления хлеба и вина для Евхаристии. Круглая в плане постройка перекрыта кирпичным куполом. Два нижних яруса выложены в смешанной технике, верхний ярус — целиком из кирпича. Стены внутри членились рядами плоских ниш с полуциркульными завершениями.

ями. Одна из ниш на западной стороне, более широкая, чем остальные, изначально была входом; вероятно, был и второй вход, с юга, соединённый с храмом. Между первым и вторым ярусами, вероятно, был настил на консолях или балках, от которых остались заложенные полукруглые отверстия в стене. Некоторые из ниш верхнего яруса первоначально были окнами, впоследствии заложенными, о чем свидетельствуют мраморные оконницы.

## Юстиниановская Святая София в восприятии современников по текстам VI века

### The Perception of Justinian's Hagia Sophia in the 6<sup>th</sup> Century Texts

**Анна Владимировна Захарова**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

**Anna Zakharova**

Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** Юстиниановская Святая София, Прокопий Кесарийский, Павел Силенциарий, Агафий Миринейский

**Key words:** Justinian's Hagia Sophia, Procopius of Caesarea, Paul Silentiarius, Agathias of Myrina

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-112-00088.

**Д**оклад посвящён архитектуре храма Св. Софии Константинопольской и её описаниям у византийских авторов VI в.: Прокопия Кесарийского, Павла Силенциария и Агафия Миринейского. Насколько можно судить по этим текстам о восприятии архитектуры византийцами? Понимали ли они, как устроено это сложнейшее здание и что именно в нём производит то неизгладимое впечатление, которое переживает всякий посетитель?

Особое внимание в работе уделяется проблеме перестройки купола Св. Софии в 558–562 гг. Из текстов VI в. известно, что первоначальный купол был более низким и плоским, имел несколько необычную форму. Некоторые современные исследователи предполагают, что это позволяло создавать особые световые эффекты. Предлагавшиеся варианты реконструкции первоначального купола учитывали, в том числе, данные трактатов по оптике и геометрии, написанных Анфимием из Тралл, одним из двух архитекторов Св. Софии. Более подробно рассмотрены те данные из описаний современников, которые относятся именно к первоначальному куполу и его перестройке, предпринята попытка разделить факты и гипотезы.

## Комментарий к изданию монографии «Фрески Нерези (1164) и византийская живопись XII века»

### Commentary on the Edition of the Monograph “The Frescoes of Nerezi (1164) and the Byzantine Painting of the 12<sup>th</sup> Century”

**Ольга Владимировна Овчарова**

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация

**Olga Ovcharova**

State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation

**Ключевые слова:** византийское искусство, фрески Нерези, монументальная живопись XII в.

**Key words:** frescoes of Nerezi, Byzantine art, monumental painting of the 12<sup>th</sup> century

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-112-00286.

Высочайшие художественные достоинства в сочетании с надежно установленными личностью заказчика и датой создания делают фрески Нерези одним из ключевых памятников в истории византийского искусства. Его систематическое изучение началось в 1920-е гг. В стиле были выявлены связи с позднейшей комниновской живописью, в иконографии — воздействие тематики Константинопольских церковных соборов 1156–1157 гг.

В монографии исследуются истоки и своеобразие стиля Нерези, уточняется общая картина художественного развития XII в., а также предлагается новая интерпретация иконографической программы ансамбля с учётом, с одной стороны, церковных конфликтов 1140–1160-х гг., с другой — факта монастырской принадлежности церкви, которому уделяется преимущественное внимание. Основные выводы исследования таковы.

Стиль Нерези явился результатом синтеза двух главных тенденций в искусстве XII в. — классической и экспрессивной. Первая прослеживается ещё с XI в., вторая формируется в миниатюре второй четверти XII в. из круга Гомилий Иакова Коккиновафского (Vat. gr. 1162; Paris, BN, gr. 1208).

К результатам осуществленного в Нерези синтеза может быть отнесено не только соседство в этом памятнике образов классической и экспрессивной направленности, а также присутствие модификаций, обусловленных их взаимным влиянием и находящих развитие в последующем искусстве, но и некоторые уникальные особенности. Так, «портретный» тип образа, возникновение которого было бы невозможным без учёта опыта, накопленного в русле предыдущего развития как классической, так и экспрессивной тенденций, в других памятниках эпохи аналогов не имеет.

Наблюдаемые только в угловых компартиментах физиогномический тип с прищуренными глазами, удлинённым и заострённым, стрелоподобным кончи-

ком носа, а также манера письма, более открытая и экспрессивная, чем в других пространствах храма, позволяют заключить, что участие в создании ансамбля принимали по крайней мере два ведущих мастера. Признаками работы того из них, кому принадлежат лучшие фрески в центральной части церкви, можно считать совершенное владение техникой многослойного письма с разнообразными по цвету лессировками, а также тип трёхчетвертного лика с характерным расширенным абрисом нижней половины.

Образ апостольского целования в сцене «Причащение апостолов» был задуман в широком смысле как призыв к единомыслию всех христиан в понимании Евхаристии, а в более узком — как указание на необходимость мира в среде византийского духовенства, в особенности же клира Святой Софии, который пережил целую череду напряжённых конфликтов в период 1140–1160-х гг.

Расположение «Оплакивания» на северной стене северного рукава креста и «Погребения св. Пантелеимона» в восточной части северной стены нартекса обусловлено присутствием между ними, в северной стене северо-западного компартимента, погребального аркосолия. На него же ориентирована гигантская фигура св. Мины с молитвенно воздетыми руками и медальоном с благословляющим Христом на груди. Как этот, так и многие другие представленные в Нерези святые знамениты своим посмертным или прижизненным даром исцеления — отличие программы, связанное, по-видимому, не только с посвящением храма св. Пантелеимону, но и с погребальным его назначением.

Особенности «Оплакивания» — акцент на мотиве чревной связи Богоматери и Христа и необычно большая, зияющая чернотой пещера — вдохновлены разнообразностью канона inc.: Θέλον σοῦ το πλάσμα, heirm.: Κύματι θαλάσσης, предписанного для исполнения на повечерии Великой пятницы Евергетидским типиконом, вероятным регулятором богослужения в Нерези. Велика роль данного гимнографического произведения и в сложении на рубеже XI–XII вв. иконографии «Оплакивания» как таковой.

Включение в программу Нерези изолированной группы из пяти монахов-песнотворцев — их образы целиком занимают весь нижний регистр северной стены — находит объяснение с учётом определённых тенденций в богослужении. В XI в. произошло существенное увеличение фиксируемых монастырскими богослужебными книгами песнопений. Вероятно, как отклик на данное обстоятельство, репертуар византийского искусства на рубеже XI–XII вв. пополняется новым образом песнотворца. В XII в. осуществляется переход от гимнографических сборников жанрового типа, где количество песнопений, подобающих случаю, могло значительно превышать необходимость, к Триодям, Октоихам и Минеям, которые структурированы в соответствии с порядком богослужения и не содержат ничего лишнего. При этом некоторые гимны с неизбежностью были отброшены. Иные же стали объектом пристального внимания и комментирования. Тогда же на смену палеовизантийской приходит средневизантийская пол-

ностью диастематическая и аналитическая нотация, позволяющая точнее отображать мелос. Как параллель всем этим процессам отбора и фиксации в области гимнографии можно рассматривать группу песнотворцев в Нерези: она не только включает в себя авторов, обильно комментировавшихся в ту самую эпоху, но и отсылает посредством текстов, запечатлённых на свитках, к произведениям, все из которых впоследствии стали частью печатных Триодей, Октоихов и Миней.

Группа монахов в целом обнаруживает стремление сконструировать в пространстве храма ситуацию диалога между палестинскими и константинопольскими преподобными. Тем самым как бы воссоздаётся картина развития византийского монастырского обряда путём их плодотворного взаимообмена.

Будучи представлены в северном и южном рукавах креста, монахи в Нерези занимают более важное место по сравнению с воинами, «отодвинутыми» в западную его оконечность. Подобное «возвышение» преподобных наблюдается и в других памятниках конца XI — XII в. и может быть сопоставлено с ростом влияния монастырского ритуала по сравнению с соборно-приходским на протяжении всего средневизантийского периода, а также с движением за монастырскую независимость (так называемая Евергетидская реформа), широко развернувшимся с приходом к власти Комнинов.

Деисус в нартексе может быть истолкован как образ непрерывного моления о ктиторе, чьё захоронение предполагалось в северо-западном компартименте. При более глобальном рассмотрении прослеживается связь этой композиции с другими образами предстательства («Агиосоритисса», «Параклитисис», молящие святые), которые в комниновский период получают широкое распространение. Рост молитвенной тематики в искусстве происходит на фоне аналогичной тенденции в богослужении, в первую очередь монастырском (увеличение числа молебных песнопений, фиксируемых в рамках седмичного цикла Октоиха, в составе разнообразных молебных и поминальных служб).

## On Function and Meaning of Coffin Attachments and Door Knockers

### К вопросу о функции и значении декора гробов и дверных молотков

**Ренате Розенталь-Хегинботтом**

Еврейский университет в Иерусалиме;  
Германия

**Renate Rosenthal-Heginbottom**

Hebrew University of Jerusalem;  
Germany

**Ключевые слова:** Левант, погребальное искусство, дверной молоток в форме креста, дверной молоток в виде головы льва, апотропеическое значение

**Key words:** Levant, funerary art, cross-shaped knockers, lion head knockers, apotropaic meaning

The paper discusses a class of objects well-represented in the Roman and early Byzantine Levant: metal lion heads or masks with rings in the lions' mouths and crosses with attached rings. Two variants occur. The larger group represents attachments for wooden coffins, and although it has been suggested that the movable rings served for transportation the accepted function to date is that garlands were suspended from those rings. The metal attachments represent the lion as the traditional protector of the dead, and they were considered necessary to adorn the coffin (as well as sarcophagi) with garlands during the prothesis or ekphora, i.e. portions of the burial ceremony, as a symbol of immortality.

A number of burials came to light at Gerasa and surroundings, particularly well-documented and representing the Transjordan Group, one of the five Levantine regional centres of production, although no workshops have been uncovered to date. A good example of controlled excavations is the multi-chambered loculus tomb exposed by a modern cut on the Jarash – Tell en-Ḥuşn Highway, five km northeast of ancient Gerasa. The burial in a loculus contained partial skeletal material from the first burial/reburial of an elderly female over 60 years of age. The four bronze repoussé casket handles, with a diameter of about 18 are uniform in dimension and design. The surface of lion heads had been coated with another metal, either silver or tin, which suggests that it was a secondary burial of lady of some standing. A burial of this status in the hinterlands of Jerash underlines the importance of the area during the early Roman imperial period. In addition, the motif adorns lamps produced in the Gerasa workshops, and of course lamps were not only everyday objects but also used in funerary rites.

At Madaba two lion head door knockers, made from the same mould, came to light in a private house which was set on fire and abandoned in the Byzantine period, probably at the end of the 6<sup>th</sup> century CE. The knockers were found where the double wooden door fell inward while burning and causing visible damage to the mosaic floor. The find is a rare example of the preservation and evidence for wooden doors.

The second group represents attachments in shape of lion heads and crosses, identified as door knockers. A number of examples were retrieved at Nysa-Scythopolis, associated with churches and monasteries.

Concurrent with the wooden coffins so common in the Levant, stone sarcophagi were decorated with lion heads in the East and West, underlining the fact that the rings were not intended for lifting the coffins but for holding garlands and most likely had an apotropaic meaning. The paper focuses on the use of the motif on funerary, public and private furnishings, on the significance of the leonine head and the lion in the visual arts, on the relationship between door knockers and coffin attachments and on the evidence for door knockers in the Roman – early Byzantine periods.



## Representations of Tyche on Coins Struck after the Death of Constantine the Great († 337): Adoption of the Ancient Personification in Byzantine Iconography

### Изображения Тюхэ на монетах после смерти Константина Великого (†337): заимствование древней персонификации в византийской иконографии

**Павла Ганциос Драпелова**

Академия наук Чешской Республики, Чехия

**Pavla Gkantziou Drapelova**

Czech Academy of Sciences, Czech Republic

**Ключевые слова:** монеты, Тюхэ, Антиохия, персонификация, Константин, Констанций II, Валент, Юстин I, Юстиниан I, медальон

**Key words:** coins, Tyche, Antioch, personification, Exagia Solidi, Constantine I, Constantius II, Valens, Justin I, Justinian, medallion

Representations of deities and personifications started to be rather rare even before the death of Constantine I; however, it does not mean that the pagan deities and personifications would not continue to be represented at all, but some of them disappeared completely while others continued to be depicted, but often on a smaller scale than before.

The figure of Tyche, traditionally depicted wearing a turreted mural crown and holding a cornucopia or a palm branch, was gradually removed from the iconographic repertoire of coins in the first four decades of the 4<sup>th</sup> century. During my systematic research only few cases of Tyche's representations have been identified on coins struck after the death of Constantine the Great. All the examples have been attributed exclusively to the mint of Antioch and are dated between the half of the 4<sup>th</sup> century and 529 AD. The production of all the identified cases was limited to a very short time periods. Each of the cases is somehow specific: the iconography on gold coins and medallions from the 4<sup>th</sup> century has no parallels in the earlier period and is obviously related to the idea of imperial power, and, on the contrary, bronze coins dated in the 6<sup>th</sup> century were evidently impacted by Roman coins whose iconography was inspired by the famous statue of Tyche by the sculptor Eutychides (4<sup>th</sup> century BC).

This study indicates that despite the reality that the figure of Tyche disappeared from the iconographic repertoire of coins already at the end of Constantine I's life, the tradition survived in the mint of Antioch. After the year 529, in the period of emperor Justinian, the ancient personification completely disappeared and never re-appeared again on Byzantine coins. Thanks to these several Antiochene coins, Tyche can be considered the longest depicted pagan personification on Byzantine coins immediately after the personification of the Victory, Νίκη, which appeared on the coins before the beginning of the 7<sup>th</sup> century. The exact interpretation is very complex, the historical context is very different in each case and there are no parallels with other objects of art of that period.

Antiochene coins demonstrate the importance of Tyche in the local culture and the fact that the idea of *Tύχη πόλεως* survived even at a time when Christianity was the official and dominant religion in the empire. In addition, 6<sup>th</sup>-century Antioch bronze coins confirm the enormous artistic influence of the statue of Tyche by the sculptor Eutyichides.

## Фрески Ахпатского монастыря в контексте византийского искусства

### The Frescoes of the Monastery of Haghbat in the Context of East Christian Art

**Заруи Аветисовна Акопян**

Ереванский государственный университет,  
Армения

**Zaruhi Hakobyan**

Yerevan State University, Armenia

**Ключевые слова:** Ахпат, фрески, Евхаристия, хри-  
стологические сцены

**Key words:** Haghbat, frescoes, Eucharist,  
Christological scenes

**А**хпатский монастырь — один из известных духовных центров средневековой Армении — был основан в X в. при Багратидах и достраивался в XIII в. при Захаридах. Это два очень значимых и ярких периода истории монастыря. Ахпатский монастырь в основном известен своей архитектурой. Однако в главной церкви Св. Знамения (Сурб Ншан, X в.) сохранились большие фрагменты настенной живописи, которые до сих пор не исследованы с искусствоведческой точки зрения. В специальной литературе можно найти лишь общее описание фресок, а также отдельные заметки по истории и палеографии последних.

Фрески принято датировать X–XIII вв. без каких-либо уточнений. Однако живопись состоит из нескольких слоёв (в ходе реставрационных работ 2018 г. было зафиксировано три слоя) и нуждается в систематизации. Основная часть фресок сохранилась в алтарной части церкви, и отдельные фрагменты — на примыкающей к ней южной стене. В общей сложности сохранились полностью или частично семь сцен, это Деисус, Евхаристия, Рождество, Сретение, Сошествие Святого Духа, Вознесение, Сошествие во ад и одно портретное изображение. На первый взгляд различимы несколько стилей праздничных сцен, очевидно, принадлежащих кисти разных мастеров. Одна из особенностей памятника — расположение некоторых сцен праздничного ряда на алтарной стене, ниже композиции Евхаристии. Другая особенность — трёхязычные (армянские, греческие и грузинские) надписи в сценах. Подобная традиция присуща армяно-халкидонитским памятникам, но в то же время известно, что Ахпатский монастырь ни-

когда не принадлежал православным армянам. Данный вопрос тесным образом соприкасается с историко-культурной ситуацией в стране и ролью армянской православной общины.

В рамках данного доклада затронуты такие проблемы, как: а) уточнение и датировка слоёв настенной живописи, б) иконографический и стилистический анализ фресок, в) сравнительный анализ ахпатских фресок с единовременными монументальными памятниками Армении, соседней Грузии и восточнохристианских стран, г) характеристика художественной среды и определение потенциальных заказчиков фресок.

Фрески Ахпатского монастыря — неотделимая часть художественного наследия средневековой Армении и южнокавказского региона, а в целом стран византийского культурного круга.

## Две ипостаси образа дракона-змея в средневековой пластике Армении X–XIV веков

### Two Aspects of the Image of Dragon-Serpent in Armenian Sculpture of 10<sup>th</sup> – 14<sup>th</sup> Century

**Лилит Шаваршевна Микаелян**

Ереванский государственный университет,  
Армения

**Lilit Mikayelyan**

Yerevan State University, Armenia

**Ключевые слова:** дракон, змей, скульптура средневековой Армении, сельджукское искусство, иконография, символика

**Key words:** Vishap-dragon, snake, medieval sculpture of Armenia, Seljuk Art, iconography, symbolism

**В** средневековой скульптуре Армении изображения драконов (змеев) впервые встречаются на стелах VII в. в сценах со святыми воинами, попирающими змей. В этих и более поздних композициях — Изгнание из Рая (Ахтамар), Крещение (миниатюры XIII–XV вв.) — этот образ являлся воплощением дьявола и злых сил, что соответствовало его канонической христианской символике. В то же время начиная с X в. в Армении встречаются геральдические композиции с драконами (змеями) с человеческими ликами (Татев, Карс) или головами животных (Ани) в центре, в которых была переосмыслена архаичная функция драконов как спутников светил, охранителей власти, сооружений и т. д.

Апотропеическое значение драконов наиболее полно выражено в скульптуре XIII в. Такие примеры встречаются в основном над входами и окнами церковных и светских зданий (Ани, Ахтала, Ариндж). В этих композициях животные имеют уже определённую сложившуюся иконографию, которая наиболее близка к современным им сельджукским образцам. Парные драконы, как правило, даны сплетёнными между собой, часто со скрученными, завязанными в узел

телями, со звериной головой и разинутой пастью (Ванстан, Тигран Онец, Нор Варагаванк). Подобная иконография животных, особенно в случае исламских крылатых драконов с лапами, определённо перекликается с образами античных морских чудовищ и с сасанидским сенмурвом. Отдельного внимания заслуживают рельефы животных с драконьими хвостами — в основном сфинксов, а также изображения борьбы дракона (змея) с животным (Ишхан, Макараванк).

## Between the Balkans and the Mediterranean. A Proposed Framework for Studying Art in Medieval Serbia

### Между Балканами и Средиземноморьем. О контексте изучения искусства средневековой Сербии

**Елена Эрдельян**

Белградский университет, Сербия

**Jelena Erdeljan**

University of Belgrade, Serbia

**Ключевые слова:** Балканы, Средиземноморье, Сербия, искусство, Средние века, методология

**Key words:** Balkans, Mediterranean, Serbia, art, Middle Ages, methodology

This text proposed a framework for the study and reassessment of art in medieval Serbia that is associated with the methodological approach of the geohistory of art. When it comes to the study of visual culture of the three European peninsulas jutting deep into the aquatic expanse of the Mediterranean which constitute, in a manner of speaking, its axial determinants, the (visual) culture of the Balkans is the one least investigated and perceived from the vantage point of its historically proven transcultural interaction and cultural transfer. This sort of methodological approach acknowledges the fact that, in the broader picture, the mobility of ideas, people and objects was conditioned by the dynamics of diplomacy, trade, and politics of the elites in the church and the state, the mode and measure of their incorporation in the visual culture of a given community was determined by the local milieu. Moreover, along with everything that moved them and imbued them with signification, images and objects of visual culture were filled with a power of their own, the capacity to transform culture. Both art history and anthropology are actively pointing out the social life and impact of things as practically creations with a sense and sensibility of their own. The medieval and the world of the early modern era are replete with objects, ranging from icons and reliquaries to architectural structures, which are not only bearers of religious significance but also points of divine manifestation, points of contact with the eucharistic and eschatological reality. This designates them as vessels, mediators and actors in the power play of political and important factors i.e. subjects of networks of connectivity. Observed from this vantage point, this text proposes a renewed look at the geographic setting and chronological framework of Serbian art produced and

“consumed” from the 11<sup>th</sup> to the early 16<sup>th</sup> century in a vast area stretching from the Sava and the Danube in the North and to the Adriatic, Ionian and Aegean Sea in the South, from the rivers Timok and Struma to the East and Vrbas and Cetina in the West, on the territory of present day Serbia, Montenegro, Croatia, Bosnia and Herzegovina, Northern Macedonia, Albania, Greece (Epiros, Thessaly, Macedonia, Thrace). This space at the crossroads, uniting and interconnecting the Balkans and the Mediterranean world, is observed as interface and visual culture produced there as an intertwined complex of multiple discourses of production, consumption, formation and transformation, as an active medium in the perpetual act of self-definition and self-representation based on the universal principles of the broader Mediterranean world, the Byzantine cultural sphere and Central Europe.

## **Irene Doukaina and the Double Monastery of the Theotokos Kecharitomene and Christ Philantropos: Relation between Private Piety and Ktetorship**

**Ирина Дукина и монастыри Богородицы Кехаритомены  
и Христа Филантропа: взаимосвязь личного благочестия  
и ктиторства**

**Любца Винулович**

Белградский университет, Сербия

**Ljubica Vinulović**

University of Belgrade, Serbia

**Ключевые слова:** Ирина Дукина, монастырь Богородицы Кехаритомены, монастырь Христа Филантропа, личное благочестие, ктиторство

**Key words:** Irene Doukaina, Theotokos Kecharitomene, Christ Philantropos, private piety, ktetorship

**T**he main preoccupation of this paper is private piety and ktetorship of Byzantine empress Irene Doukaina. She was the wife of Byzantine emperor Alexios I Komnenos and mother of John II Komnenos. At the beginning of the 12<sup>th</sup> century, Irene together with her husband Alexios founded a double monastery dedicated to the Theotokos Kecharitomene (Full of Grace) and to the Christ Philantropos (Man-Loving). Today this complex no longer exists, it was destroyed probably during the reign of Latins in Constantinople and our knowledge about it is based on the preserved typikon of the Theotokos Kecharitomene. It was located in the 10<sup>th</sup> district of Constantinople where all Comnenian monasteries were grouped, between the aqueduct of Valence in the south and the Blachernae palace in the north. This monastery complex was the first real common endowment of the Komnenian ruling couple and it was founded as the final resting place of Irene and Alexios. In the early 12<sup>th</sup> century, in Constantinople some changes happened when it comes to devotion to the saints. Members of the royal family had a special personal relationship with the saints through which the emperor

and empress saw themselves as a parallel earthly reflection of Christ and the Mother of God. The first ruling couple who saw themselves as the embodiment of Christ and the Mother of God were Emperor Alexios I and Empress Irina Duka. This new, more personal relationship with Christ and the Mother of God is reflected in the visual culture through the model of double endowment and the consecration of the churches. Alexios' monastery dedicated to the Christ Philantropos was a male monastery and Irene's monastery dedicated to the Theotokos Kecharitomene was a nunnery. During the reign of Alexios and Irene, for the first time in the Byzantine history, the protective role of the Mother of God was so obviously bound exclusively to the female members of the imperial family. The monastery was a refuge for the female members of the ruling house, the princesses born in purple and aristocratic women who wanted to join the nunnery. The monastery of the Theotokos Kecharitomene was the expression of Irene's personal piety and a votive gift for Theotokos who was her personal protector and an intercessor during the Last Judgement. Irene established the model of the relationship between the Mother of God and the empresses and princesses, which would later be followed throughout the Komnenian period.

## **Importance of Dynastic Ties for Cross-Cultural Connections of Nemanide Serbia with Mediterranean World and Central Europe around the First Fall of Constantinople, and Its Reflections on Visual Culture of Nemanide Serbia**

Значение династических связей для межкультурных коммуникаций Сербии Неманичей со Средиземноморьем и Центральной Европой во время первого падения Константинополя и их отражение в сербском изобразительном искусстве династии Неманичей

**Никола Пиперски**

Белградский университет, Сербия

**Nikola Piperski**

University of Belgrade, Serbia

**Ключевые слова:** династические связи, династия Неманичей, изобразительное искусство, монастырь Студеница, Балканы, Средиземноморье, Центральная Европа

**Key words:** dynastic ties, Nemanide Dynasty, visual culture, Studenica Monastery, Balkans, Mediterranean, Central Europe

The aim of this article is to draw attention to importance of dynastic ties of the members of Serbian Nemanide dynasty with the Byzantine, Venetian and Hungarian ruling dynasties for cross-cultural connection between medieval Serbia and the Balkans with Byzantium, Western Mediterranean and Central Europe

and its influence on visual culture. Special attention has been paid to the period of the first fall of Constantinople, which directly affected political and dynastic relations of the Nemanides with the ruling and noble families of the Byzantine world, Byzantium, Hungary and Venice. Stefan Nemanja's major foundation in Serbia — Studenica monastery, with its katholikon church dedicated to the feast of the Dormition of the Virgin, which became Nemanja's final resting place, is a unique phenomenon in the visual culture of the Balkans of the period. This landmark monument of Nemanide Serbia founded, built and decorated with frescoes in the years immediately before and after the first fall of Constantinople is possibly the best example of how the political and dynastic connections of the time affected visual culture. It is only the initial step of broader study intended to re-assess the visual culture of Nemanide Serbia and the Balkans in view of the concept of pre-modern globalization characterized by and resulting from a transfer of knowledge, technological change and homogenization of spatial and technological particularities, by the concept of common culture and particular individual and collective identities. The importance of dynastic ties in cross-cultural interaction of medieval Serbia with Mediterranean world and Central Europe around the first fall of Constantinople opens a new perspective on the nature of visual culture of this period.

## Two Bodies of an Emperor: The Double Portrait of John VI Kantakouzenos in Paris. gr. 1242

### Два тела императора: двойной портрет Иоанна VI Кантакузина в рукописи Paris, gr. 1242

**Яков Джорджевич**

Белградский университет, Сербия

**Jakov Dordevic**

University of Belgrade, Serbia

**Ключевые слова:** фигура императора, фигура монаха, двойной портрет, Иоанн VI Кантакузин

**Key words:** emperor's body, monk's body, double portrait, John VI Kantakouzenos

One manuscript treasured today in Bibliothèque nationale de France (MS gr. 1242) contains four theological treatises written by Emperor John VI Kantakouzenos in the years after he had been forced to abandon the throne and exchange royal garb for the monastic habit. Being copied and illuminated under the close supervision of John VI himself at the monastery ton Hodegon in Constantinople, it can be rightly said that this luxurious book cherishes the personal desires of its author, cunningly expressed by carefully placing miniatures in order to preface specifically selected texts. Thus, interestingly enough, the double portrait of Kantakouzenos was chosen to precede his Apology against Islam, representing him both as Emperor John VI and as monk Joasaph. This illumination attracted many generations of historians and several interpretations have been given. The most widely accepted position is that the miniature was designed

to indicate the authorship of the text while simultaneously recalling the course of the author's life and visualizing his divine protection, for the double portrayal is situated under an image of the Holy Trinity. Indeed, it was also correctly pointed out that the depiction of the Trinity, with its special emphasis on the Holy Son by rendering him a cruciform nimbus, is connected with the content of the following treatise, in which emperor-monk defends Christ's divine nature. However, can it be supposed that the "dual identity" of John VI was also meant to be associated with the theological text? The aim of the paper is to raise this question by analyzing ideological premises accomplished through the imagination of a single identity realized in two distinct bodies. Ultimately, it will be argued that the main purpose of Kantakouzenos' double portrait was to direct and affect the reading of the treatise from which would have benefited the reader as well as the text's author – the author who never fully abandoned his royal dignity and who was determined to preserve his imperial memory at one of the most important monasteries of the Byzantine capital.

## Palaeologan Veria: A Peripheral Center under the Perspective of Its Monuments

Палеологовская Верия: провинциальный центр,  
рассматриваемый по его памятникам

**Мария Химонопулу**

Министерство культуры и спорта, Греция

**Maria Cheimonopoulou**

Hellenic Ministry of Culture and Sports, Greece

**Ключевые слова:** Палеологовский период, фрески, Верия, Греция

**Key words:** Palaeologan Era, mural painting, Veria, Greece

**В**y the rising of the Palaeologan dynasty in Constantinople, regional centers on the Greek mainland, such as Veria, live and prosper under the influence of the Byzantine capital, as well as geographically close Thessaloniki. Especially in Veria, the renovation phases of the painted decoration and the marble liturgical equipment of the episcopal-metropolitan church of the Old Metropolis set the starting point for the establishment of a series of ecclesiastical foundations, mainly monastic, related not only to the imperial and patriarchal environment but also to figures of hesychastic mysticism, such as Ignatios Kalothetos, or its main intellectual leader, the Metropolitan of Thessaloniki St. Gregory Palamas, who also practiced asceticism in its environs. Based on the preserved monumental paintings, especially those from the Old Metropolis of Veria, which were revealed during the recent restoration works on the monument, and are probably related to the upgrade of the Archdiocese of Veria to a Metropolis, a research on the relationship between the era's main artistic trends, philosophical movements and religious traditions will be attempted. The paintings of the Resurrection of Christ the Savior and St. Vlasios will also be examined, as well as the developments



in the iconographic programs of Veria's late Byzantine monuments, in relation to the respective extensions and modifications of their architecture. The conservation of the mural decoration carried out in the context of the restoration works on the monuments in the 1960s, 1970s and 1980s, and the rescue operations of a consolidative character that have been attempted in recent years, prove that it is necessary to re-evaluate the still hidden richness of the city's works of art, important not only for the region's artistic flourishing, but also for the wider understanding of painting in northern Greece and the Balkans in general during the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries.

## **Epitaph; Is It Only a Valuable Liturgical Embroidery? A Contemporary Historiographical Approach through the Study of a Group of 19<sup>th</sup> Century Epitaphs from Kynouria – Peloponnese**

Является ли плащаница только драгоценной  
литургической тканью? Современный  
историографический подход в изучении группы  
плащаниц XIX века из Кинурии на Пелопоннесе

### **Смарагди Арванити**

Афинский национальный университет имени Каподистрии, Греция

### **Smaragdi Arvaniti**

National and Kapodistrian University of Athens, Greece

**Ключевые слова:** эпитафия, литургическая завеса, русские мастерские, вышивка, православные литургические предметы

**Key words:** epitaph, liturgical veil, Russian workshops, embroideries, Christian Orthodox liturgical items

**T**hree identical large Epitaphs, thus the liturgical embroidered icons of the Lamentation served at the Tomb in the Holy Friday's Procession, are preserved, in relatively good condition in three different churches in the Municipality of North Kynouria, Peloponnese. It is a donation of Gerasimos I Protopapas (1839–1897), Patriarch of Antioch and Jerusalem respectively, to his place of origin.

They are exceptionally embroidered on dark purple velvet silk fabric and are richly decorated with embroidery, tinsels, beads, wire and metal threads. Following the usual technique of the middle of the 19<sup>th</sup> century, attributed mostly to Russian workshops, the faces have been painted on a canvas substratum.

The iconographic theme follows the prevailing iconography trend of the post-Byzantine period. It belongs to the historical-narrative style with an intense decorative character. The center of the composition of the Lamentation is occupied by Jesus Christ depicted on a bier. Above Him standing figures are depicted: Virgin Mary, two young

Saints, Mary Magdalene, and two of His Students surrounded by two Angels. The four Evangelists are depicted at the four edges of the Epitaph. The donors' inscription and the date of the creation are embroidered on its back side.

The purpose of the paper is to present for the first time this group of liturgical embroideries and to identify their origin and the embroidery workshop. Such fine examples of Greek-Orthodox ecclesiastical art are valuable sources of information on the trends in iconography and aesthetic, the evolution of embroidery techniques and the cultural context.

Additionally, through the historical documentation of the items I will try to answer questions and to prove that their historical significance is broader and covers a wide range of issues, such as society, economy, trade: Which were the needs that led the donors to donate these gifts? Was it easy to order and to obtain such an item? Where and who constructed them? What was the connection to the Russian workshops? Actually, I will argue that the epitaphs seen under a contemporary historiographical approach are valuable witnesses to the history, society and economy of the period they were created.

## The Perception of the Sinaitic Icon Collection in the Late 20<sup>th</sup> and the Early 21<sup>st</sup> Century

### Восприятие синойской коллекции икон в конце XX — начале XXI века

**Дионисиос Мурелатос**

Афинский национальный университет имени Каподистрии, Греция

**Dionysios Mourelatos**

National and Kapodistrian University of Athens, Greece

**Ключевые слова:** Синай, иконы, коллекции

**Key words:** Sinai, icon, collection

This paper concerns the perception of the Sinaitic icons in the late 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> century after their scholarly recognition in the mid-20<sup>th</sup> century, especially through the exhibitions which took place in the most important museums of the world.

The Mount Sinai and consequently the monastery of Sinai is part of the Holy Land and a popular destination for the pilgrims from the 4<sup>th</sup> century onwards. Furthermore, Saint Catherine's monastery on Mt. Sinai owns a remarkable number of portable icons that can be considered the largest icon collection in the world, dating from the 6<sup>th</sup> century onwards. According to a recent calculation, the number of the icons is 2138. Originally, it is supposed that the Sinai Monastery was dedicated to the Virgin Mary, since it was founded in the place, where the Holy bush, a prevision of Virgin Mary, was presented to Moses. Additionally, the church at the Holy Summit (Jebel Musa) was probably dedicated to Prophet Moses.

The icon collection of Sinai preserves icons that originally were placed in the different chapels within the Monastery but also in different chapels depending from the monastery on Mount Horeb and elsewhere in south Sinai.

The importance of the Sinaitic icon collection from an academic point of view has been well-known, since the Monastery of Mount Sinai has the largest collection of Byzantine painted icons in the world.

It was in the early 1950s, when George and Maria Sotiriou studied the icon collection. After the publication of their book in two volumes in the late 1950s the academic recognition of the icons in general and more specifically of the icons of Sinai radically increased. However, it was the Princeton-Alexandria mission under the direction of Kurt Weitzmann that gave more accurate information to the international academic community and, of course, the publications by Weitzmann explored several historical issues of Byzantine art. Sinai was then considered to be the ark of Byzantine art.

From the 1960s the Sinaitic Icon collection is considered the most important collection of Byzantine icons worldwide. However, this point of view was common only among academic community of specialists in Byzantine art. It was the 1990s and 2000s, when a series of exhibitions in the most important museums of the world contributed to the perception of the Sinaitic icon collection in the late 20<sup>th</sup> and the early 21<sup>st</sup> century.

## Христианские памятники средневековой Южной Осетии: первый этап реализации проекта Christian Monuments of Medieval South Ossetia: The First Stage of the Project

### **Екатерина Юрьевна Ендольцева**

Институт востоковедения РАН,  
Российская Федерация

### **Александр Юрьевич Скаков**

Институт востоковедения РАН,  
Российская Федерация

### **Роберт Гаглойти**

Юго-Осетинский научно-исследовательский  
институт имени З. Н. Ванеева, Южная Осетия

### **Нелли Табуева**

Юго-Осетинское управление охраны памятников,  
Южная Осетия

### **Ekaterina Endoltseva**

Institute of Oriental Studies of the Russian Academy  
of Sciences, Russian Federation

### **Alexandre Skakov**

Institute of Oriental Studies of the Russian Academy  
of Sciences, Russian Federation

### **Robert Gagloiti**

South Ossetian Research Institute named  
after Z. N. Vaneev, South Ossetia

### **Nelly Tabueva**

South Ossetian Monuments protection Department,  
South Ossetia

**Ключевые слова:** рельефы Южной Осетии, зоо-  
морфные изображения

**Key words:** reliefs of South Ossetia, zoomorphic  
images

Главная цель совместного российско-южноосетинского научно-исследовательского проекта — выявление сквозных (в период с раннего железного века до христианского Средневековья) сакральных образов среди зооморфных изображений. Дело в том, что исследования ряда зооморфных изображений на колхидских топорах и на некоторых фрагментах архитектурной пластики (алтарные преграды, внешняя облицовка храмов) с территории Южной Осетии, Абхазии и отчасти Грузии позволяют утверждать, что в обеих ситуациях звери изображаются обобщённо и трудно поддаются биологической идентификации. Часто они показаны как существа, объединяющие в себе признаки разных животных (львы-кабаны, рыбы-саламандры, кошачьи хищники-собаки, змеи-драконы-киты и др.). Исследование возможного значения этих образов важно для понимания своеобразия христианской культуры на данной территории.

В ходе первого этапа реализации проекта была организована экспедиция для осмотра и фотофиксации ряда христианских церквей IX–XIV вв. в Знаурском, Цхинвальском, Ленингорском, Дзауском районах Республики Южная Осетия. В общей сложности осмотрено около тридцати церквей, сведения о которых (в совокупности) последний раз публиковались Р. Меписашвили и В. Цинцадзе в 1975 г. На их работу опирался А. А. Сланов (2017), дополнивший её собственной фотофиксацией объектов.

В ходе осмотра и фотофиксации некоторых церквей сделан ряд интересных в рамках заявленного проекта наблюдений. Так, выделена единая с точки зрения стиля группа зооморфных образов (плиты из Касагджына, Надарваза, Квайсы), которую можно сопоставить также с аналогичными изображениями из Абхазии и прилегающего Сочинского региона РФ (плиты из Анакопии, Мрамбы, с. Веселого), Ингушетии (Тхаба-Ерды), Грузии (церковь из с. Бза и др.).

Интересно, что на плитах из Южной Осетии есть изображение сцены «Пророк Иона, поглощаемый китом» того же иконографического извода, что и на фрагменте алтарной преграды из Дранды. Однако на плитах из Южной Осетии, в отличие от абхазских, кит показан как двуглавый змей. Такого же типа змей изображён отдельно на плите из Надарваза. Подобным же образом изображена протома грифона на рельефе из Тхаба-Ерды.

Кроме того, удалось сделать ряд интересных наблюдений относительно значения образа головы барана в украшении фасадов христианских церквей на Кавказе в целом и в Южной Осетии в частности (колокольня церкви в Монастере, барабан собора в Ларгвисе и др.).

В дальнейшем планируется осмотр средневековых христианских церквей на территории Сванетии и некоторых других областей Грузии, находящихся в ареале распространения древней кобано-колхидской культурно-исторической общности. Планируется исследование возможности выявления сквозных зооморфных образов и установление их значения для христианской культуры этого региона.

## Ктиторские постройки святых Наума и Климента Охридских в контексте архитектуры византийских регионов и областей балканского адриатического приморья

Donators' Buildings of St. Naum and St. Clement of Ohrid in the Context of Architecture of Byzantium and of the Balkan Adriatic Coast

**Светлана Владиславовна Мальцева**

Санкт-Петербургский государственный университет; Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

**Svetlana Maltseva**

Saint Petersburg State University; Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** святой Наум Охридский, святой Климент Охридский, ктиторское строительство, византийская архитектура

**Key words:** St. Naum of Ohrid, St. Clement of Ohrid, Byzantine architecture, donators' building

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00284 А.

**К**рещение славян и болгар в IX в. открыло новые пути для их разностороннего взаимодействия с греками. Миссионерская и церковно-просветительская деятельность, развёрнутая на территориях Балкан, заложила основы культурного единства этого региона. Это прослеживается не только по древнейшим памятникам славянской письменности и многочисленным переводам богословских сочинений и литургических книг, но и по памятникам церковной архитектуры конца IX — X в. В это время на берегах Охридского озера возникают небольшие храмы в виде триконхов. Духовный авторитет их ктиторов, святых Климента и Наума Охридских, продолживших миссию просвещения славян, начатую солунскими братьями Кириллом (Философом) (827–869) и Мефодием (815–885), сделал эти небольшие монастырские обители особо почитаемыми на протяжении всего средневекового периода. Постройки дошли в археологическом состоянии, однако служат важнейшими свидетельствами развития архитектурной традиции времени Первого Болгарского царства, которая до сих пор является одной из трудно читаемых страниц средневекового зодчества на Балканах. Историография по этой теме предлагает множество гипотез и выявляет обилие противоречий в позициях исследователей. Надеемся, что обращение даже к частично сохранившемуся архитектурному материалу всё же приблизит нас к лучшему пониманию генезиса центрических построек Первого Болгарского царства. Рассмотрение архитектурных особенностей этих построек

ек позволит показать их связи с обширным кругом монастырской архитектуры того времени и выявить архитектурные процессы всего региона, где в IX–X вв. наблюдаются стагнация, ориентация на старые образцы и попытки создать оригинальные решения в условиях провинциального течения жизни и пока ещё слабых архитектурных связей с Константинополем. Полагаем, что в данном случае отход от приоритетного в болгарской историографии метода рассмотрения памятников по типологическому принципу позволит лучше увидеть целостную картину развития архитектурных процессов в ряде областей Балкан, найти объяснения некоторым редким типологическим решениям и стилистическим приёмам и чётче выявить связи между различными регионами.

## Региональные интерпретации столичных образцов в византийской архитектуре XI века

### Regional Interpretations of Metropolitan Models in Byzantine 11<sup>th</sup>-Century Architecture

**Анна Владимировна Захарова**

Московский государственный университет имени  
М. В. Ломоносова, Российская Федерация

**Anna Zakharova**

Lomonosov Moscow State University,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** византийская архитектура  
XI века, крестово-купольный храм, октагон  
на тропках, Афон, Крит, Хиос, Салоники,  
Константинополь

**Key words:** Byzantine architecture, 11<sup>th</sup> century,  
octagonal domed church, cross-in-square  
church, Mount Athos, Crete, Chios, Thessaloniki,  
Constantinople

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00284 А.

**В**оспроизведение константинопольских образцов в регионах было одним из важнейших процессов в развитии византийского храмового зодчества XI в. Этот процесс шёл несколькими путями. В докладе на примере нескольких групп построек рассматриваются различные механизмы переноса и трансформации столичных новшеств в регионах с учётом типологических, стилистических и технических параметров.

Во-первых, известно немало случаев, когда на периферии и за пределами Византийской империи мастера из Константинополя возводили значимые постройки, которые становились образцом для подражания и порождали определённую местную традицию. Так, на острове Хиос после строительства кафоликона Неа Мони (около 1049 г.) и типология простого октагона на тропках, и определённые особенности его композиции, и некоторые декоративные мотивы повторяются местными мастерами вплоть до XIV в. (церкви Св. Георгия в Сикусисе, конец XI в.; Панагия Крина, 1197 г.; храм Свв. Апостолов в Пирги, начало XIV в. и др.).

Во-вторых, большой интерес представляют случаи, когда приезжим константинопольским архитекторам приходилось модифицировать типовые схемы в соответствии со специфическими местными требованиями. Одним из ярких примеров является так называемый «афонский тип» храма. Последние исследования кафоликонов монастырей Великой Лавры, Ватопеда и Ивирона позволили греческим учёным прийти к выводу, что формирование «афонского типа», хотя и могло опираться на некоторые предшествующие опыты, в основном происходило на Афоне в конце X — начале XI в. и представляло собой соединение константинопольского варианта храма типа вписанного креста с боковыми конхами, удобными для нужд монастырского богослужения.

Встречное движение «снизу», когда в регионах воспроизводили столичные образцы, тоже иногда давало весьма оригинальные и удачные в художественном отношении результаты.

Уникальный эксперимент представляет собой церковь Панагии тон Халкеон в Салониках. Построенная в 1028 г. по заказу византийского вельможи, она воспроизводит наиболее распространённый в столичной архитектуре того времени сложный вариант крестово-купольного храма на четырёх колоннах. Особенности строительной техники и артикуляции фасадов указывают на конкретный столичный образец столетней давности: Мирелейон, двухъярусный храм-усыпальницу, построенный императором Романом Лакапином. В то же время Панагия тон Халкеон имеет двухэтажный нартекс с двумя высокими куполами. Специфическая трёхглавая композиция отличается от известных константинопольских храмов X–XI вв., зато находит параллели на Афоне. Другие особенности оформления фасадов говорят о творческом переосмыслении местных, столичных и афонских образцов, в результате чего рождается абсолютно оригинальное произведение, не имеющее близких аналогов.

Ещё один пример соединения столичных и местных элементов даёт архитектура Крита. Преподобный Иоанн Ксенос в первой половине XI в. основывает несколько монастырей в западной части острова. Его первые постройки (Мириокефала, Хромонастири и др.) принадлежат к распространённой на Крите типологии однефного купольного храма. После поездки в Константинополь и получения императорского покровительства преподобный Иоанн строит в своих новых монастырях в сёлах Аликианос и Агиос Димитриос другие храмы — крестово-купольные на четырёх колоннах. С одной стороны, в них появляются многие столичные детали; с другой, в столичную схему вписываются более ранние критские особенности: выделение лопатками крестообразного ядра храма внутри и снаружи, ниши в восточных стенах поперечных рукавов креста и др. Новая типология закрепляется на острове и ясно выражает идею восстановления византийской власти и принадлежности Константинопольской церкви.

## Софийский собор в Полоцке в контексте византийской архитектуры X–XII веков

### St. Sophia Cathedral in Polotsk in the Context of Byzantine Architecture of 10<sup>th</sup> – 12<sup>th</sup> Centuries

**Анна Андреевна Фрезе**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Anna Freze**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** Софийский собор в Полоцке, Гюль Джами, Календериханэ Джами, византийская архитектура, древнерусская архитектура

**Key words:** St. Sophia Cathedral in Polotsk, Güll Camii, Kalenderihane Camii, Byzantine architecture, architecture of Old Rus`

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00311.

Несмотря на то что Софийский собор в Полоцке является наименее сохранившимся из трёх древнерусских храмов XI столетия, посвящённых Премудрости Божией, состояние сохранности и степень изученности памятника позволяют определить его место в истории византийской архитектуры.

Ближайшие типологические аналоги полоцкого собора Св. Софии среди памятников, возведённых непосредственно на территориях Византийской империи, находятся в Константинополе. Это Гюль Джами (конец XI — начало XII в.) и Календериханэ Джами (конец XII в.). Данные константинопольские храмы сопоставимы с полоцким памятником по масштабам. Они обладают яркими характерными архитектурными решениями: все рукава креста, кроме восточного, оформлены трибелонами (в Софийском соборе Полоцка эта форма редуцирована до двойной арки), обеспечивающими развитие пространства по основным осям и создающими впечатление единой композиции в рамках пяти-нефной структуры основного объёма. Кроме того, полоцкий собор необходимо сопоставить с ещё одним памятником, возведённым византийскими мастерами на древнерусских землях, — собором Михаила Архангела в Переяславле конца XI столетия.

Все вышеперечисленные храмы, константинопольские и древнерусские, относятся к крестово-купольному типу с вимой, имели хоры не только над нартексом, но и над крайними боковыми нефами, и что особенно важно — одной из главных задач зодчих при построении внутреннего объёма храмов было формирование и акцентирование свободного креста — пересечения основных осей — средоточия церкви, осенённого куполом. Последняя черта характеризует и два других собора Св. Софии: в Киеве и Новгороде Великом.



## К истории изучения Софии Полоцкой в 1920–1930-е годы

### On the History of the Study of St. Sophia Cathedral in Polotsk in the 1920s-1930s

**Елена Александровна Немькина**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Elena Nemykina**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** София Полоцкая, древнерусская архитектура, В. А. Булкин

**Key words:** St. Sophia Cathedral in Polotsk, architecture of Old Rus', Valentin Bulkin

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00311.

Собор Св. Софии в Полоцке был введён в научный оборот как памятник древнерусского зодчества ещё в конце XIX в. Тогда же были выделены некоторые архитектурные особенности храма, ставшие впоследствии темами для пристального изучения (трёхгранная форма восточных апсид, наличие западных апсид и др.). В десятиные годы XX столетия по результатам архитектурно-археологических исследований был опубликован план основного объёма, выдвинута идея о романских влияниях и предложена гипотеза об одновременности возведения западных апсид с первоначальным храмом. Также в связи с отсутствием точной летописной даты строительства храма приводились различные предположения на этот счёт. Таким образом, уже на раннем этапе в историографии, посвящённой Софии Полоцкой, выделяются три основные проблемы изучения памятника: 1) датировка; 2) реконструкция первоначальных форм собора; 3) происхождение мастеров-строителей и типологическое сходство с Софийскими соборами Киева и Великого Новгорода.

Первые серьёзные шаги в разработке указанных тем были сделаны И. М. Хозеровым и Н. Н. Щекотихиным, совместно исследовавшими памятник в 1926 г. Учёные внесли ряд исправлений в архитектурные планы собора, поставили под сомнение предположение о возведении западных апсид одновременно с первоначальным храмом и утверждение о западноевропейских влияниях. Напротив, И. М. Хозеров рассматривал Софию Полоцкую как один из примеров переработки византийских конструктивных схем в новый тип соборного здания. Подчеркивая типологическую близость объёмно-пространственной композиции полоцкого памятника Софийским соборам в Киеве и в Новгороде, разницу между тремя Софиями, построенными примерно в один период, исследователи объясняли тем, что византийские программы обогащались новым архитектурным смыслом почти в каждом отдельном случае славянского строительства. Датировки собора 1044–1066 гг. придерживались и авторы ряда работ 1930-х гг., в которых, однако, о Софии Полоцкой существуют лишь краткие упоминания.

Идеи Хозерова и Щекотихина во многом сформировали основные векторы дальнейших исследований и открыли новую страницу в изучении собора Св. Софии в Полоцке, получив аргументированное подтверждение в ходе археологических работ 1975–1980 гг. под руководством Вал. А. Булкина, в статьях которого представлена убедительная аргументация для ряда предположений, высказанных учёными ещё в 1920-е гг.

## История изучения Полоцкой Софии в 1975–2020 гг. History of the Study of St. Sophia Cathedral in Polotsk in 1975–2020

**Илья Владимирович Антипов**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Ilya Antipov**

Saint Petersburg State University,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Софийский собор в Полоцке, история изучения, архитектурная археология, древнерусская архитектура, XI век

**Key words:** St. Sophia Cathedral in Polotsk, historiography, archaeology of architecture, architecture of Old Rus', 11<sup>th</sup> century

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00311.

**П**олоцкая София — один из наиболее значимых памятников русской архитектуры XI в., до сих пор остающийся изученным лишь частично. Первые исследования храма были проведены ещё в начале XX в. П. П. Покрышкиным и К. В. Шероцким, новые открытия сделаны в 1920-е гг. И. М. Хозеровым и Н. Н. Щекотихиным. После окончания этих работ натурных исследований памятника не проводилось вплоть до 1975 г., когда экспедицией ЛГУ под руководством Вал. А. Булкина были начаты масштабные раскопки памятника, проходившие в 1975–1980, 1984 гг. По окончании археологических исследований Вал. А. Булкиным было выпущено в свет более двадцати работ, в которых рассматривалась архитектура Софийского собора.

Важнейшими достижениями исследователя стало определение позднего характера западных апсид храма, считавшихся многими учёными первоначальными, выявление характера влияния Софии на последующее полоцкое зодчество, обоснование датировки храма первой половиной — серединой 50-х гг. XI в., определение места полоцкого кафедрала в так называемой «Софийной программе» XI в.

Археологические исследования стимулировали изучение памятника — в 1970–2010-е гг. архитектура храма анализировалась Л. В. Алексеевым, О. М. Юаннисяном, А. И. Комечем, П. А. Раппопортом, Е. Н. Торшиным и др. Целый ряд публикаций затрагивает отдельные аспекты изучения Софийского собора — эпиграфику, монументальную живопись, архитектурную керамику.

Обзор научной литературы, посвящённой Софии Полоцкой, позволяет выделить следующие основные проблемы изучения памятника: 1) датировка; 2) вопрос о происхождении мастеров-строителей храма и о родстве с Софийскими соборами Киева и Новгорода; 3) реконструкция первоначальных форм собора XI в. Представляется, что ответы на эти вопросы могут быть получены как в ходе углублённого изучения материалов раскопок памятника, так и с помощью новых натуральных исследований.

## Малая архитектурная форма домонгольского придела Софийского собора в Полоцке

### The Liturgical Furnishing of the Chapel Attached to the St. Sophia Cathedral in Polotsk

**Александра Вадимовна Трушникова**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Alexandra Trushnikova**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** Софийский собор в Полоцке, придельный храм, престол, горнее место, древнерусская архитектура

**Key words:** St. Sophia Cathedral in Polotsk, attached chapel, altar, synthronon, architecture of Old Rus

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00311.

В ходе архитектурно-археологического изучения полоцкого Софийского собора экспедицией под руководством Вал. А. Булкина в 1978 г. у юго-восточного угла храма XI в. была найдена часть пристройки, датированная исследователем XII–XIII вв. Обнаружение остатков горнего места или престола позволило интерпретировать это здание как церковь с прямоугольной апсидой — к центральной части восточной стены в интерьере примыкал одновременный постройке блок кладки 1x1 м, сохранившийся на высоту 30 см.

Есть ли возможность уточнить тип малой архитектурной формы, к которой принадлежала эта кладка, обратившись к примерам из практики древнерусского зодчества? Синтрон не в виде полукруглой скамьи, а как возвышение в центральной части апсиды был зафиксирован в двух домонгольских памятниках: церкви во Вщиже и Пречистенской церкви в Гродно (в последней в сочетании с прямоугольной формой апсид).

Достаточно редкий для древнерусской архитектуры приём устройства престола «без обхода», вплотную к стене апсиды известен по нескольким памятникам XII в. В большинстве из них престолы имеют сегментовидную форму, поскольку устроены в полукруглых северных апсидах. Однако в Полоцке в ходе

недавних исследований Евфросиниевского монастыря у юго-западного угла Спаса-Преображенского собора экспедицией ГЭ был открыт придел-усыпальница с прямоугольной апсидой и престолом «без обхода».

Таким образом, в пользу определения малой архитектурной формы в апсиде придела Софии Полоцкой как престола свидетельствует присутствие подобного решения в практике полоцкого зодчества. В то же время, по косвенным данным, нельзя полностью исключить версию о сокращённом по форме синтроне: литургическое устройство маленькой подземной усыпальницы в монастыре и придельного храма у кафедрального собора могло различаться (например, в Софии Новгородской синтрона был устроен в центральной апсиде и в Рождественском приделе).

## Церковь Спаса на Берестове между киевской и полоцкой архитектурными традициями XII века

### The Saviour Church on Berestovo between 12<sup>th</sup>-Century Architectural Trends of Kiev and Polotsk

**Денис Дмитриевич Ёлшин**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Denis Jolshin**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** древнерусская архитектура, византийская архитектура, домонгольская архитектура, церковь Спаса на Берестове, архитектурная традиция Киева

**Key words:** architecture of Old Rus', Byzantine architecture, Pre-Mongol architecture, Church of the Saviour at Berestove, architectural tradition of Kiev

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00311.

Уникальные для архитектурной традиции Киева XI–XII вв. черты церкви Спаса на Берестове после работ М. К. Каргера и Н. Н. Воронина традиционно рассматриваются как «переходные» признаки, нашедшие воплощение в полоцких постройках XII в. и позже в «древнерусском национальном архитектурном стиле». Это в первую очередь самое раннее известное применение трёхлопастной формы в перекрытии притворов (связывавшееся с дальнейшим развитием этой формы в завершении Спасо-Преображенского собора Евфросиниева монастыря), крестообразность трёхпритворной композиции (ближайшую аналогию которой находили в Большом соборе Бельчицкого монастыря), наконец, неизвестная более в Киеве техника кладки с утопленным рядом без применения камня на фасадной поверхности (свойственная для многих полоцких памятников XII в.). В рамках концепции П. А. Раппопорта о перемещении строительных артелей церковь Спаса на Берестове стала важной точкой смены

традиции в Киеве (в первой четверти XII в.), когда произошла передача артели в Полоцк. Альтернативная версия была выдвинута Вал. А. Булкиным, предложившим значительно более раннюю датировку памятников: как церкви Спаса (1160-ми гг.), так и полоцких построек. Справедливо было указано, что отказ от использования камня в кладке фасадов мог быть обусловлен причинами, не связанными с конкретной группой полоцких каменщиков. Удревняющая храм датировка Вал. А. Булкина вызвала поддержку ряда киевских исследователей. Однако эти предположения основаны на презумпции линейного развития древнерусской архитектурной типологии во второй половине XI в., хотя исследования последних пятидесяти лет доказали присутствие разнообразия решений, воплощавшихся параллельно или почти одновременно, не укладывающегося ни в какую «эволюционную» цепочку. Между тем особенности строительной техники свидетельствуют в пользу традиционной датировки памятника: результаты последних археологических исследований церкви Спаса на Берестове, а также материалы дореволюционных раскопок говорят о системном отказе от сплошной сетки фундаментных лент, несвойственном киевским памятникам ранее начала XII в.; особенности плитки более всего близки Борисоглебской церкви в Вышгороде 1115 г. Новые данные заставляют вернуться к постановке вопроса о связях киевского и полоцкого зодчества.

## Фрески церкви Святого Георгия в Оморфоклисии в контексте искусства эпирского круга Frescoes of St. George in Omorfokklisia in the Context of Epirote Art

**Анастасия Вячеславовна Лихенко**

Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва; Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

**Anastasia Likhenko**

The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art; Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** Кастория, XIII век, искусство Эпира, византийское искусство

**Key words:** Kastoria, 13<sup>th</sup> century, Epirote art, Byzantine art

Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда № 20-18-00294.

**В**ажнейшей вехой для византийского искусства XIII в. становится исчезновение в 1204 г. Константинополя как столицы, центра Византийской империи, на который опиралась бы и периферия. На месте некогда единой Византии оказывается целый ряд новых разрозненных государств, а сам Константинополь становится столицей Латинской империи.

Фрески церкви Святого Георгия в Оморфокклинсии в 21 километре от Кастории, интересующие нас росписи которой были выполнены в 1295–1317 гг., — хорошо известный учёным памятник, однако он был лишь кратко охарактеризован в общих работах, касающихся Кастории и памятников в её окрестностях. Полноценного монографического описания памятник так и не получил по целому ряду причин.

Главная из этих причин состоит в том, что фрески до сих пор полностью не отреставрированы — не расчищены и не раскрыты из-под остатков поздних поновлений, что, безусловно, затрудняло работу искусствоведов. В нижней части храма (столбы и своды) живопись сохранилась в хорошем состоянии, так как большая часть поверхности фресок была записана, а позднее раскрыта из-под записей. Это понятно по сохранившимся насечкам, нанесённым с целью укрепления нового живописного слоя. Очевидно, что в церкви проходили противоаварийные реставрационные работы: практически все сохранившиеся фрески аккуратно обортованы, а нижняя часть наоса, включая своды, расчищена из-под поздних поновлений.

Высокое качество и выдающиеся художественные особенности живописи Оморфокклинсии побудили нас сравнить её не только с магистральными ансамблями своего времени, но и с эфирским искусством того же периода. В Северной Греции XIII в. именно Эфирский деспотат оставался одной из важнейших политических сил и сохранял художественные мастерские. Мы предполагаем, что наши мастера были знакомы с памятниками, выполненными в так называемой «кубистической» манере конца XIII в. (Богородица Перивлепта в Охриде, Протат в Карее). Однако физиогномические типы, некоторые иконографические решения, а также характер орнаментики и распределения композиций на стене (например, разделение орнаментом евангельских сцен на разных склонах одного и того же свода или орнамент, завершающий стену в «Евхаристии») связывают живопись Оморфокклинсии с эфирским и прилепским искусством (фрески южного свода церкви Влахернского монастыря в Арте, апсиды церкви Порты Панагия близ Трикалы, церкви Св. Николая в Вароше, Св. Архангелов в Прилепе).

Таким образом, с нашей точки зрения, фрески Оморфокклинсии — сложное, многогранное явление, явно связанное как с важнейшими тенденциями в искусстве Македонии конца XIII в., так и с эфирской художественной средой.

## **Живопись Прилепа (Северная Македония): взгляд на византийское провинциальное искусство второй половины XIII века**

### **Monumental Painting of Prilep (Northern Macedonia): A Perspective on Provincial Byzantine Art of 13<sup>th</sup> Century**

**Елена Сергеевна Дятлова**

Государственный институт искусствознания,  
Российская Федерация

**Elena Diatlova**

State Institute of Art Studies,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** раннепалеологовское искусство, Северная Македония, Прилеп, византийская фресковая живопись

**Key words:** early Palaiologan art, Northern Macedonia, Prilep, Byzantine wall painting

**П**роvincиальную живопись XIII в. в трудах искусствоведов середины и второй половины XX в. часто рассматривали как архаизирующую, запаздывающую в развитии, ориентированную на позднекомниновские традиции, по сравнению с основным классицизирующим направлением столичного искусства.

В последние десятилетия с введением в научный оборот новых памятников такой подход подвергается пересмотру, обращение к комниновскому искусству оценивается как сознательное и даже программное.

Искусство Северной Македонии XIII в. не рассматривалось в таком контексте, тем не менее ансамбли Прилепа, созданные в последнюю треть XIII в., такие как церковь Св. Николая в Манастире, церкви Архангела Михаила, Св. Димитрия и Св. Николая в Вароше, подтверждают это предположение, применяемое ранее к памятникам Греции.

Иконографические детали, такие как масштабные образы Архангела Михаила — покровителя основателя новой династии, культ которого в это время в столице был особенно силён; тема ратных побед в образах Ветхого Завета, посвятельная надпись, упоминаящая трёх византийских императоров-победителей разных эпох (Константина, Алексия Комнина и Михаила Палеолога), орнаменты алтаря с аллюзиями на византийский герб, ставят прилепские ансамбли в контекст строительной программы Михаила VIII Палеолога по возрождению империи.

Стилистические особенности живописи прилепских ансамблей обнаруживают тесные художественные связи с Эпиром, Греческой Македонией и Сербией. Работавшая в Охридской архиепископии художественная артель под руководством диакона и референдария Иоанна упоминается в ктиторской надписи в церкви Св. Николая в Манастире, одного из рассматриваемых в докладе прилепских ансамблей. Художники артели, среди которых можно выделить

характерные манеры пяти мастеров, соединяют элементы пластического стиля, близкого к росписям Сопочан, со стилизованными чертами позднекомниновского искусства, образуя оригинальные сочетания. Отдельные приёмы и типы близки эфирской и сербской живописи, а некоторые образы с преувеличенной линейной стилизацией и одновременным акцентом на объём превосходят утрированно геометрический художественный язык Михаила и Евтихия Астрападов. В прилепских ансамблях последней четверти XIII в. наравне с влиянием «тяжёлого» стиля Астрападов ясно прослеживаются ещё усилившиеся связи с поздними эфирскими памятниками.

Таким образом, в живописи ансамблей Прилепа второй половины XIII в. представлен практически весь спектр стилистических вариаций византийской живописи XIII в., от острой позднекомниновской графичности до нового «пластического» стиля. Эти направления близки ансамблям Греции того же времени, особенно Северной Греции и Эпира, которые также, с одной стороны, сознательно ориентировались на комниновское искусство как на великое прошлое империи, а с другой — были чутки к новой, происходившей из живописи столичного круга ориентации на классическое искусство в его пластической форме.

## Церковь с северо-западной стороны Святой Софии в Фессалониках: новые данные

Church on the North-West Side of Hagia Sophia  
in Thessaloniki: New Data

**Ксения Сергеевна Тупицына**

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова, Российская Федерация

**Ksenia Tupitsyna**

Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Russian Federation

**Ключевые слова:** собор Св. Софии, церковь с северо-западной стороны Св. Софии, П. Папагеоргиу, пожар 1890 г. в Фессалониках, археологические раскопки, часовня Христа Спасителя

**Key words:** Hagia Sophia, church on the north-west side of Hagia Sophia, P. Papageoryiou, fire of 1890 in Thessaloniki, chapel of Christ the Savior, archaeological excavations

**В** августе 1890 г. в Фессалониках произошёл разрушительный пожар, от которого сильно пострадал бывший в то время главной мечетью города собор Св. Софии. По окончании бедствия греческий археолог-любитель П. Папагеоргиу обнаружил с северо-западной стороны собора небольшую церковь, которая во время турецкой оккупации была превращена в жилое здание. Вследствие перестроек и последующего пожара церковь сильно пострадала и находилась в руинированном состоянии. Несмотря на это, в алтарной части сохранилась живописная декорация, которая стала видна в результате осыпания



штукатурки. Лучшей сохранностью отличалась сцена Евхаристии с двойным изображением Христа, датированная греческим исследователем XIII в. и описанная им в статье 1894 г. Важно отметить отсутствие иллюстративного материала в указанной статье. В середине 1890-х гг. Фессалоники посетил русский исследователь Я. И. Смирнов, который также осмотрел данную церковь и кратко упомянул о ней в своей статье, посвящённой мозаикам собора Св. Софии. Однако в его публикации новых материалов о церкви с северо-западной стороны Св. Софии приведено не было. Малоисследованная церковь вскоре была полностью разрушена, а сведения о её местоположении утрачены.

В XX в. на территории около собора Св. Софии несколько раз проводились обширные археологические раскопки. В частности, с северо-западной стороны раскопки велись в 1926–1927 гг. А. Ксингопулосом и в 1962 г. Ф. Дросоянни. В ходе работ исследователи пытались отождествить найденные ими остатки архитектурных построек с описанной П. Папагеоргиу церковью, а также с церковью Христа Спасителя, которая упоминается в двух дошедших до нас исторических источниках. Однако столь небольшое количество сведений, оставленных П. Папагеоргиу, не давало возможности исследователям сделать какие-либо окончательные выводы по данному вопросу.

В российских архивах нами были выявлены и атрибутированы ранее неизвестные фотографии церкви с северо-западной стороны Св. Софии, сделанные Я. И. Смирновым (история атрибуции приведена в докладе). Эти снимки, введённые в научный оборот, позволят продолжить изучение данного памятника.

## Эпирская традиция в архитектуре Охрида и Прилепа конца XIII — начала XIV века

### The Architectural Tradition of Epirus in Ohrid and Prilep of the Late 13<sup>th</sup> – Early 14<sup>th</sup> Centuries

#### Светлана Владиславовна Мальцева

Санкт-Петербургский государственный университет; Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

#### Мария Леонидовна Заворина

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

#### Svetlana Maltseva

Saint Petersburg State University; Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

#### Maria Zavorina

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** византийская архитектура, Эпир, Охрид, Македония

**Key words:** Byzantine architecture, Epirus, Ohrid, Macedonia

После захвата Константинополя в 1204 г. в византийском зодчестве происходит поворот: столица утрачивает консолидирующую роль, тогда как региональные центры получают особое значение и начинают развивать собственную архитектурную идентичность. В сохранившем независимость Эпире на протяжении XIII в. сформировался довольно специфичный региональный вариант архитектуры, сочетавший византийскую традицию с западноевропейскими влияниями и синтезирующий причудливые гибридные решения в русле поисков новой выразительности. Тем не менее можно выделить ряд устойчивых признаков, составляющих основу эфирской традиции: преобладание базилик, часто — с повышенным трансептом, трёхгранные апсиды с широкой средней гранью, атектоничность как формообразующий принцип, особый извод кладки клуазоне, горизонтальная логика организации фасадов с фризовым расположением декора, характерный декоративный вокабуляр, включающий каменную резьбу и керамические вставки.

К концу XIII в. с изменением политического климата строительство в Эпире сходит на нет, эфирская архитектурная практика вместе с миграцией строительных артелей переходит в другие региональные центры, где особым образом развивается и ложится в основу становления поздневизантийской локальной специфики. Если в Салониках, а затем и в Скопье эфирская традиция была лишь одним из нескольких источников формирования местного варианта палеологовского стиля и присутствует в основном на уровне кладки и отдельных архитектурно-пластических элементов, то в архитектуре Охрида и Прилепа она нашла последовательное продолжение.

Определив целью данного доклада на примере памятников Охрида и Прилепа выявить влияние эфирской традиции на становление и развитие палеологовской архитектуры в Македонии, мы попытаемся описать основные особенности памятников и проследить, какое развитие получила эфирская традиция на македонских землях, какие типологические, конструктивные и декоративные опции были переняты и каким образом модифицировалась архитектурная идентичность Эпира в региональной поздневизантийской практике.

## Ктиторский портрет в историографии византийского искусства: интерпретация, типология, восприятие

### Donor Portrait in Historiography of Byzantine Art: Interpretation, Typology, and Perception

**Анна Адамовна Адашинская**

Колледж Новой Европы, Бухарест, Румыния

**Anna Adashinskaya**

New Europe College, Bucharest, Romania

**Ключевые слова:** портрет, византийское искусство, византинисты, иконография, очевидец, социальная история искусств, эпиграммы, экфрасисы

**Key words:** portrait, Byzantine art, byzantinists, iconography, beholder, social history of art, epigrams, ekphrasis

The present paper is going to address the problem of Byzantine portraits – more precisely, Palaiologan portraits – in 20<sup>th</sup>-century Art Historiography, and to juxtapose it to the perception of portraits in Byzantine sources. Thus, it will analyze the theoretical paradigms and methodologies employed in past studies of images of historical personages.

The approach to Byzantine portrait by G. Millet was later developed by E. Kitzinger, I. Spatharakis, and P. Miljković-Peppek. In search for the Hellenistic origins of Byzantine painting and their ‘true realism’, they looked for a ‘genuine likeness’ between the image and the ‘sitter.’ In their view, the portraits were distinct from other figures (predominantly religious), as Byzantine artists employed a different, more realistic, manner emphasizing the faithfulness of these images to the originals. Thus, looking at the stylistic characteristics, these scholars elaborated aesthetic concepts and focused on the painters’ techniques.

In opposition to the previous method, a group of scholars following A. Grabar’s iconographic approach to imperial imagery paid attention to typology, composition, and historical dynamics of Middle and Late Byzantine portraits. An article by T. Velmans proposed a typology of portraits (royal, votive, funerary, historical) and turned the attention to Palaiologan monuments that were overlooked or underestimated earlier. Serbian Iconographic School (V. Đurić, I. Đorđević, D. Vojvodić, etc.) developed the approach initiated by S. Radojčić working on Serbian rulers’ portraits. In its core, one may observe two bedrock concepts: 1) unity of Byzantine and Balkan Slavic Art as shaped by the same iconographic principles; 2) politics, ideology, and negotiation of power as driving forces behind the evolution of compositions including historical figures.

Following C. Mango’s historical approach to Byzantine images, another group of scholars (Ch. Walter, E. Yota, S. Tomeković-Reggiani, E. Drakopoulou, etc.), formulated the sociology of Byzantine portraits. By looking closely at the status, wealth, gender, and profession of the commissioners, these scholars analyzed the relations between the represented personages and the receptive communities. The introduction of epigraphic material on equal terms with images, allowed to S. Kalopissi-Verti to demonstrate the interrelation between the visual and written components in the creation and perception of Byzantine portraits.

The most recent studies on Byzantine portraits, undertaken by S. Brooks, I. Drpić, K. Marsengill, R. Frances, and others, focus on two new methodological issues, namely: rhetorical technics and donors’ identities. On the one hand, they notice such important aspects of Byzantine images as placement, accessibility, participation in rituals, and interaction with beholders; on the other hand, these new studies analyze how the commissioners’ emotional state and social ambitions affected and effected the appearance of the monuments.

To conclude this paper, I will turn to the elusive but very important approach to Byzantine portraits, namely: their perception through the eyes of contemporaries. When reading the accounts of Late Byzantine historians, ekphraseis, and art epigrams

by Manuel Philes, striking differences between medieval and modern gazes occur. The Byzantines, indeed, appreciated realism, but understood it in a completely different way, as a faithful image of social, psychical, and physical self. They were concerned with feelings that a scene ('theama') produced in beholders: grieve, amazement, or compassion; they rarely described the actual appearance or details of portraits, limiting the accounts to generalized statements on beauty and vividness of paintings.

Numerous examples of prolonged discussions on the commissioners' status, achievements and piety may suggest that the accompanying inscriptions played important role in the course of perception. Thus, images revealed themselves in relations to the beholders, but their primary aim was the relations with the divinity. Besides, many examples of the Palaiologan portraits witness about some discrepancies between the actual appearance of the commissioners and their portraits: a personage may be depicted older or younger than (s)he is or more fine-featured. Nevertheless, the image could be true even when it did not reflect the actual age or features, but rather evoked the commissioners' selves in the memory of the beholders.

## The Icons from Šlegovo as a Contribution to the Artistic Creativity of Kratovo in the Course of the 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Century

### Иконы из Шлегова и их значение в художественной традиции Кратова XV–XVII веков

**Дарко Николовски**

Национальный Реставрационный центр,  
Скопье, Македония

**Darko Nikolovski**

National Conservation Center, Skopje,  
Republic of Macedonia

**Ключевые слова:** Кратово, Димитар Пепич, иконы Шлегова, искусство XV–XVII вв.

**Key words:** Kratovo, Duke Dimitar Pepić, icons from Šlegovo, 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries

In the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries, Kratovo was in the cluster of the relatively significant economic centers of the Balkan region mostly owing to the function of the wealthy iron mines. Due to that beneficial economic climate, Kratovo became the centre of literary and artistic manifestation. In the atmosphere of such cultural activities, the Duke of Kratovo, Dimitar Pepić particularly distinguished himself being closely connected to the agile Head of the Ohrid Archbishopric Prochor (1525–1550) who endowed the nobleman with the title of “economus ... of the Holy and Grand church of Iustiniana Prima” not only due to his generous material donations, rather his active participation in ecclesiastical life. His well known commissions are: the monastery of St. Nicholas Toplički, where he appears as the primary khetor, than the renewed temples in the Slepče monastery – St. John Prodrome and the Most Holy Virgin Mary of Kičevo; however, he sent precious donations to other monasteries, as well, among which Lesново, Treskavec and the Russian monastery of St. Panteleimon on Mount Athos.

In order to expand the knowledge on the creative activity of Kratovo as an artistic milieu, we can also count the icons brought into the depot of the Church of the Holy Mother of God in the village of Šlegovo in the vicinity of Kratovo. There are 12 icons which represent the collection of works from several different chronological eras (15<sup>th</sup>/16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Century), most probably found in an undisclosed church, having in mind that the erection of the temple is dated in 1861. They are part of, at least, two iconostases and have been customized for the new iconostasis constructed in the 19<sup>th</sup> century, whereat they have been repainted on the reverse sides, while some of them have been cut in several portions undergoing serious damages. The older iconostasis, which dates back to the 15<sup>th</sup>/16<sup>th</sup> century, comprised the icons of St. Paraskevi (Reg. number 323), St. Kiriaki (Reg. number 324), St. Nicholas (Reg. number 326, 329), St. Archangel Michael (327a, 327b), Holy Virgin and Child (Reg. number 328) and the expanded Deisis (Reg. number 330), while in the 17<sup>th</sup> century the icon with the St. Nicholas Vita was created (Reg. number 332) as well as another specimen of an expanded Deisis (Reg. number 331).

## **А. А. Миллер и развитие науки о средневековых древностях на Кавказе: зооморфные образы**

### **А. А. Miller and the Evolution of Researches on the Medieval Objects on Caucasus: Zoomorphic Images**

**Екатерина Юрьевна Ендольцева**

Институт востоковедения РАН,  
Российская Федерация

**Ekaterina Endoltseva**

Institute of Oriental Studies of the Russian Academy  
of Sciences, Russian Federation

**Ключевые слова:** Кавказ, бронзовый век, зооморфные образы, христианство, преемственность

**Key words:** Caucasus, Bronze Age, zoomorphic images, Christianity, continuity

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научных проектов № 18-012-00319 и № 20-512-07001.

**А**. Миллер (1875–1935) — выдающийся учёный-кавказовед, с 1918 по 1923 г. директор Русского музея — внёс неоценимый вклад в изучение древностей Кавказа. Бесценны как полевые находки исследователя, так и его теоретические изыскания в данной области.

А. А. Миллер одним из первых сформулировал ключевой для изучения древностей Кавказа тезис о «преемственности и непрерывности в развитии основных форм» материальных предметов в «кавказском яфетическом мире» «при сравнительно незначительных вариационных изменениях».

Этот тезис исследователь проиллюстрировал помимо прочего тем, что показал, как древнейшие сакральные знаки (различного рода розетки, рога, некоторые орнаменты и т. д.) используются в бытовой материальной культуре современного ему Дагестана.

Другое важное теоретическое достижение методологического свойства касается изображений собак. В статье, посвящённой этой теме, А. А. Миллер показал, как можно проследить трансформацию образа собаки на предметах начиная с ритуальных кобанских топоров (X–VII вв. до н. э.) вплоть до различного рода стел, датированных XVI в. Выдающийся учёный сумел, с одной стороны, продемонстрировать преемственность и непрерывность в изображении этого животного на Кавказе, с другой — сформулировать особенности, характерные для поздних изображений (стилизация и условность при сохранении ключевых черт).

Сделанные А. А. Миллером открытия позволяют развить сформулированные им идеи. Так, например, в изображении бычьей головы также, оказывается, можно видеть древнейший сакральный знак, который сохраняет своё значение как в христианской культуре Кавказа, так и в современной традиционно-бытовой.

Что касается образа собаки, то обозначенные А. А. Миллером тенденции помогают по-новому осмыслить изображения над главным входом в храм на горе Лашкендар.

Выводы учёного важны также для обоснования возможности рассматривать зооморфные образы, которые встречаются на христианских храмах эпохи Средневековья на Кавказе, как синкретические и сакральные, понимаемые как таковые задолго до утверждения на Кавказе монотеистических религий.

# IV

## Искусство Нового и Новейшего времени: трансформация средневекового мышления, наследие, историческая память

### Art in Modern and Contemporary Times: Transformation of Medieval Thinking, Heritage, Historical Memory

#### **Первый сад. Древнейшие формы ландшафтного искусства в контексте истории и историографии XVIII–XX веков**

#### The First Garden. The Earliest Forms of the Landscape Art in the Context of History and Historiography of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries

**Борис Михайлович Соколов**

Российский государственный гуманитарный  
университет, Российская Федерация

**Ключевые слова:** Сады Древнего Востока, ар-  
хаические сады, сады Индии, сады Ирана, сады  
Марокко, сады Средних веков, сады XX в.

**Boris Sokolov**

Russian State University for the Humanities,  
Russian Federation

**Key words:** Gardens of the Ancient East, archaic  
gardens, gardens of India, gardens of Iran, gardens  
of Marocco, medieval gardens, gardens of the 20<sup>th</sup>  
century

Первичные формы садового искусства, возникшего на заре цивилизаций Древнего Востока, можно проследить и реконструировать по аналогии с наиболее архаичными из документированных и сохранившихся садов. К ним относятся храмовые сады Египта и Кхмерской империи, королевские парки Агдаль и Менара в Марракеше, сады оазисов Сахары, плавучие плантации Сочимилько в Мексике. Планировка такого сада происходит от огорода и плантации — это огороженный стеной прямоугольник с рядовой посадкой деревьев. Его дополняет центральный элемент — бассейн, храм или дворец, часто на возвышении. Сочетание водоёма и постройки даёт первые варианты композиции (Менара, Ангкор Ват, виллы на египетских фресках).

Формы «первого сада» варьируются в историческом развитии ландшафтного искусства. Они хорошо прослеживаются в китайском императорском парке Ихэюань, в средневековых мусульманских чар-багах (сад с крестообразным делением водой на четыре части — таков и комплекс Тадж-Махала в Агре), в форме сада Эдема с мировыми реками по его сторонам либо по углам, в западном Средневековье. Более поздние воплощения архаических схем дают дворы-сады восточных резиденций XII–XIX вв.: Альгамбра в Гранаде, Бадиа и Бахия в Марракеше, Гулистан в Тегеране, Эрам в Ширазе, главная площадь Нахш-и-Джахан в Исфахане. Западные вариации формы «первого сада» включают римские виллы (сад Лорея Тибуртина в Помпеях, водная вилла в Конимбриге), продолжают в монастырских дворах (Сан Мартино в Неаполе), а в колониальный и постколониальный периоды дают множество индивидуальных решений. К наиболее интересным относятся сад Мажореля (1930-е) и Тайный сад (2016) в Марракеше.

С интерпретацией идеи «первого сада» связана и длинная традиция садовой историографии. Её ранние выводы суммирует Хорас Уолпол в очерке «История современного вкуса в садоводстве» (1770-е): сад вначале был «полоской земли под капусту и кусты крыжовника», а потом в соответствии с требованиями роскоши разросся и усложнился. Свои предположения высказывались в ранней научной литературе (Готхайн, Курбатов), аргументированные обобщения делают современные исследователи, из которых следует выделить Дэвида Раггlsa (D.-F. Ruggls. *Islamic Gardens and Landscapes*. Pennsylvania, 2007).

Доклад основан на материале, собранном в экспедициях по тридцати странам Востока и Европы, и иллюстрирован фотографиями и схемами автора.



## Резиденция Петра I в Коломенском: комплексное историко-археологическое исследование

### Peter the Great's Residence in Kolomenskoye: Integrated Study on History and Archaeology

#### **Svetlana Baranova**

Russian State University for the Humanities,  
Russian Federation

#### **Leonid Belyaev**

Institute of Archaeology of Russian Academy  
of Sciences, Russian Federation

#### **Светлана Измаиловна Баранова**

Российский государственный гуманитарный  
университет, Российская Федерация

#### **Леонид Андреевич Беляев**

Институт археологии Российской академии  
наук, Российская Федерация

**Key words:** Early Modern time, Peter the First, the Residence of Kolomenskoye, the Tsar's Palace, architecture, art, Europeans in Russia, court culture, archaeology of the transitional period,

**Ключевые слова:** Раннее Новое время, Пётр I, Коломенское, резиденция, Государев двор, дворец, придворная культура, интерьеры, материальная культура, архитектура, искусство, иностранцы в России, археология переходного периода

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-09-42021.

**К**оломенское — царская и императорская резиденция на протяжении XVI–XIX вв. Здесь часто бывали представители династии Рюриковичей и Романовых. Со второй половины XVII в. это главная резиденция Романовых. Новый ансамбль Государева двора начал строить царь Алексей Михайлович, а его сын царь Фёдор Алексеевич завершил строительные работы, возведя Столовую палату.

С дворцом отца и брата связано детство Петра I. Позже он включил Коломенское в церемониалы празднований взятия Азова и победы под Полтавой, построил здесь две потешные земляные крепости и потешный дворец, проводил на территории резиденции военные учения и разместил здесь свои полки в 1712 г. Наконец, уже став императором, распорядился восстановить Коломенский дворец, задействовав в работах архитекторов Ф. Чекаловского, М. Земцова и И. Устинова (эти работы проводились в 1722–1726 гг.).

Уникальность ситуации в том, что главная царская резиденция второй половины XVII в. часто изучалась археологами. Территория Государева двора и Вознесенской площади в Коломенском около 62 000 кв. м, из них более 11,3 % (более 7000 кв. м) изучены раскопками, причём участок самого дворца исследован со значительной полнотой. Однако результаты до сих пор не введены в научный оборот. Кроме того, в XXI в. существенно продвинулись архивные, историко-архитектурные и музейные исследования Коломенского последней четверти XVII — первой четверти XVIII в. Накопленные источники настоятельно требуют

соединения в фундаментальном научном исследовании, совмещающем работу с архивными (письменными, изобразительными) и вещевыми (музейными) материалами, а также анализ археологической документации за почти столетний период. Системного, всестороннего исследования источников, связанных с историей резиденции Петра I в Коломенском, до сих пор не проводилось.

Требуется аналитическая работа, которая позволит пролить новый свет на первые годы жизни царевича Петра Алексеевича, на формирование его вкусов и взглядов как европейски ориентированной личности, на его развитие как будущего царя-реформатора, а также на мемориальную ценность этой подмосковной для императора в последние годы жизни, на формирующиеся в его сознании представления о необходимости сохранять и поддерживать наследие царственных предков.

Кроме того, станет возможным сосредоточить внимание на проблеме преемственности и разрыва традиций в культуре Петровской эпохи, изучить роль Петра I не только в трансформации традиций, но и в сохранении преемственности — ведь именно ему принадлежит заслуга восстановления Коломенского дворца в 1720-е гг.

Комплексное историко-археологическое исследование резиденции в Коломенском на протяжении последней четверти XVII — первой четверти XVIII в. позволит раскрыть своеобразие культуры переходного периода и определить, как в нём сочетались преемственность и разрыв традиций, как отразилась в культуре резиденций трансформация Московского царства в Российскую империю. Тем самым предполагается определить новое, более значимое место Петровского периода в культурном пространстве Москвы.

## Церемониальное искусство в России XVIII века.

### К постановке проблемы

### Ceremonial Art in 18<sup>th</sup>-Century Russia. A Problem Statement

**Екатерина Александровна Тюхменева**

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Российская Федерация

**Ekaterina Tyukhmeneva**

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Russian Federation

**Ключевые слова:** церемониал, церемониальное искусство, русское искусство XVIII в., панегирическая культура, праздничное убранство города, художественное оформление интерьеров, аллегория, эмблема, государственные символы, барокко

**Key words:** ceremonial, ceremonial art, Russian art of the 18<sup>th</sup> century, panegyric culture, festive decoration of the city, interior decoration, allegory, emblem, state symbols, Baroque

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-42023.

**Р**езкие перемены, происходившие в первой четверти XVIII в. в отечественном государственном церемониале, повлекли за собой поиск и развитие новых форм его художественного оформления. В существующей историографии достаточно хорошо изучены сложившиеся тогда церемониалы Дома Романовых, а также процесс устройства различных торжеств (прежде всего коронационных, погребальных и военных). Цель данной работы — наметить основные принципы церемониального искусства в России XVIII столетия, ставшего неотъемлемой частью придворной художественной культуры того периода.

Подчиняясь требованиям церемониала, программа его художественного убранства отвечала идее возвысить персону монарха, одновременно обозначив связь правителя с подданными. Построение декорационного ансамбля шло от центра к периферии, что сказывалось даже в иерархии материалов исполнения. Каждый элемент был детально продуман и занимал своё определённое место. Важная роль отводилась государственным символам и регалиям, а также аллегориям и эмблемам, особенно в эпоху барокко. Церемониальное убранство всегда отличали грандиозность, чёткая организация пространства, богатство отделки, использование драгоценных и дорогих материалов (либо их имитация), серьёзное отношение к образно-содержательной стороне. Всё было направлено на создание атмосферы торжественного величия.

Стремление к зрелищности предопределило театральный и синтетический характер церемониальной культуры, активно задействовавшей возможности разных сфер творчества — от архитектуры до пиротехники. В расчёте на чувственное восприятие широко применялись световые и звуковые эффекты. Существенное значение имело колористическое решение отдельных элементов ансамбля, как правило, опиравшееся на определённую традицию. Следование традиции и консерватизм, присущие церемониальному искусству, отражали принцип незыблемости и преемственности власти. На практике старались многократно использовать элементы убранства и предметы, хранившиеся после предшествующих церемоний (важным исключением являлась императорская корона). Часть подобных уникальных артефактов дошла до наших дней, например отдельные экземпляры церемониального костюма, балдахин, царских и императорских регалий.

Определённые модели церемониального убранства (коронационного, погребального и др.) были выработаны за довольно короткий срок — в правление Петра I, и во многом при личном участии монарха и его сподвижников. Источниками для них послужили европейские образцы, прежде всего французские и немецкие. С небольшими изменениями эти модели существовали на протяжении всего XVIII столетия.

В целом на развитие церемониального искусства в России оказал влияние целый ряд факторов. Среди них наличие сильных национальных устоев и мощ-

ной художественной традиции, стилевая ситуация в искусстве, выбор места проведения торжеств (преимущественно Москва и Петербург), вклад заказчиков, инвенторов и мастеров-исполнителей. Имперские амбиции и богатые возможности Российского государства позволили создать значительные церемониальные ансамбли, которые заняли достойное место в истории общеевропейской придворной культуры Нового времени.

## Образ власти в культуре барокко: триумфы императрицы Елизаветы Петровны

### The Image of Power in Baroque Culture: the Triumphs of Empress Elizaveta Petrovna

**Алла Александровна Аронова**

Государственный институт искусствознания  
Министерства культуры РФ,  
Российская Федерация

**Alla Aronova**

State Institute of Art Studies, Moscow,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Коронация, Минерва, Абоский мир, погребение, триумф, Пётр I, императрица Елизавета Петровна, Астрея

**Key words:** coronation, Minerva, the Treaty of Åbo, burial, triumph, Peter I, empress Elizaveta Petrovna, Astree

**В** докладе рассматривается:

1. Рождение императрицы Елизаветы Петровны под сенью Полтавского триумфа Петра I. Семантика имени: значение («Бог мой — клятва»); небесная покровительница (праведная Елизавета — мать Иоанна Крестителя); субъективный прозападный вкус отца (Лизетт). Воспитание на фоне празднования побед Северной войны, строительства новой столицы Петербурга и рождения Российской империи. Взросление в ожидании трона («Тестамент» Екатерины I и появление первых российских императриц). Изменение сценария и сценографии государственного триумфа в правление Анны Иоанновны: Минерва вместо Марса.

2. Первый триумф императрицы Елизаветы Петровны — коронация (от публикации «Манифеста» до возвращения в Петербург). Коронационный сценарий и сценография предшественников (Екатерина I, Пётр II, Анна Иоанновна): дополнения и изменения. Программа политических намерений императрицы и её отражение в художественном оформлении торжества.

3. Второй триумф — празднование Абоского мира (от получения известия о мире до возвращения в Петербург из Москвы). Торжества в Петербурге и Москве: подражание Петру I — Марсу и конструирование образной среды Елизаветы — Астреи. Коронационная сценография как основа визуального решения военного триумфа российской императрицы.

4. Третий триумф – погребение Елизаветы Петровны (от дня смерти до дня погребения). Преемственность погребального сценария и художественного оформления (Пётр I – Елизавета Петровна). Публичное прославление ушедшей императрицы средствами временной архитектуры как необходимое условие визуализации идеи преемственности и легитимности власти.

## **Готика и палладианство, французские и английские источники центрических композиций М. Ф. Казакова (на примере Петровского подъездного дворца)**

Gothic and Palladianism, French and English Sources of Centric Compositions by M. F. Kazakov  
(on the Example of the Petrovsky Pod'ezdnoy Palace)

**Алексей Николаевич Яковлев**

Государственный институт искусствознания  
Министерства культуры РФ,  
Российская Федерация

**Alexey Yakovlev**

State Institute of Art Studies, Moscow,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Матвей Казаков, классицизм, псевдоготика, палладианство, центрические здания, прототип, аналог, иконография, стиль

**Key words:** Matvey Kazakov, Classicism, Gothic Revival, Palladianism, central buildings, prototype, analogue, iconography, style

**Т**емы готики и палладианства в творчестве Матвея Казакова недостаточно раскрыты, хотя к ним и обращались исследователи. В литературе поднимался вопрос о французских влияниях на московского архитектора, однако вопрос об английских источниках не ставился.

Выразительная композиция и яркий образ готического Петровского дворца на окраине Москвы (1775–1782) были результатом сложной работы и поиска формы. В облике дворца очевидны заимствования из древнерусской архитектуры Кремля, теремов и соборов, а также усадеб в Измайлове и Коломенском. Мотивы узорочья XVII в. сознательно смешаны с элементами европейской готики, а также барочно-классицистической структурой фасадного убранства. При этом объёмная композиция здания, соединяющая кубический купольный центральный объём и мотив циркумференций, удивительным образом близка к палладианским виллам Капра «Ротонда» (1553) и Триссино в Меледо (1560-е).

Исходя из общей идеи и архитектурной стилистики, ближайшими аналогами и возможными прототипами Петровского дворца можно назвать два сооружения: один из ходынских павильонов – театр «Кинбурн» (1775, не сохр.), и Чесменский дворец под Петербургом (1774–1777, Ю. М. Фельтен). Известно, что

прототипом необычной треугольной формы Чесменского дворца стал позднеготический замок Лонгфорд в Англии (1591, Джон Торп, перестроен в 1717), опубликованный в популярном английском сборнике проектов Колена Кэмпбелла *Vitruvius Britannicus*.

Казаков теоретически мог пользоваться одним из изданий Палладио, которые имели хождение в России. Однако более вероятно, что палладианские мотивы и схемы были заимствованы из *Vitruvius Britannicus*. В этом сборнике представлены проекты загородных домов типа Виллы Ротонды: это замок Мереворт (1723, К. Кэмпбелл), дом в Футс Крэй (1754, И. Уэрр (?), не сохр.) и усадьба Натхолл (1757, Т. Райт (?), не сохр.). Другие проекты обобщённо развивают схему плана виллы прямоугольной формы с центральным круглым залом и циркульными служебными крыльями: например, дом в Гудвуде (1724, К. Кэмпбелл). Общая идея служебных циркумференций, повёрнутых лицом к дворцу, есть в проекте Бёрлингтон-хаус на Пикадилли (1717, К. Кэмпбелл).

Нельзя также исключать влияние на Казакова увражей Ж.-Ф. Неффоржа, ставших ещё с начала 1770-х гг. для московского зодчего своеобразной энциклопедией новой архитектуры, откуда он черпал бесчисленные идеи.

Исследователи справедливо сравнивали внутреннюю планировку Петровского дворца с планом усадьбы Н. А. Демидова Петровское-Княжищево. Однако первичен в данном случае Петровский дворец. Ближайшим аналогом центральной планировки главного корпуса Петровского дворца является известный французский проект Королевского павильона в Шато де Марли (1679–1686, Ж. Ардуэн-Мансар, не сохр.), известный в России по разным архитектурным изданиям.

## **О понятии «исторический жанр» в русском классическом искусстве XVIII века.**

### **Источники и интерпретации**

#### **On the Concept of Historical Genre in Russian Classical Art of the 18<sup>th</sup>-Century Sources and Interpretations**

**Марина Александровна Пожарова**

Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Российская Федерация

**Marina Pozarova**

The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russian Federation

**Ключевые слова:** исторический жанр, Андре Фелибьен, Академия художеств, Иван Урванов

**Key words:** historical genre, André Félibien, Academy of Fine Arts, Ivan Urvanov

**Д**оклад посвящён исследованию представлений об «историческом жанре», сформировавшихся в русской культуре XVIII в. Данная тема привлекала внимание специалистов, которые нередко сводили её проблематику к «иерархии жанров». Однако создатели академической теории, начиная с Андре Фелибьена, выделяя «историческую живопись», подразумевали определённую совокупность качественных характеристик произведения, а не «унижение» жанров. Социологическая подоплёка — достояние позднейшего времени, когда уже в XIX в. исследователи и критики стремились, подобно Андре Фонтену, заклеить догматизм поздних академических установок, мешавших развитию новых течений французского искусства. «Инструкция учителям живописных классов» о подчинении всех наставников профессору исторической живописи, «поелику разные роды живописи суть отрасли исторической», составленная в России в 1795 г. Иваном Акимовичем Акимовым, являлась скорее проявлением администрирования, чем следствием развития академической мысли.

В известном труде Н. М. Молевой и Э. М. Белютина «Педагогическая система Академии художеств», содержащем наиболее плодотворное исследование темы становления «исторического жанра» в России, недостаточно освещены европейские источники, к которым прибегали отечественные теоретики в XVIII в. Для наших авторов Шарль Лебрен и Даниил Прейслер — современники Ивана Урванова, хотя названные мастера творили столетием раньше, чем наш профессор, и этот промежуток времени не остался бесплодным для западных идей на русской почве. Справедливо стремясь подчеркнуть оригинальность русской школы, Н. М. Молева и Э. М. Белютин обнаруживают «реалистические» устремления в сугубо классицистических постулатах наших академистов.

В настоящем исследовании рассматривается описанная сфера академической теории в более широком культурном контексте, расширены и уточнены европейские источники, известные русским художникам и деятелям искусства, а также предпринята оценка их освоения и использования.

## **«История должна быть зеркало дел великих».** **Сюжеты из Плутарха и метаморфозы «героики»** **в академическом искусстве первой половины XIX века** “History Must Be the Speculum of Great Deeds”. Plots from Plutarch’s and Metamorphoses of the “Heroic Style” in Academic Art of the First Half of the 19<sup>th</sup> Century

**Светлана Степановна Степанова**

Государственная Третьяковская галерея,  
Российская Федерация

**Svetlana Stepanova**

The State Tretyakov Gallery,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Античность, классицизм, академическое искусство, историческая живопись, сюжет, интерпретация, Плутарх, «Сравнительные жизнеописания»

**Key words:** antiquity classicism, academic art, historical painting, plot, creative interpretation, Plutarch, Comparative Biographies

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00459.

**А**нтичная тематика русского классицизма традиционно находится в сфере внимания искусствоведческой науки. Цель настоящего доклада — опираясь на анализ конкретной группы произведений, углубить представление о данном предмете в историко-культурном контексте и в ракурсе проблематики, касающейся гуманизирующей миссии искусства.

Фраза, вынесенная в название доклада, принадлежит В. В. Попугаеву, члену Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, сочинителю труда «О высоком изящных искусств». Необходимым качеством, определяющим эстетический уровень художественной формы, признавалась связь изобразительного искусства с литературой. На публичных чтениях Общества читали переводы из классических авторов — Платона, Тацита, исторические труды Карамзина, сочинения Державина. Имена героев классической древности обретали значение символов, а «Сравнительные жизнеописания» — с их очевидным морально-психологическим аспектом, в Новое время стали излюбленным чтением образованных людей.

Однако произведений на сюжеты из Плутарха в русской исторической живописи не так много. Поэтому особый интерес представляет выбор художниками этой темы и характер её пластического воплощения. Так, в мировой культуре образ Пелопида оказывается не самым популярным и практически не встречается в скульптуре и живописи. Художники Нового времени преимущественно обращались к личности его соратника по борьбе за независимость Фив — Эпаминонду. В 1827 г. кандидат Виленского университета Викентий (Винцет) Смоковский, посетивший петербургскую Академию художеств, писал картину по программе «Смерть Эпаминонда во время победы, одержанной им над Лакедемонянами», местонахождение которой неизвестно. В этой связи картина академика живописи А. И. Иванова «Смерть Пелопида» (ГТГ) представляется во многих отношениях явлением исключительным. Традиционная для классицизма тема смерти героя получила особую авторскую интерпретацию — она сопряжена с христианской темой «оплакивания». Вывод об этом авторе доклада следует из анализа композиционных и пластических идей художника.

В годы ученичества сын А. И. Иванова Александр исполнил рисунок на сюжет из Плутарха, не связанный с академическими программами, что явилось одним из проявлений творческой самостоятельности будущего гения кисти.



Помимо Александра Македонского одним из наиболее востребованных в искусстве героев Плутарха был Алкивиад. Художественное решение картины «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада» (1828, ГРМ), написанной в Италии П. В. Басиным, свидетельствует о широте культурного кругозора русского академика и романтической увлечённости античной историей в её героической «ипостаси».

Сюжетная фабула полотна «Алкивиад и его друг спасаются, выбегая из своего дома, подождённого врагами» (1842, ГТГ) Я. Ф. Капкова даёт художнику возможность продемонстрировать в драматической ситуации «героический» характер мужской телесности, динамические и ритмические качества человеческой фигуры как основы пластических решений.

Опираясь на метод сравнительного анализа текста и образа, выявляя семантику представленных произведений, полагаем, что рассмотрение художественных принципов классицизма сквозь призму обращения к сюжетам из Плутарха позволяет увидеть не только широкий спектр индивидуальных творческих решений, но и достижения академической школы, создававшей прочный фундамент для дальнейшего развития отечественного искусства.

Последующая судьба героев Плутарха может быть прослежена на материале академической живописи второй половины XIX в.

## Русская провинциальная церковная стенопись XIX века в «большой истории искусства»

### Russian Provincial Church Mural Painting of the 19<sup>th</sup> Century in the “Mainstream Art History”

#### **Анна Леонидовна Павлова**

Научно-исследовательский институт теории  
и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств,  
Российская Федерация

#### **Anna Pavlova**

Research Institute of Theory and History of Fine  
Arts of the Russian Academy of Arts Russian  
Federation

**Ключевые слова:** искусствознание в провинции, церковная стенопись XIX в., история русского искусства, региональные мастера

**Key words:** church mural painting of 19<sup>th</sup> century, Russian art history, provincial painters, provincial art studies

**О**сновная задача исследования — показать, как и почему изменялись взгляды специалистов на монументальную живопись XIX в. в храмах Центральной России.

Церковная стенопись XIX в. разнообразна по своим направлениям, но ведущими в ней были стилистика классицизма в первой половине столетия и формы эклектики во второй.

Стенопись провинции привлекла внимание ещё в 1840-е гг. и почти сразу попала под огонь критики. Монументальную живопись обвиняли во вторичности в отношении западноевропейского искусства: использование графюр в качестве образцов свидетельствовало об отсутствии оригинальности и самостоятельности. Церковные стенописи русской провинции не попали в «большую историю искусства» и почти на столетие выпали из сферы интересов специалистов.

Однако изучение истории вопроса показывает, что интерес к стенописи сохранялся на периферии столичного искусствознания. Параллельно со столичным искусствознанием создаются исследования в регионах, в которых рассматриваются местные произведения искусства. С конца 1980-х гг. вместе с интересом к поздней иконописи стало постепенно увеличиваться число изданий, посвящённых росписям. Благодаря специальным исследованиям и публикациям фотографий в интернете среди широкой аудитории растёт интерес к этому искусству. В последнее время стало ясно, что критические взгляды во многом были связаны с незнанием памятников стенописи. Ключевым моментом в изменении отношения к ним стала публикация и интерпретация документов из региональных архивов, которая в основном ведётся местными учёными.

На протяжении XIX в. церковная стенопись была первым масштабным художественным впечатлением для подавляющего большинства населения России. Церковная монументальная живопись сосредоточила наиболее важные богословские размышления эпохи, объединила яркие примеры художественных достижений, стала наиболее полным проявлением синтеза искусств в провинции. Её возвращение в «большую историю искусства» позволит со временем более достоверно представить общую картину русской культуры XIX в.

Объективный взгляд современного искусствознания на крупнейшие памятники провинциального искусства даёт возможность увидеть в них не беспомощное подражание, но в отдельных случаях новаторские художественные приёмы, ещё недавно казавшиеся примитивными. Провинциальные мастера владели выразительной силой условности в искусстве, которая приобрела популярность во всём мире в начале XX в. Мастера, владевшие академической школой рисования, в монументальной живописи проявляли редкую изобретательность и свободу, которой часто недоставало столичным художникам. Провинциальная художественная культура постепенно занимает прочное место в истории искусства во многом благодаря изменениям, произошедшим в искусствознании.

## Система росписей церкви Казанской иконы Божией Матери у Калужских ворот (1880–1890-е гг.) и её источники

### The Church of Our Lady of Kazan Mural Ensemble (1880–1890s) and Its Sources

**Елена Васильевна Гладких**

Государственный институт искусствознания  
Министерства культуры РФ,  
Российская Федерация

**Elena Gladkikh**

State Institute of Art Studies, Moscow,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Церковь Казанской иконы Божией Матери у Калужских ворот, Н. В. Никитин, М. В. Нестеров, В. В. Шокорев, историзм, церковные росписи, русское искусство XIX в.

**Key words:** N. V. Nikitin, M. V. Nesterov, V. V. Shokorev, Historicism, church murals, the Church of Our Lady of Kazan, 19<sup>th</sup>-century Russian art

**Д**оклад посвящён исследованию росписей церкви Казанской иконы Божией Матери у Калужских ворот в Москве, созданных по проектам и эскизам московского архитектора и реставратора Николая Васильевича Никитина в 1880–1890-е гг. Принимая во внимание недостаточную изученность монументальной церковной живописи периода историзма в целом, обращение к масштабному ансамблю росписей Казанской церкви представляет особый интерес. В ходе исследования была реконструирована история создания росписей, а также установлены имена причастных к ней художников, в том числе академиков живописи М. В. Нестерова и В. В. Шокорева.

На основе архивных документов выявлены памятники церковной монументальной живописи, избранные Н. В. Никитиным в качестве источников при создании ансамбля росписей Казанской церкви. По словам зодчего, они «принадлежат к лучшему времени греческого искусства, от которого получила начало и наша русская иконопись, сохранявшаяся издавна от времен принятия нами христианства».

Также установлены изданные в то время графические изображения памятников древней монументальной живописи, к которым Н. В. Никитин обращался при создании эскизов росписей Казанской церкви. Условность в воспроизведении оригиналов, присутствующая в этих публикациях, оказала особое влияние на стилистическое решение росписей.

Архивные изыскания позволили составить представление о программе росписей. Большинство свидетельств относится к композициям среднего алтарного полукружия, проект росписи которого был выполнен Н. В. Никитиным в 1890 г. В письме, адресованном обер-прокурору Синода К. П. Победоносцеву,

зодчий поясняет, что в алтаре проведена тема «Искупления». Также Н. В. Никитин консультировался у археолога и историка искусства Н. В. Покровского, письмо которого с рекомендациями относительно иконографических изводов и сопровождающих композиции надписей обнаружено в РГАДА.

Исследование системы росписей Казанской церкви представляет особый интерес в связи с утратой её интерьеров в 1920-е гг. и сносом самого здания в 1972 г.

## Полемические споры старообрядцев о каноне в иконографии: традиции и современность

### Polemic Debates of the Old Believers about the Canon in Iconography: Traditions and Modernity

**Екатерина Васильевна Быкова**

Вятский государственный университет,  
Российская Федерация

**Ekaterina Bykova**

Vyatka State University,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Иконография, старообрядчество, образ, икона, Д. А. Ровинский, икона Нового времени, канон

**Key words:** iconography, old believers, image, icon, D. A. Rovinsky, icon of the Modern Age, canon

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00238.

Одной из формальных причин раскола церкви в XVII в. были разногласия по поводу креста и крестного знамения, канонического изображения на иконах, а в дальнейшем споры продолжились внутри самого старообрядческого движения. Интерес представляет анализ трудов признанных исследователей в области иконографии, которые часто опирались на сочинения старообрядцев как источник доказательства и подтверждения датировки или расширяли иконографические ряды.

Труды протопопа Аввакума являются программой для старообрядцев, в его «Письмах» указаны основные критерии в иконографии и стилистике иконы, которые стали в дальнейшем основополагающими для развития иконописания в среде «ревнителей древлего благочестия». Выработанные критерии позднее поддерживались и развивались подвижниками различных толков и согласий старообрядчества. Анализ большого корпуса печатных и рукописных сборников для иконописцев позволяет утверждать, что проблема канона, исторические корни и традиции актуальны для староверческой среды в течение четырехсот лет существования. В начале XVIII в. происходит раскол в старообрядчестве на толки и согласия. Появляются новые догматические учения, которые продолжа-

ют и конкретизируют учения Аввакума и его ближайших последователей и вырабатывают дополнительные критерии в иконографии. Одним из новых фундаментальных учений в этой области являются «Поморские ответы» Андрея Денисова. По своей основательности «Поморские ответы» являются классической книгой по иконографии, причём она использовалась не только беспоповцами, но и поповцы черпали оттуда доказательства своей правоты. Анализ «Поморских ответов» с точки зрения выявления иконографических особенностей в старообрядческой иконе один из важных источников для понимания дальнейших расхождений в среде старообрядчества. Одни из радикальных споров между беспоповцами и поповцами — о голубе в качестве символа Святого Духа на распятии, а также о надписи ИНЦИ («Исус Назарей Царь Иудейский»).

Соборы в среде беспоповцев устанавливали свои правила и обоснования почитания или неприятия различных вариантов иконографии. Анализ старообрядческих рукописных источников об иконе и поклонении, сравнение жизненных реалий во время экспедиционных исследований с целью описания молельных домов и частных коллекций позволяет в некоторых случаях выявлять миграционные процессы и идентифицировать староверческую общину.

Полемические споры по иконографии продолжаются и сегодня, особенно это проявляется в среде староверов часовенного согласия между общинами Аляски и Орегоны (США) и Дубчесом (Красноярский край, Россия). Теперь предмет дискуссии изменился: обсуждается не истинность трехперстия или двуперстия, а допустимость вариантов последнего и особенности его изображения на иконах. Выбранный для обоснования визуальный ряд и выписки из Священных Писаний подтверждает интерес к византийским и древнерусским образцам иконописания.

## **Успенский Пюхтицкий монастырь (1892–1910) — крупнейший ансамбль в русском стиле в Балтии**

### **The Pühtitsa Dormition Convent as the Largest Architectural Ensemble in the Russian Style in the Baltic States (1892–1910)**

#### **Александр Витальевич Берташ**

Архитектурное бюро «Литейная часть-91»,  
Германия

#### **Alexander Bertash**

Architectural Bureau "Liteynaya chast-91";  
Germany

**Ключевые слова:** Русский стиль, царствование Александра III, православие в Балтии, семантика Успенских соборов, русификация, Эстляндский губернатор С. В. Шаховской, архитектор М. Т. Преображенский, архитектор А. А. Полещук, Успенский Пюхтицкий монастырь

**Key words:** Russian style, the Pühtitsa Dormition Convent, the reign of Emperor Alexander III, Orthodoxy in the Baltics, Semantics of Dormition Cathedrals, Russification, Estonian governor S. Shakhovskoy, architect M. Preobrazhensky, architect A. Polishchuk

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00458.

Успенский Пюхтицкий монастырь (Эстония, Kuremäe küla) был основан в 1892 г. на Богородицкой горе, почитаемой православными. Его создание представляет собой один из не столь многочисленных примеров «архитектурной русификации» в Балтии в царствование Александра III и активного противостояния немецким лютеранским элитам, которые успешно влияли на местное эстонское население. Инициатором строительства монастыря, как и Александро-Невского собора в Ревеле/Таллине — двух самых крупных в Эстонии храмовых сооружений имперского значения — был губернатор князь С. В. Шаховской. После отчуждения Богородицкой горы, 17 апреля 1892 г., известный мастер русского московско-ярославского стиля, академик, профессор М. Т. Преображенский представил чертежи по перестройке недостроенного здания лютеранской кирхи на горе в православную церковь, по постройке святых врат со звонницей, трапезной и келий, каменной ограды с башнями. Формирование монастырского ансамбля в русском стиле происходило за короткое время, по проекту всего двух зодчих: М. Т. Преображенского и его ученика А. А. Полещука, что придало ему цельность, хотя в ансамбль вошли разнообразные по типологии храмы: старая деревянная клетская Николо-Арсениевская церковь, полукаменная трапезная, с шатровым верхом, Симеоно-Аннинская церковь, шатровая мемориальная Сергиевская церковь — усыпальница князя Шаховского.

Новый трёхпрестольный Успенский собор в Пюхтицком монастыре был сооружён в 1907–1910 гг. по проекту А. А. Полещука в формах ретроспективного направления русского стиля. Собор стал одной из важнейших предреволюционных церковных построек, завершающих эволюцию типа «больших соборов» (городских или монастырских), часто посвящённых Успению Божией Матери. Он может быть отнесён к четырёхстолпному «сокращённому» типу «больших соборов», по классификации М. Вдовиченко. Семантика и архитектурное решение собора в Пюхтице восходит к самым значительным с духовно-символической, исторической и художественной стороны Успенским соборам Древней Руси: Киева, Владимира, Москвы. Его архитектура также продолжает линию центрических соборов в русском стиле К. А. Тона. Непосредственное участие в устройстве монастыря столичной элиты не привело к его финансовому процветанию, но содействовало высокому художественному уровню архитектуры и убранства, выполненного известными Санкт-Петербургскими мастерами. Так, например, иконы иконостаса собора являются единственным уцелевшим примером творчества мастерской Егорова, сам иконостас — одно из двух полностью сохранившихся произведений мастерской Абросимовых. Особое внимание в Пюхтице уделялось связи с природным окружением, включая использование местных строительных материалов (булыжный камень, дерево, кирпич). Учитыв-

вался ландшафт, местные строительные традиции. Монастырские строения и художественное убранство не закрывавшихся храмов обители сохранились без значительных утрат.

С сооружением собора монастырский комплекс был завершён в основных своих чертах. Однако вспомогательные монастырские здания, преимущественно кельи и службы, строились и в позднесоветский период, при игуменье Варваре (Трофимовой). Пюхтицкий монастырь был единственным в РПЦ, где велось в это время строительство, причём ориентированное на архитектуру обители рубежа XIX–XX вв., эта тенденция сохраняется и в сооружениях последних лет. Пюхтицкий монастырь является доныне одним из лучших архитектурных ансамблей на территории Прибалтики времени её нахождения в составе Российской империи.

## Два «русских стиля» или один миф в истории русского искусства XIX века?

### Two “Russian Styles”: One the Myth in a History of 19<sup>th</sup>-Century Russian Art?

**Илья Евгеньевич Печёнкин**

Российский государственный гуманитарный  
университет, Российская Федерация

**Iliia Pechenkin**

Russian State University for the Humanities,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** XIX век, архитектура,  
эkleктика, историзм, русский стиль, историо-  
графия, В. В. Стасов

**Key words:** 19<sup>th</sup> century, architecture, revivalism,  
historicism, Russian Style, historiography,  
V. V. Stasov

Одним из центральных феноменов истории русского искусства XIX в. справедливо считается «русский стиль», выразившийся в различных видах искусства 1830–1890-х гг., но в первую очередь — в архитектуре и дизайне художественно-промышленных изделий. Специальное изучение «русского стиля», который долгое время считался не более чем отражением реакционной политики позднего российского самодержавия, началось около полувека назад. основополагающее значение здесь имеют труды Е. А. Борисовой (1979), Е. И. Кириченко (1977, 1978, 1986, 1997) и В. Г. Лисовского (1988, 2000, 2008), которые описали и систематизировали внушительный по объёму фактический материал, разработали периодизацию и классификацию этапов развития «русского стиля». Впрочем, их взгляд на объект изучения был во многом предопределён оптикой, которую предложил В. В. Стасов (1883, 1888).

Одним из принципиальных пунктов его интерпретации «русского стиля» было выстраивание бинарной оппозиции между «демократической» и «официальной» версиями этого направления. Представление о двойственной природе «русского стиля» было усвоено и советскими искусствоведами. Но если в описании Стасова речь шла о решительном вытеснении подлинно самобытным, выросшим на народной почве «демократическим русским стилем» официозного и фальшивого стиля, сочинённого К. А. Тоном, то у авторов последней трети XX в. говорится о параллельном и вполне автономном развитии «демократического» и «официального» направлений, причём последнее нередко описывается как почти бесплодное с точки зрения художественных результатов, а первое, представленное в первую очередь творчеством В. А. Гартмана, И. П. Ропета и художников Абрамцевского кружка, напротив — как полное живительных открытий и прогрессивных идей, предвосхитивших в России модерн. Более того, Кириченко пыталась связать возникновение «демократического русского стиля» в пореформенное время с эстетическими запросами разночинной (революционной) интеллигенции. Так вопрос качества архитектуры был опрокинут в общественно-политическую плоскость и поставлен в странную от неё зависимость.

На наш взгляд, данная концепция описания «русского стиля», на которую опираются исследователи из смежных областей гуманитарного знания, нуждается в критическом анализе. Фактический материал, при его непредвзятом рассмотрении, едва ли позволяет провести жёсткое размежевание «официального» и «демократического» в архитектурно-художественной практике «русского стиля». Для Стасова показателем «демократичности» здания была его общественная функция, а это подразумевает разговор не о стиле, а о типологии. Разумеется, придворное строительство или оформление династических торжеств можно вынести в отдельную рубрику. Но как отделить от официального заказа павильоны России на всемирных выставках, которые курировались на уровне Министерства финансов? Стоит ли при этом забывать, что традиция деревянного строительства в «самобытном» ключе восходит к придворным потешным «избам» первой половины XIX в.? И как, с другой стороны, отделить в биографии А. В. Прахова абрамцевский опыт любительского проектирования церкви от его роли как идеолога национально-консервативного поворота русского искусства 1870–1890-х гг.?

Представляется, что дилемма двух «русских стилей» является ложной и не подтверждается ничем, кроме публицистического наследия Стасова.



## Feminist Art History and Emily Shanks, the First Woman Peredvizhnik

### Феминистская история искусства и Эмили Шанкс, первая женщина-передвижник

**Розалинд Полли Блейкли**

Кембриджский университет, Великобритания

**Rosalind Polly Blakesley**

University of Cambridge, United Kingdom

**Ключевые слова:** передвижники, женщины,  
живопись, феминизм, выставки

**Key words:** Peredvizhniki, women painting,  
feminism, exhibitions

In 1891, exhibitors at the 19<sup>th</sup> exhibition of the Association of Travelling Art Exhibitions included a rare new entrant in the form of a woman artist, the British painter Emily Shanks (1857–1936). Shanks's submission, *Older Brother* (location unknown), was sufficiently noteworthy to be included in the exhibition catalogue and heralded an impressive run of exhibits with the Peredvizhniki. *New Girl at School*, a talking point at the 20<sup>th</sup> exhibition in 1892, was purchased by Pavel Tretyakov for his burgeoning gallery of Russian art; in 1894 *The Ink Spot* (location unknown) secured Shanks membership of the Association; and no fewer than eight of her works appeared at the 35<sup>th</sup> exhibition of 1906–7.

By the time Shanks left Russia for England at the outbreak of World War I, she had contributed a total of forty pictures to twenty of the twenty-five Peredvizhnik shows which took place from 1891 to 1915, as well as exhibiting at the All-Russia Industrial and Art Exhibition in Nizhny Novgorod in 1896, the Moscow Society of Art Lovers from 1900–1, and the Lemercier Gallery in Moscow from 1909–12. She used her vote and her voice judiciously in Peredvizhnik meetings, contributed works to charitable ventures, debated with Lev Tolstoi, and was sufficiently well known for the press to cover the solo selling exhibition she held prior to her departure from Russia, in 1913.

Yet for all this success, Shanks has left little trace in histories of Russian art. If noted occasionally as the student of Vasily Polenov at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture and as the first woman member of the Peredvizhniki, the actuality of her painting practice goes unremarked. Nor has British scholarship paid attention to the remarkable achievements of this pioneering artist on foreign soil.

This paper draws on recent developments in feminist art history to address this lacuna in scholarship, and interrogate both the neglect and the resurrection of Shanks's career. With extensive work in public and private collections and archives, it introduces Shanks's extant oeuvre of about twenty-five paintings, as well as those known only from exhibition catalogues and press reviews. It also trawls through late 19<sup>th</sup>- and early 20<sup>th</sup>-century newspapers and journals to establish contemporary reactions to Shanks's painting, and the ways in which her public profile served as a touchstone for broader debates about the role of women artists and their work. The paper's findings illuminate

not just the career of a trailblazing and undeservedly forgotten artist, but also the ways in her practice serves to problematize longstanding assumptions about the focus and priorities of the Peredvizhniki in the twilight of imperial rule.

## The Meanings of a Monument: the Crimean Memorial in Istanbul

### Значение монумента: Крымский мемориал в Стамбуле

**Аллан Доиг**

Оксфордский университет, Великобритания

**Allan Doig**

University of Oxford, United Kingdom

**Ключевые слова:** Смыслы, монумент, архитектура, Крым, готическое возрождение, мемориал, империализм

**Key words:** meaning, monument, architecture, Crimea, Gothic Revival, memorial, Imperialism

**O**f all types of architecture, it would be expected that the least ambiguous and open to a variety of interpretation would be the commemorative monument, given the strength of feeling that is the origin of their creation and the clarity of the statement they are intended to make. However, this paper will seek to show that different perspectives, depending on shifting artistic, religious, historical, and political stance will result in equally various evaluations of such a monument. The example used to demonstrate this is the British Crimean Memorial in Istanbul.

The Crimean Memorial Church is of particular interest to me in the first place because it was built by the architect George Edmund Street. He was appointed as Oxford Diocesan Architect in 1850 and built, rebuilt, or restored 113 parish churches in the diocese where I live, and (I believe) also designed part of my own house in 1854. It was, of course, a considerable surprise to discover a rather unusual example of his work in the backstreets of Galata in Istanbul, standing as a monument to that disastrous war.

Even before the Treaty of Paris was signed ending the war, the Times of London reported on 20 February 1856 that a committee had been formed to build a church in Istanbul as a memorial to those who fell. At a meeting held under the Presidency of HRH the Duke of Cambridge on 28 April almost £25000 was raised. A competition to design a memorial church was announced on 14 June with submissions to arrive by 1 January 1857. Designs were required to be in the Gothic style and further: 'Any approximation to the specific features of Byzantine Architecture is prohibited, as being objectionable in many respects. Still more must the competitors abstain from the imitation of any forms connected with the religious architecture of the Mohametans.' Human and animal forms in the decoration were strictly forbidden. National and religious readings were being both prescribed and proscribed. Religious sensitivities were not just between religions but also within the doctrinal and artistic disputes within the Church of England itself. In

fact, Street did not win the competition, he came second, but was asked to take over when problems arose in building the winning design.

From the perspective of the Foreign Office in London, the memorial stood for British prestige and standing in the region. To the British people it was about personal loss and a degree of outrage at the mishandling of the war and of foreign policy. To the British community, including Florence Nightingale, in Istanbul the church was to alleviate the plight of British soldiers and seamen in the port. To the 'grateful' sultan it must have been largely a reminder of his political weakness and dependence. To St Petersburg it was the loss of round about half a million men, but that also set the stage for the reforms of Alexander II. All these perspectives were uncomfortably ambivalent.

With these multiple meanings both positive and deeply negative, even to the British, it is a wonder the memorial was ever completed, and certainly that it continues to function today. Not surprisingly members of the church prefer to call it Christ Church. It is impossible to separate the architectural evaluation of the work from the religious and political dimensions, and that means your perspective depends on where you stand, and even when you were standing there.

## Ancient Artistic Motifs in the Memorials of Post-Unification Italy

### Древние мотивы в мемориалах объединённой Италии

**Симоне Рамбальди**

Университет Палермо, Италия

**Simone Rambaldi**

University of Palermo, Italy

**Ключевые слова:** древние мотивы, мемориалы, объединённая Италия

**Key words:** ancient artistic motifs, memorials, Post-Unification Italy

In the decades subsequent to the unification of the Kingdom of Italy, accomplished in 1861 after the proclamation of Vittorio Emanuele II as the king of the new State, the Italian peninsula became covered with many commemorative monuments. These were devoted, first of all, to honour the men who played a leading role in the heroic deeds of the Risorgimento on the one hand, and the places where the major historical events occurred on the other hand. Afterwards as well, the Italian State went on erecting memorials, in order to celebrate other victories and other casualties, as it happened on the occasion of the unsuccessful colonial attempts in the African land and then, above all, after the World War I.

Many of these commemorative monuments, in the choice of the subjects each time represented and of the figurative motifs adorning them, show that their authors had drawn some inspiration from the artistic repertory of the classical antiquity, and especially from the Roman world. Single typological patterns and single iconographies, properly refashioned, could well fit these new celebratory contexts too and strengthen

their meaning. In that, the Italian artists working in the decades between 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries continued a custom dating back, in the artistic practice of the western world, to the Renaissance period at least. But, unlike many other well known aspects of the classical heritage persistence in the modern art, the analysis of the contribution of forms and models derived from the antiquity, in creating the commemorative monuments of the unified Italy, it is still lacking today all the critical attention it surely deserves.

In order to convey an idea of the interest and of the opportunities of this original field of study can offer to the contemporary research activity, a sufficient set of examples will be examined. This will show up the ways and purposes the ancient motifs were repropounded by in the modern memorials. The monuments will be selected not only among those still visible in the main Italian cities, not forgetting some minor town, but also among those set in the actual places where the events they were aimed to commemorate happened. As one will see, apart from the specific local contexts, the revival of ancient artistic motifs always performed excellently the task it was destined to and contributed to diffuse in the strongest manner the ethics the Italian State wanted to convey by means of these commemorative monuments.

## The Photographic Records of Hadrian's Villa between Archaeological Documentation and Cultural Industry (1870 and 1920)

Фотофиксации виллы Адриана:  
между археологической документацией  
и культурной индустрией (1870 и 1920)

### Кристина Руджеро

Центральный институт истории искусств,  
Мюнхен, Германия

### Cristina Ruggero

Central Institute for Art History, Munich,  
Germany

**Ключевые слова:** вилла Адриана, фотография, культурное наследие, археология, культурная индустрия

**Key words:** Hadrian's Villa, photography, cultural heritage, archaeology, cultural industry

After centuries in which the visual transmission of antiquity was entrusted to drawings and engravings, watercolors and paintings, but also to literary descriptions and travel diaries, the advent of photography established a new way of seeing, now through the camera lens.

My question addresses specifically the impact of this new medium on the reception of the Roman Campagna and its ancient historical ruins in the fifty years between 1870 and 1920. Pivotal is the paradigmatic relationship between photography applied to

precisely recorded antiquities – from excavations, through preservation and restorations (documentation) – and also to the chronicles of passionate and erudite travelers (narrative). Tivoli, with its many ancient and early modern historical sites, as well as by virtue of its natural setting, has enjoyed a long-lasting fortune of classical interest. This town in the Roman Campagna between the Aniene River and the Tiburtine hills is steeped in history and Hadrian's Villa serves as a privileged and ideal point of departure.

Substantial historical and political changes across the Italian peninsula during the 19<sup>th</sup> century created the preconditions for a new attentiveness towards the prestigious past of the country. The proclamation of the Kingdom of Italy in 1861 was a crucial event also for the Roman Campagna: The annexation of Rome and its nomination as the kingdom's capital city had direct repercussions on the nation's cultural and artistic heritage. From the 1870s the Italian Government took care to encourage archeological study, and to promote new excavation campaigns. Additionally, it also took steps to purchase ancient properties of historical and archaeological interest still held in private hands. Excavations of the Province of Rome from the years 1871–1872 explains the procedures to be adopted for the restoration of the territory's sites, accompanied by some photographs documenting the planned interventions in order to make it easier for visitors to access the various sites such as those of HV.

It is my opinion that at least four main factors have contributed to a new approach to the works of art and antiquities of both major Italian cities and their surrounding areas, of which HV represents a truly exemplary case: 1) The importance of images for archeology as an essential scientific tool to fix and visualize the knowledge that was being acquired also in order to illustrate the results in publications; 2) The improved conditions of travel, than it was the development of transportation that not only allowed visitors to change routes, entering ever more distant territories, but likewise enhanced the attractiveness of the less-visited neighboring regions; 3) The emergence of guidebooks which perceived and addressed the new needs differentiating contemporary tourists from those characterizing former travelers; 4) The advent of photography. While the advent of new means of transport improved the mobility of people, photography functioned as a gateway to increase awareness of a site's prestigious past. Commensurately, in the second half of the 19<sup>th</sup> century photographs began to take on more and more cultural value, thereby influencing the professional profile of many artists.

As a result, the ruins enjoyed a more widespread reception, becoming desirable and privileged settings for photo-souvenirs. Even though photography served as an indispensable tool for archaeologists, art historians, and in general for the visual arts, its commercial aspect together with its potential to disseminate information made the past more accessible and popular, and so the medium should not be underestimated.

The remarkable importance of photography between professional use and individual fulfillment is reflected in the different meanings assigned to antiquities by locals, scholars, or tourists: the ancient object bears a symbolic-traditional significance for the first, an artistic-cultural worth for the second, and a romantic-fascinating involvement for the last.

## Cultural Creativity, Folk Art, and the Birth of a State: The Case of Cypriot Cultural Heritage through the Historiography of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries

Культурное созидание, народное искусство и рождение  
государства: кипрское культурное наследие  
в историографии XIX–XX веков

**Иосиф Хадзикириакос**

Фонд Фивос Ставридис —  
Архивы Ларнаки, Кипр

**Iosif Hadjikyriakos**

Phivos Stavrides Foundation —  
Larnaka Archives, Cyprus

**Ключевые слова:** Кипр, XIX век, XX век,  
археология, народное искусство, свидетель-  
ства путешественников, междисциплинар-  
ность, Османская империя, Британская  
империя

**Key words:** Cyprus, 19<sup>th</sup> century,  
20<sup>th</sup> century, archaeology, folk arts, traveller's  
accounts, interdisciplinary, Ottoman Empire,  
British Empire

In studying the work of archaeologists, folklorists, amateurs, painters and photographers who visited or lived in Cyprus between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, we come across interesting ways of looking at the antiquity of the island. At the same time, we can identify critical information that testifies to the socio-political beliefs of their time through their perception of the present.

While analysing the creative expressions of the people living on the island hundreds or even thousands of years before them, these travellers, scholars or artists were processing their modern creative reality by looking for answers to questions concerning the past. This elaboration emerges from the time- and space-sensitive consciousness and social filters of the people of each historical period, and indicates the attitudes and tendencies of that particular moment. After all, the analysis of art and creative expressions is subjective, and is determined by the time- and space-sensitive dimension of the scholar.

Whereas cultural heritage represents the overall result of a historical, social reality, contemporary culture is seen as the evolution of the past, which tends to meet the needs of the present. The culture of the past is therefore analysed as a homogeneous whole that has evolved over time in a particular space, while the analysis of the cultural creation of the present takes into account complex parameters relating to the personal experiences of the scholar conducting the research. This concept applies to all periods and their coeval cultural activity, with few exceptions that confirm the rule. In this way, the subjectivity of understanding any present reality can reveal new details that enrich the essence of historical knowledge.

This paper proposes a journey through historiography that concerns Cyprus and the fields of archaeology, art history, and the folk arts in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The suggested time frame passes through the presence of the Ottoman and British Empires on the island, and culminates in the birth of the Republic of Cyprus (1960). In this journey, we look at the cultural heritage works described and analysed by the travellers and scholars in question. At the same time, while looking at the creation of thematic museums during that period, we map out the social beliefs and political expectations of people at the time.

Furthermore, this paper examines various art forms as recorded in the past, in an effort to derive information of significant interest that gives a new dimension to historical realities. The analysis will use travellers' accounts, books of the time, archival documents, drawings and paintings, photographs and postcards from museums, archives and private collections. The words adopted in the texts, their use and nuances, as well as the details and perspectives of artwork will be our guides on a journey of 'sensitive' time analysis through the historiography of art and other cultural expressions.

## Vladimir Pavlovich Zagorodnjuk and Applied Arts in Belgrade between the Two World Wars

### Владимир Павлович Загороднюк и прикладное искусство в Белграде между двумя мировыми войнами

#### Милан Просен

Университет искусств, Белград, Сербия

#### Milan Prosen

University of Arts, Belgrade, Serbia

**Ключевые слова:** Владимир Павлович Загороднюк, сценография, скульптура, архитектура, Югославия, XX век, Сербия, декоративно-прикладное искусство, ар-деко, театральное-декорационное искусство, театральные костюмы, русская эмиграция

**Key words:** Vladimir Pavlovich Zagorodnjuk, scenography, sculpture, architecture, Yugoslavia, 20<sup>th</sup> Century, Serbia, applied arts, Art Deco, scenic design, costume design, Russian emigration

Vladimir Pavlovich Zagorodnjuk (Odessa, 1889 – Sydney, 1976) is one of many Russian artists who arrived in Yugoslavia in the early 1920s in the first wave of emigration. He began his work in Belgrade in 1921 as a painter-scenographer of the National Theater at the invitation of the famous scene designer Leonid Brailovski. The experience he gained while studying in Paris at the Ecole Nationale des Beaux Arts in the studio of Antonen Mercié and scenographic work with Brailovski, Zagorodnjuk manifested through traditional and modern tendencies in decorative and applied art.

He organized a cashier's workshop in the theater and made sculptural elements of decor from paper machetes. He worked as an independent set designer for the

National Theater from 1923, and in the period until 1940 he staged 19 plays and 12 operas. Participating with other selected Yugoslav artists in the large exhibition of Industrial Decorative Modern Art 1925 in Paris, Zagorodnjuk won the third prize for the scenography of the Serbian epic play “Death of Mother Jugovich” which he exhibited in the Grand Palais. In collaboration with the most famous directors of the interwar period, he adapted his scenography in terms of surface and color treatment, striving for the symbolism of the mood, enabling the expression of various gestures. With witty solutions where it was needed, he won over the Belgrade audience with his elegant style and the beauty of the decor. Approaching each subsequent theme emotionally and studiously, he introduced illusionism, lush sensibility, light and formal effects or colorism, striving to provide the director and participants with adequate space for creative manipulation on stage. In his theatrical work, Zagorodnjuk often acted as a costume designer, believing that the scenography and costume should be the work of one author.

Along with his scenographic work, in the period 1927–1939 Vladimir Zagorodnjuk was noticed as a prolific sculptor. Between the two world wars, reliefs and facade sculptures of numerous public and private buildings in Yugoslav capital and in other large centers of the kingdom, were created in his studio. He cooperated with many eminent architects of the period, and since in favor of the Art Deco style, Zagorodnjuk contributed to its reception in Yugoslavia. He exhibited with the Society of Russian Artists (1928), with the group Krug (1930, 1931), at the Salons of Architecture, at The First Exhibition of Theatrical Painting (1938), as well as at the Salon of Russian Artists (1942 and 1943). During the occupation he retired from service to continue his work in the period 1945–1950 when he staged about 20 plays, the last of which was Guno’s opera Faust, performed in 1950.

Reputable and esteemed, Zagorodnjuk left the National Theater in 1950 and emigrated to Australia, where he continued his artistic work to a lesser extent, and in 1960 he painted the iconostasis of the Church of the Mother of God of the Kazan Convent in Kentlyne, as well as iconostasis of the Church of All Saints in Sydney (Церковь Всех Святых, в земле Российской просиявших). He died in Sydney in 1976.



## **The Contemporary Perception of the Book “Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus” — Questioning Werner Haftmann’s Historiography of Modern Art**

Современное восприятие книги «Искусство остракизма. Художники внутренней и внешней эмиграции в период национал-социализма»: ставя под сомнение историографию современного искусства Вернера Хафтмана

**Винченца Бенедеттино**

Гейдельбергский университет, Германия

**Vincenza Benedettino**

University of Heidelberg, Germany

**Ключевые слова:** Вернер Хафтман, национал-социализм, абстрактное искусство

**Key words:** Werner Haftmann, inner emigration, National Socialism, abstract art

**H**ow do we perceive today the work, career and biography of Werner Haftmann (Glowno 1912 — Gmund am Tegernsee 1999) on the base of the recent research that has raised his problematic membership in the Nazi Party and shadows in his activities during the Second World War?

What does it mean to question the work of an art historian who is considered one of the greatest promoters of modern art in the post-war period, as well as a strenuous defender of artists considered “degenerate” by the Nazis? What does it mean to reassess, in the light of Haftmann’s biographical contradictions, issues on which the historiography of modern art in the Federal Republic of Germany was rooted? In the context of this conference I intend to address these questions by taking Haftmann’s latest book as a case study.

Haftmann’s career has long been based on the idea that through his work he contributed to the rehabilitation of many artists considered “degenerate” by the Nazis. On his writings and canonization of the 20<sup>th</sup> century art history grounded the theoretical conception of the documenta in Kassel in 1955. This major exhibition was meant to represent symbolically a new start not only in the domain of the arts but also for the Federal Republic of Germany’s society. Haftmann’s book “Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus” Haftmann was commissioned by the German government and published in 1986. It was based on an idea by Chancellor Helmut Kohl (Ludwigshafen am Rhein 1930 — 2017) in order to commemorate the 50<sup>th</sup> anniversary of the exhibition “Entartete Kunst”. This publication can be seen as the conclusive achievement of Haftmann’s attempt to

legitimize the artistic career of many German painters and sculptors as victims of the Nazi regime. Haftmann created the myth of solitary and apolitical fighters who resisted the regime in silence and solitude. He also justified the positions of artists of the so-called inner emigration by equating their struggle with that of the emigrated artists. As Haftmann wrote, both artists of the inner emigration and in exile worked on the base of the same artistic concerns. In their artworks they deepened the dimension of content up to the mythical source that preserves reality, which afterwards found artistic expression in pictorial and allegorical metaphors. This could be observed in the paintings of older masters, in exile like Paul Klee as well as in inner emigration like Willi Baumeister. According to the art historian, these artistic changes laid finally the foundations for the development of post-war abstract art in a generation of younger artists, both in exile such as Hans Hartung, Wols and Rolf Nesch and in inner emigration like E. W. Nay, Fritz Winter and Hans Uhlmann. Through the dissemination of these theories, Haftmann contributed to the development of an art historical tradition that on the one hand re-evaluated the biography and artistic career of the artists who had remained in Germany (some of whom were sympathizers of the Nazi's ideology and antisemitism like Emil Nolde) by emphasizing their solitude and determination in keeping on working despite the political context. On the other hand, claiming that both artists of the inner emigration and in exile conducted similar artistic researches, he validated the national and international dimension of the post-war spread of abstract and informal art, which he had actively supported since 1946.

## **Живопись социалистического реализма: новые стратегии интерпретации**

### **Socialist Realist Painting: New Interpretation Strategies**

**Алексей Викторович Смирнов**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Aleksey Smirnov**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** советское искусство, социалистический реализм, советская культура, советская живопись

**Key words:** Soviet art, socialist realism, Soviet culture, Soviet painting

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00570а.

**О**сновная задача доклада состоит в том, чтобы показать, как с течением времени изменились принципы и научные методы интерпретации произведений живописи социалистического реализма, созданных в СССР в середине XX в. Советские искусствоведы выработали определённые

принципы описания, интерпретации и анализа отдельных произведений социалистического реализма с учётом того, какую идеологическую и дидактико-воспитательную роль они играли. Как следствие, одна из задач теоретика искусства (применительно к вновь создаваемым произведениям советской живописи) состояла в разъяснении потенциальным зрителям художественных особенностей соцреализма и во многом была схожа с задачей современного арткритика. В настоящее время, когда социалистический реализм уже стал историей, формируются и приобретают значимость новые принципы анализа этих произведений. Особый интерес представляют «малые» жанры соцреализма, где изображены не значимые политические события и персонажи, а ситуации повседневной жизни, также наполненные идеологическим содержанием. Такие произведения представляют интерес для современной науки прежде всего потому, что их интерпретация позволяет получить результаты, выходящие за рамки классической истории искусства. Мы прежде всего имеем в виду социальную историю искусства в той версии, которая получила название культуральные (точнее, визуальные) исследования. Именно для этой научной традиции советская живопись 1950-х гг. даёт богатый эмпирический материал.

В докладе на конкретных примерах сравниваются стратегии интерпретации нескольких произведений советской живописи указанного периода. Одна из таких стратегий сложилась в годы создания самих произведений с использованием «аутентичных» советскому искусству методов, другая же предполагает применение принципов анализа, свойственных визуальным исследованиям. В докладе продемонстрировано, как изменилась расстановка методологических и смысловых акцентов при интерпретации одних и тех же произведений, тематика которых посвящена советской школе. Подход советского искусствоведа, продемонстрированный в нескольких текстах, написанных в 1950-е гг., характеризуется, во-первых, акцентом на психологизм, на ту роль, которую происходящее в пространстве картины оказывает на переживания её героев, на воспитание их патриотических чувств и совершенствование их личных качеств, а во-вторых, на мастерство художника, сумевшего передать указанные переживания. Современный же подход демонстрирует, каким образом то или иное произведение соцреализма вписывается в социально-политические стратегии советской педагогической системы, являясь фактически репрезентацией ряда нормативных актов 1950-х гг. Изображение школы в живописи социалистического реализма, таким образом, позволяет реконструировать и верифицировать ряд властных стратегий, выработанных советской педагогикой и применявшихся в советской школе.

## The Renewal of the “Artist’s Life and Work” Model: The Case of Joseph Beuys

Обновление модели «жизнь и творчество художника»:  
Йозеф Бойс

**Пьер-Эммануэль Перье де Ла Бати**

Парижский Католический институт, Франция

**Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie**

Institut Catholique de Paris, France

**Ключевые слова:** жизнь и творчество художника, Йозеф Бойс, история фотографии, историография

**Key words:** artist’s life and work, Joseph Beuys, history of photography, historiography

As a discipline, historiography takes writing as its primary source of study and reflection. Nevertheless, with the progress of publishing and the reproducibility of the image – whether it is a work of art or a photographic portrait of an artist – the approach of art history has profoundly changed during the last two centuries. Several attempts were even made to propose a new type of art history analysis supported almost only by images, as Aby Warburg’s *Atlas Mnemosyne* or André Malraux *Musée imaginaire*.

After World War II, while the mass media were experiencing the first golden age, some artists used various means, written and visual, to stage themselves. It was a way for them to support their artistic discourse, founding it on some biographical details – we may use Roland Barthes neologism “biographeme” – and a very personal attitude, both guaranteeing the authenticity of their work. Photography, a particularly mobile and adaptable medium, with a high ability for remediation, seems to be the perfect tool for this image-making project. At the cross of art and fame, Pablo Picasso, Salvador Dalí, and Andy Warhol, inter alia, used their own image as a support for their artistic creation, producing a large number of photographs of themselves.

Joseph Beuys (b. 1921, Krefeld; d. 1986, Düsseldorf) also left us a large number of photographs showing as much as his artistic activities – performances, participation to public events, personal or academic studios, etc. These photographs take part in the precise staging of the artistic character that underpins his body of work. All of them were taken by others: professional photographers, relatives, and sometimes anonymous people. However, because of Beuys’ constant artistic and public attitude, the photographs provide the image of the “shaman” artist that he carefully built during his career.

Decades after Beuys’ death, these photographs continue to circulate, both printed or digitalised. A small number of very characteristic pictures are used and reused to depict the artist on any occasion: via traditional media such as exhibitions, catalogues, press articles, but also via more contemporary media such as blogs, websites, social networks, etc. And since the rights to these photographs are rarely owned Beuys’

legal representative, their use is not regulated. If one can suppose that established institutions have a careful use of these images, nowadays' process of digitalisation makes it possible to copy and paste these images ad infinitum and with much less control. This photographic network, built piece by piece by institutions and individuals, defines a new type of biography, in which photography and text combine to form a visual "biographeme": facts and data become more explicit through the image.

This essay is interested in the photographs of an artist as a new historiographical source. Using concepts from art history and semiology, the aim of this proposal is to question the significance of these photographs as a renewal of the classical "artist's life and work" model. It will consider the functioning of what we may define as a biographical photographic network, which is based as much on photographs as on the texts that allow them to be linked. Most of the contemporary reputation and understanding of the work of Beuys, several decades after his death, even more today with the digitalization of image, may depend on this new biographical arrangement.

## Contemporary Art and Imagery in the Vertigo of Appropriation

### Современное искусство и образность

#### в головокружении апроприации

##### Константинос Проймос

Греческий открытый университет и Кипрский технологический университет, Греция

##### Constantinos Proimos

Hellenic Open University and Cyprus University of Technology, Greece

**Ключевые слова:** апроприация, Марсель Дюшан, Энди Уорхол, философия искусства

**Key words:** appropriation, Marcel Duchamp, Andy Warhol, philosophy of art

In this paper I plan to depart from Marcel Duchamp's famous appropriation of Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*. By adding a moustache and a goatee to the famous Leonardo's picture, Duchamp inaugurated a practice that would find numerous proponents like Jasper Johns and Andy Warhol, among many others. Particularly in the course of the 1980s and in the context of postmodernism, appropriation as an artistic practice was widely espoused by several artists as diverse as Sherrie Levine and Barbara Kruger, Jeff Koons, Marcel Broodthaers, Daniel Buren and Martha Rosler. Several artists attempted to simulate the extensive circulation of images in mass culture and the saturation that this circulation entails. On the one hand, this wide circulation makes the original imprinted in the consciousness of people; on the other hand, the aura of the original is forever lost. If the aura and the authenticity of the great works of art are lost, then this is a sign that artistic production needs to take place in completely different circumstances and conditions. Distinctions like the original and the copy, novelty and tradition, the genius and the ordinary person start to have a totally

different meaning. Via appropriation contemporary artists attempted to reflect upon the phenomenon of mass culture and its pervasive dominance and consider how artistic practice is transformed. Furthermore, artists sought to reflect on their own vocation in an era in which the spectator acquires a prominence and an unprecedented power. As the internet has become the contemporary museum without walls, appropriation poses a great challenge for art as it threatens creation with banalization. Indeed everyone can today become an artist, like Joseph Beuys once said, but the price paid for this privilege is indeed very high.

## Споры об определении искусства и пределы этих споров в современной англо-американской эстетике

### Debates on Defining Art and Limits of the Debates in Anglo-American Aesthetics

#### Артём Евгеньевич Радеев

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

#### Artem Radeev

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** определение искусства, Б. Гот, Д. Даттон, Н. Кэрролл, параллакс

**Key words:** definition of art, B. Gaut, D. Dutton, N. Carroll, parallax view

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00977.

Одной из территорий, на которой ведутся активные споры о природе искусства, является современная англо-американская эстетика. Полемика ведётся, главным образом, на страницах двух влиятельных журналов (*Journal of Aesthetics and Art Criticism* и *British Journal of Aesthetics*), а также в других изданиях по гуманитарным наукам. Внимание к этим спорам представляется важным по ряду причин: можно, включаясь в эту полемику, точнее находить аргументы за или против; можно, наблюдая эти споры со стороны, видеть разные дополнительные условия, позволяющие сторонам находить аргументы.

В поствейцанскую эпоху диапазон ответа на вопрос о природе искусства в англо-американской эстетике уже не колеблется между двумя крайностями (возможность или невозможность определить границы искусства), как это было в споре между «эссенциалистами» и «антиэссенциалистами». Напротив, основные варианты ответа исходят из возможности указать природу искусства, но с учётом какого-либо обстоятельства. Так, кластерный подход (Б. Гот) и дизъюнктивная теория искусства (Ф. Лонгворт, А. Скарантино) подразумевают возможность указать границы представлений о природе искусства путём перечис-

ления признаков, ни один из которых по отдельности не является необходимым и достаточным для определения искусства. Натуралистический подход (Д. Даттон) подразумевает смещение спора об искусстве к вопросу о кросс-культурных его формах (практиках, объектах и опыте). Нарративный подход к искусству (Н. Кэрролл) утверждает, что основанием для определения искусства является тот нарратив, который становится господствующим и исторически обоснованным. Информативный подход (Д.-М. Лопес) предлагает отвергнуть существующие подходы («Никому не нужна теория искусства» — именно так называется провокативная работа Лопеса) в пользу одного очевидного ответа на вопрос о природе искусства и объяснения необходимости этого ответа.

Споры эти продолжаются, и общее в них — это различные модификации «параллаксного видения». Примечательно, что само допущение того, что возможно дать определение искусства, остаётся неизменным, но предлагается изменение перспективы, позволяющей дать это определение более точно. Между тем эффект «параллаксного видения» (С. Жижек) состоит не только в изменении перспективы на объект, но и в неизбежной утрате самого объекта на фоне изменений. Это позволяет сделать вывод, что споры о границах искусства неизменно обнаруживают свои границы. Погоня за определением границ искусства становится атавизмом, и англо-американская эстетика — примечательный урок этого.

## From Critique to Emulation: Art in the Grip of AI

### От критики к соревнованию: искусство в тисках искусственного интеллекта

#### Рама Хазам

Высшая государственная школа декоративных искусств / Парижский университет  
Сорбонна, Франция

#### Rahma Khazam

ENSAD Paris / University of Paris Sorbonne,  
France

**Ключевые слова:** машины, эстетика, дегуманизация, художественная практика, субъективность, экспрессия, Жюльен Офре де Ламетри

**Key words:** machines, aesthetics, nonhuman, artistic practice, subjectivity, expression, Julien Offray de La Mettrie

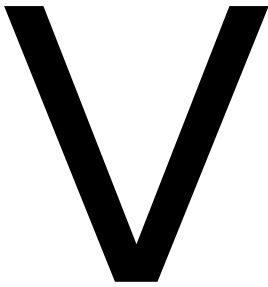
**A**rt is often held out to be the last bastion of criticality in the face of the encroachment of digital technology on our lives. Yet is not technology already encroaching on art? Take the artist Jeff Elrod, who transposes digital renderings onto canvas by hand using acrylic or spray paint, thereby highlighting the mimesis between humans and machines. Or Wade Guyton, who prints his paintings on sheets of linen that he runs through digital inkjet printers, producing streaks, misalignments

and other flaws that foreground the materiality of digital media. Meanwhile, Matthew Plummer uses 3D printing techniques to produce deformed objects, likewise drawing attention to the capabilities of machines. Here, as in many works that associate digital and analogue techniques, critique has given way to emulation or to the retreat of the human, and digital effects have become the model that artists follow.

More than just colonizing artists' attention and aspirations however, digital technology is also moving into such hitherto exclusively human preserves as artistic expression and subjectivity. In her book *Nonhuman Photography* (2017), Joanna Zylińska explores 'nonhuman' expression in satellite and CCTV imagery. These images offer glimpses of the world as seen through the eyes of machines, pointing to an emerging machinic aesthetics. Equally insidious is the way in which technology is eroding artistic, not to say human subjectivity: N. Katherine Hayles for instance, explores the growing capacities of technical systems to carry out high-level cognitive tasks, and thus perform many of the same functions as humans.

In my paper, I will offer an overview of the ways in which the digital is encroaching on the physical in contemporary art. I will start with a brief survey of precursors such as eighteenth-century philosopher Julien Offray de La Mettrie, highlighting the connections between his work and current developments. I will then outline the artistic and theoretical implications of the new machinic aesthetics, in other words its colonization of artistic practice, expression and subjectivity. I will conclude by asking how and whether art can hold out against AI.





# Архитектура: вопросы изучения и реставрации

## Architecture: Issues of Study and Restoration

### **Actual Architectural Historiography between National and Global Priorities**

Актуальная архитектурная историография: между национальными и глобальными приоритетами

**Александр Кадиевич**

Белградский университет, Сербия

**Aleksandar Kadijevic**

University of Belgrade, Serbia

**Ключевые слова:** архитектура, историография, национальное, глобальное, приоритеты

**Key words:** architecture, historiography, national, global, priorities

In the era of accelerated global exchange of knowledge, supported by the most modern means of communication, architectural historians react differently to sensitive external influences. In order to preserve the identity of the parent discipline, they are more careful to adhere to established methodological patterns, while those who are more open in permeating with other areas find research incentives. Hence, the topics of different sciences are intertwined in content, and the terminology complements. But the adaptability of narrower areas to broader multidisciplinary aspirations depends on their internal completeness, as much as on the range of topics they exhaust. This also applies to the historiography of architecture, which proverbially studies national heritage in a regional context.

Faced with unfinished tasks and changed priorities, architectural historiography is at a striking methodological turning point. Although its primary goals are not even close to being met (comprehensive recording, dating, attribution and evaluation of existing and lost building stock), it is expected to consider major historical issues, such as building national identity, contributing to global socio-cultural connections, political visibility, layers, concentrating power and sending messages to

'others' through building structures. The same applies to the insufficiently studied architectural history of private life and the role of the 'little' man in it, the impact of migration processes and climate changes.

Hence, respecting the emancipatory efforts of modern innovators, as much as the contributions of the founding generations, we point to sensitive questions that occupy today's historians and on whose answers the direction of future research depends: can the traditional discourse of architectural historiography be opened to increasingly interdisciplinary dialogue? At the same time, can it preserve the original identity and avoid the reduction to the auxiliary discipline of the general history of social development, which in the achievements of narrower disciplines seeks a basis for proving the phenomena of longer and shorter duration? What is its role in modern science in which the history of states, nations and rulers loses thematic prestige? Are there enough sources to reconstruct the architectural history of private life in national and global contexts?

It is also necessary to re-examine the role of historiography in the context of new cultural priorities, increasingly determined by global social changes. Does the educational mission of historiography provoke a timely reaction of key social consumers by raising awareness of the importance of heritage and the need for its timely protection? Does it encourage pragmatic investors to take greater account of the public interest and the historical configuration of the existing ambiances? Does the historiographical favoring of certain buildings as cult 'national symbols' and 'spiritual boundaries' overshadow the significance of others that do not have those attributes? Can the actualization of historical themes resist the pressures of non-professional elites who try to instrumentalize them in an interesting way? Can historiography resist the ever-present nationalism in society (but also its ranks), as well as the interests of neoliberal elites who, by encouraging desirable narratives, justify the geopolitical changes they impose?

In the global social context, marked by numerous instrumentalizations and political pressures, along with the educational and communicative role of architectural historiography, it deserves careful reconsideration. Have the conditions been met for the clichéd notions of inviolable architectural 'centers' and their subordinate 'peripheries' to be replaced by more appropriate polycentric views? Is it possible to overcome the ingrained stereotype according to which each creator has his own specific 'teacher' (or immediate role model), to the detriment of a wider range of formative influences? How to overcome the antagonistic dichotomies that imply conflicts between architectural ideologies from a distance, and divert attention to their conceptual links? Can unsurpassed colonial and postcolonial criteria be definitively suppressed from historiographical interpretations because they make them distorted and one-sided? These are just some of the dilemmas that occupy today's historians and that deserve more complete consideration.

## Richard Krautheimer's "History of German Architecture" (1932)

«История немецкой архитектуры» (1932)

Рихарда Краутхаймера

**Инго Херклоц**

Марбургский университет, Германия

**Ingo Herklotz**

Marburg University, Germany

**Ключевые слова:** историография, средне-вековая архитектура, национализм, национал-социализм, Германия

**Key words:** historiography, medieval architecture, nationalism, National Socialism, Germany

Richard Krautheimer (1897–1994) was one of the most influential architectural historians of the 20<sup>th</sup> century. While a lot has been written about his period in America (1935–1971) and his later years in Italy (1971–1997) the crucial years of his German formation have never been properly studied, although they were decisive for his intellectual development and for many publications of his later years. My recent investigation of the early career of this fascinating German Jewish scholar brought to light that by the early 1930s Krautheimer wrote a history of German architecture from the beginnings to the Bauhaus which remained unpublished. The first part of it, some 180 pages dealing with the Middle Ages, has survived and it is this unknown contribution to medieval architecture which my lecture intends to discuss.

Krautheimer's view of German architecture presents itself as a sequel of various influences. While early medieval church building, here Krautheimer reveals himself as an adherent Strzygowski, is under the spell of the Near East, and of Syrian architecture in particular, Carolingian architects looked back at the Roman basilicas of the Constantinian period. The latter is a theory Krautheimer himself was to become famous for when he published his Art Bulletin article on The Carolingian Revival of Early Christian Architecture in 1942. Ottonian buildings on the other hand seemed to be informed by Byzantine models, whereas the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries witnessed a wave of the French Gothic style sweeping over Germany. In Krautheimer's view a typical German idiom did not come up prior to the high Middle Ages, and this idiom was a rather conservative trend rooted in the Carolingian tradition, i.e., the juxtaposition of massive architectural blocks in the East and the West of the building, which can be observed in Centula, in Hildesheim, in Maria Laach and elsewhere.

To be sure, writing the history of German medieval architecture was one of the most national tasks for a German art historian to be confronted with. Obviously, the way Krautheimer handled this task did not fulfill contemporary expectations. Seeing German medieval building first and foremost as a history of receptions of architectonic forms of foreign countries played down German originality and creativity. Contemporary German art historians, as represented by Wilhelm Pinder and others, did not focus on stylistic developments provoked by stimuli from outside but rather on the Wesen, that

is the essence or the spirit, of German art, which also implied the national or even racist question in how far art reflected the character of the German people.

For his book project Krautheimer had a contract with Teubner editing company in Lipsia. While he handed in his manuscript in January of 1933, obviously only a few days before the Nazi seizure of power, a few months later the publisher refused to print the book pretending that the change of political circumstances would make any profitable sale impossible. One may argue whether this negative prospect was due to the author's being Jewish, or rather to the way the manuscript was written. Probably both these obstacles worked together.

## **К вопросу иконологии архитектурного ордера: колонна как отдельный элемент вне традиционного архитектурного контекста (на примере некоторых памятников Северного Ренессанса)**

To the Question of Iconology of an Architectural Order:  
a Column as a Separate Element outside the Traditional  
Architectural Context (on the Example of Some Monuments  
of the Northern Renaissance)

### **Вера Львовна Попова**

Научно-исследовательский институт теории  
и истории архитектуры и градостроитель-  
ства, Российская Федерация

### **Vera Popova**

Research Institute of Theory and History  
of Architecture and Urban Planning,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** ордер, иконология,  
колонна, Северный Ренессанс,  
Эрик Форссман, Библия Пискатора

**Key words:** order, iconology, column, Northern  
Renaissance, Eric Forssman, Piscator's Bible

Исследование выполнено в рамках Плана фундаментальных научных исследований РА-АСН и Минстроя России на 2020 г., тема 1.2.22.

**С**ложно представить себе архитектурный элемент, более нагруженный семантически, чем колонна. Бесчисленные примеры, которые предоставляют нам Античность, Средневековье и Ренессанс, свидетельствуют о неисчерпаемом потенциале идей, возникавших в умах теоретиков и практиков, пытавшихся постичь, осмыслить и интерпретировать архитектурный ордер — часть глобального архитектурного наследия, не утратившую своего величия и значения для человечества и по сей день. Эти попытки отнюдь не исчерпывались лишь стремлением выявить и применить на практике идеальные пропор-

ции. В меньшей степени интерес вызывали и те специфические смысл и значение, которые на протяжении веков человек вкладывал в ордер и, в частности, в опору (колонну, кариатиду, герму).

Настоящий доклад посвящён некоторым памятникам Северного Ренессанса (в первую очередь Германии и Нидерландов), на наш взгляд, наиболее ярко характеризующим именно этот аспект данного явления и в силу своеобразия и степени заложенного в них творческого потенциала их создателей вызывающим самые разнообразные ассоциации и интерпретации и по сей день.

Впервые, насколько нам известно, характерную особенность мастеров именно Северного Ренессанса видеть в опоре в первую очередь определенную смысловую нагрузку, а не тектонические функции, описывает шведский ученый Э. Форссман в диссертации 1956 г. *Säule und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Примерно в то же время (1953) к этому вопросу обращается и Э. Панофский в работе *Early Netherlandish Painting, Its Origin and Character*. О том, что интерес к теме иконологии ордера не иссякает и в настоящее время, может свидетельствовать, например, масштабное исследование Д. Рикверта *The Dancing Column. On Order in Architecture*, изданное впервые в 1996 г. и представляющее собой размышления автора о витрувианских предпосылках осмысления ордера.

Именно этот аспект — взаимосвязь ордера с человеческой жизнью, телом и полом человека, его мировоззрением и мироощущением — и интересует в первую очередь автора доклада. Делается попытка уточнить систематизацию случаев использования колонны вне традиционного архитектурного контекста как носителя определённого смысла (например, страстные колонны, колонны в контексте поклонения кумиру на столпе, сакральные колонны и др.), предложенную Э. Форссманом, обогатить её новыми примерами и в ряде случаев, когда можно напрямую говорить о влиянии, которое нидерландские гравюры XVII в. (в частности, Библия Пискаatora) оказали на творчество русских мастеров-иконописцев двух последующих столетий, проследить иконографию и историю использования некоторых сюжетов.

## **Отводные башни и пристройки перед воротными башнями Московского Кремля**

### **Separately Standing Towers (Otvodnaya bashnya) and Annexes in front of the Moscow Kremlin Gate-Towers**

**Константин Сергеевич Носов**

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

**Konstantin Nossov**

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** Московский Кремль, фортификация, военная архитектура, воротный комплекс, отводная башня, отводная стрельница

**Key words:** Moscow Kremlin, fortification, military architecture, gate-tower complex, otvodnaya bashnya, otvodnaya strel'nitsa

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-09-00032.

Существующие сегодня стены и башни Московского Кремля были построены в основном в 1485–1495/1499 гг. В строительстве принимали участие как минимум четыре итальянских мастера: Антон Фрязин, Марк Фрязин, Пётр Антон Фрязин и Алевиз Фрязин. Поэтому кремлёвские укрепления очень напоминают итальянские памятники военного зодчества XIV–XV вв. Для повышения оборонительного потенциала воротных башен перед ними устраивали два варианта предвратных сооружений: дополнительную башню за рвом, соединенную с основной воротной укрепленным мостом, и трёхстенную пристройку непосредственно перед воротной башней. Оба типа предвратных сооружений в России впервые были реализованы в воротных башнях Московского Кремля.

В настоящей работе собраны и проанализированы труды исследователей по данной тематике. Привлечение письменных и изобразительных источников позволяет сделать выводы о внешнем виде и конструкции несохранившихся или перестроенных памятников. Особое внимание уделено наименованию предвратных сооружений в источниках. Составитель одной описи явно различал эти сооружения, называя пристройки непосредственно у башен «застенками», а отдельно стоящие предмостные башни — «отводными башнями». Составитель другой описи не делал различия между ними, именуя и то и другое сооружение «отводной башней».

В работе высказывается новая гипотеза о времени сооружения пристройки у Боровицкой башни. Эта пристройка имеет необычное расположение: в отличие от других воротных башен русских кремлей она примыкает не прямо спереди, а сбоку и в плане имеет треугольную, а не квадратную форму. Пристройка такой формы в плане нетипична для русской военной архитектуры. Как ни странно, по крайней мере во введённых в оборот письменных источниках XVI–XVII вв. пристройка у Боровицких ворот не упоминается. Более того, ни один достоверный изобразительный источник XVII в. (более ранние являются весьма условными) не фиксирует наличия пристройки у Боровицкой башни. На изобразительных источниках не только не видно пристройки, но показан сквозной проезд через саму башню, а не сбоку от неё; современное же устройство башни не выдает каких-либо следов проезда в ней, только в пристройке сбоку. Автор высказывает гипотезу и приводит аргументы в пользу того, что первоначально ворота были устроены в самой Боровицкой башне, к

концу XVIII в. к башне изнутри пристроили контрфорс, воротный проезд заложили, а сбоку пробили ворота. В начале XIX в. при ремонтных работах, либо до нашествия Наполеона, либо после, Боровицкая башня была капитальным образом перестроена: нижние ярусы переложили, полностью закрыв следы воротных проёмов, а уже существовавший к тому времени проезд сбоку оформили в виде элегантной пристройки. В работе также отмечены отечественные и итальянские аналоги обоих типов сооружений. Сравнение планировочных решений отводных башен в Московском и Нижегородском кремлях, по мнению автора, позволяет установить относительную датировку. Подковообразный и четырехугольный планы башен Московского Кремля представляются более архаичными по сравнению с бастионоподобной пятиугольной планировкой отводной башни Нижегородского кремля. Поэтому автор работы считает, что первые возводились одновременно с основными стенами и башнями Московского Кремля в конце XV в. Отводная башня же в Нижегородском кремле чуть более поздняя, сооружена в первые десятилетия XVI в.

## Тула 1744 года в изображениях из коллекции Ф.-В. фон Берггольца (Национальный музей в Стокгольме)

Tula in 1744 in Images from the Collection  
of F.-W. von Bergholtz (National Museum of Stockholm)

### Татьяна Николаевна Вятчанина

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

### Марина Альбертовна Плигина

«Специализированная дирекция объектов культурного наследия»,  
Российская Федерация

### Tatyana Vyatchanina

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning,  
Russian Federation

### Marina Pligina

Specialized Directorate of Cultural Heritage  
Objects, Russian Federation

**Ключевые слова:** коллекция архитектурных чертежей и рисунков Ф.-В. фон Берггольца, русская архитектура первой половины XVIII в., город Тула, церковная и гражданская архитектура

**Key words:** Russian architecture of the first half of the 18<sup>th</sup> century, Tula, church and civil architecture, collection of architectural graphics of F.-W. von Bergholtz

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00504 А.

**К**оллекция архитектурных чертежей и рисунков, собранная Ф.-В. фон Бергхольцем, камер-юнкером герцога Голштинского (мужа старшей дочери Петра I), хранится в Национальном музее Стокгольма и является одним из самых богатых собраний русской архитектурной графики первой половины XVIII в. Это около пятисот чертежей и рисунков архитектурных сооружений Петербурга, Москвы и ряда провинциальных городов Российской империи. Некоторые из этих зданий утрачены или значительно перестроены, что делает коллекцию Бергхольца незаменимым источником для исследователей русской архитектуры первой половины XVIII в. Но если петербургская часть этого собрания на сегодняшний день неплохо изучена, то московская и особенно провинциальная части коллекции требуют дополнительных архивных и натурных исследований.

Данный доклад посвящён трём тульским архитектурным сооружениям первой половины XVIII в., изображения которых сохранились в коллекции Ф.-В. фон Бергхольца. Их появление связано с поездкой императрицы Елизаветы Петровны в июле-сентябре 1744 г. вместе со свитой, наследником престола великим князем Петром Фёдоровичем и его невестой, будущей императрицей Екатериной II, на богомолье в Киев. В составе свиты Петра Фёдоровича присутствовал и камергер Ф.-В. фон Бергхольц. Дорога на Украину шла через Тулу. Здесь императрица посетила дом владельца железных заводов А. Н. Демидова, а остановилась в доме его главного приказчика купца первой гильдии С. И. Пальцова, расположенном в Чулковой слободе, рядом с демидовскими заводами. В результате этой поездки и появились изображения трёх тульских объектов: фасад и планы этажей дома С. И. Пальцова, северный фасад церкви Рождества Христова в Чулковой слободе и фасад Часовой башни, стоявшей на территории демидовского железоделательного завода.

Дом С. И. Пальцова и Часовая башня на демидовском заводе были утрачены предположительно в конце XVIII в., и эти изображения существенно дополняют информацию об объектах, известных ранее лишь по фиксациям на генпланах. Рождественская церковь в значительно перестроенном виде дошла до нашего времени. Рисунок её фасада, сохранившийся в составе коллекции Ф.-В. фон Бергхольца, является единственным иконографическим источником, запечатлевшим облик памятника почти сразу после его возведения.

Эти материалы, кроме изображений дома С. И. Пальцова, ещё не вошли в широкий научный оборот и представляют большую ценность для изучения русской провинциальной архитектуры первой половины XVIII в.



## **Жилая архитектура Москвы первой половины XVIII века в свете чертежей и рисунков из собрания Ф.-В. фон Берггольца: новые данные и гипотезы**

### Moscow Residential Architecture in the First Half of the 18<sup>th</sup> Century in the Light of Architectural Drawings from the Collection of F.-W. von Bergholtz: New Data and Hypotheses

**Георгий Константинович Смирнов**

Государственный институт искусствознания  
Министерства культуры РФ,  
Российская Федерация

**Татьяна Николаевна Вятчанина**

Научно-исследовательский институт теории  
и истории архитектуры и градостроитель-  
ства, Российская Федерация

**Georgy Smirnov**

State Institute of Art Studies, Moscow,  
Russian Federation

**Tatyana Vyatchanina**

Research Institute of Theory and History  
of Architecture and Urban Planning,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** архитектура, Москва,  
чертежи и рисунки, XVIII век,  
Ф.-В. фон Берггольц

**Key words:** architecture, Moscow, architectural  
drawings, 18<sup>th</sup> century, F. W. von Bergholtz

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00504 А.

**В** Национальном музее Стокгольма хранится уникальная коллекция русской архитектурной графики, собранная в первой половине XVIII в. камер-юнкером герцога Голштинского (мужа старшей дочери Петра I) Фридрихом фон Берггольцем. Она содержит проектные и фиксационные материалы по архитектуре Петербурга, Москвы, Твери, Тулы и других городов Российской империи того времени, в том числе по сооружениям и городским панорамам, не дошедшим до наших дней. Историко-научное значение этих, по существу, исторических источников для изучения проблем русской архитектуры XVIII столетия и более раннего периода трудно переоценить. Однако они до сих пор остаются малоизученными и неизвестными отечественным исследователям. Особенно это касается части собрания, посвящённой Москве и русской провинции. Материалы, представленные в собрании, расширяют знания о московской архитектуре петровского, анненского и ранне-елизаветинского времени и отчасти допетровского. Москва представлена панорамами, ансамблями, отдельными зданиями — в частности, жилой архитектурой, причём преимущественно аристократической, так как заказчики и владельцы представленных в нём сооружений составляли высший эшелон русской знати — Трубецкие, Шереметевы, Татищевы, Долгорукие, Гагарины, Куракины, Салтыков, Хованский,

Лопухин, Ягужинский, Рагузинский, Лефорт и другие. Большая часть построек относится к первой половине XVIII в.

Именно жилой архитектуре Москвы первой половины XVIII в. посвящён данный доклад. На примере нескольких домов, построенных в Москве в 1710–1740-е гг. (дома Гагарина, Меншикова, Татищева и др.), фасады и планы которых представлены на листах из собрания Бергхольца, анализируются художественные особенности московской архитектуры названного периода, выявляются новые сведения об этих зданиях. Ряд рисунков являются единственным иконографическим источником, позволяющим судить об архитектуре построек, которых уже давно не существует. Другие рисунки уточняют первоначальный облик домов, хорошо известных, но не сохранившихся или изменившихся с течением времени свою архитектуру. К первым принадлежат листы, изображающие дома Татищева, Лопухина, ландграфа Гессен-Гомбургского, Ягужинского, архимандрита Троице-Сергиевой лавры и некоторые другие. На вторых представлены дома Гагарина, Меншикова, Куракинская богадельня и другие. И те и другие в совокупности позволяют получить довольно полное представление об архитектуре московских домов эпохи раннего и зрелого барокко, расположенных как в центре, так и в Немецкой слободе, сыгравшей столь значительную роль в истории древней столицы первой половины XVIII в.

## **Начальный этап изучения армянской и грузинской средневековой архитектуры. Социокультурный аспект явления и его значение для архитектурной практики второй половины XIX века**

The Early Stage of the Study of Armenian and Georgian Medieval Architecture. Sociocultural Aspect of the Phenomenon and its Significance for the Architectural Practice of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century

### **Ольга Владимировна Баева**

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

### **Армен Юрьевич Казарян**

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

### **Olga Baeva**

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

### **Armen Kazaryan**

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** историография средневековой архитектуры, Армения, Грузия, архитектура Российской империи XIX века, ориентализм

**Key words:** historiography of medieval architecture, Armenia, Georgia, architecture of the Russian Empire of the 19<sup>th</sup> century, Orientalism

Исследование выполнено в рамках Плана фундаментальных научных исследований РАН и Минстроя России на 2020 г., тема 1.2.16.

В исследовании учтены результаты работы над проектом РФФИ № 17-04-00643-ОГН, 2017–2019.

**П**ознание процесса изучения армянской и грузинской средневековой архитектуры в XIX в. является актуальным не только с точки зрения проблематики самой историографии. Немаловажное значение имеет оно для понимания настроения интеллектуальной элиты и творческих идей XIX в., когда проявился интерес к этой архитектуре и начинала складываться традиция её изучения. В данном случае, говоря о научной традиции и сопутствовавшем ей архитектурном и художественном творчестве, мы должны принимать во внимание как письменное наследие путешественников и учёных, так и различные изобразительные материалы, послужившие в том числе основой для строительства новых церквей, в которых обыгрывались образы армянской и грузинской архитектуры. Речь идёт о многочисленных армянских и русских храмах на территории России, преимущественно — современного юга России. Изучение самих этих храмов только начинается, но целью данного доклада является попытка осмысления отмеченного архитектурного творчества, выявления роли научного изучения древних храмов в качестве и основы, и импульса этого процесса. Ставится также вопрос: почему само явление — строительство таких церквей — происходило прежде всего в России, а не в ведущих странах Западной Европы, где зародился интерес к древностям стран Закавказья?

Ориентализм в России имел несколько иной, отличный от европейского оттенок. История страны была так тесно связана с Востоком, что зачастую сложно было определить, где же пролегает пространственно-временная граница, отделяющая «дух азиатский» от цивилизации Запада. В этом контексте необходимо особо выделить средневековое искусство Армении и Грузии, религиозно родственное русскому. И если интерес к древностям этих стран был заимствован от европейцев, то процесс изучения наследия пошёл по собственному пути, с нарастающей интенсивностью фиксации фактического материала, включающей обмеры архитектурных памятников, издаваемые в виде альбомов. Этот эмпирический процесс, в какой-то мере предопределённый наличием в составе империи грузинских и армянских земель, инициировался учёными, художниками и архитекторами, организовывался во второй половине XIX в. в том числе в рамках деятельности Императорской Академии художеств, Московского археологического общества и экспедиций Императорской археологической комиссии.

Примечательны и рассуждения об истоках и формах армянских и грузинских храмов, которые подпитывались в том числе трудами Виолле-ле-Дюка, поставившего вопрос о возможном влиянии их форм на становление русской церковной архитектуры. Заслуживает внимания и совпадение развития изучения архитектурного наследия в Закавказье с подъёмом национального самосознания и поисками национального стиля в больших армянских общинах России.

В докладе анализируется характер работ, освещавших архитектуру Армении и Грузии на протяжении середины — второй половины XIX в., вопрос о её сопричастности византийской традиции, а также обсуждается проблема взаимосвязи этого изучения и взглядов на сложение восточнохристианского храма, с одной стороны, и влияния теоретических и практических результатов этого изучения на распространение традиции строительства новых церквей в стиле и образах древних закавказских.

## **Архитектура столицы «Царства Казанского»: визуализация идентичности в «долгом» XIX веке Architecture of the Capital of ‘Tsarstvo Kazanskoe’: Visualizing the Identity in the ‘Long’ 19<sup>th</sup> Century**

**Гульчачак Гилемхановна Нугманова**

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

**Gulchachak Nugmanova**

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** архитектура, Казань, Казанское ханство, «Царство Казанское», казанская идентичность, визуализация, татары-мусульмане

**Key words:** architecture, Kazan, Kazan Khanate, Tsarstvo Kazanskoe, Kazan identity, visualization, Tatar-Muslims

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00338.

**Д**оклад посвящён Казани — бывшей столице Казанского ханства, в XV в. выделившегося из состава Золотой Орды, а в 1552 г. в результате захвата города русским царём Иваном Грозным присоединённого к Московскому государству. Это положившее начало империи историческое событие и восприятие Казани как центра завоёванного татарского ханства определили казанскую идентичность, место города и региона в истории и структуре России. Чудесное обретение в 1579 г. иконы Казанской Божией Матери было воспринято как Божие благословение казанского завоевания — на месте обретения был зало-

жен православный монастырь, а икона стала святыней царского дома Романовых. Екатерина Великая, побывав в 1767 г. в Богородицком монастыре, сделала его обязательным для посещения членами императорской семьи местом в городе. Война с наполеоновской Францией заставила пересмотреть представления о Божественном происхождении прежних завоеваний и оценить по достоинству заслуги русских воинов, отметив места старых военных побед новыми архитектурными сооружениями, выражавшими идею величия империи. В Казани таким сооружением стал храм-памятник Нерукотворного Образа Спасителя, возведённый в 1813–1823 гг. на берегу реки Казанки на месте, где находилась братская могила погибших при взятии Казани православных воинов. Историческими памятниками этому событию служили и первые в регионе православные храмы, построенные сразу после покорения Казани, символизируя победу православия над исламом и придавая завоеванию религиозный характер «православного похода». Сам кремль, хотя и был построен русскими, но воспринимался предметом завоевания. Его грандиозная реконструкция с обновлённым главным региональным собором и строительством на месте остатков ханского дворца резиденции русского императора представляла своего рода вторичное завоевание, зримым «трофеем» которого выступала легендарная башня татарской царицы Сююмбике.

В докладе показано, как материализовывались локальные нарративы в архитектурном дискурсе «долгого» девятнадцатого века в городе, значительную часть населения которого составляли татары-мусульмане с собственными архитектурно-градостроительными традициями и собственными точками исторической памяти. Ставятся вопросы, как эти традиции взаимодействовали с официальными установками и нормами; какие инструменты и приёмы использовались властью, с одной стороны, и местным населением, с другой, для успешной реализации имперского проекта современного города и разрешения возникших культурных конфликтов.

## Light as a Sole Subject of Interest of Theoretical Reflexion of Architecture

### Свет как особая проблема в исследованиях по архитектуре

**Иржи Тоурек**

Карлов университет, Прага, Чехия

**Jiří Tourek**

Charles University in Prague, Czech Republic

**Ключевые слова:** свет, архитектура, восприятие, теория архитектуры, значения

**Key words:** light, architecture, perception, theory of architecture, meaning

Over time, the phenomenology of architecture has, in the works of varied authors, focused on various problems and issues. Generally, its interest was always experiencing architecture. Light was present merely as a part of other themes and problems, though sometimes an important one. Art history too has always been interested in light in architecture, for example in connection with Baroque illusory and theatrical lighting or in the case of Gothic architecture and its stained glass.

In my paper, I would present my interest in light (daylight) and its role in architecture of various times and regions as the goal of my research. In my view, light should not replace present pretenders in the position of the basis of architecture (for various authors it has been: form, space, tectonics and its expression, etc.). The light is too unstable and elusive. However, light is among the key factors in the human experience of architecture, predetermining how architecture reaches people, how it affects them as well as what particular building communicates. There is an inexhaustible range of approaches to cope with light in architecture. I try to introduce some of them (it will not be a classification based on styles, i. e. Gothic, Renaissance, Baroque etc.).

My paper will be in broadly defined phenomenology. But my interest in light helps me also as an argument in a constantly increasing discussion on virtual reality, on the fact that our world is more and more moving to virtual areas, to the world in network (a fact that can hardly be denied). Regardless whether one observes the rising sun illuminating one of the pyramids at Giza or experiences coloured light entering a Gothic church, one will observe and experience such light as a bodily being with one's eyes and one's whole body. All that is principally uncatchable and unreproducible. As long as human being is a bodily being, virtual reality (so important and necessary today) would be, and will stay, only secondary world to physical world here and now. In the 20<sup>th</sup> century, philosophy finally came to a realization that the body is not a prison of the soul, that man is also his body, so light in the earthly world is and will always be a fundamental matter of our lives, and I consider sensitiveness and awareness to daylight in architecture to be a very elegant way to realize these matters.

The paper is a partial result of my extensive current project on the topic and I will present some conclusions to date.

## **The Crisis of the Public Monument: Architectural Models and Memory Strategies**

Кризис общественного монумента:  
архитектурные модели и стратегии памяти

**Франческо Дель Соле**  
Университет Саленто, Италия

**Francesco Del Sole**  
University of Salento, Italy

**Ключевые слова:** общественный памятник, память, колонна Траяна, Вандомская колонна, Монумент против нацизма в Гамбурге

**Key words:** public monument, historiated column, memory, Vendôme Column, Trajan's column, Monument against fascism in Hamburg

The 20<sup>th</sup> century generated a crisis of the public monument. This contribution proposes a reflection on the choices made by society over the centuries to decide what and how to remember in order to give a foundation to its collective identity. Since ancient times, the task of the public monument has been to imprint in history the perpetual memory of a character identified as the ideal model around which the history of his time revolves. With the French Revolution there was a fundamental change of course on this front. The crowd no longer needs to be led by an ideal sovereign and the story is no longer calibrated to a single character, but is composed of the stories of each citizen. This new public mode of remembrance will fully evolve in the twentieth century, when the monument will be that public expression in which, coming out of anonymity, all citizens find their place in the forms of collective commemoration (enumeratio of identity). After World War II, the very notion of monument is rejected. The destroyed population did not have the will to perpetuate the memory forever but the vital need to re-elaborate the mourning. The crisis of the public monument after World War II was consumed in the crisis of the concept of durability, a fundamental attribute for this archetype, with the consequent birth of the counter-monument. In our time, defined as 'fluid' in Bauman's theories, the search for eternity is no longer appropriate. To fully understand this crisis, the evolution of one of the commemorative monuments par excellence, the historiated column, will be analyzed through three key examples far apart in space and time, each one exemplifying a precise evolutionary phase. The Trajan's Column, which inaugurates this type of public monument, is an architectural work created to imprint in history the image of Trajan, a sovereign in which all the people identify themselves. The figure of the emperor is represented in the frieze of the column sixty times painting the sovereign as a perpetual model for the future; the Vendôme Column, erected to celebrate Napoleon's military exploits, was demolished in 1871 because it was considered a symbol of the exaltation of authoritarian power. The demolition of the Column represents the transit phase that effectively breaks the link between the monument and history; is a counter-monument, finally, the Monument against fascism, war, violence erected in Hamburg in 1986 by Jochen and Ester Gerz. It is a twelve meters high column, completely smooth, on which the inhabitants of the city can write their history against fascism. Over time the column is sunk into the ground until it disappears. In order for the naked column to become an historiated column, the contribution of all citizens is necessary. The memorial monument radically changes its attributes: the glorification of a client is replaced by the idea that every person can change the course of history; the eternity of the message is replaced by the idea that art can be practicable, readable and modifiable by every citizen.

## Josip Seissel alias Jo Klek and Zenitist Architecture

### Йосип Сейссель под псевдонимом Джо Клек и зенитистская архитектура

#### Весна Крульяц

Университет искусств, Белград, Сербия

#### Vesna Kruljác

University of Arts in Belgrade, Serbia

**Ключевые слова:** Югославия, зенитизм, XX век, Йосип Сейссель, Джо Клек, архитектура, авангард

**Key words:** Zenitism, Yugoslavia, 20<sup>th</sup> Century, Josip Seissel, Jo Klek, architecture, avant-garde

Zenitism was the first, originally Yugoslav, avant-garde movement articulated in Zagreb and Belgrade in 1921–1926. Its spiritus movens was Ljubomir Micić (1895–1971), writer, promotional critic and theorist of avant-garde, editor of Zenitist publications. As a stronghold of the Zenitist movement and an international platform for the exchange of ideas between progressive intellectuals and artists of various specialties, Zenit played a key role in profiling the artistic ideology and practice of Zenitism. Based upon the synthesis of different artistic disciplines, styles and genres, as well as new media, the production of this movement had a syncretic, experimental and transnational character. Although he entered the Zenitist circle as a high school student and a member of the experimental theater group Travelers in 1922, Josip Seissel (1904–1987) – later, in the context of Zenitism, known as Jo Klek – imposed himself as one of the leading exponents of the movement. The work of this Architecture student from Zagreb essentially marked the mature, Belgrade phase of Zenitism (1923–1925). Apart from leaving his trace in the Yugoslav art with his first abstract paintings (*PaFaMa*, 1922) and intermedial works created in the constructivist manner, inventively conceived posters and designs of the Zenitist publications, costume sketches and scenography for the Zenitist theater – Klek was also the author of several visionary projects of the Zenitist architecture created at the very beginning of his studies at the Faculty of Engineering in Zagreb. These achievements were preceded by the „Paper Architecture” (house models) and several drawings, watercolors, tempera and collages (*The Balkanian Calm*, 1922; *Cat on the Roof*, *The Bayadera* and *Playing Cards*, 1923; *Tavern*, 1924), adorned with motives of fictitious architecture and urban ambiances, articulated on the principles of dynamism, simultaneism, juxtaposition and fragmentation, inherent to new visual media and mass media (film, photography, radio, poster, advertising). Klek’s draft for the construction of *The Advertising* (1923), his utopistic designs for *Zeniteum I* and *Zeniteum II* (1924), as well as for the *Villa Zenit* (1924/25) remain the outstanding examples of the Zenitist architecture. Its closest conceptual and formal analogies can be found in the innovative architectural concepts of Expressionism, Cubism, Futurism, *De Stijl*, Purism, Russian Constructivism and the Bauhaus. In the context of the Yugoslav interwar period art scene, these projects represented not only a formal-linguistic innovation, but also a kind of conceptual-ideological paradigm that laid the foundation



for a new understanding of the social function of architecture. However, having existed exclusively in the form of a utopian design and outside the context of the established trends in Yugoslav architecture, they could not lead to any significant conceptual shifts in local architectural practice of the 1920s and 1930s. Although unrealized, Klek's architectural projects represent a problematically current and authentic contribution to the avant-garde architectural discourse in Europe.

## Архитектура авангарда в Урало-Сибирском регионе: начальный этап исследований (1930-е – 1991)

### Avant-Garde Architecture in the Urals and Siberia: the Early Stage of Research (1930s – 1991)

**Иван Ильич Атапин**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Ivan Atapin**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** архитектура советского авангарда, Сибирь, Урал, символический романтизм, конструктивизм, постконструктивизм

**Key words:** Soviet avant-garde architecture, Siberia, the Urals, Symbolic Romanticism, Constructivism, Postconstructivism

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 19-012-00193 А.

Архитектура советского авангарда городов Урала и Сибири — тема, которая вызывает в последние годы большой интерес искусствоведов, историков и архитекторов. В связи с этим представляется актуальным и своевременным обращение к её историографии, затронутой лишь в некоторых обобщающих работах по истории архитектуры региона. До сих пор остаётся не в полной мере изученным начальный этап исследований архитектуры советского авангарда в Урало-Сибирском регионе. Его хронологические рамки охватывают период с начала 1930-х до 1991 г. Освещение этого этапа, на наш взгляд, позволит раскрыть особенности современного состояния исследуемой проблематики. Для достижения поставленной цели необходимо определить источниковую базу и общие методологические принципы, которые использовались в изучении архитектуры авангарда в Урало-Сибирском регионе на протяжении рассматриваемого периода.

В докладе на основе научных и научно-публицистических материалов, в том числе интерпретируемых впервые (работы Е. А. Ащепкова, С. Н. Баландина, А. Д. Крячкова, Б. И. Оглы, А. Д. Шелушинина и др.) предпринята попытка выявить общие тенденции и региональную специфику начального этапа исследований.

Как известно, с 1930-х вплоть до начала 1990-х гг. отечественные авторы рассматривали архитектуру авангарда в рамках марксистско-ленинской парадиг-

мы и с методологических позиций социалистического реализма. Оценки напрямую зависели от изменений общественно-политической ситуации в стране. Изучение работ по архитектуре авангарда в городах Урала и Сибири позволяет выявить как минимум три основных подэтапа, которые различаются степенью влияния партийно-государственных установок. Так, с середины 1930-х до конца 1950-х гг. появление каких-либо качественных работ было исключено, поскольку направления архитектурного авангарда считались занесёнными из «буржуазной культуры Запада» и не отвечавшими требованиям «сталинской заботы о человеке». В 1960-е гг. наметились изменения в изучении архитектуры авангарда, обусловленные общим идеологическим фоном. К концу 1980-х гг. исследователи уже отошли от жёсткой идеологической заданности работ, значительно расширили источниковую базу, обратились к малоизученным аспектам.

Всё это даёт основания сделать следующие выводы. Во-первых, историография архитектуры авангарда в Урало-Сибирском регионе воплотила в себе те же тенденции, что и работы «общесоюзного» значения, созданные в Москве и Ленинграде, но с некоторым отставанием. Во-вторых, уже на начальном этапе проявились специфические проблемы историографии, в числе которых нужно отметить акцентирование исследований на крупнейших городах региона — Новосибирске, Свердловске, Новокузнецке, Магнитогорске. Это обусловило заметную «неравномерность» работ, которая оставалась нерешённой проблемой на протяжении 1990–2000-х гг.

## **Деревянное зодчество: сохранение традиции** Wooden Architecture: Preserving Tradition

### **Архитектурное наследие Онежского Поморья: история изучения и актуальные проблемы исследования** Architectural Heritage of the Onega Gulf of the White Sea: the History of Study and Actual Problems of Research

**Евгений Валентинович Ходаковский**  
Санкт-Петербургский государственный  
университет, Российская Федерация

**Юлия Алексеевна Щеглова**  
Санкт-Петербургский государственный  
университет, Российская Федерация

**Evgeny Khodakovsky**  
Saint Petersburg State University,  
Russian Federation

**Yulia Shcheglova**  
Saint Petersburg State University,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** Русский Север, деревянная архитектура, историография, Белое море, поморы

**Key words:** Russian North, wooden architecture, historiography, White Sea, Pomors

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00356.

Феномен поморской культуры давно находится в фокусе исторических, этнографических и философских исследований как отдельный аспект изучения Русского Севера (В. Н. Булатов, К. П. Гемп, Т. А. Бернштам, Н. М. Терехихин и др.). Безусловно, в историографии нашла всестороннее отражение и богатая иконописная традиция Поморья, представленная в работах Т. М. Кольцовой (2005) и в сборнике статей под редакцией Э. С. Смирновой, вышедшем в том же году. Что касается архитектурного наследия и, в частности, памятников деревянного зодчества, то их системному изучению препятствовали две основные причины: масштабы утрат и труднодоступность тех немногих сооружений, которые сохранились к началу XXI в. Кроме того, разные берега обширного Белого моря имели и разную плотность населения, обладая своей климатической, природной и культурной спецификой. На этом фоне в наиболее целостном виде представляется возможным исследовать памятники храмового зодчества юго-восточного (Онежского) Поморья как региона, вовлечённого в солеварный промысел Соловецкого, Крестного и Кирилло-Белозерского монастырей и, соответственно, административно, географически и экономически связанного водными путями через устье реки Онеги с Каргополом, Белозерьем и центральными землями России. На ключевую роль Онежского Поморья указывал еще в 1570-е гг. барон Г. фон Штаден в своём проекте захвата Московии. В 1791 г. П. Челищев совершает поездку на Русский Север и, будучи истинным сыном «века Просвещения», с пытливым интересом описывает этот край, в том числе храмы на Онежском и Летнем берегах Белого моря. Однако только в конце 1880-х гг. академик В. В. Суслов вводит храмы Онежского Поморья в широкий научный оборот, а Археологическая комиссия в 1911 г. публикует перечень церквей Онежского уезда в «Описании памятников русской архитектуры по губерниям».

Изучение архитектурного наследия Онежского Поморья возобновилось только на рубеже 1960–1970-х гг., когда практически одновременно вышли публикации И. Б. Пуришева (1966), Ю. С. Ушакова (1971), М. И. Мильчика (1971). Их статьи и очерки наряду с материалами, напечатанными ещё в дореволюционные годы, сформировали прочную основу для дальнейших научных изысканий 2010-х гг. В них была представлена строительная история и контекстный анализ храмов в Унежме, Пурнеме, Юрьевой Горе, Нименьге, Лямце, Пушлахте, Летней Золотице. Таким образом, на современном этапе основным исследовательским подходом можно назвать расширение фактологической базы за счёт, во-первых, введения в научный оборот неизвестных ранее документов, уточняющих строи-

тельную историю того или иного объекта; во-вторых, обращения к реставрационным материалам советской эпохи, содержащим переписку, чертежи, проекты и обмеры 1950–1980-х гг.; в-третьих, проведения серий экспедиций, результатами которых становятся детализированные обмеры памятников и графические реконструкции.

## Колокольни Онежского Поморья XVIII–XIX веков.

### Архитектура и типология

### Bell Towers of Onezhskoye Pomorye of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries. The Architecture and Typology

#### Андрей Борисович Бодэ

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

#### Анна Андреевна Ермакова

Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет, Российская Федерация

#### Andrei Bode

Scientific research institute of theory and history of architecture and town planning, Russian Federation

#### Anna Ermakova

Moscow State University of Civil Engineering, Russian Federation

**Ключевые слова:** деревянное зодчество, культура Поморья, колокольни, типология

**Key words:** wooden architecture, bell towers, typology, the culture of Onezhskoye Pomorye

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00356.

Район нижнего течения реки Онеги и прилегающее к устью побережье Белого моря представляют собой особенную историко-культурную территорию. Её значимость определялась выходом к морю исторически важной дороги, ведущей из центральных русских земель. Это был оживлённый богатый край с развитой культурой, отличавшийся высокой строительной активностью, свидетелями чего являются сохранившиеся здесь выдающиеся памятники деревянного зодчества. В поселениях Турчасово, Пияла, Ворзогоры, Нименьга, Малошуйка в составе храмовых комплексов имеются отдельно стоящие колокольни.

Колокольни Онежского Поморья отличаются от колоколен других северорусских территорий своеобразными архитектурными пропорциями и формами. Их срубное основание состоит из высокого четверика, переходящего в низкий восьмерик. Над углами четверика располагались декоративные кокошники. Первоначально шатровые завершения позже заменялись куполами со шпилем.

В работе выявляются архивные источники по истории исследуемых объектов. На основании материалов натурного обследования проводится строитель-

ная периодизация каждой колокольни, поскольку все они за время своего существования перестраивались. Объекты сопоставляются между собой по определённым признакам, и таким образом выявляются общие типологические черты, присущие их архитектуре. Анализируется изменение архитектурных форм в обозреваемый период XVIII–XIX вв. Для анализа привлекается ряд утраченных колоколен в селах Подпорожье, Чекуево, Усть-Кожа, Верховье, Унежма. Колокольни Онежского Поморья по архитектуре сравниваются с колокольнями других северорусских территорий. Определяется место онежских колоколен в общем типологическом ряду всех колоколен Севера.

Высказываются предположения о причинах сложения местных традиций в архитектуре колоколен Онежского Поморья. По мнению авторов, они связаны с определёнными типами церквей, преобладавшими здесь в XVII–XVIII вв. То есть местные архитектурные традиции, будучи тесно взаимосвязанными, формировали особенности церковной архитектуры Онежского Поморья.

Но и сами традиции Онежского Поморья не были чем-то сугубо самобытным. Наиболее конкретный очерченный ареал имели срубные основания с высоким четвериком. Они действительно были характерны для района устья Онеги, но ограниченно встречались во всём Беломорье. Декоративные кокошники имели достаточно широкое распространение в землях, омываемых Онегой и Северной Двиной. Их появление можно связывать с московскими влияниями, распространявшимися на Север по основным торговым путям. Относительно происхождения форм куполов на поморских колокольнях высказываются предположения о зарубежных влияниях. Таким образом, архитектурные традиции Онежского Поморья рассматриваются в очень широком контексте.

## **Никольская церковь в Малошуйке — древнейший шатровый храм типа «восьмерик на четверике»**

### **The Saint Nicholas (Nikolskaya) Church of the Maloshuyka Rural Settlement — an Ancient Tent-Roof Church of the Octagon-on-Cube Type**

**Татьяна Валентиновна Жигальцова**

Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

**Ольга Александровна Зинина**

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация

**Tatiana Zhigaltsova**

Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov, Russian Federation

**Olga Zinina**

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Russian Federation

**Ключевые слова:** русское деревянное зодчество, строительная история, Онежское Поморье, Никольская церковь, строительные традиции

**Key words:** Russian wooden architecture, history of construction, Onega Pomorie, Saint Nicholas Church, building traditions

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00356.

**Д**оклад посвящён историко-архитектурному исследованию летней Никольской церкви (1638), расположенной в деревне Абрамовская (с. Малошуйка) на бывшем Онего-Кемском почтовом тракте примерно в пяти километрах от устья реки Малошуйка на берегу Белого моря. Никольская церковь представляет собой тип «восьмерик на четверике» с шатровым завершением. Церковь является частью храмового комплекса, куда также входят зимняя пятиглавая Сретенская церковь (1873) и колокольня (1807). Никольская церковь неоднократно перестраивалась. Она имеет асимметричную композицию, состоящую из древнейшего четверика и прямоугольного алтаря, северной пристройки и просторной крытой галереи-паперти. Здание обшито тёсом. Архитектурной особенностью данной постройки являлось наличие двустороннего крыльца с килевидной полый бочкой, небольшой главкой и крестом. Крыльцо было украшено фигурными балясинами и резным гребнем. В деревянном зодчестве полая бочка присутствовала в крыльце дворца Алексея Михайловича Романова в Коломенском. В культовом каменном зодчестве подобная форма бочки встречается в церкви Благовещения села Тайнинского Московской области.

Строительная история церкви имеет немало загадок. Основной из них является датировка постройки. Академик В. В. Суслов в 1886 г. при осмотре Никольской церкви датировал её строительство 1700 г., а также выдвинул предположение, что нижняя часть главного сруба в древности была часовней. Вероятно, это связано с тем, что в 1700 г. был освящён антиминс, что обычно совершалось при освящении нового храма.

Важной вехой в строительной истории церкви стал 1825 г. Тогда с севера и запада была пристроена галерея-паперть, церковь снаружи обшита тёсом, с северной стороны к алтарю была сделана пристройка для ризницы и пономарни, под притвором — кладовая. В советский период церковь находилась на балансе колхоза и использовалась как склад для хранения картофеля. По информации местных жителей, церкви были закрыты с 1931 по 1965 г. На Сретенской церкви в 1988 г. проводились ремонтно-консервационные работы (восстановлены главы и кровельные покрытия, утраченная тесовая обшивка) Архангельской специальной научно-реставрационной проектной мастерской под руководством архитектора А. Барбанова.

В докладе раскрывается строительная история Никольской церкви, выявляется строительная периодизация. Определяется первоначальный архитектур-

ный облик, представляющий наибольший историко-архитектурный интерес. Работа сопровождается графическими реконструкциями, отражающими все строительные этапы. Приводятся рассуждения относительно эволюции данного типа храма, его характерных особенностях XVII в.

## Храмовый комплекс в Ворзогорах.

### История и архитектура

#### The Church Complex in Vorzogory.

#### History and Architecture

##### Татьяна Сергеевна Ковалевская

ООО «НИИПИ Спецреставрация»

##### Илья Владимирович Воеводин

Автономная некоммерческая организация «Исследование и реставрация памятников деревянного зодчества “Традиция”»,  
Российская Федерация

##### Tatiana Kovalevskaia

NIIPI “Spetsrestavratsia”, Russian Federation

##### Iliia Voevodin

ANO “Tradition”, Russian Federation

**Ключевые слова:** деревянное зодчество, Русский Север, Архангельская область, храмовая архитектура XVII–XIX вв., Онежское Поморье

**Key words:** wooden architecture, Russian North, White Sea, Arkhangelsk region, 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries church architecture, Onezhskoye Pomorye

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00356

**Д**еревянные храмовые комплексы, состоящие из зимней и летней церквей и колокольни, — так называемые «тройники», или «тройки», — были широко распространены на Русском Севере. К сожалению, сегодня это явление оказалось на грани исчезновения. Один из уникальных деревянных «тройников» сохранился в поморском селе Ворзогоры (Онежский район Архангельской области). В настоящее время это единственный комплекс на Русском Севере, состоящий из двух четвериковых пятиглавых церквей — Введенской XVIII в. и Никольской XVII–XIX вв. — и колокольни XVIII–XIX вв.

Кубические в объёме пятиглавые деревянные храмы в XVIII–XIX вв. в Поморье не были редкостью. Их образ явно навеян формами каменного зодчества. В композиционном, образном и объёмно-пространственном решении построек Ворзогорского погоста можно определить отголоски архитектуры Соловецкого монастыря, на протяжении нескольких столетий оказывающей сильное влия-

ние на поморское деревянное зодчество и проявившейся в региональной традиции строительства церквей «на каменное дело».

Недалеко от приходского комплекса, на сельском кладбище, находится церковь Зосимы и Савватия Соловецких Чудотворцев XIX в. Храм был перестроен из более ранней крупной часовни, что обусловило его лаконичный облик.

Вместе с застройкой села и окружающим береговым ландшафтом храмовые постройки составляют очень выразительный и красивый природно-архитектурный ансамбль.

Архивные и натурные изыскания позволили авторам доклада систематизировать этапы строительной истории Ворзогорского погоста, проанализировать архитектурно-художественные особенности построек в широком контексте беломорского деревянного зодчества XVII–XIX вв., выделить устойчивые черты, проявлявшиеся в разные периоды бытования комплекса, определить степень позднейших вмешательств и утрат. По итогам исследования в научный оборот вводятся новые документы и сведения, а также современная архитектурная графика, которая может использоваться при подготовке проектов консервационных и реставрационных работ на рассматриваемых памятниках.





Культурное наследие:  
междисциплинарный  
подход на стыке  
гуманитарных  
и естественных наук

Cultural Heritage:  
An Interdisciplinary  
Approach at the Intersection  
of the Humanities and  
Natural Sciences

**Опыт Курчатовского института в изучении объектов  
культурного наследия**  
National Research Center “Kurchatov Institute”  
Experience for Cultural Heritage Research

**Елена Юрьевна Терещенко**

Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Институт кристаллографии имени А. В. Шубникова ФНИЦ «Кристаллография и фотоника» РАН, Российская Федерация

**Екатерина Борисовна Яцишина**

Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Российская Федерация

**Эдуард Аркадьевич Грешников**

Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Российская Федерация

**Екатерина Сергеевна Коваленко**

Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Российская Федерация

**Elena Tereschenko**

National Research Center “Kurchatov Institute”, FSRC “Crystallography and Photonics” RAS, Russian Federation

**Ekaterina Yacishina**

National Research Center “Kurchatov Institute”, Russian Federation

**Eduard Greshnikov**

National Research Center “Kurchatov Institute”, Russian Federation

**Ekaterina Kovalenko**

National Research Center “Kurchatov Institute”, Russian Federation

**Сергей Иванович Карташов**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Константин Михайлович Подурец**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Анастасия Юрьевна Лобода**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Виктор Михайлович Пожидаев**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Sergey Kartashov**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Konstantin Podurets**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Anastasia Loboda**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Victor Pojidaev**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Ключевые слова:** междисциплинарные исследования, объекты культурного наследия, электронная микроскопия, синхротронно-нейтронные методы, масс-спектрометрия с индуктивно-связанной плазмой

**Key words:** interdisciplinary studies, cultural heritage electron microscopy, synchrotron-neutron methods, inductive coupled plasma mass-spectrometry

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-0001094 КОМФИ.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № ОФИ-м 17-29-04201, 17-29-04176 и 17-29-04129, проектов КОМФИ № 18-0001094 и № 18-00-00429 (К) (18-00-00407).

**И**сследования объектов культурного наследия современными естественно-научными методами развиваются во всём мире как в художественно-исторических музеях, гуманитарных институтах, так и в физических центрах. С 1990-х гг. по мере развития методов материаловедческих исследований на таких мощных мегаустановках, как синхротронные и нейтронные источники, и расширения сфер их применения, в том числе и для изучения объектов культурного наследия, исследования в историческом материаловедении получили новый импульс.

НИЦ «Курчатовский институт» стоял у истоков советского атомного проекта, из которого развился целый ряд направлений на уникальной экспериментальной базе института. Весь мощный арсенал методов и компетенций Курчатовского института в современном материаловедении, в том числе такие мегаустановки, как Курчатовский специализированный источник синхротронного излучения «КИ-СИ-Курчатов», нейтронный источник — исследовательский реактор ИР-8 и другие, удалось направить и на исследования культурного наследия.

В докладе представлены результаты исследований объектов культурного наследия из Государственного исторического музея, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Института археологии РАН, Института этнологии и антропологии РАН и других организаций РФ.

## Исследования античной керамической скульптуры в НИЦ «Курчатовский институт»

### Studies of Antique Ceramic Sculpture

### at the Research Center “Kurchatov Institute”

**Екатерина Борисовна Яцишина**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Эдуард Аркадьевич Грешников**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Сергей Валерьевич Ольховский**

Институт археологии Российской академии наук,  
Российская Федерация

**Роман Дмитриевич Светогоров**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Михаил Михайлович Мурашев**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Екатерина Сергеевна Коваленко**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Наталья Николаевна Преснякова**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Константин Михайлович Подурец**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Валентин Борисович Тимеркаев**

Национальный исследовательский центр  
«Курчатовский институт», Российская Федерация

**Ekaterina Yacishina**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Eduard Greshnikov**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Sergey Olkhovskiy**

Institute of Archaeology of Russian  
Academy of Sciences, Russian Federation

**Roman Svetogorov**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Mikhail Murashev**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Ekaterina Kovalenko**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Natalia Presnyakova**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Konstantin Podurets**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Valentin Timerkaev**

National Research Center “Kurchatov  
Institute”, Russian Federation

**Ключевые слова:** античная терракота, комплекс-  
ные аналитические исследования

**Key words:** antique terracotta, complex  
of analytical techniques

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта  
№ 18-0001094 КОМФИ.

**А**нтичная терракота в виде полноразмерной бородатой мужской головы  
(извлечена со дна Керченской бухты археологами ИА РАН) исследована  
учёными из НИЦ «Курчатовский институт» и ИА РАН. В НИЦ «Курча-  
товский институт» проведены следующие работы:

1. С помощью методов растровой электронной микроскопии, энергодисперсионного рентгеновского микроанализа, синхротронной дифракции и инфракрасной спектроскопии реконструирована раскраска изделия. Установлено, что «волосной покров» был осмолён и окрашен марганцевым пигментом, губы покрыты красной охрой, нанесённой на слой гипса.

2. С использованием томографии установлено, что скульптура была вылеплена без применения жёсткой формы.

3. Получена радиоуглеродная калиброванная дата осмола скульптуры – V в. до н. э.

4. Образец свинцового наплыва со стенки терракоты изучался методом масс-спектрометрии с индуктивно-связанной плазмой, что позволило на основании полученных изотопных соотношений Pb/Pb определить рудный источник, находящийся в Лаврионе (Греция).

## Изобразительное искусство как антропологический источник Fine Art as an Anthropological Source

**Лариса Юрьевна Шпак**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, НИИ и Музей антропологии, Российская Федерация

**Илья Васильевич Перевозчиков**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, НИИ и Музей антропологии, Российская Федерация

**Larisa Shpak**

Lomonosov Moscow State University, Anuchin Institute and Museum of Anthropology, Russian Federation

**Ilya Perevozchikov**

Lomonosov Moscow State University, Anuchin Institute and Museum of Anthropology, Russian Federation

**Ключевые слова:** антропология, древнее искусство, обобщённый портрет, фаюмский погребальный портрет, этрусские вотивные изображения, этногенез

**Key words:** anthropology, ancient art, composite portrait, Fayum funerary portrait, Etruscan votive images, ethnogenesis

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 14-06-00424.

Уже на ранних этапах становления антропологии как самостоятельной отрасли знания исследователи обратили внимание на искусство как на феномен, а на произведения искусства — как на источник антропологической информации. Искусство не только сопровождало *homo sapiens* в его эволюции, но и было одной из составляющих движущих сил этой эволюции. В антропологии основным методом получения информации о биологических осо-

бенностях древнего населения является изучение костных останков. Но в этом случае часть информации о внешних особенностях теряется. До эпохи фотографии сведения о внешности человека можно было получить либо из его описания современниками, либо из его прижизненного изображения. Метод антропологической реконструкции лица по черепу (М. М. Герасимов) был первой научной попыткой использовать костную основу для реконструкции внешности. Но все-таки некоторые важные признаки внешности (например, пигментация, тип волос и др.) остались вне системы описания.

Авторы применили к изучению изображений популяционный подход, когда группа изображений анализируется как совокупность индивидуумов с расчётами обычных статистических параметров и созданием обобщённых изображений. В настоящем докладе представлены: сравнительный анализ выборок живописных портретов позднесредневекового населения Голландии и Германии; антропологическая характеристика населения Фаюмского оазиса Египта (I–IV вв. н. э.) по выборке погребальных портретов и характеристика антропологического типа населения Центральной Италии в VI–III вв. до н. э. в связи с проблемой этногенеза этрусков на материалах терракотовых вотивных изображений и настенной погребальной живописи. Все материалы обработаны стандартными статистическими методами, по индивидуальным изображениям созданы обычные словесные описания выборок и обобщённые портреты по оригинальной цифровой методике.

Основные результаты работы следующие. Совпадение численных данных по описательным признакам и значительное сходство обобщённых портретов голландцев и немцев подтверждают существующие мнения о значительном участии германских племён в этногенезе голландцев. По историческим сведениям, население Фаюмского оазиса являлось этнически смешанным. Полученные нами результаты свидетельствуют, что основной антропологический тип населения достаточно однородный и может быть описан как один из вариантов средиземноморской расы. Возможно, что наш результат связан с высокой социальной стратой изображённых. По имеющимся в нашем распоряжении изображениям античного населения Центральной Италии мы можем лишь сказать, что в нём был значительный процент балкано-кавказского (альпийского) антропологического типа, но судить о том, в какой мере он связан с начальными стадиями этногенеза этрусского этноса, пока не представляется возможным.

## Проблема функционирования рукописных книжных памятников XV–XVI вв. с точки зрения следоведения (по материалам Отдела рукописей Российской национальной библиотеки)

The Problem in Functioning of Manuscript Book Monuments of 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries from the Point of View of Investigative Studies: Case Studies of the Materials from the Manuscripts Department of the National Library of Russia

**Екатерина Сергеевна Симонова**

Российская национальная библиотека,  
Российская Федерация

**Ekaterina Simonova**

National Library of Russia, Russian Federation

**Ключевые слова:** древнерусская книжность, монастырские библиотеки, следоведение, Кирилло-Белозерский монастырь

**Key words:** Old Russian books, monastic libraries, investigative research, Kirillo-Belozersky monastery

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-39-70017.

Сегодня в процессе изучения древнерусских рукописно-книжных памятников исследователи стали всё чаще обращаться к следам бытования, которым раньше не уделялось должного внимания. По своей сути след, присутствующий на рукописи, есть свидетельство события прошлого, дошедшее до сегодняшнего дня, что и определяет необходимость дальнейшего развития следоведения в изучении русской книжной культуры.

Следы бытования включают в себя функциональные следы, появившиеся в результате использования документа, то есть следы удержания, восковые, масляные и иные виды загрязнений. Следы рук (следы удержания) — одни из важнейших функциональных следов, отражающих «жизнь» рукописно-книжного памятника, по этой причине разработка методологии изучения их источниковедческого потенциала представляется важнейшей задачей современной исторической науки.

Система «человек — документ — осветитель», которая возникает в процессе функционирования книги и проявляется на её поверхности в виде следов удержания, восковых, масляных и иных типов загрязнений, является важным идентифицирующим объектом. Особое место в этой системе играют следы удержания, возникшие в результате многократного контакта с поверхностью пальцев рук и, соответственно, попадания на бумагу потожировых веществ. На сегодняшний день были проведены осмотр и описание следов удержания на более чем со-

рока книгах XV–XVI вв. из собраний Кирилло-Белозерского монастыря и библиотеки новгородского Софийского собора из фондов ОР РНБ, в том числе богато иллюминированных рукописей, имеющих высокую художественную ценность.

Следы удержания, как показали наши исследования, несут в себе идентификационную информацию о лице, которое мы рассматриваем как читателя. То есть следы удержания являются отражением на страницах документа процесса чтения. На основании этих следов можно выстроить карту читаемости в крупных собраниях (частоту использования тех или иных документов, в том числе памятников древнерусского книжного искусства), а также читаемости одной книги. Идентификационная информация пальцевых следов позволяет выделить (при рассмотрении массива документов) целый ряд типологий удержания в рамках определённой группы книг. Кроме того, на основании исследований выделяются и специфические особенности навыка удержания уникального читателя, что позволяет закрепить определённые следы за персоналиями. В свою очередь, такая персонализация следов в совокупности с данными о принадлежности той или иной книги определённому лицу позволяет увидеть его интерес к конкретным частям текста. Наиболее ярким примером таких «индивидуализированных» следов являются следы удержания на рукописях, принадлежавших преподобному Кириллу Белозерскому. Таким образом, подробное изучение следов удержания на рукописно-книжных памятниках открывает возможности составления общей топографии читаемости в рамках крупных собраний, а также индивидуальные предпочтения конкретного читателя.

## **Искусство письма Древней Руси: направления и методы междисциплинарного исследования**

### **The Art of Writing in Medieval Russia: Directions and Methods of Interdisciplinary Research**

**Денис Олегович Цыпкин**

Санкт-Петербургский государственный  
университет, Российская Федерация

**Denis Tsyppkin**

Saint Petersburg State University, Russian  
Federation

**Ключевые слова:** письмо, каллиграфия,  
рукописно-книжные памятники, искусство  
книги Древней Руси, почерк

**Key words:** writing, calligraphy, manuscript  
and book monuments, the art of the book of  
Ancient Rus, handwriting

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № КОМФИ 18-00-00429 (К) (18-00-00311 «Текст и краситель: историко-материаловедческое исследование красителей текста древнерусских рукописных книг XIV–XVII вв.») и является обзором результатов труда нескольких исследовательских групп.

В докладе обсуждаются основные направления междисциплинарного изучения профессионального письма древнерусской книги. Предмет непосредственного анализа — работа каллиграфов, то есть объекты, относящиеся к области искусства письма. Применительно к памятникам письменности одной из важнейших является проблема почерка: описание его системы и понимание характера индивидуальности мастера.

В работе рассматривается структура почерка древнерусского писца-профессионала и системная организация её элементов. Анализ структуры почерка позволяет включить письмо каллиграфа в пространство письменной культуры своего времени (в том числе и в её художественное пространство). Кроме того, он позволяет оценить соотношение «индивидуального» и «массового» в работе древнерусского писца-профессионала и определить индивидуализирующие составляющие почерка в условиях высокопрофессионального письма древнерусских книжников. Особое внимание в докладе уделено соотношению таких ключевых понятий изучения письма, как стиль письма и индивидуальная техника письма.

В наших исследованиях рассмотрение письменной деятельности древнерусских мастеров письма ведётся с учётом её психологической и психофизиологической интерпретации и с применением современных оптико-электронных средств изучения документов. Последние необходимы для получения реальной картины процесса исполнения текста (описания действий пишущего) и выявления операций письма.

Особое место в описываемом подходе к изучению памятников письменности занимает экспериментальное направление исследования русского исторического письма. В его задачи входит выявление структуры письменной деятельности при работе профессионального каллиграфа с историческими формами письма. Ключевым инструментом в этом случае становится айтрекинг в сочетании с детальным анализом движений инструмента письма и руки пишущего, производимым на основании видеофиксации процесса экспериментального письма. Кроме того, именно экспериментальные исследования позволяют правильно оценивать функции орудия письма в системе техники профессионального письма и навыков писца-профессионала.

Рассмотренные в докладе принципы и подходы к изучению древнерусских памятников письменности имеют универсальный характер. На методологическом уровне они применимы к различным видам художественной деятельности, для которых существует проблема выявления объективных признаков проявления индивидуальности мастера в условиях, когда он работает в рамках канонов, сложившихся в том или ином виде искусства.



## **Пергаменный иллюминированный Синодик РНБ ОСРК F.п.IV.1: междисциплинарное исследование** The Parchment Illuminated Book of Names of the RNB OSRK F.p.IV.1: An Interdisciplinary Study

### **Денис Олегович Цыпкин**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

### **Евгений Александрович Ляховицкий**

Российская национальная библиотека, Российская Федерация

### **Сергей Владимирович Сирро**

Государственный Русский музей, Российская Федерация

### **Анна Николаевна Алексеева**

Российская национальная библиотека, Российская Федерация

### **Михаил Алексеевич Шibaев**

Российская национальная библиотека, Российская Федерация

### **Екатерина Сергеевна Симонова**

Российская национальная библиотека, Российская Федерация

### **Елена Юрьевна Терещенко**

Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Институт кристаллографии имени А. В. Шубникова ФНИЦ «Кристаллография и фотоника» РАН, Российская Федерация

### **Denis Tsyarkin**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

### **Evgenij Lyakhovitskij**

National Library of Russia, Russian Federation

### **Sergey Sirro**

State Russian Museum, Russian Federation

### **Anna Alekseeva**

National Library of Russia, Russian Federation

### **Michail Shibaev**

National Library of Russia, Russian Federation

### **Ekaterina Simonova**

National Library of Russia, Russian Federation

### **Elena Tereschenko**

National Research Center "Kurchatov Institute", FSRC "Crystallography and Photonics" RAS, Russian Federation

**Ключевые слова:** исторические красители, чернила, книжное искусство, древнерусское искусство, РФА, спектрофотометрия, спектрозональная визуализация

**Key words:** historical dyes, ink, book art, Old Russian art, XRF, spectrophotometry, multispectral imaging

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № КОМФИ 18-00-00429 (К) (18-00-00311 «Текст и краситель: историко-материаловедческое исследование красителей текста древне-русских рукописных книг XIV–XVII вв.»).

**И**ллюминированный пергаменный синодик ОСРК F.п.IV.1 исследовался прежде всего с точки зрения его текста. Он был подробно проанализирован и издан Т. И. Шабловой. Однако Синодик остаётся незаслуженно малоизвестен в качестве памятника книжного искусства (несмотря на более

восьмидесяти многокрасочных инициалов!) и технологии книги. В последнем отношении данный кодекс имеет выдающееся значение для понимания путей развития русской книжной культуры.

Важность этого памятника ещё более увеличивается ввиду того, что, несмотря на значительные утраты, его текст даёт основание для достаточно узкой датировки. Последний упомянутый в списке памятней казанских архиепископов — Тихон Хворостинин, умер в 1576 г., а следующий, которого Синодик не упоминает, — Иеремия, скончался в 1581 г. Таким образом, Синодик должен был быть написан до 1581 г. и после 1576 г. Эта дата подтверждается и списком тверских архиепископов, последним в нём упоминается Варсонофий, умерший в 1576 г.

Наиболее значимый и яркий аспект своеобразия Синодика как памятника технологии книги составляют его чернила. Комплексное исследование чернил демонстрирует существенные перепады в содержании железа от листа к листу, которые коррелируют с различиями в спектральном поведении в ближней ИК-области спектра и цветовыми характеристиками. В некоторых случаях наблюдается полное отсутствие пропускания в ближней ИК-области спектра, что является нетипичным для древнерусских кодексов XVI в. и более ранних. Такое спектральное поведение сопровождается относительно низким уровнем содержания железа и цветовыми характеристиками, не типичными для железистых чернил. Эти особенности позволяют с большой долей уверенности говорить о значимом присутствии в чернилах углеродного компонента — сажи. Таким образом, Синодик демонстрирует эксперименты с составом чернил, которые непосредственно ведут к ситуации XVII в., когда сажевые чернила становятся обычными для рукописных кодексов.

Необычные для XVI в. чернила сочетаются с необычным писчим материалом: мелованным пергаменом, который с большой степенью уверенности можно считать импортом из Западной Европы. Часто наблюдающиеся осыпания чернил ясно свидетельствуют о недостатке опыта использования таких писчих материалов. Каллиграфическое письмо Синодика имеет редкий для древнерусской письменности очень крупный размер: 9 мм в высоту. Такой монументализм является выражением одной из тенденций в развитии древнерусской каллиграфии конца XVI в., для которой известен целый ряд торжественных кодексов с подобным размером письма, относящихся к 1580–1590-м гг. Эта тенденция нашла свое отражение и в «Азбуке фряской» 1604 г. Федора Басова, где имеется алфавит особо крупного книжного письма.

## **Естественно-научные исследования пергаментов и чернил рукописных памятников из собрания Российской национальной библиотеки**

### Natural-Scientific Research of Parchments and Ink of Manuscripts from Russian National Library

#### **Евгений Александрович Ляховицкий**

Российская национальная библиотека,  
Российская Федерация

#### **Елена Юрьевна Терещенко**

Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Институт кристаллографии имени А. В. Шубникова ФНИЦ «Кристаллография и фотоника» РАН, Российская Федерация

#### **Анастасия Викторовна Мандрыкина**

Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Российская Федерация

#### **Екатерина Борисовна Яцишина**

Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт», Российская Федерация

#### **Александр Леонидович Васильев**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Российская Федерация

#### **Денис Олегович Цыпкин**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Ключевые слова:** пергаменты, чернила, карты распределения элементов, просвечивающая электронная микроскопия, растровая электронная микроскопия, рентгеновский микроанализ

#### **Evgenij Lyakhovitskij**

National Library of Russia, Russian Federation

#### **Elena Tereschenko**

National Research Center “Kurchatov Institute”, FSRC “Crystallography and Photonics” RAS, Russian Federation

#### **Anastasia Mandrykina**

National Research Center “Kurchatov Institute”, Russian Federation

#### **Ekaterina Yacishina**

National Research Center “Kurchatov Institute”, Russian Federation

#### **Alexander Vasiliev**

Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

#### **Denis Tsyarkin**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Key words:** parchments, ink, TEM, SEM, EDX, elements mapping

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № КОМ-ФИ 18-00-00429 (К), включая проекты № 18-00-00311 и № 18-00-00407 в части исследования рукописных памятников и Министерства науки и высшего образования РФ в рамках государственного задания ФНИЦ «Кристаллография и фотоника» РАН в части развития методов электронно-микроскопической диагностики для изучения многофазных многокомпонентных систем.

**П**амятники письменности являются важнейшим источником информации по истории техники и технологий тех культур, в которых они возникли. Кроме того, детальное изучение материалов и технологий производства рукописей имеет очень важное значение для обеспечения точности их датировки, установления места производства и определения создателей.

В современной науке о рукописях особую роль начинает играть историко-технологическое изучение письменных красителей (в первую очередь чернил) и пергаменов. Спектр используемых методов включает в себя оптические, рентгеновские и другие, но все они ограничиваются требованием минимального воздействия на сами объекты исследования.

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживают методы электронной микроскопии (ЭМ). Их применение для изучения рукописей благодаря высокому пространственному разрешению в сочетании с возможностью анализа элементного состава, особенно с использованием современных микроскопов с варьированием условий эксперимента (высокий/низкий вакуум), открывает большие перспективы в историко-технологическом и экспертном исследовании различных красителей, включая чернила рукописно-книжных памятников.

Разработана процедура отбора микропробы исключительно малой (незначимой) инвазивности, а также оперативности и доступности для реализации непосредственно в подразделениях хранения рукописей, которая делает метод ПЭМ/ЭРМ крайне перспективным для изучения больших массивов рукописно-книжных памятников.

Тестовые исследования распределения элементов по глубине пергаменов показали возможность получения технологической информации о веществах, использованных при их изготовлении.

## Подвесные арочные чернильницы с зооморфным и антропоморфным орнаментом

### Pendant Arched Inkpots with Zoomorphic and Anthropomorphic Ornament

**Валентина Николаевна Кузнецова**

Российский этнографический музей,  
Российская Федерация

**Сергей Владимирович Сирро**

Государственный Русский музей,  
Российская Федерация

**Valentina Kuznetsova**

The Russian Museum of Ethnography,  
Russian Federation

**Sergey Sirro**

State Russian Museum,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** чернильница, медный сплав, лев и единорог, искусство XVII–XVIII вв., рентгенфлуоресцентный анализ, парные изображения

**Key words:** inkpot, copper alloy, lion and unicorn, art of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries, x-ray fluorescence analysis, paired images

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-0001094 КОМФИ.

**Ч**ернильницы из медных сплавов являются атрибутом многих музейных экспозиций, включены в разнообразные издания, среди которых обобщающие труды, посвящённые русскому искусству, мастерству литейщиков, музейные каталоги, путеводители и пр. Однако масштабного специального исследования, посвящённого именно этой разновидности пластики, не существует. Часто изделия датируются в рамках XVII–XIX вв. Чернильницы отличает и широкая география распространения. Они известны в северных и центральных областях России, а также на Кавказе, на Урале, в Сибири и на Дальнем Востоке, на территории Украины.

Медные чернильницы упоминаются в документах второй половины XVII в. Однако эти данные не позволяют составить представление о развитии этой категории изделий — ни о разнообразии форм, ни об эволюции орнамента.

В рамках доклада рассматриваются изделия с зооморфным и антропоморфным орнаментом. Основанием для разделения изделий на типы является орнаментальное решение обеих основных поверхностей. Могут быть выделены две группы: I — с высоким рельефом; II — с низким рельефом.

Первая представлена тремя типами:

I.1 — с изображениями зооморфных фигур — льва и единорога;

I.2. — с изображениями антропоморфных и зооморфных фигур — всадника и пары;

I.3 — с рельефными изображениями антропоморфных голов.

Наиболее распространенным типом второй группы является II.1 — с изображениями фигур льва и сирина.

Интересные параллели даёт сопоставление изображений на чернильницах с другими памятниками XVII в. В первую очередь здесь следует отметить филигранные. Кроме того, запечатлённые на стенках чернильниц львы и единороги, сирины и антропоморфные персонажи, их композиция и иконография находят параллели в росписях по дереву, гравюрах, набойке на тканях XVII–XVIII вв. и пр.

Судя по стилистическим и композиционным аналогиям, чернильницы можно датировать второй половиной XVII — началом XVIII в. Очевидно, что многие сюжеты сложились в XVII в., однако в металлопластике отражаются и реалии XVIII в.

Важной составляющей комплексного исследования являются естественнонаучные методы. Помимо рассмотрения чернильниц в контексте памятников искусства XVII–XVIII вв. полагаем, что интересные результаты может дать метод неразрушающего рентгенфлуоресцентного анализа, который уже несколько десятилетий используется музейными исследователями, реставраторами, археологами и другими специалистами, работающими с объектами культурного наследия. Из всего многообразия предлагаемых на рынке аналитических методов для исследования химического состава памятников, выполненных из металла, наиболее предпочтительным выглядит именно данный тип анализа,

так как в случае изучения состава металла нет необходимости анализировать сложные органические вещества, можно ограничить круг задач определением набора химических элементов в составе интересующего нас сплава и постараться провести количественный анализ компонентов, которые входят в состав данного предмета. Одной из наиболее важных особенностей метода рентгенфлуоресцентного анализа является его неинвазивный характер, что подразумевает отсутствие пробоотбора и как следствие минимальное малейшее повреждение исследуемого образца.

Применение рентгенфлуоресцентного анализа в случае изучения предметов, близких по строению и химическому составу, может дать возможность быстрее и качественнее очертить различные группы объектов, которые отличаются характерными примесями и добавками, указывающими на различие в технологии производства и применение сырья из разных месторождений.

## **К вопросу о профессиональных представлениях древнерусского книгописца о химии красителей и их месте в искусстве книги XVI–XVII веков**

Towards the Old Russian Scribes` Professional Notions of the Dyes Chemistry and Its` Place in the Book Art of the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries

**Анна Борисовна Белова**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация

**Anna Belova**

Saint Petersburg State University, Russian Federation

**Ключевые слова:** искусство книги, материалы письма, красители

**Key words:** book art, writing materials, dyes

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-39-70017.

**К**ачество работы древнерусского книгописца во многом зависело от уровня его письменного навыка: от композиции листа, качества исполнения письменных знаков и, в том числе, от умения пишущего обращаться с красителями — чернилами и киноварью (красители иных цветов использовались для письма крайне редко, так что сборники технологических статей не содержат соответствующих рекомендаций). Некачественный краситель — плохо сходящий с пера или, напротив, расплывающийся, проступающий сквозь бумагу или бледный — неизбежно портил вид памятника и снижал его ценность.

Зачастую пишущий не готовил чернила самостоятельно: их закупали у мастеров-чернильников, а в крупных книгописных центрах, вероятно, один знающий с технологией человек мог готовить их для нескольких писцов. Киноварный краситель, напротив, был прост в изготовлении и, по всей видимости, составлялся непосредственно пишущим. В процессе приготовления, хранения и использования чернил и киновари могли допускаться многочисленные ошибки. Для корректировки состава красителей пишущие вынуждены были использовать добавочные компоненты.

Основной источник, указывающий на существование добавочных компонентов красителей, — это статьи сборников технологических рекомендаций. Обычно они примыкают к рецептам чернил и строятся по схеме «если... то...». Некоторые предметы, изображавшиеся в книжной миниатюре среди инструментов письма, также можно трактовать как добавочные компоненты, например яблоко и склянки с камедью.

В круг добавок входило большое количество веществ: непосредственно составляющие красителей (камедь, чернильные орешки, купорос...), продукты, обычные для рациона человека XVI–XVII вв. (хлеб, пиво, квас, мёд, пряности...), а также материалы, использовавшиеся иконописцами и миниатюристами (крутик, платяной румянец, тёртая сажа). Последнее может указывать на возможное соседство мастеров разных профилей и обмен материалами при необходимости.

Представления книжников XVI–XVII вв. о причинах возникновения проблем с красителями и действиях, которые необходимо было предпринять для их решения, не представляют собой единой системы. Для одной проблемы предлагалось несколько способов решения, предполагавших использование разных добавок. Рекомендации часто противоречили друг другу. Например, причиной проступания чернил сквозь бумагу могло считаться добавление излишнего количества квасцов или купороса; в то же время встречаются рекомендации, чтобы чернила не проступали, напротив, добавлять в них больше купороса или квасцов. В одних рецептах говорится о пользе добавления чесночного сока в киноварь, в других — о том, что чесночный сок неизбежно и непоправимо портит киноварный краситель.

Успех корректировки состава красителя зависел от свойств материала письма: проступание чернил сквозь бумагу могло быть сведено к минимуму добавлением растворённой камеди, если бумага была достаточно плотной. Альтернативой работе с красителем могло быть «улучшение» бумаги: «проступчивую» бумагу вымачивали в растворе квасцов и высушивали.

Недолжное качество материалов письма осознавалось пишущими как существенная проблема. Следствием этого стало написание большого количества рекомендаций, нередко противоречивших друг другу и, вероятно, не всегда действенных. Изучение представлений писцов XVI–XVII вв. должно сопровождаться попытками верификации изложенных ими взглядов на химию красителей.

## Новые результаты визуализации утраченных миниатюр Хлудовской псалтыри (середина IX в.) естественнонаучными методами.

### New Results of Visualization of the Lost Miniatures in the Khludov Psalter (Mid-9<sup>th</sup> Century) by Natural Science Methods

**Елена Владимировна Уханова**

Государственный исторический музей, Российская Федерация

**Александр Викторович Андреев**

Институт космических исследований РАН, Российская Федерация

**Михаил Николаевич Жижин**

Институт космических исследований РАН, Российская Федерация

**Elena Ukhanova**

State Historical museum, Russian Federation

**Aleksander Andreev**

Space Research Institute of the Russian Academy of Sciences (IKI), Russian Federation

**Mikhail Zhizhin**

Space Research Institute of the Russian Academy of Sciences (IKI), Russian Federation

**Ключевые слова:** естественнонаучные методы, средневековые миниатюры, Хлудовская псалтырь, мультиспектральный метод визуализации

**Key words:** natural science methods, medieval miniatures, Khludov Psalter, multispectral photography method

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-29-04476 офи-м.

**В** Отделе рукописей Исторического музея (ГИМ) хранится один из самых известных в мире памятников византийского искусства — Хлудовская Псалтырь (ГИМ, Хлуд. 129д), созданная в середине IX в. и украшенная 209 маргинальными миниатюрами. Это одна из первых иллюминированных рукописей постиконоборческой эпохи, написанная после более чем столетнего периода уничтожения византийских культовых изображений. К сожалению, многие её миниатюры были поновлены или даже переписаны в конце XII — начале XIII в. Часть из них имеет масштабные утраты красочного слоя, которые в ряде случаев не позволяют различить не только детали, но и композицию в целом. В 2017 г. началось сотрудничество специалистов Отдела рукописей Исторического музея и Института космических исследований (ИКИ) РАН в работе над визуализацией угасших изображений и текстов в средневековых рукописях естественнонаучными методами. В совместной работе с миниатюрами был разработан метод мультиспектральной фотосъёмки с последующей программной обработкой полученных изображений. Проведённые исследования дали возможность отделить в ряде случаев поновления живописи от первоначального красочного слоя. Особенно хорошие результаты этот метод даёт в визуализации



на осыпавшихся миниатюрах угасших чернильных рисунков. Выполненные железо-галловыми чернилами контуры могли быть не только подготовительными, созданными для последующего нанесения красок, но часто играли самостоятельную роль. В результате применения новых естественнонаучных методов удалось выявить не видимые до этого рисунки (изображение льва, терзающего человека, Пс. 6:3, л. 5 об.), части композиций или значимые детали изображений (миниатюра с изображением чудесного обретения израильтянами воды и манны небесной в пустыне, Пс. 77:15, 24, л. 76). В серии миниатюр, отражающих новый этап развития иконографии Воскресения Христова, стало возможным уточнить трактовку важного компонента — изображения ада (Пс. 81:8, л. 82 об.). В работе с миниатюрами были применены также выделение контуров подготовительного рисунка методами компьютерного зрения, аналогичными трассировке дорог на аэрокосмических снимках, а также виртуальная реконструкция утрат красочного слоя методами нейронных сетей.

## **Методы естественно-научного исследования бумаги и чернил в памятниках русского книжного искусства XV–XVIII веков**

Methods of Natural Science Research of Paper and Ink  
in the Monuments of Russian Book Art  
of the 15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Centuries

**Екатерина Михайловна Лоцманова**

Российская национальная библиотека,  
Российская Федерация

**Елена Сергеевна Быстрова**

Российская национальная библиотека,  
Российская Федерация

**Ekaterina Lotsmanova**

National Library of Russia,  
Russian Federation

**Elena Bystrova**

National Library of Russia,  
Russian Federation

**Ключевые слова:** бумага, чернила, химические, электрокинетические и структурные параметры объектов

**Key words:** chemical, electrokinetic and structural parameters of objects

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-39-70017.

**В** докладе представлены результаты получения чернил и бумажной массы методом реплик исторических технологий. Предварительно выполнена экспертиза композиционного состава бумаги документов XV–XVIII вв. На основании микрохимического и микроструктурного анализа показано, что

основой бумаги являются лубяные волокна различной степени разработки. Для проклейки применялся клей животного происхождения.

Для изготовления бумажной массы использованы новые и бывшие в употреблении льняные ткани. В технологический цикл входили следующие операции: разрезание тканей, предварительная обработка, варка в щелочной среде при рН 14, промывка, роспуск на волокна.

Установлено, что варка новых тканей без предварительной обработки не обеспечивает разделение текстильных нитей на волокна, кроме того, не меняется и их цвет. Варка в течение двадцати часов не приводит к такому снижению прочности тканей, которое обеспечивало бы роспуск ткани на волокна в лабораторном роле без ущерба для качества волокнистой суспензии и технологического процесса. Для бывших в употреблении льняных тканей требуется меньшая продолжительность варки. Был выполнен эксперимент и с предварительной обработкой тканей, имитирующей процесс их использования. Промывку проводили горячей водой в лабораторном роле до нейтрального значения рН отходящей воды. После этого при небольшой присадке барабана рола происходил расчёт нитей до мельчайших волокон. В процессе переработки тканей оценивали изменения качества волокна оптическими, микрохимическими и микроструктурными методами.

В основе производства чернил лежит способность дубильных веществ, содержащихся в частях некоторых растений, образовывать при взаимодействии с солями железа окрашенные в интенсивно чёрный цвет коллоидные растворы. Источниками танина выступают галловые орешки, кора дуба, ольхи, ясеня. Экстрагирующие агенты: вода, вино, квас, уксус. Источники ионов железа: ржавое железо, железный купорос. Стабилизаторы чернил: камеди, живица. Вещества, снижающие вязкость: квасцы, имбирь, гвоздика.

На основании анализа данных литературы было выбрано десять рецептов средневековых чернил. При выборе руководствовались в первую очередь разнообразием, поэтому исключили однотипные рецепты.

Можно подразделить выбранные рецепты на четыре группы:

- на основе холодного настоя галловых орешков;
- на основе горячего настоя галловых орешков;
- на отваре коры;
- с применением саж.

В ходе анализа рецептов решён ряд вопросов по средневековой терминологии и приведению количества ингредиентов к современной метрической системе. Затронута проблематика аутентичности современных компонентов чернил. Написаны краткие методики, включающие рецептуру и подробный порядок работы.

Готовые чернила были опробованы каллиграфом. Определены универсальные чернила — пригодные для книжного письма и скорописи. А также чернила, которые хороши для письма уставом как пером, так и калямом.

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

**Искусство и культура Средневековья:  
наследие и перспективы осмысления**

входит в состав международного симпозиума  
«Актуальные проблемы теории и истории искусства»

Информация о конференции публикуется на официальном сайте

**[actual-art.spbu.ru](http://actual-art.spbu.ru)**

[actual-art.spbu.ru/o-konferentsii/arkhiv/2020/iskusstvo-i-kul-tura-srednevekov-ya.html](http://actual-art.spbu.ru/o-konferentsii/arkhiv/2020/iskusstvo-i-kul-tura-srednevekov-ya.html)

INTERNATIONAL CONFERENCE

**Art and Culture of the Middle Ages:  
Heritage and Prospects of Comprehension**

is a part of the international symposium  
“Actual Problems of Theory and History of Art”

Information on the conference is provided on the official web-site:

**[actual-art.spbu.ru](http://actual-art.spbu.ru)**

[actual-art.spbu.ru/o-konferentsii/arkhiv/2020/iskusstvo-i-kul-tura-srednevekov-ya.html](http://actual-art.spbu.ru/o-konferentsii/arkhiv/2020/iskusstvo-i-kul-tura-srednevekov-ya.html)

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

**«Искусство и культура Средневековья:  
наследие и перспективы осмысления»**

Тезисы докладов

Подписано в печать 20.10.2020. Формат                      Усл. печ. л.

Тираж 150 экз. Заказ N°



Издание осуществлено при финансовой поддержке РФФИ  
в рамках проекта № 20-012-22040

В оформлении обложки использована картина Виталия Пушницкого «Процесс» (2019)

