

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Факультет истории искусства
Кафедра всеобщей истории искусств

На правах рукописи

Лаврентьева Елена Валерьевна

**МОЗАИКИ СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО
В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА
ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА РУБЕЖА XI-XII ВВ.
ИКОНОГРАФИЯ И СТИЛЬ**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Этингhoff О. Е.

Москва 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ИСТОРИОГРАФИЯ.....	14
ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО.....	40
1. 1. Основание и строительство.....	40
1. 2. Средневековая мозаичная декорация.....	46
1. 3. Реставрация мозаик в период Нового времени.....	54
ГЛАВА 2. К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ И МАСТЕРАХ ДРЕВНИХ МОЗАИК СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО.....	64
2. 1. Декорация собора Торчелло и византийские мозаичные ансамбли.....	65
2. 2. Декорация собора Торчелло и византийские фрески.....	87
2. 3. Декорация собора Торчелло и византийские книжные миниатюры.....	95
ГЛАВА 3. ИКОНОГРАФИЯ ЗАПАДНОЙ СТЕНЫ СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО.....	105
3. 1. Сошествие во ад.....	105
3. 2. Страшный Суд.....	132
ГЛАВА 4. ИКОНОГРАФИЯ И ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ДЕКОРАЦИЯ ЮЖНОЙ КАПЕЛЛЫ СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО.....	159
4. 1. Фигуративные композиции.....	159
4. 2. Орнаменты.....	176
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	184
БИБЛИОГРАФИЯ.....	191
ПРИЛОЖЕНИЕ (АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ) – СМ. ТОМ II	

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Собор Санта Мария Ассунта в Торчелло, построенный в 639 г., был декорирован византийскими мозаичистами уже в другую эпоху. Есть основания связывать датировку мозаик со временем грандиозных для всего христианского мира событий: европейский запад объединился в Крестовых походах за освобождение Гроба Господня, крестоносцами был взят Иерусалим, на Святой земле возник ряд христианских государств. Пути средиземноморских коммуникаций стали безопасными, и потоки европейских паломников устремились по ним к освобождённым святыням востока. Спустя полвека после Великой схизмы 1054 г. резко активизировавшиеся контакты западных христиан с Византией сделали её искусство еще более известным и доступным. Наиболее восприимчивыми к нему оказались жители земель, издревле связанных с империей Востока общей историей и торговыми интересами – итальянской области Венето.

Сохранившиеся источники молчат про обстоятельства украшения собора Торчелло мозаиками, не известна ни дата начала работ, ни их очерёдность. С наибольшей вероятностью можно полагать, что первой в конце XI в. была декорирована центральная (алтарная) апсида, а затем, через несколько лет – одновременно западная стена и южная капелла. От первоначальной декорации алтаря частично сохранились фигуры двенадцати апостолов в нижней части апсиды, на западной стене – сцена Сошествия во ад и многочастный Страшный Суд под ней (Распятие наверху воссоздано реставраторами). В южной капелле – мозаики свода с четырьмя ангелами, поддерживающими медальон с агнцем на фоне райских куш, конхи с образом Христа на троне, фланкированного двумя архангелами, стеной поверхности с фигурами святых западной церкви: Григория Великого, Мартина Турского, Амвросия Медиоланского и Августина Блаженного. Прочие части

мозаичного ансамбля относятся к периоду поновлений конца XII в. и стилизирующих реставраций Нового времени.

Актуальность данного исследования состоит в попытке датировать древнейшие, созданные одновременно, мозаики южной капеллы и западной стены собора Торчелло на основании подробного стилистического анализа и их последовательного сопоставления с памятниками византийской (в основном константинопольской) живописи – мозаиками, фресками и книжной миниатюрой. В результате этого анализа мы приходим к выводу, что мозаики этих двух зон собора были созданы в начале XII в., возможно, константинопольскими мастерами. Таким образом, мы уточняем предложенную ранее И. Андрееску датировку этих мозаик (около 1100 г.). Предложенная и обоснованная нами новая датировка декорации собора позволяет рассматривать ее иконографию в контексте конкретных исторических событий и обстоятельств.

Каждый средневековый ансамбль монументальной живописи совмещает в себе универсальные элементы и черты индивидуальные, неповторимые, обусловленные спецификой заказа. Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло уникальны прежде всего тем, что на его западной стене представлена беспрецедентная для византийского искусства раннекомниновского времени композиция – Сошествие во ад, объединённая со Страшным Судом. И если присутствие там сцены Страшного Суда можно считать традиционным (Страшный Суд на западной стене основного помещения храма или в нартексе встречается во многих церквях средневизантийского периода – Св. Стефана (IX в.) и Панагии Мавриотиссы (кон. XI - нач. XII в.) в Касторье, Панагии тон Халкеон в Фессалонике (ок. 1028 г.), Атенского Сиона в Грузии (конец XI в.), Николо-Дворищенского собора в Великом Новгороде (после 1118 г.) и проч.), то Сошествие во ад в византийской системе храмовых росписей традиционно являлось частью праздничного цикла. Оно могло быть расположено в нартексе или в наосе, часто в подкупольной зоне вместе с Рождеством, Крещением и Распятием

или только в паре с Распятием (мозаики кафоликонов монастырей Осиос Лукас в Фокиде (1030-1040-е гг.), Неа Мони на Хиосе (1049-1055 гг.), Успения Богоматери в Дафни (ок. 1100 г.)). Однако никогда мы не встретим Сошествие во ад на западной стене в одной композиции со Страшным Судом. Актуальность нашей работы состоит также в том, что мы впервые предпринимаем попытку рассмотреть причины их композиционного объединения на основании иконографического анализа и историко-культурного подхода.

Тематика росписи южной капеллы Торчелло тоже обладает рядом особенностей. Если фигуры тронного Христа и архангелов в конхе южной апсиды можно считать традиционными, то живопись её свода копирует мозаики свода алтарной вимы церкви Сан Витале в Равенне 546-547 гг. с их типичным для того времени образом райского сада в виде пышных побегов аканфа, дающих приют мирным птицам и животным. Причины актуализации ранневизантийской традиции в памятнике зрелого средневековья, на наш взгляд, тоже нуждаются в объяснении.

Априори можно констатировать, что как типологическими, так и уникальными своими особенностями мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло обязаны неповторимым сочетанием факторов, а именно требованиям заказа от местных церковных властей, нормировавших подбор сцен и, возможно, образцов, и работы византийских мозаичистов, исполнивших этот заказ исходя из своих знаний византийской иконографии отдельных образов и сцен.

Искусство западного христианства не знает столь жесткой системы живописной декорации базиликальных церквей, и приглашение византийских художников для их украшения приводило к тому, что византийские иконографические каноны и система декорации храма могли становиться неписанной нормой для западных базилик, особенно на территории итальянских областей, прочно связанных с Византийской империей давними историческими и культурными отношениями.

Если появление фигур двенадцати апостолов в центральной апсиде согласуется с системными принципами росписи средневизантийского храма, то древнейшие, созданные одновременно, мозаики западной стены и южной капеллы представляют наибольший интерес уникальностью своего иконографического и тематического содержания, поэтому в нашей работе мы выберем именно эти мозаики в качестве **объекта диссертационного исследования.**

Предметом исследования будет являться круг проблем стиля (уточнение датировки мозаик и происхождение мастеров, создавших их) и иконографии древнейшего мозаичного ансамбля западной стены и южной капеллы собора Торчелло.

Степень научной разработанности темы выявлена в работе на основе подробного историографического анализа научной литературы, включающей как специализированные исследования, посвященные мозаикам собора Торчелло, так и общие работы по технике, технологии и производству византийской мозаики и проблемам византийского искусства раннекомниновского времени.

Мозаичный ансамбль Торчелло был объектом внимания многих ученых на протяжении столетия. Труды Л. Тести, Ш. Диля, О. Дальтона, Г. Галасси, С. Беттини, О. Демуса, А.-М. Дамиджеллы, А. Ньеро посвящены вопросам датировки мозаик и происхождения их мастеров на основании немногих стилистических «зацепок» и достаточно общих суждений. В 1970-х гг. эту декорацию стала изучать И. Андрееску, которая, опираясь на свои исследования технико-технологических особенностей мозаик, впервые доказательно отнесла наиболее раннюю часть ансамбля собора Торчелло ко времени около 1100 г. и атрибутировала её византийской мастерской. При этом И. Андрееску сочла фигуры апостолов центральной апсиды

выполненными прежде одновременных мозаик западной стены и южной капеллы.

Датировка аутентичного ансамбля временем около 1100 г. долгое время оставалась приоритетной. Однако в позднейших своих работах 2000-х годов И. Андрееску, опираясь исключительно на результаты химического анализа тессер, предпочитает более широко датировать мозаики этих зон собора – второй половиной XI в.

Вопросы датировки – главное, что привлекало внимание почти всех исследователей мозаик собора Торчелло. Проблемы иконографии и тематики его декорации в литературе разработаны гораздо меньше. За исключением минимальных попыток чем-то обусловить копияный характер мозаик свода южной капеллы (в основном звучат ссылки на влияние чина Проскомидии или былую принадлежность Венеции и Торчелло равеннскому экзархату), мы можем констатировать почти полное безразличие к иконографии ансамбля западной стены собора даже в последних исследованиях. Необходимо отметить, что на данный момент в литературе не предложено ни одной интерпретации мозаик западной стены собора, за исключением гипотезы А. Картсонис, изложенной подробно в историографической части данной работы.

Цель исследования – рассмотреть созданные одновременно древнейшие мозаики западной стены и южной капеллы собора как единый иконографический ансамбль. Собор Торчелло и его мозаичная декорация, как мы сказали выше, – это памятник перекрестный между византийским миром и западным, латинским. Целью является исследование этих мозаик в контексте искусства византийского мира, выявление их византийских стилистических и иконографических особенностей. Необходимо объяснить причины появления грандиозной по масштабу сцены Сошествия во ад на западной стене собора, его объединения со Страшным Судом в одну композицию, и объяснить как тематически эта единая мозаичная сцена

сочетается с ансамблем мозаик южной капеллы. Какие исторические, культурные или иные обстоятельства могли повлиять на создание столь уникального ансамбля. По названной нами выше причине в данном исследовании невозможно избежать ссылок на западные памятники и источники в отдельных частях работы.

Задачи исследования:

- при любом анализе древнейших мозаик исследовать только аутентичные фрагменты этой декорации (не касаться фрагментов мозаик конца XII вв. и реставрационных чинок Нового времени, (за исключением рассмотрения отдельных иконографических гипотез в единичных оговоренных случаях));
- уточнить датировку мозаик западной стены и южной капеллы собора Торчелло и происхождение мастеров, их создавших;
- интерпретировать иконографические детали сцен Сошествия во ад и Страшного Суда западной стены собора, найти этим сценам иконографические аналогии в византийском искусстве, рассмотреть возможные исторические и культурные предпосылки для их объединения в одну композицию;
- найти иконографические аналогии сценам и образам мозаик южной капеллы в византийском искусстве, определить их тематическое содержание и рассмотреть причины копирования раннехристианских мозаик Равенны;
- обозначить, какие иконографические детали мозаичных композиций обеих частей собора объединяют их в один ансамбль. Понять общую идею замысла ктитора декорации, принцип подбора сюжетов;
- проанализировать орнаментальный декор мозаик собора Торчелло и найти им византийские аналогии.

Хронологические рамки

Исследуемые мозаики собора Торчелло рассматриваются нами на фоне памятников и художественных процессов большого исторического отрезка, с

момента создания раннехристианских мозаик Равенны и Фессалоники и до появления памятников искусства крестоносцев, в том числе росписей базилики Абу Гош близ Иерусалима (примерно с конца IV в. и до третьей четверти XII в.). Однако в центре внимания в настоящей работе памятники рубежа XI-XII вв.

Методика исследования заключалась в сочетании целого ряда подходов, комплекс которых позволил в наиболее полной степени выполнить поставленные задачи.

- значительное место в работе уделено методу стилистического анализа, при помощи которого удалось уточнить датировку исследуемых мозаик и подтвердить византийское, возможно столичное, происхождение их мастеров, а также показать формальное единство художественного языка мозаик собора Торчелло с византийскими памятниками мозаичного искусства, монументальной живописи и книжной миниатюры раннекомниновской эпохи;
- широко применялся иконографический метод. При рассмотрении иконографии мы концентрировали внимание на содержательных аспектах образов и сюжетов в соответствии с нашими задачами. Для реконструкции многослойного иконографического содержания отдельных сюжетов и всего мозаичного ансамбля в целом в работе привлекается не только изобразительный материал, но и некоторые литературные источники, которые укажем ниже;
- Отправным пунктом нашего исследования явились принципы историзма. Активно использованный в работе историко-культурный подход дал возможность разрешить главную задачу диссертации, а именно раскрыть сложный замысел автора мозаичного ансамбля, понять причины, побудившие его создать беспрецедентную в византийском искусстве композицию западной стены храма, объединив ее тематически с мозаиками южной капеллы.

Научная новизна исследования

Впервые в данной работе:

- на основании стилистического анализа обоснована датировка исследуемых мозаик началом XII в., выдвинута гипотеза о константинопольском происхождении мастеров, работавшей в соборе Торчелло (и возможно в других храмах Северной Адриатики) в это время;
- мозаики западной стены и южной капеллы собора рассматриваются как части единого ктиторского замысла;
- предлагается авторская гипотеза о влиянии мозаичной декорации иерусалимского храма Гроба Господня (именно сцены Сошествия во ад (Анастасис), созданной в середине XI в. по заказу императора Константина IX Мономаха в алтаре Ротонды Воскресения) и апокалиптических ожиданий конца XI в., связанных с освобождением Иерусалима от мусульман в 1099 г., на появление сцены Сошествия во ад вместе с композицией Страшного Суда на западной стене собора Торчелло;
- предлагается авторская интерпретация деталей иконографии Страшного Суда (появление образов иноверцев и язычников в сценах мучений Ада связывается с отрывком из Евангелия Лк. 21:24-27, с пророчеством о Втором пришествии) впервые образы сцены мучений Ада, т. н. «алчные», интерпретируются как персонажи из истории острова Торчелло – гунны или авары, которые часто в средние века воспринимались как единый народ;
- выдвигается авторская гипотеза о сохранении памяти епископа Виталия III Орсеоло, ктитора грандиозной перестройки собора Торчелло, в мозаике свода южной капеллы (копии декорации свода раннехристианской церкви Сан Витале в Равенне).

Источники

Для достижения целей диссертационной работы и решения поставленных в ней задач автором был привлечён обширный круг художественных (визуальных) и письменных источников по раннему христианству и

Византии. Так, в процессе сравнительно-стилистического анализа мозаик Торчелло рассматривается, во-первых, ряд византийских мозаичных и фресковых ансамблей рубежа XI - XII вв. в основном константинопольского происхождения, а также памятники столичной книжной миниатюры этого периода, во-вторых, для иконографического анализа в качестве источников привлекаются монументальные росписи, иконы, книжные иллюстрации, произведения декоративно-прикладного искусства конца IV - третьей четверти XII вв., происходящие с территории византийского мира (Иерусалима, Константинополя, Греции, Малой Азии, Грузии, Армении), а также некоторые памятники средневековой Западной Европы, в основном Италии. Эта широкая панорама позволяет объективно оценить место мозаичных ансамблей западной стены и южной капеллы собора Торчелло в византийском искусстве.

В качестве письменных источников использованы, прежде всего, канонические библейские тексты (Откровение Иоанна Богослова, Евангелия, книги пророков, Псалтирь) и Евангелие от Никодима (т. н. Акты Пилата). Кроме того, ценный материал для иконографического и историко-культурологического анализа памятника предоставляют описания мозаик храма Гроба Господня средневековыми паломниками (игуменом Даниилом, Иоанном из Вюрцбурга, Теодорихом и Франческо Кварезмием), сочинения позднеантичных и средневековых авторов, помогающие идентифицировать персонажей сцены мучений Ада (Прокопия Кесарийского, Аммиана Марцеллина, Дионисия Периегета, Феофана Византийского, Феофилакта Симокатты, Иоанна Малалы, Павла Диакона, Константина Багрянородного), сочинения историков Первого Крестового похода (Альберта Ахенского, Гильберта Ногентского, Эккехарда Аурского, Лупа Протоспафария, Бальдерика Дольского).

Практическая значимость исследования

Включённый в диссертацию обширный историографический, историко-культурологический и художественный материал может быть использован для дальнейшей научно-исследовательской, экспертной и преподавательской деятельности специалистов-гуманитариев. Поскольку диссертационная работа посвящена как решению конкретных, узкоспециализированных вопросов, так и общему обзору искусства эпохи, с точки зрения её иконографической и художественной специфики, ее выводы могут помочь при составлении общих и специальных курсов по истории византийского и средневекового искусства.

Апробация

Основные положения диссертации были представлены в качестве докладов на научных конференциях: «Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов» (РГГУ, Москва, 2009, 2010, 2012 гг.), Международная научная конференция «Ломоносов», подсекция византийской и новогреческой филологии (МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, 2009, 2010, 2011 гг.), Научная конференция «Путем орнамента. Исследования по архитектуре и искусству Византийского мира» (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва, 2011 г.), XXXVI научная конференция «Лазаревские чтения» (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, 2012 г.), Международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства», СПбГУ, Санкт-Петербург, 2012 г.), Вторая Международная конференция по классической, византийской и новогреческой филологии памяти И. И. Ковалевой (МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, 2013 г.), Научная конференция «Автор и авторство в древнерусском искусстве» (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва, 2013 г.), Научная конференция «Первые Даниловские чтения. Проблемы средневекового искусства» (РГГУ, Москва, 2014 г.)

Положения настоящей работы ежегодно излагались и обсуждались на заседаниях кафедры Всеобщей истории искусств РГГУ и на семинаре по византийскому искусству под руководством О. Е. Этингоф (РГГУ, 2009-2014 гг.).

В конце нашего вступления мы хотим сердечно поблагодарить Ольгу Евгеньевну Этингоф за бесценную поддержку и наставничество, Анну Николаевну Крюкову за перевод латинских фраз и надписей на русский язык, Светлану Игоревну Лучицкую, Александра Львовича Саминского за консультации и важные замечания, Михаила Николаевича Бутырского, Анну Александровну Кладову за любезное согласие в предоставлении фотографий и помощь в обретении иностранной литературы.

ИСТОРИОГРАФИЯ

В данной части работы мы по возможности подробно комментируем опубликованный материал по мозаикам собора Торчелло. В конце историографического обзора мы приводим исследования по общим вопросам заданной темы, упоминая основные публикации по искусству византийской мозаики (ее техники и производству) и по византийскому монументальному искусству второй половины XI - начала XII вв. Историография, касающаяся конкретных иконографических проблем, дается в соответствующих главах.

* * *

Почти вековая история изучения мозаик собора Санта Мария Ассунта в Торчелло отразилась в обширном корпусе научных публикаций. По нему видно, что методологические установки исследовательского поиска сменяли друг друга на протяжении двух основных периодов. Первый этап можно охарактеризовать стремлением ученых определить датировку мозаик всех трех зон базилики и происхождение мастеров на основании стилистических черт. Второй этап, связанный в основном с деятельностью исследовательницы румынского происхождения И. Андрееску, ознаменован обращением к технико-технологическому аспекту мозаической декорации, ставшему приоритетным в настоящее время.

Исследователи начала XX в. датировали мозаики собора Торчелло вольным образом преимущественно на основании их стиля. Л. Тести относит мозаики Торчелло к XIII в.¹. Ш. Диль и О. Дальтон – к XI в.². П. Тоэска указал на вероятность раннего возникновения мозаик апсиды южной капеллы, однако датировал Страшный Суд XII в., а апостолов в центральной

¹ Testi L. Storia della pittura veneziana. Venezia: Bergamo, 1909. V. I. P. 81-82.

² Dalton O. M. Byzantine Art and Archeology. Oxford: Ormonde Maddock, 1911. P. 401- 403; Diehl Ch. Manuel d'art byzantine. Paris: A. Picard, 1925. V. II. P. 544.

апсиде – началом XIII в.³ Г. Галасси также признал в мозаике вимы южной капеллы равеннскую работу VII в., сравнив ее со сводом вимы Сан Витале в Равенне, тогда как мозаики центральной апсиды счел созданием IX-XI вв.⁴

Первой фундаментальной работой о соборе Торчелло стал труд Л. Контона, где впервые были предложены и обоснованы датировки всех трех мозаичных зон базилики. Так, сцену Распятия над Страшным Судом автор отнёс к началу XI в., считая её заказом епископа Орсо Орсеоло, начавшего грандиозную перестройку собора в 1008 г.⁵ Нижняя часть композиции Страшного Суда, как и остальные мозаики в соборе, были, по его мнению, созданы во второй половине IX в. сразу после перестройки базилики епископом Адеодато II⁶.

Кроме датировки, Л. Контон анализировал также иконографию Страшного Суда, заострив внимание на некоторых ее особенностях. Например, он попытался идентифицировать персонажей из сцен Ада или определить мучения в нижних сегментах композиции, вслед за О. Дальтоном⁷.

Следующую попытку датировать мозаики предпринял Дж. Лоренцетти в своей работе об истории острова Торчелло⁸. Ученый пришёл к выводу, что мозаика Страшного Суда не могла быть выполнена ранее XII в., а скорее всего, в XIII в., однако для сцены Анастасис допускалась более ранняя неопределенная датировка⁹.

Итальянский исследователь С. Беттини выделил три периода работ над мозаичным убранством Торчелло¹⁰. Согласно его периодизации, самые древние мозаики были сделаны в VII и IX вв. равеннскими мастерами: на своде южной капеллы (где появилась копия мозаики свода Сан Витале) и в ее

³ Toesca P. *Il Medioevo*. Torino: UTET (Storia dell'Arte classica e Italiana), 1927, rist. 1965. V. II. P. 980.

⁴ Galassi G. *Roma e Bisanzio*. Roma: Libreria dello Stato, 1929, ed. 1952. P. 225-227.

⁵ Conton L. *Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti*. Venezia: Bortoli, 1927. P. 39-40.

⁶ Ibid. P. 39-40, 58-59.

⁷ Dalton O. M. *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Ormonde Maddock, 1911. P. 404; Conton L. *Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti*. Venezia: Bortoli, 1927. 47-51.

⁸ Lorenzetti G. *Torcello. La sua storia, i suoi monumenti*. Venezia: Carlo Ferrari, 1939. P. 49-50.

⁹ Ibid.

¹⁰ Bettini S. *La decorazione musiva a Torcello* / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. *Torcello*. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 75-101.

апсиде (фигуры четырех латинских святых, которые, по мнению автора, были сильно переделаны в XII в.¹¹). Вторая группа – мозаика конхи южной капеллы с образом Христа на троне, фланкированного архангелами, и апостолы в центральной апсиде – создана в начале XII в. По стилю эти мозаики сходны с декорацией разрушенной базилики Урсиана в Равенне (по мнению С. Беттини, они близки «поздней равеннской школе», в которой уже чувствуются византийские влияния)¹². К третьей группе относятся мозаики конхи центральной апсиды и западной стены. По мнению исследователя, эта работа венецианских мозаичистов, впитавшая в себя византийские столичные акценты, была завершена в начале XIII в.¹³

На протяжении долгого времени самым авторитетным суждением о времени создания грандиозного ансамбля было мнение О. Демуса, посвятившего этому вопросу несколько статей. Первая из них касалась мозаичной головы ангела из Музея Торчелло (ныне хранится в музее острова Торчелло (по 648))¹⁴. Автор относит ее к утраченной композиции Вознесения или Поклонения Богородицы, которая могла быть в соборе. Определяя стилистические особенности, пластичную моделировку лица и редкое использование теней «острой формы», О. Демус сравнивает эту голову с мозаичными образами «добродетелей» в соборе Сан Марко. По его мнению, голова ангела из музея Торчелло была выполнена тем же венецианским мастером, который создал фигуру персонификации Надежды из Сан Марко. Во втором исследовании О. Демус касается других фрагментов мозаики¹⁵. Сравнение еще одной головы ангела из музея Торчелло (ныне хранится в музее острова Торчелло (по 650)) с образом Иоанна Евангелиста из разрушенной базилики Урсиана в Равенне, точно датированным 1112 г., позволило ему отнести этот фрагмент декорации Торчелло ко второй

¹¹ Ibid. P. 78-79.

¹² Ibid. P. 79.

¹³ Ibid. P. 80.

¹⁴ Demus O. Studies among the Torcello mosaics – I // The Burlington Magazine. 1943. V. 82. № 483. P. 136-141.

¹⁵ Demus O. Studies among the Torcello mosaics – II / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. London: Pindar Press, 1998. P. 227-232.

половине XII в.¹⁶ В то же самое время, по мнению исследователя, были созданы два других мозаических фрагмента: лики трех праведников из сцены Анастасис (ныне хранится в музее острова Торчелло (по 647))¹⁷ и голова ангела из Лувра (хранится в Лувре (ОА 6460))¹⁸. На основании их датировки О. Демус пришёл к выводу, что регистры со сценами Анастасис и Деисус (первый регистр сцены Страшный Суд) были полностью воссозданы в XIX в., тогда как нижняя часть Страшного Суда сохранила аутентичность и датируется второй половиной XII в.¹⁹ При этом О. Демус признавал уцелевшие подлинные фрагменты из музейных собраний делом рук греческих мастеров. Подытоживая результаты своих исследований по Торчелло в третьей, заключительной статье, ученый отнёс три отдельных фрагмента из Страшного Суда к работе греческих мастеров, а голову ангела, описанную в его первой статье, счёл уже чисто венецианским произведением, созданным позднее, в самом конце XII в.²⁰ Тем не менее, венецианские мозаичисты, как полагает исследователь, также принимали участие в создании нижних регистров Страшного Суда (например, местный мастер выполнил сцену Взвешивания душ). В последней статье О. Демус рассмотрел еще один фрагмент – голову «молодого святого» из музея Торчелло (хранится в музее острова Торчелло (по 651)), также отнес ее к работе греческого мастера и датируя последними десятилетиями XII в.²¹ Автор остался при убеждении, что образ Богородицы в центральной апсиде

¹⁶ Ibid. Fig. XXIII, 3.

¹⁷ Ibid. Fig. XXIV, 1.

¹⁸ Ibid. P. 230.

¹⁹ Ibid. P. 231. О. Демус пишет, что два верхних регистра являются фрагментами реставрации XIX в. Если бы это было не так, то можно было бы обнаружить швы или некие сдвиги в мозаике при «вставке» (возвращении на свое место) в композиции Анастасис и Деисус аутентичных фрагментов. Отсутствие подобных доказательств «вставки» фрагментов, как полагает ученый, говорит об однородности и одновременности двух первых регистров мозаики западной стены. Безусловно, отсутствие лесов и возможности исследования мозаик *in situ* не могли дать верного результата и адекватной оценки состояния сохранности.

²⁰ Demus O. *Studies among the Torcello mosaics – III* / Demus O. *Studies in Byzantium, Venice and the West*. London: Pindar Press, 1998. P. 234-238.

²¹ Ibid. Fig. XXIV, 3.

был создан в начале XIII в., заменив собой более ранний образ Христа, который перенесли в конху южной капеллы в конце XII в.²²

В. Н. Лазарев относил мозаики южной капеллы Торчелло к так называемой «Адриатической школе» во главе с Венецией и датировал их первой половиной XII в.²³ Он полагал, что исполнителями работ были западные мастера: «В сравнении с мозаиками базилики Урсиана и Триеста наблюдается дальнейшая романизация формы. Крупные черты лиц четырех святых и складки их одеяний обнаруживают чисто западный характер... формы весьма далеки от византийских прототипов, подчеркнуто линейная трактовка граничит со схематизмом, в стандартных, однообразных лицах отсутствует столь присущая византийским памятникам глубина и сосредоточенность выражения».²⁴ В. Н. Лазарев полагал, что мозаики нижней части центральной апсиды с образами апостолов одновременны декорации южной капеллы. Остальные мозаики центрального алтаря и западной стены, по мнению ученого, сделаны в конце XII в.²⁵

Несколькими годами позднее С. Беттини посвятил исследование сцене Страшного Суда собора Торчелло. Автор датировал всю композицию началом XIII в., однако отмечал, что большая её часть – «примерно три четверти по площади» – была воссоздана в XIX в. реставраторами, сохранившими первоначальный средневековый замысел²⁶. С. Беттини не согласился с предположением О. Демуса о работе «мастера добродетелей» базилики Сан Марко в соборе Торчелло. Итальянский ученый писал, что это был художник, работавший в подобной манере, возможно, из той же артели. Присутствие его в соборе Торчелло, по мнению С. Беттини, видно в сцене Анастасис, а именно в исполнении головы Иоанна Предтечи и голов безымянных персонажей в гроте справа, тогда как остальные части мозаики

²² Ibid. P. 236.

²³ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 119.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Bettini S. Il "Giudizio" di Torcello – restituzione del testo // Critica d'arte. 1954. № 6. P. 502-519.

Анастасис принадлежат руке другого художника²⁷. С. Беттини утверждал, что работа над созданием сцены Страшного Суда продвигалась сверху вниз и слева направо: она была начата первым художником, выполнившим всю левую часть Сошествия во ад, включая фигуру Христа, затем второй художник, сходный по стилю с «мастером добродетелей», закончил правую сторону этой сцены и продолжил работу в нижнем регистре с композицией Деисуса. Первый художник работал в первое десятилетие XIII в., второй – чуть позже, возможно с 1210 по 1220 гг.²⁸ Подводя общий итог, С. Беттини отметил стилистическое сходство мозаик западной стены собора Торчелло с некоторыми романскими и сицилийскими мозаиками²⁹.

Затем мозаиками двух апсид базилики Торчелло занималась А.-М. Дамиджелла. Исследовательница датировала мозаики южной капеллы временем после 1112 г.³⁰ и вывела хронологию их создания на основании стилистических признаков в сравнении с мозаиками равеннской базилики Урсиана: сначала были закончены образы четырех латинских отцов церкви, далее мозаики конхи, и, наконец, – мозаики свода капеллы. А.-М. Дамиджелла находит, что пропорции фигур четырех латинских святых кажутся более утонченными и мелкими рядом с фигурами Христа и ангелов, несмотря на реставрационные вставки. Очень характерны черты ликов со световыми акцентами – бликами на лбу, по краям рта, подбородке, с черными большими зрачками. Они, а также плоская трактовка фигур и условные драпировки одежд, по мнению автора, свидетельствует о том, что фигуры святых были сделаны раньше остальной части декорации капеллы³¹. Их напоминают образы архангелов в конхе: такая же жесткая и плоская трактовка одежд, сходны и лики с округлыми овальными подбородками. Что же касается фигуры Христа, то исследовательница допускает версию О. Демуса о её переносе из центральной апсиды в конце XII в. Мозаики апсиды

²⁷ Ibid. P. 504.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. P. 505-506.

³⁰ Damigella A.-M. Problemi della Cattedrale di Torcello. Mosaici dell'abside destra // *Commentari*. 1966. № 17. P. 3-15.

³¹ Ibid. P. 7-9.

капеллы, по мнению автора, являются «наименее удачными»: их делали венецианские, достаточно заурядные мастера, которым была чужда византийская одухотворённость образа³². Ангелы свода вимы сравниваются в статье с фигурой Богородицы и головой Иоанна Евангелиста из базилики Урсиана³³. Похожая тяжесть форм, статичность складок, реалистический или «брутально-упрощенный» тип образов позволяют отнести мозаики свода ко времени после 1112 г. Стилистически, по мнению А.-М. Дамиджеллы, мозаики базилики Урсиана предшествуют декорации свода Торчелло.

Касаясь мозаик центральной апсиды, исследовательница предлагает следующую датировку: апостольский ряд выполнен во второй половине XII в., Богородица в конхе и Благовещение на триумфальной арке – на рубеже XII и XIII вв.³⁴ А.-М. Дамиджелла сравнивает апостолов Торчелло с мозаичными фигурами апостолов и Богородицы портала базилики Сан Марко³⁵, обнаруживая сходство фронтальных иератических поз, стилизованных драпировок, симметричной композиции, светлой колористической гаммы, черт лиц с огромными черными зрачками. В этих образах ей видятся отзвуки византийского стиля первой половины и середины XI в.: мозаик кафоликонов монастырей Осиос Лукас в Фокиде и Неа Мони на Хиосе, образов Константина Мономаха и императрицы Зои в соборе Св. Софии Константинопольской. А.-М. Дамиджелла объясняет эту близость «возобновлением иконографической типологии» византийских мозаик XI в. в более позднем венецианском искусстве XII в., к которому принадлежит декорация этой части апсиды собора Торчелло.

После появления статей А.-М. Дамиджеллы, вновь в дискуссию о датировке мозаик центральной апсиды вступает О. Демус³⁶. В данной работе ученый рассматривает лишь мозаичных апостолов алтаря. Автор не

³² Ibid. P. 11-12.

³³ Ibid. P. 13.

³⁴ Damigella A.-M. Problemi della Cattedrale di Torcello. I mosaici dell'abside maggiore // *Commentari*. 1967. № 18. P. 273-289.

³⁵ Ibid. P. 276.

³⁶ Demus O. Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello / Demus O. *Studies in Byzantium, Venice and the West*. London: Pindar Press, 1998. V. 2. P. 251-253.

сомневается, что Богоматерь в апсиде и Благовещение в триумфальной арке возникли позже. Однако О. Демус полностью опровергает датировку апостолов второй половиной XII в., предложенную А.-М. Дамиджеллой. Ученый уверен, что если бы апостолы были созданы во второй половине XII в., то непременно в их образах должен был бы ощущаться некий маньеризм этого времени, даже, несмотря на стремление подражать мозаикам середины XI в. Однако, наоборот, в драпировках одеяний апостолов присутствуют жесткие линии, угловатые тени, диагональные контуры и проч., что не встречается в мозаиках после 1100 г., таких, как апостолы собора Св. Юста в Триесте. О. Демус пишет, что массивность, статичность, иератичность, излишество драпировок сближает эти образы с мозаичной Богоматерью Орантой в Софии Киевской середины XI в. Кроме того, характерными чертами апостолов Торчелло являются неорганично и неестественно присоединенные к верхней части туловища ноги, резко очерченные бедра, большие массивные руки. По словам ученого, мы не видим различия между опорной ногой и ногой, на которую приходится меньшая нагрузка. Фигуры абсолютно застывшие. Это всё роднит их с апостолами Софии Киевской и позволяет датировать временем около 1050 г.³⁷

В более поздних своих работах О. Демус датирует мозаики южной капеллы и главной апсиды второй половиной XI в. и считает, что они были сделаны почти одновременно³⁸. Как пишет автор в своей работе, посвященной мозаикам собора Сан Марко, в базилике Торчелло одна за другой были декорированы три зоны с интервалом в несколько лет: сначала центральная апсида, затем южная капелла и в конце западная стена. Мозаичную декорацию исполняли греческие мастера, которые прибыли в Венецию около или сразу после середины XI в.³⁹

Назовем еще одного итальянского исследователя – А. Ньеро, обратившегося к изучению мозаик Торчелло в 1960-е гг. Характеризуя

³⁷ Ibid. P. 253.

³⁸ Demus O. Byzantine Art and the West. New York: New York University Press, 1970. P. 134; Idem. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 27-29.

³⁹ Demus O. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 28.

памятник в целом, он сделал вывод, что отсутствие целостного ансамбля его декорации могло быть обусловлено экономическими причинами: центральный неф собора также хотели украсить мозаиками, возможно, наподобие базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне, но этого не произошло из-за начала крупномасштабных работ над декорацией собора Сан Марко в Венеции⁴⁰. Итальянский учёный датировал образы Богоматери и Младенца в центральной апсиде временем около 1230 г., ниже расположенные фигуры апостолы – рубежом XI и XII вв.⁴¹. Он полагал также, что фигуры четырёх латинских святителей из южной капеллы являются переделкой конца XII в., а образы Христа и ангелов в конхе относил к работе другого мастера, и датировал между XII и XIII вв.⁴²

Обращаясь к мозаикам западной стены, А. Ньеро датировал четыре нижних регистра Страшного Суда первой половиной XII в., Анастасис и Распятие – началом XIII в. и видел в них работу венецианских художников⁴³. Исследователь идентифицировал образы праведников и грешников, вслед за Л. Контоном⁴⁴.

Суммируя результаты первоначального этапа изучения мозаик собора Торчелло, можно видеть, насколько широко разнятся их датировки и атрибуция во всех вышеописанных трудах. Декорация свода вимы южной апсиды собора неоднократно относилась к произведениям равеннских мозаичистов доиконоборческой эпохи на том лишь основании, что она почти точно копирует живописную композицию из Сан Витале VI в. Большинство ученых были склонны видеть в мозаиках Торчелло работу западных мастеров: либо венецианских, либо равеннских. Только О. Демус предлагал датировать первоначальную декорацию второй половиной XII в. и относить ее к работе греческой артели.

⁴⁰ Ibid. P. 10, 46.

⁴¹ Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 20.

⁴² Ibid. P. 16.

⁴³ Ibid. P. 20, 46.

⁴⁴ Ibid. P. 38.

Характерно, что во всех этих работах нет попытки объяснить уникальное появление сцены Анастасис в композиции Страшного Суда на западной стене базилики. Исследователи уделяют внимание скорее частным иконографическим деталям, не рассматривая мозаичный ансамбль как единое целое. Возможно, это связано с малой изученностью иконографической темы Страшного Суда на этом этапе изучения искусства средних веков.

В 1970-е гг. начал создаваться *Corpus dei Mosaici Parietali Mediobizantini nella Zona Nord-Adriatica*, для чего было запланировано подробное исследование мозаик соборов Сан Марко, Торчелло, Мурано, Триеста, Урсини в Равенне, Осиос Лукас, Дафни, мозаик XI-XII вв. собора Святой Софии Константинопольской⁴⁵. Качественно новый период в изучении мозаичной декорации собора Торчелло связан с именем И. Андрееску. С 1976 г. она вела исследование мозаик во всех трех частях храма на установленных лесах, в ходе работ по их консервации. Это позволило типологически сблизить мозаики Торчелло с группой памятников северной Адриатики конца XI - начала XII в.⁴⁶

Результаты этих исследований отразились в серии статей. Первая статья И. Андрееску посвящена фрагментам мозаик собора Торчелло, находящимся в музее острова, сакристии собора и некоторых музеях Европы⁴⁷. Исследовательница определяет их аутентичность, сохранность и местоположение в первоначальной декорации базилики. И. Андрееску установила, что сначала была исполнена декорация центральной апсиды, от которой остались образы апостолов. Она датировала эти образы широко – второй половиной XI в. А также установила, что мозаики западной стены и южной капеллы были исполнены несколько позднее – около 1100 г. И. Андрееску отнесла мозаики всех трех зон к работе греческих мастеров⁴⁸.

⁴⁵ Работа по составлению этого корпуса не завершена до сих пор.

⁴⁶ Andreescu I. Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100 // Actes du XVe congrès international d'études Byzantines, Athènes 1976. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1981. P. 15-30.

⁴⁷ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 185-223.

⁴⁸ Ibid. P. 194.

В следующей работе И. Андрееску отделяет мозаики позднего XII в. от первоначального этапа украшения собора, выявляя также границы реставрационных вставок XVIII-XIX вв.⁴⁹, и определяет, что аутентичные мозаики южной капеллы и западной стены были созданы в одно время⁵⁰.

Отдельно следует назвать работы И. Андрееску, посвященные мозаикам южной капеллы. В первой из них подводится итог изучения техники и технологии мозаик *in situ* (благодаря пробам, бравшимся начиная с 1979 г.) в сравнении тессер Торчелло с тессерами венецианских мозаик, исследованных в ходе составления *Corpus dei Mosaici Parietali a Venezia e nel Veneto*⁵¹. Автор пишет о несомненной принадлежности мозаик этой части собора византийским мастерам, исполнившим их около 1100 г.⁵² При этом, по ее мнению, все части декорации – свод, конха и нижний ряд отцов церкви – были сделаны одновременно, о чем свидетельствует идентичная техника исполнения. Она также определяет более точно фрагменты разрушений и последующих реставраций.

Более общие итоги изучения южной капеллы приведены в другой статье И. Андрееску⁵³. В ней автор уточняет ряд особенностей работы артели мозаичистов. Исследовательница определяет, что первыми мозаиками был украшен свод капеллы, далее конха апсиды и нижняя часть апсиды, в отличие от ошибочного мнения А.-М. Дамиджеллы, приведенного выше. При этом мозаичисты начинали работать в центре каждой композиции и далее шли направо и налево (одновременно работали несколько человек на левой и правой частях сцены, спина к спине на одном уровне лесов)⁵⁴.

Стоит также отметить работу И. Андрееску, специально посвященную некоторым другим фрагментам декорации Торчелло, находящимся в

⁴⁹ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 247-341.

⁵⁰ Ibid. P. 259.

⁵¹ Andreescu I. Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1984. P. 535-551.

⁵² Ibid. P. 537.

⁵³ Andreescu-Treadgold I. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // *Venezia Arti*. 1995. № 9. P. 15-28.

⁵⁴ Ibid. P. 18, 22.

американских собраниях: мозаической голове апостола Варфоломея - Иакова Старшего из частного собрания и ангела из Галереи искусств при Университете Рочестера⁵⁵.

Результаты новых исследований И. Андрееску, утверждение принадлежности первоначального мозаичного ансамбля собора ко времени около 1100 г., признание его работой греческих живописцев подстегнули интерес итальянских авторов к дальнейшим изысканиям, посвященным мозаикам собора. Однако, работы последних десятилетий XX в. - начала XXI в. в основном носили компилятивный характер. В них не предпринималось серьезных попыток объяснить сложную с догматической и теологической точки зрения иконографию западной стены.

Единственная на сегодняшний день в научной литературе попытка аргументировать беспрецедентное включение Анастасис в традиционное и распространенное для христианских храмов изображение Страшного Суда на западной стене принадлежит А. Картсонис⁵⁶. В своей монографии, посвященной иконографии сцен Сошествия во ад средневизантийского периода, исследовательница уделяет несколько страниц ансамблю собора Торчелло. Причиной подобного совмещения сцен, по ее мнению, являются особенности архитектурной планировки самого соборного комплекса и служба Великой Субботы. Дверь, расположенная внизу на западной стене, вела в утраченный ныне баптистерий, где совершались таинства крещения, и где «происходило очищение людей от первородного греха, что означало открытие дверей Рая для всех новокрещеных, открытие дверей ко Спасению»⁵⁷. Автор отмечает, что обряд крещения в византийских храмах обычно совершался в Великую Субботу перед Пасхальной службой. После этого новокрещенные приглашались в церковь для участия в Пасхальной литургии, посвященной Воскресению. Это объясняет присутствие сцены

⁵⁵ Andreescu-Treadgold I. The real and the fake: Two mosaics heads from Venice in American collections // Studi Veneziani. 1998. № 36. P. 279-300.

⁵⁶ Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 159-164, 221-223.

⁵⁷ Ibid. P. 222.

Анастасис, главной иконы праздника Пасхи, в мозаике западной стены собора Торчелло – как главного символа избавления от первородного греха. В доказательство своей гипотезы, исследовательница пишет, что «третий тип» Анастасис (Христос стоит фронтально, обе руки его протянуты к Адаму и Еве, расположенным по сторонам от Него; иногда в одной руке Христос держит крест) в византийском искусстве часто использовался как иллюстрация к Пс. 81:8, который играл важную роль в субботней службе перед Пасхой. Первая часть службы была посвящена теме Крещения, тогда как вторая часть была сконцентрирована на Воскресении и начиналась с пения Пс. 81:8: «Восстань, Боже, суди землю; ибо Ты наследуешь все народы». В экзегезе этот Псалом относился ко Второму пришествию. Таким образом, Пасхальная литургия и ее особенности привели к интерпретации Сошествия во ад как предвестника Страшного Суда. А. Картсонис пишет, что к XI в. зрительно ассоциироваться со Страшным Судом мог любой иконографический тип Сошествия, не только третий⁵⁸.

Автор пишет: «Мозаика западной стены отражала микро– и макрокосмический результаты Распятия Христа: уже свершившееся спасение праведников и спасение, обещанное для всех крестившихся во Христе в конце времен»⁵⁹. Таинство крещения является возможностью спасения для каждого человека, также как и таинство причащения, сподобиться которого не может некрещеный человек⁶⁰. Оба таинства ведут христианина к прощению в будущем, когда Мессия явится во второй раз. Эту главную богословскую мысль и выражают сцены западной стены собора Торчелло, возникшие в замысле заказчика и воплотившиеся наяву благодаря главному литургическому акценту декорации базилики на теме крещения и отпущения грехов через обряд Великой Субботы, совершаемый в баптистерии собора. Однако сама исследовательница подчеркивает, что нам до сих пор до конца неизвестны особенности проведения служб и обрядов Страстной Недели в

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid. P. 122.

⁶⁰ Ibid.

соборах Аквилейского Патриархата, к которому и принадлежал собор Торчелло, мы не знаем, насколько они могли соответствовать византийским традициям⁶¹. Кроме того А. Картсонис не учитывает тот факт, что Анастасис в западно-христианском богословии, в отличие от византийского, никогда не являлся образом праздника Воскресения Христова⁶².

Назовем работы итальянских авторов последних лет. После выхода публикаций И. Андрееску была написана монография Р. Полакко⁶³. Несмотря на авторитетную атрибуцию И. Андрееску, автор относит мозаики собора ко времени завершения переделки базилики Орсо Орсеоло, дополняя, однако, что в результате землетрясения 1117 г. большие фрагменты декорации могли пострадать и позже быть реставрированы (как, например, сцена Благовещения и Распятия)⁶⁴. Автор полагает, что Страшный Суд Торчелло скорее всего имел какой-то определенный прототип: либо западный, принадлежащий к оттоновскому времени, либо происходящий с сирийско-армянского востока⁶⁵.

Одна из статей К. Риццарди посвящена декорации южной капеллы и ее связи с мозаиками собора Сан Витале в Равенне⁶⁶. Исследовательница определяет главные стилистические различия между обоими памятниками и полагает, что заимствование иконографии равеннского свода в соборе Торчелло может объясняться настойчивой апелляцией к прошлой, раннехристианской, традиции Равенны.

В 2009 г. вышел в свет каталог-сборник, посвященный 1000-летию перестройки собора Торчелло. В него вошли новая статья К. Риццарди, в целом носящая компилятивный характер⁶⁷, и совместная статья Г. Вульфа и

⁶¹ Ibid.

⁶² Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006.

⁶³ Polacco R. La Cattedrale di Torcello. Treviso: Edizioni Canova, 1984.

⁶⁴ Ibid. P. 50-54.

⁶⁵ Ibid. P. 61-62.

⁶⁶ Rizzardi C. La Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra / Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco. Trovabene G. (a cura di). Padova: Il Poligrafo, 2006. P. 153-160.

⁶⁷ Rizzardi C. La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina / Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 60-85.

М. де Джорджи⁶⁸. Исследователи соотнесли иконографическую программу мозаик Торчелло с надписями к отдельным сценам. Большинство других публикаций последних лет носят в основном обобщающий характер⁶⁹.

В своей небольшой статье Н. Пьяно рассматривает алтарный образ Богородицы собора Торчелло⁷⁰. По ее мнению он приобретает в первоначальной декорации собора экзегетический смысл Врат Спасения, столь популярный на Западе. Богородица воспринимается как Новая Ева, открывающая двери ко спасению, закрытые для человечества прародительницей. Это значение образа прочитывается в латинской надписи в апсиде под ногами Богородицы: FORMVLA VIRTVTIS, MARIS ASTRVM, PORTA SALVTIS. PROLE MARIA LEVAT QVOS CONIVGE SVBDIDIT EVA (Правило добродетели, моря звезда, дверь спасения, рождением Мария спасает [тех], кого в супружестве погубила Ева).

Необходимо отметить работу О. С. Поповой, в которой дается характеристика стилю мозаик Торчелло, в основном позднего XII в.⁷¹ О. С. Попова делает небольшое замечание о стиле первоначальных мозаик южной капеллы, которые противопоставляет мозаикам собора Св. Юста в Триесте и фрагментам базилики Урсиана в Равенне, но находит в них некое сходство с мозаиками капеллы Дзен в Сан Марко⁷². Автор высказывает предположение о датировке мозаик южной капеллы первыми десятилетиями XII в.⁷³

В завершение историографического обзора по мозаикам собора Торчелло вновь обратимся к исследованиям И. Андрееску. В более поздних своих работах исследовательница датирует мозаики всех трех украшенных зон собора Торчелло временем не ранее середины XI в. и не позднее первых

⁶⁸ Wolf G., De Giorgi M. I tempi e lo spazio delle immagini / Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 148-161.

⁶⁹ Crouzet-Pavan E. Torcello. Storia di una città scomparsa. Roma: Jouvence, 2001; Santa Maria Assunta e Santa Fosca / Veneto Romanico. Zuliani F. (a cura di). Milan: Jaca book, 2008. P. 67-91.

⁷⁰ Piano N. I mosaici della cattedrale di Torcello: l'interazione fra architettura e iconografia attraverso il tema della porta // Arte Veneta. 2005. № 62. P. 7-13.

⁷¹ Попова О. С. Византийское искусство Италии. Мозаики Торчелло / Попова О. С. Проблемы Византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 405-450.

⁷² Там же. С. 441-442.

⁷³ Там же.

десятилетий XII в.⁷⁴ И. Андрееску пишет, что материалы стеклянных тессер мозаик собора Торчелло применялись в середине XI в. в Греции и Константинополе (например, в мозаике Константина IX и его жены Зои, предстоящих Христу в Софии Константинопольской), в более поздних памятниках Византии (Иоанн, Ирина и Алексей Комнины перед Богородицею в Софии Константинопольской 1118 – 1122 гг.) применяются тессеры совершенно отличные по химическому составу, такие будут встречаться лишь в зрелом XII в. (в мозаиках «второй мастерской» Торчелло, на Сицилии и проч.)⁷⁵.

За последние годы И. Андрееску вместе с учёным-химиком Дж. Хендерсоном написала несколько статей о мозаиках Торчелло, где рассмотрела их технико-технологические особенности⁷⁶. Это направление в дальнейшем изучении мозаик, ставшее возможным после проведённого в 2001 г. химического анализа повторных проб смальтового стекла, И. Андрееску считает приоритетным, наряду с археологическими методами исследования.

Для наиболее точного определения даты мозаик Торчелло предстоит проделать большую работу, сравнивая на микроскопическом уровне тессеры с мозаиками соборов Северной Адриатики. Пока И. Андрееску датирует аутентичные части Страшного Суда и мозаики южной капеллы широко: второй половиной XI в., соглашаясь с последним мнением О. Демуса. Она не сомневается в бесспорной принадлежности этих мозаик византийским

⁷⁴ Andreescu-Treadgold I. I primi mosaicisti a San Marco / Storia dell'arte marciana: I mosaici. Polacco R. (a cura di). Venezia: Marsilio, 1997. P. 89.

⁷⁵ Ibid. P. 101, note 12.

⁷⁶ Andreescu-Treadgold I. Il Corpus dei mosaici parietali nella zona nord adriatica e la campionatura delle tessere vitree del 3. registro della parete ovest a S. Maria Assunta di Torcello / Atti del 9 colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (AISCOM) 2003, (agosta, 20-22 febbraio 2003). Angelelli C. (a cura di). Ravenna: Edizioni del Girasole, 2004. P. 175-190; Henderson J. The chemical analysis of glass tesserae from the third register of the West Wall of the Church at Torcello / Atti del 9 colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (AISCOM) 2003, (agosta, 20-22 febbraio 2003). Angelelli C. (a cura di). Ravenna: Edizioni del Girasole, 2004. P. 665- 675; Andreescu-Treadgold I., Henderson, J., Roe, M. Glass from the mosaics on the west wall of Torcello's basilica // Arte medieval. 2006. № 5. P. 87-141; Andreescu-Treadgold I., Henderson J. How does the glass of the wall mosaic at Torcello contribute to the study of trade in the 11th century? / Byzantine trade, 4th-12th centuries. The Archaeology of local, regional and international exchange. Papers of the Thirty-eight Spring Symposium of Byzantine Studies, St John's College, University of Oxford, March 2004. Mundell Mango M. (ed.). Oxford: Ashgate Publishing, 2009. P. 393-417.

мастерам, прекрасно знакомым с восточными образцами иконографии⁷⁷. Дж. Хендерсоном были взяты 150 проб только из стеклянных тессер аутентичных частей мозаики Сошествие во ад. Химический состав показал их сходство с византийскими мозаиками XI в.⁷⁸ Стекло с подобными характеристиками известно по сосудам 1020-х гг., найденным в обломках судна на берегу Турции и происходящих, скорее всего, из Ливана, а также по тессерам из мозаик соборов Сан Марко в Венеции конца XI в. и Сан Клементе в Риме первой четверти XII в. Возможно, стекло для всех этих мозаик было произведено в том же месте, что и сосуды турецкого клада.

Последняя опубликованная в 2010 г. статья И. Андрееску посвящена исследованию мотива кустов во всех трех декорированных мозаикой частях собора Торчелло⁷⁹. Благодаря сравнению этого мотива на западной стене, в южной капелле и алтарной апсиде, автор находит отличия трех групп художников, которые работали в соборе. В главной апсиде кусты сильно вытянуты в длину и ширину по причине большего пространства между апостолами. Длинные стержни цветков сделаны из трех рядов смальт – красных, золотых и черных. Тогда как сами бутоны – из розовых и голубых тессер. В южной апсиде наоборот все кусты как бы сферической формы. И мы находим «руки» разных по мастерству и опыту мозаичистов. На северной стороне апсиды кустарники прекрасно исполнены, они гармоничны, правильной формы. На другой половине видна рука более слабого мастера – здесь кусты неровные, несимметричные. Разница в материалах подтверждает, что каждый мозаичист выбирал сам материалы для работы. Что касается кустов западной стены – листва и стебли состоят из трех рядов тессер. Посередине золотые тессеры, а по бокам – темного цвета. А маленькие стебельки сверху сделаны только из одного ряда золотых ячеек.

⁷⁷ Andreescu-Treadgold I., Henderson J. How does the glass of the wall mosaic at Torcello contribute to the study of trade in the 11th century? / Byzantine trade, 4th-12th centuries. The Archaeology of local, regional and international exchange. Papers of the Thirty-eight Spring Symposium of Byzantine Studies, St John's College, University of Oxford, March 2004. Mundell Mango M. (ed.). Oxford: Ashgate Publishing, 2009. P. 396.

⁷⁸ Ibid. P. 402-412.

⁷⁹ Andreescu-Treadgold I. Torcello VI : tre botteghe di mosaicisti nell' XI secolo e la tipologia dei cespugli // Atti del XV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico. Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 257-268.

Кусты словно сгибаются, чтобы не выходить за края поэма. Сами бутоны круглые, с центром из розовых и голубых смальт. В последней статье автор не уточняет датировку мозаик на основании данных наблюдений.

Необходимо отметить, что на данный момент в истории изучения мозаик собора пока не проводился их тщательный сравнительно-стилистический анализ.

* * *

Особенности и история техники и производства византийской мозаики рассматривается исследователями в основном в рамках изучения стекольного производства в целом. К таким фундаментальным исследованиям принадлежат работы М. А. Безбородова, Ж. Филиппа, А. Грабара⁸⁰. Дж. Давидсон (Вайнберг) и В. Франсуа и Дж. Спайсер также рассматривают некоторые аспекты производства смальты в Византийской империи⁸¹. Поистине колоссальный масштаб приобрела исследовательская деятельность И. Андрееску. Ею изучены мозаики не только собора Торчелло, но и многие другие византийские ансамбли⁸². Вопросом о различиях по составу византийского стекла от античного занимались Дж. Хендерсон и М. Верита, И. Фристон, М. Бимсон, Д. Бактон, Л. Брил⁸³. Отдельное исследование

⁸⁰ Безбородов М. А. Химия и технология древних и средневековых стёкол. Минск: Наука и техника, 1969; Philippe J. Le monde byzantine dans l'histoire de la verrerie (Ve – Xve siècle). Bologna: Casa Editrice Patron, 1970; Grabar A. La verrerie d'art byzantine au Moyen Age // Monuments Piot. 1971. № 57. P. 89-128.

⁸¹ Weinberg G. D. A Medieval Mystery: Byzantine Glass Production // Journal of the Geological Society. 1975. № 17. P. 127-141; François V., Spieser J.-M. Pottery and glass in Byzantium / Economic History of Byzantium. Angeliki E. Laiou. (ed.). Washington: Dumbarton Oaks. P. 593-598.

⁸² Andreescu-Treadgold I. The mosaic workshop at San Vitale. Mosaici a S. Vitale e altri restauri / Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1-3 ottobre 1990. Ravenna: Longo, 1992. P. 31-42; Eadem. Materiali, iconografia e committenza nel mosaico ravennate / Storia di Ravenna. Carile A. (ed.). Venice, Marseille: Marsilio, 1992. P. 189-208; Eadem. The two original mosaic decorations of San Vitale // Quaderni di Soprintendenza. 1997. V. 3. P. 16-22; Eadem. I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico / San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna. Spadoni C. e Kniffitz L. (a cura di.). Ravenna: Silvana Editoriale, 2007. P. 113-141; Eadem. Some considerations on the Eleventh-Century Byzantine wall mosaics of Hosios Loukas and San Nicolo di Lido / Musiva and sectilia. 2008. № 5. P. 115-168.

⁸³ Henderson J. The scientific analysis of ancient glass and its archaeological interpretation / Scientific Analysis in Archaeology and its Interpretation. Henderson J. (ed.). Oxford: Oxford University Committee for Archaeology, 1989. P. 30-62; Freestone I. C., Bimson M., Buckton D. Compositional categories of Byzantine glass tesserae / Annales du 11 congrès de l'association internationale pour l'histoire du verre 1988. Amsterdam: Association internationale pour l'histoire du verre, 1990. P. 271-280; Brill H. R., Chemical Analyses of Early Glasses. V. 1: The catalogue; V. 2: The tables. New York: Corning, 1999; Verità M. Tecniche di fabbricazione dei materiali musivi vitrei: indagini chimiche e mineralogiche / Medieval Mosaics: Light, Color, Materials. Borsook E., Gioffredi Superbi F. and Pagliarulo G. (ed.). Florence: Silvana Editoriale, 2000. P. 47-64.

посвятили технике и технологии мозаик Константинополя М. Манделл Манго и Дж. Хендерсон⁸⁴.

Необходимо уделить особое внимание исследованиям Ю. Л. Щаповой. В своих работах автор пишет об организации и контроле производства мозаик в Византии: «Византийское стеклоделие существовало в сложной системе связей импорт-экспорт не только готовых изделий, но и ремесла, мастеров и мастерских. Экспорт ремесла, как следует, из полученных данных был государственной монополией в IX-XI вв.»⁸⁵. Ю. Л. Щапова, вслед за Ж. Филиппом, убедительно доказывает, что именно константинопольский императорский двор контролировал мозаичное ремесло на территории империи и даже направлял свои артели за ее пределы. «Главные потребители роскоши – император и двор. Кроме того предметы роскоши играли роль «дарений, престижа и куртуазии». Источники X в. сохранили описи даров императора... В одном арабском источнике упомянуты 2 бутылки, а в других – возы (до 40) мозаичных кубиков. Как свидетельствует источник (Аль-Табари) Аль-Валид (из Омейядов) в 704 г. добивался от василевса присылки и мозаик и мозаичистов. Подобная практика сохранялась и в X в.»⁸⁶ Ж. Филипп приводит сведения, что византийский император Никифор II Фока посылал халифу Эль Хакиму в Кордову корабль нагруженный амфорами со смальтой⁸⁷.

Однако, в последнее время в изучении техники и технологии византийской мозаики наметилась тенденция с осторожностью относиться к утверждению о такой монополии. Вероятно, столица действительно контролировала крупные дорогие заказы на украшение церквей, посылая своих мастеров для декорации храмов по всей империи и за ее пределы. Но отражался ли этот контроль на всем процессе создания убранства? В

⁸⁴ Mundell Mango M. and Henderson J. Glass at medieval Constantinople: Preliminary scientific evidence / Constantinople and its Hinterland. Dagron G. and Mango C. (ed.). Aldershot: Variorum, 1995. P. 333-358.

⁸⁵ Цит. по: Щапова Ю. Л. Византийское стекло. Очерки истории. М.: ЛКИ, 2008. С. 247; См. также: Щапова Ю. Л. Стекло Киевской Руси. М.: Изд-во Моск. Университета, 1972. С. 215.

⁸⁶ Цит. по: Щапова Ю. Л. Византийское стекло. Очерки истории. М.: ЛКИ, 2008. С. 233.

⁸⁷ Philippe J. Le monde byzantine dans l'histoire de la verrerie (Ve – Xve siècle). Bologna: Casa Editrice Patron, 1970. P. 28.

исследовании Л. Джеймс дается иной взгляд на производство материала для мозаик, нужно сказать, что ее исследование основано на многочисленных трудах последних лет, посвященных анализам отдельных мозаичных памятников, и является обобщающим в свете новых открытий⁸⁸. Автор пишет, что на сегодняшний день нет ни одного свидетельства о производстве сырья для смальты в самом Константинополе, более того возможно там никогда и не было таких мастерских, сам материал мог быть привозным, например из Ливана или других территорий⁸⁹. Константинопольские мозаичисты, которые прибывали в храм для создания мозаик, могли использовать смальту изготовленную в местных мастерских или более крупных центрах, а не везти ее с собой. Мозаичный материал никогда не был дефицитом в империи.

Химический анализ, безусловно, становится приоритетным в исследованиях истории мозаического мастерства. Однако стоит учесть, что на современном уровне этот метод позволяет определять датировки в достаточно широком диапазоне и различать характерные составы тессер например раннехристианских мозаик, мозаик IX-XII вв., более поздних⁹⁰. В рамках одного века сейчас очень сложно выстроить четкую последовательность в различиях химического составе смальт. Утверждения И. Андрееску о несоответствии состава смальт собора Торчелло смальте мозаик Софии Константинопольской не может быть решающим аргументом в пользу датировки первых. На данном этапе мы просто не обладаем достаточными научными знаниями по данному вопросу. Именно это, по всей видимости, побуждает исследовательницу осторожно относить мозаики собора Торчелло к более широкому периоду, пока не будет накоплен обширный материал по сравнениям тессер различных византийских ансамблей.

⁸⁸ James L. Byzantine glass mosaic tesserae: some material consideration // *Byzantine and Modern Greek Studies*. 2006. V. 30. №. 1. P. 29-47.

⁸⁹ Ibid. P. 37-38.

⁹⁰ Ibid. P. 40-41.

Существуют археологические свидетельства о наличии на Торчелло собственной стекольной мастерской в VII-VIII в., но неизвестно могла ли там быть мастерская в средневизантийский период⁹¹. Возможно мозаичисты собора Торчелло использовали смальты изготовленные в Венецианской лагуне по собственному рецепту и это определило их отличие от «столичного состава» мозаик, вероятно также привезенных но уже с другой территории. Венеция становится центром стекольного производства только к XIII в., но до этого времени должны были существовать местные сравнительно небольшие мастерские, как по изготовлению сырья, так и смальт⁹². Несовершенный метод анализа состава смальт для определения датировки декорации собора Торчелло указывает на приоритет сравнительно-стилистического метода для их атрибуции в настоящее время.

Большое количество отдельных публикаций о конкретных византийских мозаиках или мозаичных ансамблях, их технике, реставрации, производстве, химическом составе материалов и проч. раз в два года издается в *Bulletin del'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA)*. Среди последних общих работ по теме – монография Д. Винфильда⁹³. Кроме того, необходимо упомянуть о разделе, посвященном материалам и технике византийской мозаики в недавно опубликованной Энциклопедии материалов и техник изобразительного искусства⁹⁴. В статье Л. Джеймс упоминаются работы последних лет, посвященные отдельным исследованиям по данной теме, не будем их повторять.

⁹¹ Gasparetto A. A proposito dell'officina vetraria torcellana // *Journal of Glass Studies*. 1967. № 9. P. 50-75.

⁹² Jacoby D. Research on the Venetian glass industry in the Middle Ages // *Journal of Glass Studies*. 1991. № 33. P. 119-120; Idem. Raw materials for the glass industries of Venice and the Terraferma, c.1370–c.1460 // *Journal of Glass Studies*. 1993. № 35. P. 65-90.

⁹³ Winfield D. *Byzantine Mosaic Work - Notes on History, Technique & Colour*. Nikosia: Moufflon Publications, 2005.

⁹⁴ *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*. Ward W. R. (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2008.

Существует огромная интернациональная литература по стилистическим проблемам и анализу отдельных памятников монументальной живописи второй половины XI - начала XII вв. Здесь мы лишь очень кратко коснемся историографии общих проблем истории стиля храмовой декорации этого периода и отметим несколько важнейших публикаций. Остальные, необходимые для нашего анализа, комментарии литературы содержатся в соответствующей главе. Вторая половина XI в. – это время перехода от искусства позднемакедонского к раннекомниновскому стилю.

Большой вклад в изучение византийского монументального искусства второй половины XI - начала XII вв. принадлежит О. Демусу, Э. Китцингеру, Д. Мурики, В. Джуричу, К. Манго, М. Хадзидакису, К. Скавран и многим другим исследователям⁹⁵. Обобщающие работы исследователей затрагивают основные проблемы живописи этого периода: исследование центральных памятников, характеристику их стиля и искусства эпохи в целом. Если в своих трудах О. Демус и М. Хадзидакис в большей мере акцентируют внимание на описаниях конкретных памятников (их истории, стиля, иконографии, соотношения с архитектурой храма), то работы В. Джурича и Д. Мурики особенно важны тем, что в них четко обозначены стилистические отличия раннекомниновской живописи от искусства середины XI в.

Начиная с 1960-х гг. появилось много публикаций отдельных памятников этого периода. Среди них необходимо назвать работы о живописи Кипра (церквей Асину, Амасгу и Кутсовендиса) таких ученых, как А. Стилиану и А. Мигу, К. Манго и Э. Хокинса, М. Сакопуло, К. Винфилда, С. Бойд, Р.

⁹⁵ Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. Пер. с англ. Смирновой Э. С., ред. и сост. Преображенский А. С. М.: Индрик, 2001; Kitzing E. The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1966. V. 20. P. 27-47; Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents. New Jersey: University of Toronto Press, 1972; Djuric V. J. La peinture murale Byzantine XII et XIII siècles / Actes du XV-e Congrès International d'Etudes byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 159-252; Mouriki. D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980-1981. V. 34. P. 77-124; Skawran K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria: Unisa Press, 1982; Chadzidakis M. Greek art. Byzantine mosaics. Athens: Ekdoteke Athenon, 1994.

Андерсона, Д. Мурики, А.-М. Вейл-Карр и А. Николаидес⁹⁶. О фресках Касторьи (церкви Панагии Мавриотиссы) писали С. Пелеканидес и М. Хадзидакис⁹⁷, о монументальной живописи Балкан (соборе Св. Софии в Охриде, церкви Богоматери Элеусы в Велюсе) – В. Джурич и П. Милькович-Пепек⁹⁸, о памятниках Грузии – Ш. Амиранашвили и Т. Б. Вирсаладзе⁹⁹.

Особое внимание исследователей монументальной живописи этого периода уделялось мозаикам. Так появились работы Э. Диза и О. Демуса¹⁰⁰, Н. Хадзидакис, Е. Стикаса по мозаичным ансамблям кафоликона Осиос Лукас в Фокиде¹⁰¹, работа Д. Мурики по мозаикам Неа Мони на Хиосе¹⁰², монографии Т. Виттемора и К. Манго о мозаиках Софии Константинопольской¹⁰³. Опубликованы и труды по мозаичным ансамблям северо-итальянских храмов: монография О. Демуса по собору Сан Марко в Венеции¹⁰⁴, статьи М. Мазон о декорации собора Святого Юста в Триесте¹⁰⁵, публикации С. Пази и М.-Р. Мэнна о мозаиках базилики Урсиана в

⁹⁶ Cyprus: Byzantine mosaics and frescoes. Megaw A. H. S. (preface), Stylianou A. (introd.). New York: New York Graphic Society, 1963. P. 114-127; 238-243; 462-463; Mango C., Hawkins E. J. W. Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963 // *Dumbarton Oaks Papers*. 1964. V. 18. P. 319-333; Sacopoulo M. Asinou en 1106 et sa contribution a l'iconographie. Brussels: Fondation Byzantine, 1966; Winfield C. and Hawkins E. J. M. The Church of Our Lady at Asinou, Cyprus // *Dumbarton Oaks Papers*. 1967. V. 21. P. 261-266; Boyd S., Anderson R. The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wall Paintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1974. V. 28. P. 275-350; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980-1981. V. 34. P. 98, 102; Mango C. The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsoventis (Cyprus) and Its Wall Paintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1990. V. 44. P. 63-96; Asinou across time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus. Weyl Carr A.-M. and Nikolaidès A. (ed.). *Dumbarton Oaks Studies*. XLIII. Harvard University: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012.

⁹⁷ Pelekanidis S., Chatzidakis M. *Kastoria*. Athens: Melissa, 1985.

⁹⁸ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000; Милькович-Пепек П. Велјуса. Скопје: Filozofski Fakultet, 1981.

⁹⁹ Аминарашвили Ш. История грузинской монументальной живописи. Тбилиси: Сахелгами, 1957; Он же. История грузинского искусства. М.: Искусство, 1963; Вирсаладзе Т. Б. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984.

¹⁰⁰ Diez E., Demus O. *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lukas and Daphni*. Cambridge: Mass, 1931.

¹⁰¹ Chadzidakis N. Hosios Lukas. Athens, 1997; Στίκας Ε. Γ. Το οικοδομικόν χρονικόν της Μονής Οσίου Λουκά Φωκίδος. Αθήνα, 1970; Idem. Ο κτίτορ του καθολικού Μονής Οσίου Λουκά. Αθήνα, 1974.

¹⁰² Mouriki D. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985.

¹⁰³ Whittemore Th. *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*. Third Preliminary Report. The Imperial portraits of the South Gallery. Oxford: Oxford University Press, 1942; Mango C. *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*. Washington: Dumbarton Oaks Studies, 1962.

¹⁰⁴ Demus O. *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

¹⁰⁵ Mason M. Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto. Cuscito G. (a cura di). Trieste: Editreg, 2005. P. 311-342; Eadem. Le maestranze byzantine dei mosaic absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti / Atti del XV Colloquio dell' AISCOM: Aquileia, 4-7 febb. 2009. Angelelli C. e Salvetti C. (a cura di). Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 269-278.

Равенне¹⁰⁶. Нужно сказать, что последним северо-итальянским ансамблям не уделялось должного внимания в истории изучения раннекомниновского искусства. Особенно это касается мозаик Триеста, изучать которые серьезно начала лишь в последнее время М. Мазон.

Большое значение для изучения искусства этого периода имеют также труды отечественных исследователей. Поистине колоссальный вклад в изучение византийского искусства XI - XII в. сделал В. Н. Лазарев. В «Истории византийской живописи» исследователь последовательно рассматривает основные монументальные живописные ансамбли этого периода: мозаики Софии Константинопольской, Осиос Лукас в Фокиде, Неа Мони на Хиосе, мозаики и фрески Софии Киевской, фрески Салоник, Софии Охридской, мозаики церкви Успения в Никее, кафоликона монастыря Дафни и проч.¹⁰⁷ Отдельные работы ученого посвящены древнерусским фрескам и мозаикам¹⁰⁸.

Касалась проблем византийского монументального искусства XI-XII вв. и О. С. Попова. В сборнике ее статей, посвященном памятникам византийской живописи V - XV вв. особое место отведено т. н. «аскетическому направлению», в частности в монументальной живописи исследуемого нами периода¹⁰⁹. О. С. Попова последовательно рассматривает стилистические особенности важнейших живописных ансамблей XI-XII вв. Отдельные главы посвящены Михайловским мозаикам и мозаикам Софии Киевской.

В своей диссертации О. Е. Этингоф касается «новых тенденций в художественном языке византийской живописи XII в.»¹¹⁰ В этой штудии автор сосредотачивается на наиболее показательных художественных

¹⁰⁶ Pasi S. Osservazioni sui frammenti del mosaic absidale della Basilica Ursiana // Felix Ravenna. 1976. № 111-112. P. 213-293; Menna M.-R. Mosaici della Basilica Ursiana / Menna M.-R. Splendori di Bisanzio: testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Milano: Fabbri Editori, 1990. P. 277-281.

¹⁰⁷ Лазарев В. Н. История Византийской живописи. М.: Искусство, 1986.

¹⁰⁸ Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М.: Искусство, 1960; Он же. Михайловские мозаики. М.: Искусство, 1966; Он же. Фрески Софии Киевской / Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М.: Искусство, 1978. С. 65-115.

¹⁰⁹ Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006.

¹¹⁰ Этингоф О. Е. Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII в.: диссертация... кандидата искусствоведения: 07.00.12. М., 1987. С. 35-67.

явлениях, ярко демонстрирующих формирование, расцвет и эволюцию центральных для стиля византийской живописи XII в. процессов, и ограничивается анализом собственно формальных приемов изображения – живописных средств построения образа. В других исследованиях вслед за В. Джуричем О. Е. Этингоф затрагивает тему выделения аристократического и церковно–монашеского направлений в монументальном искусстве комниновской эпохи с точки зрения колорита¹¹¹.

Стоит отдельно упомянуть недавно вышедшую публикацию И. А. Орецкой о стиле мозаик Триеста¹¹². Исследуя подробно мозаики обеих апсид собора и сравнивая их с мозаичными ансамблями Северной Адриатики, Дафни, Михайловскими мозаиками Киева, Митрополии в Серрах, автор делает важный вывод – мозаики Триеста были созданы в начале XII в. мастерами, приехавшими из одного из крупных византийских художественных центров.

Важным трудом по монументальной живописи интересующего нас периода является коллективный труд «Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI- первая четверть XII века»¹¹³. В этой работе Л. И. Лифшиц и Т. Ю. Царевская представили обширный материал по стилю и иконографии фресок Софийского и Николо-Дворищенского соборов.

Необходимо упомянуть и два тома Истории русского искусства, написанные коллективом авторов в Государственном институте искусствознания. В первом томе отдельный раздел, посвященный живописи второй половины XI-первой четверти XII в. (в том числе монументальной),

¹¹¹ Этингоф О. Е. Византийские иконы VI-первой половины XIII в. в России. М.: Индрик, 2005; Она же. Вновь о росписях церкви Св. Георгия в Старой Ладогe / Великий Новгород и средневековая Русь. Сб. Статей: к 80-летию академика В. Л. Янина. М.: Памятники исторической мысли, 2009. С. 677-694; Она же. К вопросу о направлениях в византийской и древнерусской живописи XII в. / Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. М.: Издательство МГУ, 2009. С. 62-78. Она же. Одно из направлений монашеского искусства в Византии и на Руси в XII в. / Греческие иконы и стенописи XII-XIV вв. Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Этингоф О. Е. и Евсеева Л. М. (ред.). М.: ЦМИАР, 2013. С. 29-45.

¹¹² Орецкая И. А. О стиле мозаик собора Сан Джусто в Триесте // Античная древность и Средние века. К юбилею М. А. Поляковской. Екатеринбург, 2013. С. 178-197.

¹¹³ Лифшиц Л. И., Сарабянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI- первая четверть XII в. СПб: Дмитрий Буланин, 2004.

написан О. С. Поповой и В. Д. Сарабьяновым¹¹⁴, во втором томе В. Д. Сарабьянов продолжает исследование древнерусской живописи середины 1120-х – начала 1160-х гг.¹¹⁵

¹¹⁴ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI-первой четверти XII в. / История русского искусства. Том 1. Искусство Киевской Руси. IX - первая четверть XII века. Комеч А. И. (отв. ред.). М.: Северный паломник, 2007.

¹¹⁵ Сарабьянов В. Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов / История Русского искусства. Том. 2/1. Искусство 20-60-х годов XII века. Лифшиц Л. И. (отв. ред.). М.: Государственный институт искусствознания, 2012.

ГЛАВА 1.

ИСТОРИЯ СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО

Данная глава состоит из трех разделов. Первый раздел, посвященный архитектуре базилики, не претендует на исчерпывающую информацию по теме, но является попыткой очень краткого и структурированного изложения основных вех истории основания и строительства собора. Во второй части главы мы рассматриваем факты, касающиеся средневекового этапа украшения храма мозаиками. Третий раздел посвящен так называемой «реставрации» мозаичной декорации собора в Новое время.

1. 1. Основание и строительство

Небольшой остров Торчелло в Венецианской лагуне был заселен в 452 г. н. э. жителями города Альтино, бежавшими от гуннов¹¹⁶. В 639 г. по приказу экзарха Равенны Исаака на Торчелло был построен собор, получивший посвящение Богородицы. Вскоре епископ Альтино перенес на остров свою резиденцию¹¹⁷.

В ходе раскопок под руководством Ч. Леви в 1895 г. в базилике Торчелло, в южной нише крипты, была обнаружена каменная плита VII в. размером 67,5 x 49,5 см. с выгравированной надписью¹¹⁸. Надпись гласит:

¹¹⁶ Conton L. Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti. Venezia: Bortoli, 1927; Brunetti M. Torcello nella sua storia / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 21-42; Giovanni Diacono. Istorìa Veneticorum. Berto L. A. (a cura di). Bologna: Zanichelli, 1999; Crouzet-Pavan E. Torcello. Storia di una città scomparsa. Roma: Jouvence, 2001; Ortali G. Torcello e la genesi di Venezia / Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 24-31.

¹¹⁷ Brunetti M. Torcello nella sua storia / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 21-42; Ortali G. Torcello e la genesi di Venezia / Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 24-31.

¹¹⁸ Lazzarini F. Un'iscrizione torcellana del sec. vii / Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, LXXIII. Venezia, 1913-1914. P. 387-397; Pertusi A. L'iscrizione torcellana dei tempi di Eraclio // Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano. 1962. № 4. P. 9-38; Andreescu-Treadgold I. A ninth-century chapel in the basilica's crypt at Torcello / Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Piantoni M. e De Rossi L. (a cura di). Venezia: Edizioni della Laguna, 2001 P. 55-66; Baudo F. Elementi per una revisione della sequenza architettonica di Santa Maria Assunta di Torcello / Le missioni archeologiche dell'Università Ca' Foscari di Venezia, V giornata di studio. Zaccaria Ruggiu A. (a cura di). Venezia: Università Ca' Foscari di Venezia, 2006. P. 133-142; Cuscito G. L'Alto Adriatico Paleocristiano / Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 47.

[+ In n(omine) d(omi)]ni d(e)i n(ostri) Ie(s)u Chr(isti), imp(erante) d(om)n(o) n(ostro) Hera/[clio p(er)p(etuo)] augus(to), a[n](no) XXGIII, in(dictione) XIII, facta / [est eccl(esia) s(anc)]t(e) Marie d(e)i genet(ricis) ex iuss(ione) pio et [devote d(om)]n(o) n(ostro) Isaacio excel(entissimo) ex(ar)c(ho) Patricio et d(e)o vol(ente) [dedicata pr]o eius mer[it(is)] et [ei]us exerc(itu). hec fabr(ica)t(a) es[t] / [a fundam(entis) per b(ene)m(eritum)] M[a]ur[iciu]m glor[i]osum magistromil(itum) / prov(incie) Veniti[ar]um] rese[d]en[t]em in hunc locum suum / [consecrante] s(anc)t(o) et [rev(erendissimo) Mauro e]pi(s)copo) huius eccl(esie) f(e)l(i)c(i)t(er)¹¹⁹.

(Во имя Господа Бога нашего Иисуса Христа, во время правления господина нашего Ираклия, постоянного августа, в 29 год [его правления], индиктиона 13-го, была построена церковь Святой Марии Божьей Матери, по приказу благочестивого и набожного господина нашего Исаака, высочайшего экзарха и патриция, и с Божьей помощью, освящена ради его заслуг и его войска. Она была построена от основания благодаря достойному Маврикию, славному военному магистру венецианской провинции, пребывающему на этом месте, с рукоположением святого и почтеннейшего Мавра во епископы этой церкви).

Базилика Торчелло перестраивалась дважды: с 864 по 867 г. при епископе Адеодато II и с 1008 по 1047 гг. при епископе Орсо Орсеоло и его последователе и брате епископе Виталии III Орсеоло¹²⁰. Первоначальная базилика имела три нефа и вероятнее всего одну апсиду на востоке¹²¹. Все, что удалось обнаружить при раскопках 1929 г. под руководством Ф. Форлати от первоначального здания, – это алтарная плита, поддерживаемая четырьмя

¹¹⁹ Воспроизводится по: Cuscito G. L'Alto Adriatico Paleocristiano / Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 47. Сейчас эту плиту можно видеть на левой стене центральной апсиды собора.

¹²⁰ Forlati F. L'architettura a Torcello / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 103-154; Vecchi M. Santa Maria Assunta di Torcello: un importante rifacimento posteriore al 1008 / Aquileia nostra. 1977. XLVIII. P. 290-296.

¹²¹ Forlati F. L'architettura a Torcello / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 103-154; Agazzi M. L'architettura della basilica alla svolta del 1008 / Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 50-59.

колонками¹²². Раскопки последних лет, проводимые в так называемом четвертом нефе под руководством М. де Мин, открыли части древней кладки VII в.¹²³ Об этом нефе речь пойдет ниже.

В конце VII в. при епископе Адеодато I к западной части базилики был пристроен баптистерий (илл. 1. 4.), разрушенный в XVII в.¹²⁴ В плане баптистерий был центрической постройкой с внутренней колоннадой из 8 колонн, которая поддерживала купольный свод¹²⁵. В восточной части баптистерия находились две ниши (два алтаря), между которыми располагалась дверь.

Это все, что известно на сегодняшний день о первом этапе строительства собора. К сожалению, по причине отсутствия серьезных и обширных археологических исследований базилики, в настоящее время трудно с точностью определить, какие ее части относятся к концу IX в., а какие к первой половине XI в. В связи с этим в научной среде появилось два мнения.

Ф. Форлати и И. Андрееску¹²⁶ считают, что при епископе Адеодато II под центральной апсидой была построена крипта размером около 4 м. с отдельным небольшим алтарем и двумя лестницами, ведущими в боковые апсиды. При этом главная апсида была несколько повышена, и в ней был возведен синтрон – ряды скамей для духовенства. В это же время были возведены боковые апсиды с вимами, перекрытыми коробовыми сводами, и большая часть т. н. портика, перекрытого таким же сводом, соединявшего

¹²² Forlati F. *L'architettura a Torcello* / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 103-154.

¹²³ De Min M. *La campagna di scavo nel complesso basilicale di Santa maria Assunta a Torcello / Le missioni archeologiche dell'Università Ca'Foscari di Venezia*. Venezia: Università Ca'Foscari, 2000. P. 23-26.

¹²⁴ De Min M. *Edilizia altomedioevale e medioevale nel territorio lagunare. Nuovi dati conoscitivi dai cantieri di restauro / Tra due elementi sospesa. Venezia, costruzione di un paesaggio urbano*. Venezia: Marsilio, 2000. P. 99-133; Agazzi M. *L'architettura della basilica alla svolta del 1008 / Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 52.

¹²⁵ Forlati F. *L'architettura a Torcello* / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 103-154; Vecchi M. *Torcello: la primitiva struttura del Battistero di Santa Maria Assunta // Rivista di Archeologia*. 1977. № 1. P. 92-95; Agazzi M. *L'architettura della basilica alla svolta del 1008 / Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 52.

¹²⁶ Forlati F. *L'architettura a Torcello* / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 103-154; Andreescu-Treadgold I. *A ninth-century chapel in the basilica's crypt at Torcello / Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*. Piantoni M. e De Rossi L. (a cura di). Venezia: Edizioni della Laguna, 2001. Vol.1. P. 55-66.

баптистерий с собором. Обнаруженные Ф. Форлати части пола в северной и южной частях главного нефа на глубине примерно 25 см. исследователи относят как раз ко времени Адеодато II.

Группа других ученых считает, что все вышеперечисленные работы, кроме возведения боковых апсид в IX в., были сделаны во время реставрации первой половины XI в.¹²⁷ Дж. Лорензонни необоснованно считает, что и строительство двух боковых апсид принадлежит ко времени переделки Орсеоло¹²⁸. Найденные фрагменты пола ученые относят также ко времени Орсеоло, а настоящий пол датируют второй половиной XII в.

Однако, несмотря на расхождения ученых, достоверно известно, что при Орсеоло был значительно повышен центральный неф¹²⁹. Первоначальный уровень колоннады конца IX в. мы можем видеть на боковых сторонах стен апсидного полукружия, которые выходят за пределы триумфальной арки, продолжают в основном пространстве храма¹³⁰. В IX в. эти стены были двумя первыми аркадами в основном пространстве храма, а в XI в. их замуровали. Это можно видеть по кладке, сохранившейся на этих стенах со стороны боковых апсид: отчетливо видны кирпичи, формирующие саму арку и даже капители на которые опирались колонны¹³¹. Во внешнем виде базилики на западном фасаде по кладке можно увидеть уровень, на который был поднят центральный неф (илл. 1. 3.). Современная колоннада из двух рядов по 9 колонн и клеристорий принадлежат ко времени Орсеоло (илл. 1. 5.)¹³².

¹²⁷ Dorigo W. Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi. Milano: Electa, 1983; Polacco R. La Cattedrale di Torcello. Treviso: Edizioni Canova, 1984; De Min M. Edilizia altomedioevale e medioevale nel territorio lagunare. Nuovi dati conoscitivi dai cantieri di restauro / Tra due elementi sospesa. Venezia, costruzione di un paesaggio urbano. Venezia: Marsilio, 2000 P. 99-133.

¹²⁸ Lorenzoni R. Espressioni d'arte: I principali monumenti architettonici / Cracco Ruggini L. Storia di Venezia. Roma: Ortalli, 1992. V. I. P. 865-891.

¹²⁹ Forlati F. L'architettura a Torcello / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 103-154; Agazzi M. L'architettura della basilica alla svolta del 1008 / Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 52.

¹³⁰ Polacco R. Note sulla recreatio Orseoliana della cattedrale di Torcello // Arte Veneta. 1999. № 13. P. 111-114.

Fig. 5, 7.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

Исследователи сходятся во мнении, что высокий стилобат, выложенный из каменных блоков, который окружает базилику по всему периметру, принадлежит ко времени Адеодато II¹³³.

Таким образом, современный вид базилики является результатом двух средневековых перестроек (илл. 1. 1.). «Реставрации» последующих веков не принесли значительных изменений в архитектуру собора. Во второй половине XII в. был изменен главный западный портал. Его проем был расширен на 30 см. и примерно на 26 см. понижен¹³⁴. Так называемый четвертый северный неф с отдельной апсидой был пристроен к базилике в XVI в., это было жилое помещение для местных священников¹³⁵. Как показывают раскопки, на его месте, начиная с IX в. и до XIV в., было кладбище, от которого остались захоронения¹³⁶. М. де Мин предполагает, что на месте четвертого нефа в VII в. могла располагаться жилая постройка – возможно резиденция епископа¹³⁷. В 1418-1426 гг. при епископе Пьетро Нани были реставрированы стены поддерживаемые колоннадой внутри собора¹³⁸. В конце XVII в. была незначительно опущена кровля собора¹³⁹. В 1821-1828 гг. была построена открытая галерея поддерживаемая колоннадой, которая соединила западный портик базилики с восточной частью церкви Санта Фоска (конец XI - начало XII в.) (илл. 1. 2.)¹⁴⁰. В 1854-1858 гг. проводилась реставрация кровель на боковых нефах и над портиком в

¹³³ Forlati F. *L'architettura a Torcello* / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 103-154; Andreescu-Treadgold I. *A ninth-century chapel in the basilica's crypt at Torcello* / *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*. Piantoni M. e De Rossi L. (a cura di). Venezia: Edizioni della Laguna, 2001. Vol.1. P. 55-66; Dorigo W. *Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*. Milano: Electa, 1983; Polacco R. *La Cattedrale di Torcello*. Treviso: Edizioni Canova, 1984; De Min M. *Edilizia altomedioevale e medioevale nel territorio lagunare. Nuovi dati conoscitivi dai cantieri di restauro* / *Tra due elementi sospesa. Venezia, costruzione di un paesaggio urbano*. Venezia: Marsilio, 2000. P. 99-133.

¹³⁴ Andreescu-Treadgold I. *Torcello, Santa Maria Assunta: the basilica's main portal and the date of its alteration* // *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*. 1985. V.1. P. 35-51.

¹³⁵ Lorenzetti G. *Torcello. La sua storia, i suoi monumenti*. Venezia: Carlo Ferrari, 1939. P. 31-35.

¹³⁶ De Min M. *La campagna di scavo nel complesso basilicale di Santa maria Assunta a Torcello* / *Le missioni archeologiche dell'Università Ca'Foscari di Venezia*. Venezia: Università Ca'Foscari, 2000.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Vecchi M. *Santa Maria Assunta di Torcello: un importante rifacimento posteriore al 1008* // *Aquileia nostra*. 1977. № 48. P. 290-296; Eadem. *Santa Maria Assunta di Torcello. Interventi del Rupolo e del Forlati* // *Rivista di Archeologia*. 1984. № 8. P. 118-125;

¹³⁹ Vecchi M. *Santa Maria Assunta di Torcello. Interventi del Rupolo e del Forlati* // *Rivista di Archeologia*. 1984. № 8. P. 119.

¹⁴⁰ *Santa Maria Assunta e Santa Fosca* / *Veneto Romanico*. Zuliani F. (a cura di). Milan: Jaca book, 2008. P. 85.

западной части, тогда были сильно изменены и плоские ниши на западном фасаде базилики со стороны боковых нефов, также была вновь приподнята кровля центрального нефа¹⁴¹.

Остается открытым вопрос о времени посвящения базилики – Santa Maria Assunta – Вознесению Богоматери (Успению Богоматери в православной традиции)¹⁴². А. Пертузи выдвигает гипотезу, что церковь была посвящена этому празднику вскоре после перестройки Орсеоло¹⁴³. Однако никаких письменных источников подтверждающих данную информацию нет. Более того, А. Ньеро приводит летописи 1145 г. и XI - XIII в., в которых базилика Торчелло имеет прежнее посвящение: Sancte Dei Genetricis и Virginis Marie¹⁴⁴ ([церковь] Святой Матери Божьей (и) Девы Марии).

Исследователь полагает, что базилика Торчелло уже в начале XII в. могла иметь второе неофициальное посвящение этому празднику, которое было распространено в то время в церквях Венеции¹⁴⁵. Однако и позднее в официальных документах базилики 1423 и 1458 г. она также упоминается как Ecclesia Sanctae Mariae¹⁴⁶. Первое достоверное упоминание посвящения базилики Торчелло в честь Вознесения Богоматери (Успения) относится к 11 ноября 1591 г., в котором епископ Гримани называет ее: cathedralem S. Marie Assumptionis civitatis Torcellanae¹⁴⁷ (собор Вознесения (Успения) Св. Марии города Торчелло).

¹⁴¹ Vecchi M. Santa Maria Assunta di Torcello. Interventi del Rupolo e del Forlati // Rivista di Archeologia. 1984. № 8. P. 120-121; Andreescu I., Tarantola B. Modifiche alla cattedrale di Torcello nel restauro del 1854-58 // Bollettino d'arte. 1984. № 69. P. 89-122; Santa Maria Assunta e Santa Fosca / Veneto Romanico. Zuliani F. (a cura di). Milan: Jaca book, 2008. P.68-69

¹⁴² Shoemaker S. The Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption. Oxford: Oxford University Press, 2006. P. 201.

¹⁴³ Pertusi A. L'iscrizione torcellana dei tempi di Eraclio / Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano. 1962. № IV. P. 9-38.

¹⁴⁴ Niero A. Osservazioni epigrafiche e iconografiche sui mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della Cattedrale Torcellana // Studi Veneziani. 1975-1976. № 17-18. P. 1-41.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Corner F. Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae. Venezia, 1749. V. I. P. 35, 39.

¹⁴⁷ Niero A. Osservazioni epigrafiche e iconografiche sui mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della Cattedrale Torcellana // Studi Veneziani. 1975-1976. № 17-18. P. 39.

1. 2. Средневековая мозаичная декорация

После перестройки 1008-1047 гг. собор должен был быть декорирован. В 1937 г. Ф. Форлати обнаружил фрагмент древнейшей живописной декорации собора Торчелло и через два года впервые опубликовал его фотографию¹⁴⁸. Эта фреска в центральной апсиде, внизу слева, ранее была закрыта мраморной плитой (илл. 1. 27.). На ней изображены нижние части трех фигур в византийских епископских одеждах на фоне позема, представляющего собой зеленую сверху и желтую снизу широкую полосу, ниже – фриз живописных мраморировок. По всей видимости, эта фреска была исполнена сразу после завершения перестройки апсиды в ходе восстановления собора при Орсеоло¹⁴⁹. Это единственная часть древнейшей живописной декорации в соборе Торчелло.

В конце XI - начале XII в. восточная часть, алтарная апсида (илл. 1. 22.) и южная капелла (илл. 1. 30.), а также западная стена (илл. 1. 6.) были украшены мозаиками¹⁵⁰. Центральная апсида, по всей видимости, была украшена на несколько лет раньше, чем мозаики двух других зон¹⁵¹. Как уже говорилось, И. Андрееску распределяет мозаики византийского времени по «двум мастерским», подразумевая под «первой» ту, что создавала первоначальное мозаичное убранство собора Торчелло, а «второй мастерской» называя ту художественную артель, которая восстанавливала мозаики в конце XII в.¹⁵² Работу каждой из этих мастерских помогает идентифицировать мозаичный материал, бывший в их распоряжении¹⁵³.

¹⁴⁸ Forlatti F. *L'architettura a Torcello* / Brunetti M., Bettini S., Forlatti F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 117. Fig. 60.

¹⁴⁹ Andreescu I. *Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 249. Fig. 3; Niero A. *Osservazioni epigrafiche e iconografiche sui mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della Cattedrale Torcellana* // *Studi Veneziani*. 1975-1976. № 17-18. P. 18-19.

¹⁵⁰ Andreescu I. *Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 260. Нет ни одного свидетельства о средневековой декорации мозаиками других зон собора Торчелло.

¹⁵¹ Demus O. *Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello* / Demus O. *Studies in Byzantium, Venice and the West*. London: Pindar Press, 1998. V. 2. S. 251-253; Andreescu I. *Torcello. I. Le Christ inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes vraies, têtes fausses* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 185-223.

¹⁵² Andreescu I. *Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 252.

¹⁵³ Ibid.

Материалы «второй артели» заметно отличаются от тех, которыми пользовались мастера «первой»: они не столь разнообразны, не так богаты по гамме и оттенкам, они иначе вырезаны, из стекломассы другой консистенции или из мрамора приблизительных оттенков. Более крупными являются и размеры тессер. И. Андрееску пишет, что вторая мастерская Торчелло создавала мозаики центрального купола собора Сан Марко, купола с мозаичным Вознесением, поэтому время работы мастерской может быть уточнено: около 1185 г. Также исследовательница считает, что на этапе второй мастерской, скорее всего, работали византийские мастера возможно с местными венецианскими¹⁵⁴.

Если декорация южной капеллы обладает лучшей сохранностью (она вся была создана на первом этапе, за исключением чинок Нового времени), то мозаики центральной апсиды и западной стены были сильно восстановлены в конце XII в.

Обратимся к мозаикам западной стены. К первой мастерской принадлежат следующие ее участки (илл. 1. 7.)¹⁵⁵: в сцене Анастасис лики Свв. Царей Давида и Соломона, Адама и Евы, Христа, нижняя часть головы Иоанна Предтечи, нижние части фигур Адама (от пояса), нижняя часть фигуры Христа, грот подземного царства (за исключением небольшого фрагмента с ключами и замками справа), а также три фигуры восстающих из гробов в левой части сцены (илл. 1. 38-43). В первом регистре Страшного Суда к первоначальной мастерской принадлежат фигуры Деисуса включая двух архангелов по бокам и ангелов позади, нижние части фигур апостолов в левой группе, а также лики первого, четвертого, седьмого, восьмого, десятого, одиннадцатого апостолов, верхняя часть лика (до уровня начала бороды) второго апостола, фрагмент кодекса и пальцев левой руки седьмого

¹⁵⁴ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 192.

¹⁵⁵ Схема-картограмма всех участков реставраций западной стены была опубликована И. Андрееску – См.: *Ibid.* Fig. 1.

апостола¹⁵⁶ (илл. 1. 10-12, 45-52). В остальных трех регистрах мозаика принадлежит к первой мастерской за исключением верхней части сцены «Море возвращает своих мертвецов» (илл. 1. 15, 60), сцены «Взвешивание душ» и Богоматери Оранты в люнете над главным порталом (илл. 1. 16).

В конце XII в. были воссозданы: часть композиции «Море возвращает своих мертвецов», в первом регистре Страшного Суда – нижняя часть фигуры седьмого апостола, лики шестого и девятого апостолов, верхняя часть головы Предтечи в сцене Анастасис, в нижних двух уровнях – композиция «Взвешивания душ» и люнет с поясным изображением Богоматери Оранты.

Доподлинно известно, что в конце XII в. была выполнена и сцена Распятие в верхней части западной стены, от которой остался лишь лик Богоматери, остальная часть мозаики воссоздана в Новое время (илл. 1. 8.)¹⁵⁷.

И. Андрееску подробно характеризует отличительные особенности мозаик конца XII в.¹⁵⁸ Основной цветовой оттенок, который не смогли повторить при реставрации конца XII в. – цвет прозрачного зеленого («бутылочного») стекла. Смальты прозрачного зеленого цвета присутствуют в изобилии на всех оригинальных участках первой мастерской, в частности, окружают женскую персонификацию Моря в композиции четвертого регистра. Разницу в материалах, использованных обеими мастерскими, как раз легко увидеть на примере этой композиции.

На реставрированных поверхностях зеленый цвет моря передан при помощи тессер из мутной стекломассы, в то время как оригинальные части набраны прозрачными тессерами. Олицетворение Моря представлено держащим в левой руке «рог изобилия» (илл. 1. 60.). Внизу видны остатки первоначальной фигуры, обложенные прозрачной стекломассой цвета

¹⁵⁶ Аутентичный фрагмент книги и пальцев левой руки седьмого апостола не обозначен на схеме-картограмме И. Андрееску, но указан в другой ее работе: Andreescu-Treadgold I. The real and the fake: Two mosaics heads from Venice in American collections // Studi Veneziani. 1998. № 36. P. 282.

¹⁵⁷ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // Dumbarton Oaks Papers. 1972. V. 26. Fig. 16.

¹⁵⁸ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // Dumbarton Oaks Papers. 1976. V. 30. P. 253-258.

бутылочного стекла. В нескольких сантиметрах выше и левее его располагаются реставрационные вставки. Как и переделанная голова морского монстра, на котором восседает персонификация Моря, изображение рога выполнено из непрозрачной, мутной стекломассы. В данной композиции этим зеленым цветом также выполнены рыбы в верхнем участке, подвергшемся полной переделке на этапе второй мастерской.

К оплошности, повлекшей раздвоение острия «рога изобилия», может добавиться еще одна: при восстановлении мозаик оказалась забытой, наполовину разрушенной рыба справа от фигуры Моря, художники «второй мастерской» по каким-то причинам не стали ее воссоздавать. Туловище этой рыбы набрано красными тессерами светлого оттенка, характерного для оригинальных мозаик первой мастерской. Мы уже не находим его на этапе средневековой реставрации конца XII в., где для изображения тех же самых рыб использовался только темно-красный, почти бурый цвет.

Граница между первоначальной мозаикой и той, которая восполняет ее разрушенные участки, опускается вплоть до правого края стены, проходя на уровне запястья левой руки персонификации Моря, идет далее вдоль уровня шеи дракона и поднимается по диагонали, проходя через одеяния двух трубящих ангелов (илл. 1. 7.). Светлые фрагменты верхних частей мантий этих ангелов и ярко-синего рукава одеяния одного из них слева тщательно восстановлены.

Если этот встроенный фрагмент мозаики трудно различим глазом, то следующий за ним выделяется более контрастным разделением крыла ангела в крайнем левом углу композиции (правое крыло ангела слева) (илл. 1. 15). В этом случае меняется не только рисунок перьев крыла на стыке двух участков, но также меняется цвет контура крыла: синий кобальт на участке, относящемся к первому этапу, и черный — на участке второго этапа. Разделяющая первый и второй этапы работы линия продолжается вверх и влево, восходя к краю небесного свода, который сворачивает третий ангел. Линия реставрации второго этапа проходит теперь по верхнему уровню и

вклинивается между первым апостолом правой группы и архангелом, сопровождающим Крестителя в Деисусе. В действительности, реставрационная вставка второго этапа немного «заходит» на лицо архангела, затрагивает его левую сандалию и окантовку одежды, теряясь далее под правым локтем седьмого апостола.

Как уже было сказано выше, «вторая» мастерская, конца XII в., поработала на двух нижних регистрах в центре. Контур реставрации по золотому фону едва заметны. Верхняя, почти горизонтальная линия границы реставрированного участка, проходящая под коленопреклоненными прародителями в сцене Этимасия, практически неразличима. К реставрации конца XII в. относятся части сцен слева и справа непосредственно от двери. Слева граница реставрации проходит почти по касательной к группе праведников и спускается вплоть до конца последнего регистра. И. Андрееску пишет, что на аутентичной мозаике, возможно, были изображены души праведников справа от Петра в сцене Рая, исчезнувшие в конце XII в. из-за расширения проема портала¹⁵⁹. Справа от двери граница между аутентичной мозаикой и средневековой реставрацией проходит вдоль всполохов пламени в пятом регистре и спускается по вертикали, захватывая небольшую часть сцены «мучений грешников в аду».

Как отмечает И. Андрееску, в мозаиках конца XII в. в соборе Торчелло прослеживается потрясающее единство цветовой палитры, размеров тессер и ряда технических элементов¹⁶⁰. Нельзя не заметить некоторые особенности выполнения, характерные для второго этапа. Стиль мозаик этого периода встречается в мозаиках купола с Вознесением собора Сан Марко. Яркой чертой, характеризующей мозаики мастерской второго периода в Торчелло и в соборе Сан Марко, является насыщенный красный контур, обводящий нижнюю часть скульптур некоторых персонажей. Эта художественная

¹⁵⁹ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 255; Eadem. Torcello, Santa Maria Assunta: the basilica's main portal and the date of its alteration // *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*. 1985. V.1. P. 35-51.

¹⁶⁰ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 258.

особенность мозаик второй мастерской, в первую очередь заметная в лице Иоанна Крестителя, встречается также на двух других головах западной стены: в ряду апостольского трибунала – голова шестого и девятого апостолов.

Необходимо сказать, что пять мозаичных фрагментов первоначального ансамбля западной стены собора хранятся в нескольких музеях и частном собрании. Они были сняты со стены, буквально украдены, и заменены на искусно созданные копии в Новое время. Назовем эти фрагменты:

1. Мозаическая голова апостола Варфоломея или Иакова Старшего из частного собрания США¹⁶¹ (илл. 1. 53). Этот фрагмент был впервые обнаружен в 1986 г. в церкви Св. Анны в Талигарне (Уэльс), и был куплен в 1988 г. на аукционе Сотбис. Копией этой головы является последний двенадцатый апостол справа в первом регистре Страшного Суда Торчелло. Данный фрагмент реставрирован. В левой части по контуру волос в XIX в. были положены новые золотые тессеры фона, был полностью удален нимб, и ошибочно присоединены к правому плечу зеленые тессеры от скамьи, на которой сидят апостолы. Волосы с правой стороны и ухо являются чинками конца XII в.
2. Мозаическая голова ангела, хранящаяся в Лувре (ОА 6460)¹⁶² (илл. 1. 54). Этот фрагмент был подарен музею Лувра в 1892 г. мозаичистом Е. Герспахом. Голова ангела является фрагментом первого регистра мозаики Страшного Суда, она располагалась между четвертым и пятым апостолами в левой части.
3. Мозаическая голова ангела, хранящаяся в музее острова Торчелло (по 650)¹⁶³ (илл. 1. 55). В 1930 г. мозаичист Аугусто Агацци подарил ее

¹⁶¹ Andreescu-Treadgold I. The real and the fake: Two mosaics heads from Venice in American collections // Studi Veneziani. 1998. № 36. P. 279-300.

¹⁶² Andreescu-Treadgold I. The real and the fake: Two mosaics heads from Venice in American collections // Studi Veneziani. 1998. № 36. P. 279-300; Byzantium. 330-1453. Catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts 25 ottobre 2008-22 marzo 2009). Cormack R., Vassilaki M. (a cura di). London: Royal Academy Publications, 2008. P. 163, n. 254.

¹⁶³ Andreescu-Treadgold I. The real and the fake: Two mosaics heads from Venice in American collections // Studi Veneziani. 1998. № 36. P. 279-300; Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna. Catalogo. Fogolari G. (a cura di). Venezia: Provincia di Venezia, 1978. P. 25, Cat. No 18.

музею. Голова ангела изначально находилась между пятым и шестым апостолами в первом регистре Страшного Суда.

4. Сильно поврежденный фрагмент мозаической группы персонажей, хранящийся в Музее острова Торчелло (по 647)¹⁶⁴ (илл. 1. 44). Этот фрагмент находился изначально в сцене Анастасис за фигурой Иоанна Предтечи.
5. Фрагмент мозаической головы ангела, хранящийся в Национальном музее керамики города Севр (Франция) (MNC 7175)¹⁶⁵ (илл. 1. 56). Этот фрагмент был подарен музею Е. Герспакхом в 1877 г. К. Риццарди сообщает, что в устной консультации 19 мая 2009 г. И. Андрееску подтвердила, что с большой долей вероятности эта голова принадлежит аутентичной декорации западной стены – это один из ангелов за апостолами в первом регистре Страшного Суда¹⁶⁶.

В центральной апсиде от мозаик первого этапа сохранилось очень мало – частично фриз с образами двенадцати апостолов¹⁶⁷ (илл. 1. 22, 28, 29). Сохранность образов апостолов также очень плоха.

В левой группе апостолов их нижние части, примерно от конца гиматиев до ступней ног (включая ступни) реставрированы в Новое время. К частям первоначального ансамбля относятся: образ апостола Фомы (лик является фрагментом реставрации Нового времени, на одежде присутствуют многочисленные реставрационные чинки), образы апостола Фаддея и Иоанна, образ апостола Варфоломея (верхняя часть лика от бровей является фрагментом реставрации Нового времени, также на одежде – от пояса до колен – присутствуют небольшие реставрационные чинки), образ апостола

¹⁶⁴ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 200; Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna. Catalogo. Fogolari G. (a cura di). Venezia: Provincia di Venezia, 1978. P. 24, Cat. No. 17.

¹⁶⁵ Rizzardi C. La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina / Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 64, Fig. 17. Cat. No 17.

¹⁶⁶ Ibid. Cat. No 17.

¹⁶⁷ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 261-266.

Иакова Младшего (на лике присутствуют чинки Нового времени), образ апостола Петра (на лике присутствуют чинки Нового времени).

В правой группе апостолов в конце XII в. была воссоздана верхняя часть фриза – реставрация захватывала головы апостолов Павла, Матфея, Андрея, Иакова Старшего, надписи слева от них и золотой фон. В Новое время были выполнены фигура апостола Андрея, включая позем под его ногами, и левая часть фигуры апостола Матфея.

Нужно сказать, что в Новое время реставрации в той или иной степени подвергся каждый из апостолов центральной апсиды. И если в XVIII в. были восполнены большие фрагменты, вплоть до целой фигуры, то характер реставрации XX в. подразумевал точечное восполнение отдельных утраченных тессер (но включала она в себя работы по всей поверхности центральной апсиды). Более подробно рассмотрим реставрацию Нового времени в следующем разделе.

Вся конха центральной апсиды, в которой изображена Богоматерь с Младенцем, была воссоздана в конце XII в., включая надпись в ее арке (илл. 1. 22, 23).

Однако надпись над фризом апостолов в левой части (от окна) является аутентичной, за исключением слова *ASTRVM* (чинка конца XII в.). В правой части надпись была воссоздана в конце XII в. за исключением аутентичных слов *SVBDIDIT EVA*. К мозаике конца XII в. относится полностью сцена Благовещение в триумфальной арке (илл. 1. 24, 25).

Известно, что над сценой Благовещения в восточном тимпане находилась мозаика Вознесения конца XII в. Голова ангела (по 552) и голова молодого персонажа – Христа Эммануила (по 651) из музея Торчелло – являются фрагментами этой сцены: Христос Эммануил в медальоне поддерживаемый двумя ангелами¹⁶⁸ (илл. 1. 78, 79). Сцена Вознесения запечатлена на гравюрах

¹⁶⁸ Museo di Torcello. P. 26-27. Cat. No 19, 20.

1826, 1827 и 1845 гг.¹⁶⁹ Эта мозаика исчезла после повышения кровли собора в 1854-1858 гг.

1. 3. Реставрация мозаик в период Нового времени

Современный вид мозаичного убранства собора Торчелло окончательно сложился в начале XX в. после масштабных восстановительных работ. Рассмотрим подробно этапы реставрации мозаик собора, относящиеся к Новому времени

Известно, что некий художник Пьетро Монако, реставрировавший мозаики собора Сан Марко в 1751 г., приезжает на Торчелло в 1752 г. для восстановления разрушенных частей мозаик южной капеллы и центральной апсиды и продолжает работать до 1753 г.¹⁷⁰

Реставрация середины XVIII в., проводимая в южной капелле, включала восполнение узкой полоски утрат мозаики в местах трещины, идущей от свода вимы до окна (илл. 1. 30). Были восполнены утраченные фрагменты краснофонного орнамента и орнамента четырехлистников в апексе арки конхи апсиды и полностью воссоздан орнамент опоясывающий окно¹⁷¹. Также были заменены утраченные тессеры в центральной части надписи, идущей над фризом отцов церкви, над окном¹⁷². В это же время были восполнены части лика, державы, небольшие фрагменты одеяния архангела Михаила, его лабарум и фон вокруг¹⁷³ (илл. 1. 34). Была восстановлена нижняя часть лика, шея, часть левого крыла, левой руки и державы архангела

¹⁶⁹ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 188-189. Fig. 8, 9.

¹⁷⁰ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 263-264.

¹⁷¹ Andreescu-Treadgold I. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // *Venezia Arti*. 1995. № 9. P. 19-21.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Andreescu I. Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1984. P. 550, Fig. 11b.

Гавриила (илл. 1. 35), фрагментарно верхние части фигур Свв. Амвросия и Григория по грудь¹⁷⁴ (1. 36, 37).

В центральной апсиде в левой группе апостолов была восполнены реставрацией Пьетро Монако нижняя часть сцены – от конца гиматиев до ступней ног апостолов¹⁷⁵ (илл. 1. 28). Большие чинки присутствуют на ликах апостолов Фомы, Иакова Младшего, Петра и на одеждах апостола Варфоломея (от пояса до колен) и по всей поверхности на одежде Фомы¹⁷⁶. В правой группе апостолов была полностью восстановлена фигура апостола Андрея (включая позем), левая часть фигуры апостола Матфея (илл. 1. 29). Чинки присутствуют и на ликах конца XII вв. – апостолов Матфея, Андрея, Иакова Старшего. Полностью воссоздан образ Св. Элеодора, находящийся под окном (илл. 1. 26).

И. Андрееску пишет, что характерной особенностью мастерской середины XVIII в. оказалось использование матовых стеклянных белых и розовых тессер нескольких оттенков, иногда даже фиолетовых, на изображениях ликов и рук (тогда как средневековые реставраторы применяли тессеры из мрамора и известняка). Также на одеждах используются тона абсолютно незнакомые в XI-XII вв: очень яркие голубые, сиреневые и зеленые. Кроме того совсем отличными от оригинальных оказались и размеры тессер и манера их кладки: более свободная и даже неаккуратная¹⁷⁷.

Следующий этап реставрации мозаик собора связан с именем мозаичиста Джованни Моро¹⁷⁸. Дж. Моро учится у некоего мозаичиста Винченцо Рафаэли в Милане, после чего появляется в Венеции в 1822 г. для воссоздания мозаик собора Сан-Марко. В соборе Торчелло Моро с апреля 1852 г. продолжает реставрацию декоративного убранства западной стены

¹⁷⁴ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 264.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 262.

¹⁷⁸ Ibid. P. 260-263.

до 1856 г. Известно также, что именно Моро в 1855-56 гг. снял мозаику Вознесения из восточного тимпана собора¹⁷⁹.

Дж. Моро занимается работами на четырех мозаичных плоскостях западной стены (илл. 1. 7). На сохранившемся рисунке, сделанном реставратором 19 мая 1853 г., обозначены следующие части мозаики, которые должны были подвергнуться переделке: две фигуры архангелов из сцены Сошествия во ад и части левой и правой групп апостолов в третьем регистре¹⁸⁰. Дж. Моро полностью воссоздал фигуры двух лоратных архангелов по сторонам от сцены Анастасис. Однако мозаичист несколько искажил их облик, о котором можно судить по гравюре, сделанной до реставрации в 1827 г.¹⁸¹ Правый архангел наступает на змея, которого изначально на мозаике не было. Кроме того, экономя деньги, Моро сделал фигуры архангелов более широкими, чтобы применить меньше дорогих золотых тессер для фона¹⁸² (илл. 1. 9).

В следующем регистре первые три фигуры апостолов в композиции слева оказались переделанными примерно по пояс, включая руки; следующих трех апостолов реставрация коснулась только до уровня плеч (илл. 1. 11). В правой группе апостолов реставрации подверглась верхняя часть композиции, которую занимают первые пять апостолов, примерно до уровня их плеч (илл. 1. 12). Воссозданы и ангелы за апостолами. Через некоторое время после окончания работ Дж. Моро, выяснилось, что художник успел за пять лет работы снять несколько средневековых голов из сцены Анастасис и первого регистра Страшного Суда для последующей их продажи, и заменил оригиналы на искусно созданные им же копии¹⁸³. При этом Моро вырезал только лики, без нимбов.

¹⁷⁹ Ibid. P. 273.

¹⁸⁰ Ibid. Fig. 9.

¹⁸¹ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 202. Fig. 34.

¹⁸² Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 270.

¹⁸³ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 203-204.

После Дж. Моро реставрацией мозаик западной стены собора Торчелло занималась мастерская Сальвиати. Достоверно известно, что работы начались после декабря 1871 г. и проводились в 1872-73 гг.¹⁸⁴ В задачи реставрационных работ этого этапа входило воссоздание большей части сцены Сошествия во ад (за исключением нижних участков фигур Христа, Адама, пещеры Подземного царства, композиции с изображением трех душ слева, а также ликов Христа, Адама, Евы, царей Давида и Соломона), регистром ниже – реставрационную вставку лика пятого апостола и нижней части апостолов правой группы (с восьмого по одиннадцатый), лик двенадцатого апостола также был сделан заново. Мастера Сальвиати воссоздали полностью и сцену Распятие в верхней части стены¹⁸⁵ (илл. 1. 8).

В 1896 г. двенадцать аутентичных мозаических голов, хранившихся в сакристии собора, были возвращены на свои места (после того как их украл Моро) в ходе кампании по восстановлению аутентичного вида мозаик Венеции и Торчелло Федерико Берше (главы Регионального Ведомства Памятников Венеции). Это головы святых и Христа в сцене Анастасис и головы апостолов первого регистра Страшного Суда. В этом же году был возвращен лик Богородицы конца XII в. в сцену Распятие.

Однако, в результате двух реставрационных кампаний XIX в. и возвращения на места в 1896 г. оставшихся в сакристии оригинальных голов, произошла путаница. На местах оригинальных голов оказались головы других апостолов. И реставраторам 1986 г. пришлось поместить оригинальные головы на неправильные позиции. И. Андрееску восстанавливает аутентичную картину последовательности апостолов¹⁸⁶. Слева-направо:

1. Аутентичная голова первого апостола – Фомы или Филиппа – находится на своем месте;

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid. P. 188, note 17.

¹⁸⁶ Andreescu-Treadgold I. The real and the fake: Two mosaics heads from Venice in American collections // Studi Veneziani. 1998. № 36. P. 292-293.

2. Аутентичная верхняя часть головы второго апостола – Иакова Старшего или Варфоломея – находится на своем месте;
3. На месте третьего апостола должна находиться аутентичная голова Симона, которая сейчас находится на 11 месте;
4. Аутентичная голова четвертого апостола – Луки – находится на своем месте;
5. На пятом месте должна находиться копия второй половины XII в. головы Матфея, которая сейчас находится на 9 месте;
6. На месте шестого апостола должна находиться аутентичная голова Петра, которая сейчас находится на 8 месте;
7. Аутентичная голова седьмого апостола – Павла – находится на своем месте;
8. На месте восьмого апостола должна находиться аутентичная голова Иоанна, которая сейчас находится на 10 месте;
9. На месте девятого апостола должна находиться копия конца XII в. головы Андрея, которая сейчас находится в частном собрании;
10. На месте десятого апостола должна находиться копия конца XII и XIX вв. головы Марка, которая сейчас находится на 6 месте;
11. На месте одиннадцатого апостола должна находиться аутентичная голова апостола Варфоломея или Иакова Старшего из частного собрания США;
12. На месте двенадцатого апостола должна находиться голова Фомы или Филиппа, которая утеряна (как аутентичная, так и любые ее копии).

Все нимбы апостолов являются фрагментами реставрации, кроме одного – фрагмент оригинального нимба мы видим у четвертого слева апостола¹⁸⁷ (илл. 1. 52).

Еще одна реставрация мозаик собора проходила в 1920-е гг. в южной капелле и центральной апсиде. Реставрация 1921-1923 гг. заключалась в

¹⁸⁷ Andreescu-Treadgold I. The real and the fake: Two mosaics heads from Venice in American collections // Studi Veneziani. 1998. № 36. Tav. III. Fig. 4b.

«точечном» восполнении отдельных выпавших и утерянных в прошлом тессер¹⁸⁸. В ходе этой реставрационной кампании точно были восполнены небольшие утраты как одиночных тессер так и небольших фрагментов практически на всей поверхности мозаики южной капеллы. В своде вимы были восполнены утраты – на фонах с аканфами, на разделяющих свод растительных гирляндах, на одеяниях ангелов, на лице ангела западного сегмента (на правой щеке и правом глазу), на прическе ангела северного сегмента¹⁸⁹ (илл. 1. 31, 69, 71). На облачении Св. Амвросия были восполнены тессеры на концах красного клава и на далматике, также на его кистях рук, лице и прическе¹⁹⁰ (илл. 1. 37). Были восполнены незначительные тессеры на поземе, золотом фоне, фигурах Августина, Мартина и Григория, на нижней левой части гиматия и хитона Христа, на левой части Его суппедиона, на лице и одеянии архангела Михаила¹⁹¹ (илл. 1. 33, 34, 36, 37). При восполнении утрат на ликах реставраторы заполняли зазоры между тессерами мальтой – специальным составом на который крепятся тессеры – таким образом, лики получили неаккуратный вид, эти части мешали общему целостному их восприятию¹⁹². В ходе реставрации 1922-1923 гг. в надписи были ошибочно заменены аутентичные тессеры на современные (на ряду с темными черными и синими тессерами из стеклянной пасты в аутентичной надписи присутствовали тессеры из грубого серого камня). Эти аутентичные тессеры из серого камня реставраторы в 1921-1923 гг. большей частью

¹⁸⁸ Andreescu-Treadgold I. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // Venezia Arti. 1995. № 9. P. 19.

¹⁸⁹ Andreescu I. Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1984. P. 538, Fig. 7.

¹⁹⁰ Andreescu I. Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1984. P. 538, Fig. 6; Eadem. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // Venezia Arti. 1995. № 9. P. 19-20.

¹⁹¹ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // Dumbarton Oaks Papers. 1976. V. 30. P. 335; Eadem. Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1984.. P. 538. Fig. 5. P. 550. Fig. 11b.

¹⁹² Andreescu I. Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1984. P. 539. Fig. 8.

заменили на синие тессеры из стекла, думая что серые тессеры являются фрагментами предшествующей реставрации¹⁹³.

В центральной апсиде в 1920 гг. проводились следующие работы (илл. 1. 22, 28, 29). Характер их такой же - это точечное восполнение утраченных тессер по всей поверхности мозаики. В архивных записях реставраторов от 30.08.1919 г. и 20.10.1919 г., приведенных в статье И. Андрееску, дается описание восполненных мозаичных фрагментов каждого апостола¹⁹⁴. Это фрагменты:

- верхней части головы апостола Варфоломея вместе с нимбом, одежды от плеч до колен;
- одеяния (от плеч до колен), рук и ступней апостола Фомы;
- лика, нимба, правого плеча, одеяния апостола Фаддея;
- нимба, головы, рук, одеяния апостола Иакова Младшего;
- нимба, головы, одеяния (от плеч до ступней) апостола Иоанна;
- головы, нимба, левой ноги, рук, одеяния апостола Петра;
- одеяния от пояса до колен, левого плеча, правой руки, нимба апостола Павла;
- нимба, головы, правой части одеяния апостола Матфея;
- головы и одеяния апостола Андрея;
- нимба, волос, глаз, бороды, одеяния апостола Иакова Старшего;
- нимба, головы, одеяния (на уровне колен) апостола Симеона;
- нимба, волос, головы, одеяния, кистей рук апостола Филиппа;
- головы, нимба, книги, митры, левой руки епископа Элиодора.

К сожалению, реставраторы не делали схем-картограмм или рисунков с обозначением утраченных частей мозаики, поэтому из архивных записей до нас дошла достаточно обобщенная информация о восполненных фрагментах.

¹⁹³ Ibid. P. 540. Fig. 9-10.

¹⁹⁴ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // Dumbarton Oaks Papers. 1976. V. 30. P. 319-325.

Точечно заменены тессеры на надписи идущей над группой апостолов, на поземе и орнаментальном фризе под их ногами, а также на золотом фоне между ними¹⁹⁵.

И. Андрееску также отмечает, что реставраторы 20-х гг. XX в. восполняли мелкие утраты мозаики конца XII в. почти по всей поверхности конхи центральной апсиды¹⁹⁶.

В 1979-1984 гг. по инициативе Управления по охране окружающей среды и архитектурного наследия Венеции (Soprintendenza ai Beni Ambientale e Architettonici di Venezia) и поддержке Международного комитета Торчелло (International Torcello Committee) проводилась научная консервация мозаик базилики¹⁹⁷.

* * *

В целом, на уровне макро-программы и подбора основных сцен и сюжетов, мозаичный ансамбль западной стены и южной капеллы собора Санта Мария Ассунта в Торчелло отличается полнотой сохранности, что открывает действительную возможность для изучения его содержательной стороны.

Гравюра 1827 г. иллюстрирует западную стену базилики до реставрационных работ Нового времени¹⁹⁸. На ней мы видим все присутствующие ныне сцены и их иконографические детали. Реставраторы XIX в. точно повторяли сцены и не привносили в них своего (за исключением двух фигур лоратных архангелов в композиции Анастасис, искаженных при реставрации Дж. Моро).

¹⁹⁵ Ibid. P. 319.

¹⁹⁶ Ibid. P. 274. Note. 78.

¹⁹⁷ Andreescu I. Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1984. P. 535.

¹⁹⁸ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 202. Fig. 34.

Если характер реставрации Нового времени вполне ясен и документально зафиксирован, то сложнее дело обстоит с так называемой «второй мастерской» средневекового этапа украшения собора. И. Андрееску пишет, что важность «второго этапа» состоит в «археологическом» стремлении средневековых реставраторов соблюдать и подражать уже существовавшему произведению, не внося изменений в его иконографию и композицию¹⁹⁹. И. Андрееску считает, что мозаичисты конца XII в. копировали сцены первой мастерской. Таким образом, ансамбль такой, каким мы его видим сейчас, со всеми его сценами, сложился к началу XII в.²⁰⁰

Мы не можем не оценить ту колоссальную работу, которую проделала И. Андрееску по определению аутентичных частей мозаики и разновременных реставрационных вставок. Но, тем не менее, на наш взгляд, исследовательница делает вывод об «археологическом» характере средневековой реставрации не основываясь на прямых доказательствах. Тем более, И. Андрееску сама говорит о возможности разрушения на этапе «второй мастерской» части сцены Рая – группы праведников за апостолом Петром.

Сейчас, спустя несколько веков, мы не можем с точностью говорить о характере реставрации мозаики западной стены Торчелло и о методах, которыми пользовались мозаичисты конца XII в., восстановившие утраченные части. Иконография образов в византийском искусстве устойчива благодаря ее сакральной значимости. Но в каком состоянии была мозаика начала XII в., когда ее начали реставрировать художники почти через сто лет, и каковы были причины разрушений мозаики первого этапа – существующие исследования не дают нам ответы на эти вопросы. Было бы не совсем правильно утверждать, что мозаичисты конца XII в. не вносили никаких изменений в изначальную иконографию интересующей нас части собора. При подробном рассмотрении иконографии мозаики западной стены

¹⁹⁹ Andreescu I. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 261.

²⁰⁰ Ibid. P. 256, 260.

собора Санта Мария Ассунта мы будем с осторожностью относиться к тем частям, которые принадлежат к средневековой реставрации.

ГЛАВА 2.

К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ И МАСТЕРАХ ДРЕВНИХ МОЗАИК СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО

В данной главе предложен анализ художественного языка части живописного убранства Торчелло, выполненных примерно в одно время мозаик западной стены и южной капеллы. Наша цель – уточнение времени создания мозаик и происхождения художников на основании стилистических наблюдений. Сходство элементов стиля мозаик собора Торчелло с памятниками, которые точно датированы либо убедительно отнесены исследователями к определенному времени, позволяет нам выстроить аргументы по поводу датировки этого ансамбля.

Глава состоит из трех разделов. В первой части мы проводим стилистический анализ мозаик собора и их сравнение с византийскими мозаичными памятниками рубежа XI-XII вв., в основном созданными константинопольскими мастерами. Здесь же для сравнительно-стилистического анализа мы привлекаем мозаичные ансамбли Северной Адриатики, датируемые тем же временем. Вторая часть главы посвящена поискам стилистических аналогий между мозаиками Торчелло и византийскими фресковыми ансамблями. В заключительной части представлена осторожная попытка стилистического сравнения исследуемых мозаик и византийских книжных миниатюр рубежа XI-XII вв.

Для уточнения датировки исследуемых мозаик стоит обратить особое внимание на ближайшие стилистические аналогии – мозаики собора Св. Юста в Триесте, мозаичные фрагменты базилики Урсиана в Равенне и части декорации базилики Сан Марко в Венеции. И в особенности важны в этом контексте мозаики Триеста, которым уделялось ничтожное внимание в истории изучения византийского искусства. Уточнение датировки декорации этого собора, предложенное М. Мазон может оказаться очень важным для

исследования всех византийских мозаик Северной Адриатики²⁰¹. Исследователи мозаик Торчелло никогда не уделяли должного внимания их сравнению с образами Триеста. Мы и обращаемся к этой проблеме в первой части данной главы. Лишь недавно параллельно с нашей работой подобная попытка была предпринята И. А. Орецкой²⁰².

2. 1. Декорация собора Торчелло и византийские мозаичные ансамбли

Ансамбль западной стены представляет собой гармоническое целое благодаря соединению многочисленных разномасштабных сцен (илл. 1. 6.). Его художественная цельность лишь отчасти нарушена позднейшими вставками, такими как фигуры двух лоратных архангелов, фланкирующих сцену Сошествия во ад (илл. 1. 9.). В целом композиция западной стены очень плоскостная. Она строится из пяти отдельных регистров, не считая позднего Распятия в своеобразном тимпане. Почти треть всей композиции занимает масштабная, кажущаяся отдельной от остальных регистров, сцена Сошествие во ад. В нижних частях росписей, находящихся на уровне человеческого роста, размеры фигур уменьшаются, они приближены к зрителю и подробно вычитываются со всеми деталями. В сценах западной стены почти нет элементов пространства, они максимально плоскостные. Апостолы и ангелы первого регистра Страшного Суда изображены на глухом абстрактном зеленом фоне (илл. 1. 10-12.). Все обозначения местности (грот подземного царства, сегменты с образами Моря и Земли отдающими своих мертвецов или райские кущи) максимально условны, персонажи не отбрасывают тени (илл. 1. 9, 14, 15, 19.).

²⁰¹ Mason M. Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto. Cuscito G. (a cura di). Trieste: Editreg, 2005. P. 311-342; Eadem. Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti / Atti del XV Colloquio dell'AISCOM: Aquileia, 4-7 febb. 2009. Angelelli C. e Salvetti C. (a cura di). Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 269-278.

²⁰² Орецкая И. А. О стиле мозаик собора Сан Джусто в Триесте // Античная древность и Средние века. К юбилею М. А. Поляковской. Екатеринбург, 2013. С. 178-197.

Важными элементами изобразительного языка являются правила композиционного соподчинения фигур, основанные на ритмических чередованиях и повторах как отдельных силуэтов, объёмов, поз и жестов, так и колористических акцентов. Мозаики западной стены подчиняются законам классической архитектоники, располагаясь по её поверхности так, как если бы они декорировали фасад однопролётной триумфальной арки, чётко выделяя её несущие и несомые части. Композиции двух нижних регистров – визуальные опоры этой арки – преимущественно статичны: слева преобладают строгие вертикальные ритмы, задаваемые неподвижно стоящими фигурами; визуальная целостность разрозненных и более дробных сцен Ада на правой стороне восстанавливается проецированием их на единообразно окрашенный прямоугольный участок фона. Росписи среднего регистра, образующего арочный «архитрав», в боковых зонах обретают динамический характер, в центральной части вновь сменяемый покоем. Наконец, мозаики верхнего регистра Страшного Суда, соответствующего «аттику» этой мысленной арки, представляет собой единую фризообразную композицию с выделением замкового центра – трёхфигурного Деисуса.

В наиболее сохранных многофигурных сценах Страшного Суда можно видеть стремление к уравновешенным композиционным схемам, зеркальным отображениям отдельных фигур на левой и правой частях регистров. Именно так, попарно, строятся силуэты зовущих на суд ангелов, показанных в сложно стремительных, полных динамики позах, чья активность, однако, не выплёскивается за границы регистра, умеряясь крупными и статичными композиционными блоками сцен Земли и Моря, отдающих своих мертвецов (илл. 1. 14, 15.).

О трактовке фигур, характерной для искусства раннекомниновской поры писал В. Джурич²⁰³. Его замечания мы можем отнести к образам мозаик собора Торчелло. Трактовка фигур подчинена приданию образам

²⁰³ Djuric V. J. La peinture murale Byzantine XII et XIII siècles / Actes du XV-e Congrès International d' Études byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 169-171.

бесплотности либо активизируя их внешнюю динамику, либо придавая им конструктивную устойчивую жёсткость. По сравнению с образами мозаик середины XI в. – кафоликона монастыря Осиос Лукас (1030-1040-е гг.) и Софии Киевской (1040-е гг.) – пропорции тел персонажей в мозаиках Торчелло стали более вытянутыми и изящными. В мозаиках Осиос Лукас тела персонажей словно укорочены, приземисты, часто ноги изображены непропорционально короткими по сравнению с торсом. В искусстве рубежа XI-XII вв. пропорции удлиняются. То же касается и форм голов. Для персонажей Осиос Лукас характерны порой несоразмерно большие по сравнению с телом головы. В Торчелло овал головы вытягивается, теперь он соответствует пропорциям фигуры.

В мозаиках Торчелло проявляется плоскостность трактовки фигур, они освобождаются от тяжести объема. В отличие от мозаик середины XI в., где благодаря наследию македонского ренессанса было больше пластики в трактовке голов и отчасти фигур, на рубеже XI-XII в. пластическое начало преобразуется и дематериализуется благодаря вытянутости фигур, их сложным движениям, активности линии, взвихренным драпировкам. По сравнению со статикой и действительно монолитными образами и формами мозаик кафоликона Осиос Лукас и Софии Киевской трактовка фигур и рисунок в мозаиках Торчелло стали более динамичными, подвижными, разнообразными. В интерпретации движения и поз персонажей появились новые качества: свободные повороты, ритмично построенные движения.

Фигуры из сцены Страшного Суда обведены тёмным контуром из одного ряда смальт, и такими же линиями исполнен по большей части внутренний рисунок, включающий складки одеяний. Часто они подчинены прямолинейности, но способны и на передачу стремительного, даже порой экспрессивного, движения, обрисовывая, например, ноги тянущегося ко Христу Адама (илл. 1. 9.) или ангелов в третьем и четвёртом сверху регистрах – свивающего небо, трубящих, подталкивающих грешников в пламя (илл. 1. 14-15, 18.). Складки на их одеяниях прочерчены не только

ломкими, членящими форму линиями, но они приобретают и разнообразные сложные очертания, а кроме того, активно моделированы стилизованными светами. В правой группе трубящих ангелов складки одеяний левого ангела спускаются словно каскадом зигзагообразных линий, однако вскоре умеряются и смягчаются плавными волнообразными драпировками хитона его правого соседа.

Характерным приемом в передаче поворота тела в образах конца XI-начала XII в. является придание бедру «яйцевидной», овальной или круглой, формы посредством драпировок. Мы можем видеть данный прием в образах ангелов Торчелло в сцене «Земля, возвращающая своих мертвецов» (илл. 1. 14.), а также в мозаиках из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, созданных в 1108-1113 гг. константинопольскими мастерами (в фигурах апостолов справа и слева от Христа в сцене Евхаристия) (илл. 2. 6-9.)²⁰⁴.

В отдельных случаях рисунок складок на облачении выполнен золотым ассистом. Фигуры восседающего на фоне мандорлы Христа из Деисуса (илл. 1. 10.), сидящего Авраама, стоящей Богородицы, идущего апостола Петра из сцены Рая (илл. 1. 19.) плотно задрапированы в традиционные облачения, по тёмному тону которых проложены энергичные золотые света с частой штриховкой. Рисунок проявляющихся таким способом складок в значительной степени упрощён и стилизован, однако без ущерба для анатомически верной передачи пропорций фигуры. Близкие примеры подобной разделки драпировок золотым ассистом встречаются также в Михайловских мозаиках в Киеве (илл. 2. 6-11.) и кафоликоне монастыря Успения Богоматери в Дафни (созданных около 1100 г. константинопольскими мастерами²⁰⁵) (илл. 2. 1, 5.), с которыми перекликаются формы и направленность движения отдельных складок, описываемые ими скруглённые петли и другие детали.

²⁰⁴ Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. М.: Искусство, 1966. С. 48.

²⁰⁵ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 92-94; Diez E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lukas and Daphni. Cambridge: Mass, 1931.

Стремление к передаче легкости и невесомости объема фигур, внесение в их живописную структуру анатомической правильности приводит к использованию элементов антикизирующего художественного языка, как, например, в придании фигуре юноши из чина славословящих праведников (вторая группа справа) в одном из нижних регистров Торчелло сложной винтообразной позы с контрапостом (илл. 1. 17.). Его фигура – единственная в группе, изображённая в сложном ракурсе, с постановкой ног и плеч анфас, но с разворотом торса вправо. При этом рисунок складок на одежде правильно очерчивает отставленную в сторону правую ногу. Подобными приёмами пользовались мастера Дафни (Архангел Гавриил из Благовещения) (илл. 2. 4.) и Михайловских мозаик (апостолы Пётр, Варфоломей и Матфей из Евхаристии) (илл. 2. 6.).

Характерной особенностью византийской живописи рубежа XI-XII вв. является усложнение динамики движения образов, появление в ней элементов экспрессии. Об этой особенности комниновского искусства в целом, вовсе чуждой искусству середины XI в., писали многие специалисты²⁰⁶. Эта характеристика справедлива для мозаик Торчелло, в которых мы отмечаем тенденции к экспрессии. Статичным фигурам Деисуса, апостолов противопоставлены ангелы следующего нижнего регистра (илл. 1. 14, 15.). В левой группе изображены два ангела устремленных к центру, чьи торсы, однако, сложным образом изогнуты и обращены в сторону Земли, отдающей своих мертвецов. Попытка резкого движения, рывка усложняется напряженным изгибом тел, переплетением ног. Драпировке одежды крайнего левого ангела, резко откинутой влево, противопоставлены его крылья, устремленные вправо. В группе справа трижды повторенное движение ангелов, устремленных к центру в одинаковых позах, создает

²⁰⁶ Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei / Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten Kongress, München, 1958. München: Franz Dölger, 1960. V. IV, 2. P. 1-63; Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Palermo: S. F. Flaccovio, 1960. P. 75ff; Weitzmann K. Eine Spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite Byzantinische Welle des 12 Jahrhunderts / Festschrift für Herbert von Einem. Von der Osten G., Kauffmann G. (ed.). Berlin: Gebr. Mann, 1965. P. 299-312; Kitzinger E. The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1966. V. 20. P. 27-37; Hadermann-Misguich L. La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle / XV Congrès International d'Études Byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 97-128.

более четкий, даже мелодичный ритм. Однако здесь экспрессия движения явлена также в сильных контрапостах, в ощущении широкого стремительного шага вперед, откинутого вверх крыла ангела, сворачивающего свиток неба.

Гармонизации целого служит и колорит, основанный на преобладании светлых и звучных тонов. Его предпочтительная гамма является косвенным доказательством работы в Торчелло мастеров столичной выучки, поскольку обнаруживает явное сходство с цветовой палитрой мозаик Дафни. Используются легкие тонкие оттенки, характерные для конца XI - начала XII в., создающие изысканный мягкий колорит и ощущение нерукотворности и прозрачности²⁰⁷. В самих композициях западной стены (илл. 1. 6.) или южной капеллы Торчелло (илл. 1. 30.) нигде мы не увидим броских, сочных, экспрессивных цветовых пятен и сочетаний. Общий колорит принципиально смягчен, высветлен, как будто прозрачен. Даже отдельные детали, такие как адское пламя, красный проем дверей Рая, красная туника Евы в сценах Страшного Суда Торчелло не кажутся яркими, они тяготеют к общему слегка холодному колориту всей композиции. Красный цвет проема дверей Ада слегка приглушен, а пламя Ада максимально «высветлено» многочисленными розовыми, бежевыми, светло-оранжевыми тессерами, формирующими языки огня. Подобные приглушенные или «высветленные» красные тона характерны для колорита мозаик Дафни. Сходность колорита мозаик Торчелло и Дафни мы видим в светлых тонах одежд: используются большие плоскости светлых почти белых цветов, обрамленные нежными оттенками нескольких тонов зеленого, голубого, бежевого (илл. 2. 1-5). Они гармонично сочетаются с порой крупными пятнами глубокого благородного синего цвета разных оттенков, а также коричневого многих оттенков, образованными хитонами и туниками персонажей. Сходство можно заметить и в деталях, в технике: в Торчелло и Дафни в трактовке ликов

²⁰⁷ Djuric V. J. La peinture murale Byzantine XII et XIII siècles / Actes du XV-e Congrès International d'Études byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 175; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980-1981. V. 34. P. 97.

используются мраморные смальты нескольких розовых тонов, плавно переходящих в основной цвет лика выложенный светлыми тессерами, три-четыре оттенка зеленых и оливковых цветов формируют тени, контуры ликов и фигур передаются тремя разными цветами (илл. 2. 22-25.).

Однако нельзя сказать, что колорит мозаик Торчелло полностью соответствует Дафни. В них, безусловно, есть различия. Общий колорит в Дафни иной, еще богаче, еще мягче. В Дафни мы наблюдаем обилие нежных розовых, сиреневых, фиолетовых, голубых цветов разных оттенков, плавно переходящих друг в друга. Мягкие изысканные сочетания цветов в колористическом решении воды из сцены Крещения (илл. 2. 3.), грота в сцене Рождество Христово (илл. 2. 2.), одеяний персонажей сцены Поцелуй Иуды тому свидетельство (илл. 2. 1.). Таких мягких оттенков в мозаиках Торчелло нет. В колористическом решении воды в сцене «Море возвращает своих мертвецов» (илл. 1. 60.), Земли в сцене «Земля возвращает своих мертвецов» (илл. 1. 14.), грота подземного царства из Сошествия во ад (илл. 1. 9.), безусловно, иное, менее богатое, более контрастное, колористически упрощенное. Однако это различие не указывает на хронологическое несоответствие двух ансамблей. В. Джурич пишет об одновременном существовании в рамках комниновской живописи двух потоков: аристократического и «клерикального», и делит их очень четко по колористическому признаку²⁰⁸. Это отличие мы и наблюдаем в мозаиках Дафни и Торчелло. В колорите Дафни наблюдается богатейшая полихромия, свойственная придворному аристократическому искусству, а мозаики Торчелло более монохромны, их колорит, возможно, отчасти тяготеет к монашескому аскетическому без такого обилия оттенков. Здесь важно иметь в виду, что заказчик декорации собора в Торчелло епископ, т. е. заказ был церковным. Тем самым с точки зрения социального характера заказа этот памятник и можно отнести, хотя и не к монашеской, но к «клерикальной»

²⁰⁸ Djuric V. J. La peinture murale Byzantine XII et XIII siècles / Actes du XV-e Congrès International d'Études byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 184-192.

группе. И, кроме того, просто здесь могла работать другая, не столь рафинированная артель.

Рассмотрим более подробно образы мозаик Торчелло.

Наибольшей выразительностью среди образов западной стены обладает господствующая над ними грандиозная фигура Христа из Сошествия во ад (илл. 1. 9.). Только нижняя часть фигуры аутентична, но прекрасно сохранившаяся голова даёт возможность всестороннего стилистического анализа (илл. 1. 38.). Она изображена в трёхчетвертном развороте, черты лика крупные, рельефные, активно моделированные гибкими округлыми линиями – миндалевидные глаза с притенёнными глазницами и отлогими дугами бровей, обведённые тонкими оливковыми тенями овальные скулы, на которые заходит румянец со щёк. Тон лика светлый, даже сияющий, ровные и чёткие границы цветовых полей кристаллизуют живую форму, придавая ей твёрдость и жёсткость. Выражение лика спокойное до отрешённости, скорее сумрачное, чуть напряжённый взор усиливает внутреннюю мощь образа.

Фронтальный ракурс другого лика Христа на западной стене обусловлен Деисусной композицией, в которой он располагается на одной вертикальной оси и регистром ниже образа Спасителя, Сходящего во ад, однако в отличие от него не выделен масштабом по сравнению с окружающими его фигурами (илл. 1. 10.). Этот лик с крупно проработанными чертами отличается выразительным рисунком поджатых губ, запавшими щеками, обрамлёнными власами, клиновидной формы бородой, прямым носом, чей рельеф «приподнят» широкими оливковыми притенениями по обеим сторонам, контрастирующими с вертикальными «строчками» светлых и тёмных смальт, формирующими переносицу (илл. 1. 49.). В тень погружены также глазницы под идеально прочерченными чёрными дугами бровей, благодаря чему взгляд, обращенный вправо, особенно пронзителен и энергичен. Лик сохраняет строгость выражения и невозмутимое спокойствие. В нем скорее ощутим характер византийского искусства раннекомниновской поры,

близкого по типу мозаикам Дафни и собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве.

Мозаики западной стены Торчелло содержат большое количество личных образов, как святых, так и мирян, грешных и праведных в сценах Страшного Суда. Изображённые чаще всего в трёхчетвертном ракурсе, они представляют несколько вариантов созерцательного аскетического типа. По возрастным характеристикам их можно сгруппировать на молодые (в эту же группу входят женские и ангельские), средовеков и старческие лики (обычно отличающиеся лишь наличием седины). Молодые лики – округлые, мягко очерченные, широкоскулые с чуть прищуренными под тяжёлыми верхними веками выпуклыми глазами и коротким носом с широкой прямой переносицей (илл. 1. 39, 46). В ликах средовеков эти черты дополняются графической разделкой тенями, не меняющей их выражения, разве что несколько усиливая его (илл. 1. 47, 48, 52). Образы сидящих апостолов различаются возрастным обликом, но однотипны по мере духовной концентрации (илл. 1. 11, 12). Неподвижностью и суровостью наделяются многие лики ангелов, окружающих Христа в центральном Деисусе или же карающих грешников в среднем регистре Страшного Суда (илл. 1. 45, 63).

Некоторые ангельские лики в сценах нижних регистров Страшного Суда (Этимасия, Рай), в отличие от молодых ликов царя Соломона или апостолов, характеризуются особой светлостью живописной поверхности и утончившимся рисуночным каркасом, в их правильных изящных чертах уже угадывается комниновский физиогномический тип (илл. 1. 58, 59, 64). Некоторые из них действительно близки образам Дафни. Так, лик ангела, хранящийся ныне в Лувре (илл. 2. 22), выделяется редким благородством черт и соразмерных пропорций. Общий цвет лика светлый до яркости. Контур обведен темными тессерами разных оттенков: черными по линии лба и шеи, красноватыми по контуру правой щеки, подбородка и носа, янтарными по линии правой скулы. Мягкие тени скул строятся тремя рядами очень светлых оливковых тонов, которые дополняются еще более

неуловимыми на светлом фоне притенениями теплых оттенков у правого края подбородка и под правым глазом. Направленный на зрителя взгляд широко открытых глаз, естественный и живой, и точно моделированные губы завершают характеристику лица, сходного с лицами молодых персонажей из Дафни (апостол из «Омовения ног») (илл. 2. 23). Также близкие стилистические аналогии голове ангела из музея Торчелло можно найти в лице ангела из Благовестия Иоакиму в Дафни (илл. 2. 24, 25).

Богородичный образ из Деисуса в верхнем регистре Страшного Суда, несмотря на типичную для ансамбля тяжеловесность и укрупнённость черт, также обладает раннекомниновской стилистикой, очевидной в утончённой мелодике линий рисунка, спокойном без напряжения взгляде (илл. 1. 50.).

Лики фигур нижнего регистра, изображённые преимущественно анфас или со взглядами, направленными на зрителя, – Богоматери, Авраама, стоящего ангела из композиции Рая – отличаются тем же стремлением к миловидности правильных соразмерных черт, смягчению их выражения, одушевлению состояний (илл. 1. 64, 65, 67).

В соответствии с градациями образов художественные приёмы в мозаиках западной стены достаточно разнообразны. В моделировке большинства голов святых ведущую роль приобретает проработка формы широкими оливковыми тенями, мягко контрастирующими с розоватым цветом ликов и тёмным рисунком, что передает рельеф формы. Тени трактованы достаточно свободно и не лишены живописности, ими часто смягчены линии контуров, выполненных тёмно-коричневыми тессерами. Этот приём используется в памятниках рубежа XI-XII вв., включая мозаики Дафни. В Торчелло так моделированы все молодые лики, включая женские (Ева, Богоматерь из Деисуса и т.д.) (илл. 1. 40, 50).

В ликах старцев и средовеков (царь Давид, большинство апостолов, праведники разных чинов) сетка притенений чаще, и её разнообразные по форме и величине «ячейки» лишь приблизительно соответствуют рельефу анатомической формы (илл. 1. 39, 47, 48, 52, 53, 61, 62). Они создаются

гибкими опоясывающими линиями и деликатно контрастирующими с ними минималистскими стилизованными светами. Большинство голов при этом изображается в трёхчетвертном ракурсе, давая возможность пользоваться приёмом моделировок, получившим распространение с конца XI в. – описью скульпной части петлеобразными линиями-тенями, иногда сопровождаемыми линейными пробелами светов.

На примере сравнения мозаичной декорации собора Торчелло и мозаик некоторых византийских ансамблей начала XII в. или их фрагментов, мы можем убедиться в принципиальной общности приемов, характерных для этого времени.

Богородичный образ из Деисуса Торчелло можно сопоставить с образом из мозаичного Деисуса монастыря Ватопед на Афоне, который относится исследователями к 1109 г. и признан работой столичного мастера, работавшего на Афоне²⁰⁹ (илл. 2. 18, 19). В обоих случаях очевидна тенденция к светлым лицам с минимальным использованием притенений. Очень похожая форма глаз, бровей, губ, носа может свидетельствовать о работе константинопольского мастера в Торчелло. Образ Ватопедского Христа из этой же сцены находит явное сходство с Христом Деисуса Торчелло (илл. 2. 20, 21). Практически идентично моделированная прическа, своеобразная форма бороды, раздваивающаяся книзу, прямой длинный нос, миндалевидные глаза – вот те черты, которые роднят два лика. Христос из Ватопеда повернут в три четверти, в нем ощущается большая живость и свобода передачи. На удивление одинаково передан характер драпировок: золотым ассистом, графичными линиями четко обозначающими плоские складки на темном глухом фоне одежд. И здесь, в монастыре Ватопед, несомненно, воплощено именно монашеское направление мозаичного искусства, с его тяготением к большей монохромности. Очень близкая

²⁰⁹ Stepan Th. Die Mosaiken des Athosklosters Vatopaidi: Stilkritische und ikonographische Überlegungen // Cahiers archéologiques. 1994. № 42. P. 95-99.

трактовка и похожие технические приемы также позволяют думать о столичной выучке мастера, создавшего образ Христа в Торчелло.

Богоматерь из нижнего регистра Страшного Суда Торчелло обладает общими стилистическими чертами с ее образом на мозаике 1118 г. из Софии Константинопольской «Комнины перед Богоматерью»²¹⁰ (илл. 2. 28, 29). При различии в передаче пластики ликов, оба имеют черты «комниновского» типа: они переданы подчеркнуто суженными к подбородку, с миндалевидными глазами, правильными дугами бровей, маленьким ртом²¹¹. «В константинопольских мозаиках (Комнины перед Богоматерью) фигуры освобождаются от тяжести объема, пропорции вытянуты, линия идеального рисунка предельно очищена и лаконична в своих очертаниях... В одеждах используются изысканные декоративные эффекты»²¹². Эти характеристики применимы и к фигурам архангелов из конхи апсиды южной капеллы Торчелло: это абсолютно плоские фигуры, без какого-либо намека на объем тела, одежды их богато украшены драгоценностями (илл. 2. 32-34).

Помимо константинопольских памятников, мы можем найти общие черты стиля одного времени между мозаиками Торчелло и мозаичными памятниками провинциального византийского искусства. К таковым относятся мозаики, вероятно, созданные мастерами из Фессалоники.

Речь идет об уцелевшем фрагменте мозаики «Евхаристия» из собора Свв. Феодоров (митрополии) города Серры, который воспроизводит хорошо сохранившуюся фигуру апостола Андрея (илл. 2. 27). Датируется мозаика началом XII в.²¹³ Очевидно типологическое и стилистическое сходство с образами Адама западной стены Торчелло, в особенности с Адамом из

²¹⁰ Djuric V. J. La peinture murale Byzantine XII et XIII siècles / Actes du XV-e Congrès International d' Études byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 171.

²¹¹ Этингоф О. Е. Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII в.: диссертация... кандидата искусствоведения: 07.00.12. М., 1987. Том 1. С. 42.

²¹² Цит по: Этингоф О. Е. Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII в.: диссертация... кандидата искусствоведения: 07.00.12. М., 1987. Том 1. С. 42.

²¹³ Perdrizet P., Chesnay L. "La métropole de Serrès" // Monuments Piot. 1903. № 10. P. 123-144; L'Art byzantin - Art Européen. Neuvième exposition sous l'égide du Conseil de l'Europe. Palais du Zappeion. Athens: Council of Europe, 1964. P. 221, № 141; Lasarev V. Storia della pittura bizantina. Torino: Einaudi, 1967. P. 155, 197; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // Dumbarton Oaks Papers. 1980-1981. V. 34. P. 100.

Этимасии (илл. 2. 26). Живописные, свободно лежащие локоны причесок, моделированные чередующимися рядами светлых и темных тессер, характерная форма скул, носа и губ, предпочтительная светлая гамма в колористическом решении одеяния, тонкие градации цветов теней в драпировках (плавные переходы от сиреневого к голубому и серому) – роднят два образа.

Безусловно, мозаики Торчелло – пример раннекомниновского искусства. И их сравнение с византийскими мозаичными ансамблями этого времени и их фрагментами подтверждает датировку декорации Торчелло рубежом XI–XII вв. и принадлежность к стилю и техническим приемам эпохи Комнинов.

Указанные выше отличия мозаик Торчелло от мозаических ансамблей середины XI в. и бесспорная общность стилистических особенностей (использование очень мягких переходов цветов в местах притенений, использование зеленоватых оливковых тессер трех-четырёх оттенков, светлый колорит, светлые лики, особый способ передачи движения или позы фигуры посредством округлых складок одежд, разнообразие движений и поз, значительно удлиненные пропорции, линейная проработка пластической формы и проч.) мозаик Торчелло и приведенных выше памятников столичного искусства конца XI–начала XII вв. – ансамбля кафелика монастыря Дафни, Михайловских мозаик, Деисуса из Ватопеда и мозаик из Софии Константинопольской – говорит в пользу столичной выучки торчелланских художников.

* * *

Обратимся к конкретному кругу памятников и мастеров, из которого были выходцами мозаичисты собора. Исследуемые нами мозаики естественно сравнивать с ближайшими по месту нахождения памятниками – византийскими мозаиками Северной Италии, образующими компактную группу. В неё входят мозаики западного портала, алтаря и капеллы Дзен

венцианского собора Сан Марко, собора Св. Юста в Триесте и базилики Урсиана в Равенне.

Из первоначальных мозаик собора Сан Марко уцелели одиночные фигуры апостолов в нишах западного портала и четырёх небесных покровителей Венеции в алтарной апсиде (датируются концом XI - началом XII вв.)²¹⁴, а также архангелов Михаила и Гавриила, некогда фланкировавших образ тронной Богородицы в капелле Дзен (нач. XII в.)²¹⁵. Несмотря на незначительные реставрации, перенесенные за 900 лет своего существования, сохранность первоначальных мозаик Сан Марко очень хорошая²¹⁶.

От точно датированных мозаик Урсианы (1112 г.), базилики, разрушенной в XVIII в., сохранились только фигуры Богородицы Оранны и головы пяти фигур, находящиеся в Археологическом музее Равенны – апостолов Петра, Иоанна, Свв. Урсины и Барбацциана²¹⁷ и голова мужского персонажа – возможно, Святого Аполлинария²¹⁸. Все мозаики хорошей сохранности, проводилась лишь частичная замена в XX в. отдельных тессер²¹⁹.

Полнее всего дошли до нас мозаики кафедрального собора Св. Юста в Триесте, расположенные в боковых апсидах²²⁰. В северной апсиде конха занята образом сидящей на троне Богородицы с Младенцем и

²¹⁴ Demus O. *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 21-39; Andreescu-Treadgold I. *I primi mosaicisti a San Marco / Storia dell'arte marciana: I mosaici*. Polacco R. (a cura di). Venezia: Marsilio Editori, 1997. P. 89-90. (И. Андрееску датирует их концом XI - первыми десятилетиями XII в. При этом дает более точную датировку для образов покровителей из алтаря – ок. 1100 г.); Mason M. *Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di mons. Eugenio Ravignani vescovo di Trieste*. Cuscito G. (a cura di). Trieste: Editreg, 2005. P. 333-337. (М. Мэзон относит первоначальные мозаики собора Сан Марко ко времени около 1094 г. (год освящения базилики)).

²¹⁵ Demus O. *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 40-42.

²¹⁶ Andreescu-Treadgold I. *I primi mosaicisti a San Marco / Storia dell'arte marciana: I mosaici*. Polacco R. (a cura di). Venezia: Marsilio Editori, 1997. P. 92.

²¹⁷ Zaffagnini G.M. *La basilica Ursiana di Ravenna // Felix Ravenna*. 1965. № 92. P. 5-7; Pasi S. *Osservazioni sui frammenti del mosaico absidale della Basilica Ursiana // Felix Ravenna*. 1976. № 111-112. P. 213-293; Menna M.-R. *Mosaici della Basilica Ursiana / Splendori di Bisanzio: testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*. Faulin S. (a cura di). Milano: Fabbri Editori, 1990. P. 277-281.

²¹⁸ Pasi S. *Il mosaico absidale dell' Ursiana: spunti per un inquadramento del problema iconografico // Felix Ravenna*. 1977. № 113-114. P. 217-239.

²¹⁹ Pasi S. *Gli ultimi restauri ai frammenti del mosaico absidale della basilica Ursiana di Ravenna // Felix Ravenna*. 1988. № 135-136. P. 71-79.

²²⁰ Mason M. *Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di mons. Eugenio Ravignani vescovo di Trieste*. Cuscito G. (a cura di). Trieste: Editreg, 2005. P. 333-337.

поклоняющимися архангелами Михаилом и Гавриилом. Внизу изображены двенадцать апостолов. Конху южной апсиды украшает образ стоящего Христа Пантократора, попирающего аспида и василиска и фланкированного фигурами Свв. Юста и Сервлия. М. Мазон, изучив мозаики Триеста на лесах, убедительно доказывает единовременность мозаик обеих апсид собора²²¹. Мозаики Триеста обладают прекрасной сохранностью. Поновления XII в. и реставрация XIX-XX вв. затронули лишь незначительные части мозаик²²². Основываясь на анализе материалов тессер, исследовательница определяет, что самыми близкими к декорации Триеста по этому показателю являются образы Свв. Покровителей Венеции из алтаря Сан Марко²²³. И кроме того, сравнивая материалы мозаик базилик Урсина в Равенне и Св. Юста в Триесте, М. Мазон подтверждает, что они отличаются, по ее мнению, мозаики Триеста были созданы раньше декорации Урсинаны, в конце XI в.²²⁴

О связи мозаичных ансамблей соборов Торчелло, Триеста и Сан Марко сразу говорит повторяющееся во всех трех памятниках композиционное решение конх апсид (илл. 1. 32; 2. 12, 14). В конхе северной апсиды собора Триеста и капеллы Дзен Сан Марко изображены образы Богоматери

²²¹ Mason M. Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di mons. Eugenio Ravignani vescovo di Trieste. Cuscito G. (a cura di). Trieste: Editreg, 2005. P. 317-323; Eadem. Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti / Atti del XV Colloquio dell'AISCOM: Aquileia, 4-7 febb. 2009. Angelelli C., Salvetti C. (a cura di). Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 273. В обеих апсидах М. Мазон отмечает схожую технику и моделировку фигур определенным расположением тессер. В фигуре Христа, Юста и Сервлия, как и в другой апсиде в фигурах Богоматери и архангелов: те же пропорции, черты ликов, свето-теневая моделировка, те же цветовые градации, те же черты: разрез глаз миндалевидный, но без удлинения верхнего участка, высокие брови, тяжелые тени у корня носа, недостаточная линейная стилизация в области скул. Одна и та же рука видна в исполнении Сервлия и Юста и Богоматери и Гавриила – у них скулы окружены рядом более светлых тессер розового цвета. Мастерами были использованы одинаковые каменные и стеклянные материалы тессер в обеих апсидах. Тессеры одинаковые не только по типу, качеству и цвету, но и способу «обрезки».

²²² Mason M. Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti / Atti del XV Colloquio dell'AISCOM: Aquileia, 4-7 febb. 2009. Angelelli C., Salvetti C. (a cura di). Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 272, 277. Fig. 3.

²²³ Mason M. Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di mons. Eugenio Ravignani vescovo di Trieste. Cuscito G. (a cura di). Trieste: Editreg, 2005. P. 324-330; Eadem. Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti / Atti del XV Colloquio dell'AISCOM: Aquileia, 4-7 febb. 2009. Angelelli C., Salvetti C. (a cura di). Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 274.

²²⁴ Mason M. Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti / Atti del XV Colloquio dell'AISCOM: Aquileia, 4-7 febb. 2009. Angelelli C., Salvetti C. (a cura di). Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 274.

фланкированной двумя лоратными архангелами. Богоматерь в Триесте изображена сидящей на троне (к сожалению, мы не знаем, как была изображена Богоматерь капеллы Дзен). В конхе апсиды южной капеллы Торчелло два лоратных архангела фланкируют сидящего на троне Христа. Композиции с бездвижными образами архангелов предстоящих Христу или Богоматери обретают еще более статичный характер благодаря расположенным ниже монолитным фигурам апостолов или отцов церкви (Торчелло). Но если в капелле Дзен и соборе Триеста архангелы изображены обращенными к образам Богоматери, как бы в трехчетвертном развороте (в капелле Дзен этот разворот даже обозначен неким контрапостом – слегка согнутой в колене ногой), то в Торчелло архангелы изображены абсолютно фронтально, они словно вторят их же монументальным масштабным образам в сцене Анастасис западной стены.

В нижнем регистре северной апсиды Триеста апостолы стоят на глухом зеленом поземе, на который они не отбрасывают даже тени (илл. 2. 14). В промежутках между образами изображены растения – такое же плоскостное композиционное решение, отсутствие пространства, мы видим и в сцене Рая западной стены и регистре с отцами церкви в апсиде южной капеллы в Торчелло (илл. 1. 19, 36, 37). В мозаиках Триеста, Сан Марко и Торчелло фигуры персонажей трактованы одинаково – это вытянутые удлиненные образы. Это же характерно и для единственной сохранившейся ростовой фигуры из базилики Урсиана – Богоматери Оранты (илл. 2. 17). Трактовка одеяний обнаруживает точки пересечения стилистики Торчелло с искусством этих памятников Северной Италии. Ритмическое чередование складок и экспрессия их движения на драпировках ангелов из среднего и нижнего регистров Страшного Суда могут быть узнаны во внешне статичной фигуре апостола Фомы из Триеста: несмотря на замерший характер его позы, складки одеяний приобретают динамичные формы и членения (илл. 1. 14, 15, 18; 2. 16). Для мозаик Северной Италии свойственны примеры членения одежд золотым ассистом. Помимо Торчелло, он применён в соборе Св. Юста

для отделки фигуры Христа (илл. 2. 13), в базилике Урсиана лишь отчасти, для декорирования края мафория Богоматери (илл. 2. 17). Можно отметить и общее решение в изображении одежд Св. Юста в конхе южной апсиды собора Триеста и ангелов конхи апсиды южной капеллы Торчелло – это богатое украшение в виде мелкого орнамента из драгоценных камней, лишаящее тело объемности (илл. 1. 34, 35; 2. 13, 15).

Перейдем к обзору конкретных аналогий. Хотя М. Мазон убедительно демонстрирует различие материалов тессер мозаик Триеста и базилики Урсиана, между самими мозаичными образами существует несомненное стилистическое родство, которое может указывать на более приближенную к мозаикам базилики Урсиана датировку росписей Триеста. Достаточно сопоставить между собой лики Свв. Филиппа и Фомы с сохранившейся головой апостола Иоанна равеннской мозаики, чтобы убедиться в единстве их образного и художественного решения (илл. 2. 45-47). Святые имеют овальные удлинённые лица в трёхчетвертном ракурсе, с упрощённым контуром, выложенным тёмными тессерами с дополнительной, но отнюдь не сплошной обводкой оливковыми притенениями. На ликах их «пояски» прерываются в одних и тех же местах – на подбородках и обращённых в сторону от зрителя скулах. Аналогичны поля притенений в уголках рта, прерывистые тени под глазами, треугольная тень над переносицей. Идентичны пропорции черт лиц и их рисунок, особенно рисунок бровей, век, глазниц. Тон лиц плотный, его живописная поверхность строится из положенных по форме розоватых смальт, перемежающихся где «поясками», где штрихами неконтрастных высветлений, дополненных крупными подрумянками на щеках и подбородке, также не контрастирующих с основным тоном личного, но обогащающих его палитру. Плотные волосные шапки членятся контурами отдельных прядей, обозначенных полосками тёмных смальт. Даже ободки нимбов выложены одинаковыми тессерами. Велик соблазн отнести мозаическую голову юного апостола из Равенны и образ апостола Филиппа из Триеста к работе одной артели.

Интересно отметить еще одну сходную особенность построения формы шей персонажей из Триеста, базилики Урсиана и алтаря Сан Марко. В данных образах светлыми тессерами выделяется главная шейная мышца, всегда обведенная по контуру одним рядом серо-зеленых тессер. Таким образом, под подбородком образуется треугольник из тессер телесного цвета, подчеркнутый во многих случаях многократно треугольными линиями из серо-зеленых тессер (иногда этот треугольник просто заполнен тессерами телесного цвета). Ближе к затылку образуется еще один небольшой треугольник. Этот прием во всех трех ансамблях носит ярко выраженный характер. Кажется, что шеи переданы схематично. Особенно наглядно эта особенность воплощена в образе апостола Варфоломея из Триеста, Петра из базилики Урсиана и Эрмагора или Петра из алтаря Сан Марко (илл. 2. 48-51).

Важную деталь отмечает И. Андрееску. Апостол Варфоломей из Триеста очень похож физиогномически на Евангелиста Марка из алтаря Сан Марко (илл. 2. 52, 53). Кроме того апостол из Триеста копирует одеяние Св. Марка: на нем не только темно-голубая туника и светлый гиматий, но остается также покровенной левая рука, как и у Св. Марка, без какой-либо иконографической логики (илл. 2. 43, 44). Так, автор делает вывод, что группа мозаичистов Триеста непосредственно связана с алтарем Сан Марко²²⁵. Копийный характер фигуры Св. Варфоломея может свидетельствовать о том, что сначала декорировалась апсида Сан Марко, а потом – собор Триеста.

Тожественны по образному типу и набору художественных приёмов лики апостолов-средовеков из Торчелло и Триеста (из чина в алтарной апсиде). Общую систему моделировок, линейно стилизующих формы, эффектно их расчленяющих при помощи цветовых линий можно выделить на ликах царя Давида из Сошествия во ад и Адама из Этимасии (Торчелло) и

²²⁵ Andreescu-Treadgold I. I primi mosaicisti a San Marco / Storia dell'arte marciana: I mosaici. Polacco R. (a cura di). Venezia: Marsilio Editori, 1997. P. 94.

апостолов Петра и Павла (Триест, северная апсида) (илл. 2. 56-59). Из базилики Урсиана к ним можно добавить головы Св. Барбациана и апостола Петра, несколько более вытянутых пропорций и с чуть жестковатой графикой моделировок (2. 60, 61). По сравнению с ними в более живописной манере изображён апостол Пётр из сцены Рая в нижнем регистре западной стены собора Торчелло (1. 66).

Другие видимые соответствия обнаруживаются при сопоставлении фронтальных ликов Христа из Деисуса на западной стене и в конхе южной апсиды Торчелло с ликом Спасителя из Триеста (илл. 2. 35-37).

Если сравнить лик Христа из капеллы собора Торчелло с ликом Христа из Деисуса Страшного Суда, то мы заметим практически одинаковую моделировку лика: тот же по цвету набор тессер, высветления и притенения моделированы одними тессерами в обоих случаях, дуги бровей симметричны, не изогнуты; глаза, нос переданы идентично. Отличается лишь моделировка губ – в капелле у Христа уголки губ слегка продлены и как бы опущены вниз. У Христа из Деисуса линия губ короче, уголки губ слегка приподняты. Отличается и рисунок прядей бород – в капелле у Христа они прямые вертикальные, у Христа западной стены – они диагональны, рисунок прядей строится как бы елочкой. Эти два образа, безусловно, несколько разнятся между собой. Моделировка лика из южной апсиды Торчелло, кажущегося безучастным и отрешённым по сравнению с энергичным образом на западной стене, более дифференцирована, рельефна за счёт активной проработки светами и подрумянкой, его колористическое решение усложнено и тонко сбалансировано. Однако именно этими характеристиками он сближается с ликом Спасителя из Триеста, в свою очередь, совмещающим черты обоих торчелланских ликов. Во всех трех ликах мы отмечаем удивительно сходную моделировку, использование тессер одинаковых или близких оттенков и цветов. Это три чрезвычайно похожих образа, родственных, сделанных, скорее всего, разными мастерами, но, безусловно, примерно в одно и то же время. Сходны прически Христа из Триеста и из

Деисуса западной стены Торчелло – это не прямые пряди, как в случае с Христом из капеллы, но диагонально спадающие локоны. Благодаря использованию в Лике Христа из Триеста и в лике Христа из Деисуса западной стены тессер чуть более крупного размера, чем в лике Христа из капеллы, два первых образа особенно близки. Вероятно, в Триесте и в Торчелло могла работать одна и та же артель.

Отдельные приемы построения ликов совпадают также в образе Св. Юста из Триеста и ангелов свода южной вимы Торчелло. Определенным сходством с ликом Юста обладает лик ангела из восточного сегмента (илл. 2. 41, 42). Заметить это сходство позволяет и размер тессер – похожий в обоих соборах. Мы не знаем, были ли использованы одинаковые по материалу тессеры в обоих случаях, но очевидно, что по цвету и по оттенкам мастера старались подбирать тессеры очень близкие друг другу. Несмотря на то, что лик Св. Юста – сложный комниновский – передан в три четверти, а яйцевидный лик ангела Торчелло передан анфас, моделировки ликов похожи. При построении теней используются те же приемы: например это четыре ряда темных тессер на переносице, образующих как бы треугольник в котором нижний ряд является самым темным, далее идет ряд более светлых тессер, и ближе ко лбу самый светлый и длинный ряд. Под симметричными дугами бровей правильной формы, идет один ряд тессер, передающих тень, а ниже – тоненькая дуга верхнего века. Зрачки в обоих случаях представляют собой круглой формы черные смальты, на белке глаз притенения выполнены чуть более темными сероватыми тессерами. Идентична форма губ и их моделировка: нижняя губа передана двумя рядами розовых тессер, сверху ее очерчивает ряд темных коричневых смальт в обоих случаях одинаковой формы, уголки губ обозначаются с каждой стороны тремя серыми ячейками в нижнем и верхнем ряду. Нижняя губа обрамлена тонким рядом темных смальт. Для обозначения подбородка используется тень серых тессер дугообразной формы. Такие детали доведенные до механического исполнения, появляющиеся в обоих случаях, бесспорно, свидетельствуют о

близости мастеров и исполнении обоих ансамблей либо одной артелью, либо мастерами-современниками, получившими одну выучку.

О. Демус сопоставляет лик ангела из музея Торчелло (фрагмент аутентичной декорации западной стены) с мозаиками базилики Урсиана: сходны моделировка формы, напоминающая энергичные мазки кисти, простой рисунок волос, тени у носа, скул, вокруг рта. Однако автор отмечает, что в целом образы базилики Урсиана более пластичны, чем в Торчелло, и относит последние к более позднему времени²²⁶.

Мы можем отметить также сходную форму ликов ангела из музея Торчелло и Богоматери из базилики Урсиана – это как бы срезанный внизу, квадратный подбородок (илл. 2. 54, 55).

Вернемся к мозаикам западной стены Торчелло. Если лик Богоматери в Деисусе решён в манере, аналогичной обобщающим трактовкам прочих молодых ликов ансамбля, то Её фронтальному образу из нижнего (Райского) регистра западной стены сложнее подобрать параллели. Выстроенная архитектура лица с крепкими чертами-опорами смягчается очень светлым и нежным тоном лица, почти лишенным теней и, тем не менее, создающим объёмную, круглящуюся форму. В Её взгляде вновь ощущается мягкость комниновских богородичных ликов. Образ Богоматери из Рая в Торчелло можно сопоставить с Её ликом на мозаике Урсианы, в которой Богородица представлена в позе Оранты (илл. 2. 28, 31). Несмотря на разницу художественных приёмов (лик из Урсианы моделирован гораздо энергичней и живописней за счёт широких контрастных притенений и такого же румянца) оба лика сближает благородная трактовка одухотворенного образа.

Этим лик Торчелло оказывается родственным также иконе Богородицы Одигитрии из монастыря Хиландар на Афоне, которую принято датировать на основании стилистических аналогий ранним XII в.²²⁷ (илл. 2. 30). Хотя образ Хиландара не имеет точной датировки, но отметим, что это

²²⁶ Demus O. Studies among the Torcello mosaics – II / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. London: Pindar Press, 1998. P. 227-232.

²²⁷ Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. Die grossformatigen Ikonen. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991. S. 19-21.

удивительно похожие образы. Их роднит моделировка ликов несколькими рядами светло-серых тессер у правой щеки, характерные треугольники тени из серых смальт на переносице, деликатный легкий румянец на правой щеке, принимающий круглящуюся форму, румянец на левой щеке и под подбородком, серые тени у носа справа и четкие коричневые контуры слева, идентичная форма глаз, моделированная в обоих случаях даже тессерами одинаковых оттенков, использование мелких тессер в целом.

Необходимо отметить сходный типаж ангелов в мозаиках Торчелло, Триеста и капелле Дзен Сан Марко. Особенно заметно это сходство на примере ангела свивающего небо из Торчелло, архангела Гавриила собора Триеста и левого ангела в капелле Дзен (илл. 2. 38-40). Слегка удлиненные, вытянутые лики, своеобразная чуть искривленная форма носа, практически идентичная моделировка тенями (хотя у ангела Торчелло тени менее контрастны), похожие линии век и особенно бровей, одинаково моделированная прическа – золотыми тессерами показаны локоны завитков волос.

На основании собранных аналогий в стилистике отдельных образов и ансамбля в целом можно высказать некоторые суждения о времени создания мозаик Торчелло. Группа рассматриваемых мозаик Торчелло, Триеста, Сан Марко и базилики Урсиана стилистически однородная, без всяких сомнений созданная в течение одного периода. Более того, эта группа отмечена чертами единой выучки мастеров.

Мы попытались показать, что стилистическая близость мозаик южной капеллы и западной стены Торчелло и собора Триеста несомненна. Этот незамеченный ранее факт важен в решении вопроса о датировке декорации Торчелло рубежом XI - XII вв., а не более ранним временем. Кроме того, сравнение образов Триеста, столь сходных с персонажами базилики Урсианы, может, подтвердить датировку первых временем, близким к равеннским фрагментам, возможно даже началом XII в. Таким образом, мозаики западной стены и южной капеллы собора Торчелло скорее всего

относятся к началу XII в. Близость Богоматери из сцены Рая Торчелло и Богоматери из Софии Константинопольской 1118 г. также является тому подтверждением. Приведенные аналогии мозаик Торчелло образам Дафни, Михайловских мозаик и Деисуса Ватопеда подтверждают и уточняют первоначальную датировку И. Андрееску и позволяют всерьез думать о константинопольском происхождении мастеров Торчелло.

Мы, безусловно, также можем говорить о художниках-современниках, работавших в ансамблях Северной Адриатики и получивших одну школу мозаического мастерства, построения формы, образа, знаний иконографии. Нельзя исключить работы одних и тех же артелей или даже одной артели на Адриатике.

2. 2. Декорация собора Торчелло и византийские фрески

Фресковое письмо, будучи отдельным видом монументального искусства, пользуется почти теми же приёмами построения крупной живописной формы, что и мозаика. Их образы сопоставимы масштабом и рассчитаны на восприятие в пространстве храма, что предопределяет типологическое родство стадияльно близких произведений.

Обратимся к фресковым ансамблям конца XI - начала XII в., созданным на периферии византийского мира. Наиболее полное стилистическое соответствие мозаикам Торчелло обнаруживают росписи церквей Кипра: церкви Панагии Форвиотисы в Асину в Никитари (1105/6 гг.), церкви Панагии Амасгу около Монагри (ранний XII в.) и церкви Св. Троицы монастыря Иоанна Златоуста близ Кутсовендиса (между 1092-1103 гг.)²²⁸.

²²⁸ Cyprus: Byzantine mosaics and frescoes. Megaw A. H. S. (preface), Stylianos A. (introd.). New York: New York Graphic Society, 1963. P. 114-127; 238-243; 462-463; Mango C., Hawkins E. J. W. Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963 // *Dumbarton Oaks Papers*. 1964. V. 18. P. 319-333; Sacopoulou M. Asinou en 1106 et sa contribution a l'iconographie. Brussels: Fondation Byzantine, 1966; Winfield C. and Hawkins E. J. M. The Church of Our Lady at Asinou, Cyprus // *Dumbarton Oaks Papers*. 1967. V. 21. P. 261-266; Boyd S., Anderson R. The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1974. V. 28. P. 275-350; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980-1981. V. 34. P. 98, 102; Mango C. The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1990. V. 44. P. 63-96; Grivaud G.

Доподлинно известно, что эти росписи были исполнены константинопольскими мастерами, причем церкви в Асину и Кутсовендисе исполняла одна и та же артель²²⁹. Мы намеренно решили избежать сравнения с фресками церкви Панагии Теотокос в Трикомо, созданными теми же мастерами что и фрески Асину и Кутсовендис, так как соглашаемся с их убедительной датировкой 1130-ми гг., предложенной А.-М. Вейл-Карр²³⁰.

Наиболее сохранными являются росписи церкви в Асину. Здесь мы можем отметить сходные с мозаиками Торчелло черты построения композиции. В целом композиции фресок Асину плоскостные. В сценах Успения на западной стене наоса, Причащение под двумя видами в главной апсиде, Воскрешение Лазаря на южной части западного свода персонажи изображены на зеленом глухом позоле, они не отбрасывают на него тени, все элементы пространства, такие как архитектурные детали и постройки, переданы крайне условно, ощущение плоской композиции усиливает общий голубой глухой фон (илл. 2. 62-64, 67, 70). Как и в крайней левой сцене второго регистра Страшного Суда собора Торчелло, в левой группе апостолов сцены Успения Асину мы ощущаем беспокойный ритм композиции, стремительное движение вперед к телу Богородицы двух первых апостолов, которому противопоставлен резкий поворот в обратную сторону опечаленного седовласого апостола посередине (илл. 2. 63).

Образы Торчелло сравнимы с образами Асину как вытянутой удлиненной формой тел и ликов, так и их плоскостной трактовкой и жесткостью рисунка. На примере сорока Севастийских мучеников в северо-западной нише церкви Асину и мучающихся в сегменте Ада Торчелло мы отчетливо видим

Fortunes and misfortunes of a Small Byzantine Foundation / Asinou across time. *Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa*, Cyprus. Weyl Carr A.-M. and Nikolaïdès A. (ed.). *Dumbarton Oaks Studies* XLIII. Harvard University: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. P. 17-24; Papageorgiou A. The Architecture of the Church of the Panagia Phorbiotissa / Asinou across time. *Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa*, Cyprus. Weyl Carr A.-M. and Nikolaïdès A. (ed.). *Dumbarton Oaks Studies* XLIII. Harvard University: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. P. 39-66.

²²⁹ Cyprus: Byzantine mosaics and frescoes. Megaw A. H. S. (preface), Stylianiou A. (introd.). New York: New York Graphic Society, 1963. P. 114-127; 238-243; 462-463; Sacopoulou M. Asinou en 1106 et sa contribution a l'iconographie. Brussels: Fondation Byzantine, 1966; Boyd S., Anderson R. The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1974. V. 28. P. 275-350.

²³⁰ Weyl Carr A.-M. A Byzantine Masterpiece Recovered, The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus. Austin and Houston: University of Texas Press and The Menil Foundation, 1991. P. 55, 61, note 63.

одинаковый подход к построению формы ликов и тела: тень практически отсутствует, главным образом форма строится большими плоскостями светлого основного тона, фигуры лишены какого-либо объема, подчеркивается их бесплотность и легкость (илл. 2. 65, 66). Уплощённые фигуры апостолов из сцены Успения, застывшие в неловких, словно изломанных позах, складки на одеждах, то прямые до абстрагирующей жёсткости, то овальные или дугообразные, плавно расходящиеся линиями рисунка, но всё также лишаящие ткань фактуры и материальности (илл. 2. 63, 64), заставляют вспомнить торчелланских апостолов из Страшного Суда (особенно левую группу, где сохранились нетронутыми нижние части фигур апостолов) (илл. 1. 11). Их зачастую неловкие позы на скамьях судебного трибунала, постановка ступней ног, рассматриваемых как будто сверху, нижний край одеяний, образующий непрерывную, мелко изломанную линию, – все эти детали определяют типологическую близость обоих живописных ансамблей.

Образ Христа в сцене Деисус Страшного Суда Торчелло перекликается с Его же образом на фреске Успения в церкви Богоматери Форвиотисы в Асину (илл. 2. 68, 69). Вновь можно констатировать единую степень духовной концентрации обоих образов, их аскетическую строгость и несколько сумрачный покой. Эти лики обладают не только сходными чертами, (большие миндалевидные глаза с широкими притенениями под глазницами и внешним уголком плавно соединенным с бровью узкой темной черточкой, широкие зрачки, слегка изогнутый нос), но их сближает и общая моделировка лика – светлым сияющим тоном, на котором обозначен деликатно румянец и умеренно темные тени. При этом контур ликов и линия носа обведены тонкой темной линией, которая делает их выразительными. Практически отсутствует графическая проработка складок на лбу, впадин на щеках и проч., моделировка свободных живописных локонов причесок выполнена чередованием светлых и темных тонов одинаковым образом.

Старческий лик апостола Петра из композиции Рай в Торчелло сопоставим с его же ликом в сцене Успение Богоматери на фресках в Асину (илл. 2. 73, 74). Здесь можно отметить не только точное типологическое соответствие обоих ликов, но и единообразие в приёмах моделировок: чёткий линейный рисунок черт с лёгкими притенениями, как бы накладываемый на высветленную без акцентированной пробелки личную поверхность. Выражение ликов в целом тоже совпадает, в них видится особый покой, поддерживаемый постоянным духовным усилием. Напряжённый взгляд из-под кустистых нависающих бровей торчелланского Петра в большей мере форсирует эту выразительность, по сравнению со своим аналогом из Асину, однако черты его лика смягчены гармоническими пропорциями и плавностью линий рисунка.

Некоторые молодые персонажи из сцены «Евхаристия» Асину трактованы очень сходно с ангелами Страшного Суда. Это серьёзные и сосредоточенные лики, с минимальной белильной разделкой, как бы тонущей в равномерном свечении всей живописной поверхности. И там, и там художники изображают молодых персонажей со слегка квадратными ликами, с как бы скошенными подбородками. Столь же деликатно выстроены некоторые молодые лики, чей направленный на зрителя взгляд так же движется в противоположную сторону по отношению к повороту головы. Ангел из первого регистра Страшного Суда в Торчелло и юный апостол из Евхаристии Асину изображены в трёхчетвертном ракурсе, но при этом взыскующе призывно глядят в реальное пространство храма (илл. 2. 71, 72). Тем самым безмолвная застылость их крупных, несколько тяжеловесных черт преодолевается лёгкой эмоциональной окрашенностью. Сходство графического рисунка обоих ликов дополняет типологическую близость образного решения этих персонажей. Оба лика отличаются очень коротким лбом и слегка квадратным подбородком с несколько удлиненной книзу правой скулой.

Те же выводы можно сделать, сопоставляя торчелланские образы с фресками в Амасгу или в монастыре Кутсовендис. Росписи этих церквей сохранились хуже. Здесь в основном представлены отдельные святые.

С. Бойд считает росписи церквей в Асину и Амасгу стилистически очень сходными. Автор пишет, что они отличаются бережным точным рисунком, где головы, лики, волосы, бороды очерчены твердой жесткой линией. Взгляд из-под острой формы бровей – характерная особенность для всех этих образов. Линия, спускающаяся от внутреннего угла глаза, острая углообразная, обозначает ноздри. Появляется V-образная галочка между глазами и достаточно большие уши. Это характеристики художников работавших на Кипре в первое десятилетие XII в. – в особенности в церкви в Асину. Лики в церквях Пагнагии в Асину и в Амасгу очень сходны. Общей чертой для этих фресок является преобладание чистого светлого личного тона²³¹.

Строгие лики Св. Спиридона (оконный люнет апсиды) или Св. Афанасия (диаконник) в Амасгу и Св. Григория (северо-западная ниша) из Кутсовендиса, развёрнутые почти фронтально, броской выразительностью задумчивого взгляда, чуть смягчённой и облагороженной, но по-прежнему сильной пластикой своих ликов с резко очерченными деталями близки аскетизированной эстетике большинства образов Торчелло (илл. 2. 76, 78, 79). Важно отметить, что во всех сопоставляемых парах общие черты соседствуют с различиями в частностях, такими как трактовка причёски или складок облачения. Тем самым родство этих образов обнаруживается на сущностном, типологическом уровне и не предполагает обязательного копирования иконографических моделей. В образе Св. Спиридона в Амасгу и Св. Григория в Кутсовендисе узнается моделировка лика Авраама в Торчелло, где взаимное подобие распространяется как на рисунок и живописную проработку формы, так и на специфическую выразительность

²³¹ Boyd S., Anderson R. The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1974. V. 28. P. 275-350.

лика, запечатлённую напряжённым взглядом, заострившимися скулами, складками на лбу, кустистыми бровями, опущенными уголками рта, описанного пологой дугой (илл. 2. 77-79). Их крупные строгие черты, усиленные теневой обводкой, сохраняют торжественную и скорбную отрешённость, выпуклые части поверхности равномерно высветлены. По тем же стилистическим признакам родственны образы Св. Афанасия и ангела из свода южной капеллы собора Торчелло (илл. 2. 75, 76). Это касается пропорций и обрисовки личных черт, распределения теней и притенений, всегда следующих по форме: дугообразных, очерчивающих абрис лица и особенно чётко – подбородок, укрупняющих глазницы, вертикально спрямлённых, как бы приподнимающих рельеф переносицы. Свет мягко распространяется по всей остальной поверхности лица, нигде не «вспыхивая» движениями пробелов, могущими драматизировать образные интонации. Моисей и Иезекииль, изображенные соответственно на западной щеке свода северной ниши и западной щеке свода южной ниши церкви в Кутсовендесе, вторят образам ангелов из второго регистра Страшного Суда Торчелло экспрессией складок одежд, их сложными очертаниями, антикизирующей позой контрапоста.

Описанные выше фресковые ансамбли принадлежат к образцам раннекомниновской столичной живописи. И прочные стилистические параллели между кипрскими росписями и мозаиками Торчелло, приведенные нами, могут указывать на работу столичной артели в соборе Торчелло.

Стилистические параллели мозаикам Торчелло можно найти и в других фресковых ансамблях того времени. Однако это сходство скорее будет явлено в отдельных деталях, лишь некоторых общих типажах или отдельных приемах, свойственных раннекомниновской живописи. Речь идет об ансамблях Древней Руси – росписях купола Софии Новгородской (1109 г.)²³², Николо-Дворищенского собора (около 1120г.)²³³ (оба в Великом Новгороде)

²³² Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI- первая четверть XII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 21-25, 38-62, 64-70, 86-97.

²³³ Там же. С. 109-141.

и композиции «явление Христа апостолам на Тивериадском море» церкви Спаса на Берестове в Киеве (1113-1125 гг.)²³⁴.

Фрески барабана купола Софии Новгородской дают нам определенный материал для того, чтобы провести сравнения с мозаиками Торчелло. Несколько плоскостной трактовкой одеяний, графичными складками характеризуется моделировка одежд пророков Софии Новгородской. Темными широкими линиями обозначены контуры одежд и сами складки, с которыми контрастируют геометрические высветленные посредством красочных рефлексов плоскости. Но это не мешает нам угадывать правильный силуэт фигур и объем тел. Такой же подход к моделировке одежд мы наблюдаем и в соборе Торчелло: например, на фигуре Адама и Евы. В. Джурич видит в таком приеме первые черты линейной стилизации, которая через пару десятков лет станет доминирующей в зрелом комниновском искусстве²³⁵. Сходными кажутся и некоторые личные типажи: лики пророка Даниила Софии Новгородской и одного из ангелов южного свода капеллы Торчелло, несмотря на сильную пластику лика пророка, использование более сильных белильных акцентов и светотени (илл. 2. 80, 81). При разном подходе к моделировке ликов это сходные между собой образы, и в первую очередь по внутреннему ощущению – с идеальным по форме светлым овалом лика, с большими распахнутыми глазами – несут в себе одну и ту же идею одухотворенного образа, созерцательного типа.

Стилистические аналогии личным типажам мозаик Торчелло мы можем найти и во фресках второго десятилетия XII в., где раннекомниновский тип приобретает более зрелые очертания.

Из композиции Явление Христа апостолам на Тивериадском море (Церковь Спаса на Берестове) неплохой сохранностью обладает лик юного ученика, достающего рыбу из сетей (илл. 2. 82). Светлая карнация, большие

²³⁴ Бабюк В., Коляда Ю. Фрески двенадцатого века // Творчество. 1971. № 11. С. 20-21; Логвин Г. Возрожденные фрески XII века // Искусство. 1971. № 8. С. 64-67; Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI - первая четверть XII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 116, 122-124.

²³⁵ Djuric V. J. La peinture murale Byzantine XII et XIII siècles / Actes du XV-e Congrès International d' Études byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 169.

широко распахнутые миндалевидные глаза с темными широкими зрачками, слегка изогнутый нос с заостренным его кончиком, пологие дуги бровей характеризуют образ церкви Спаса на Берестове. Вместе с тем, мы можем отметить, что к подобному стилю уже в определенной степени стремятся образы Торчелло. Перечисленные черты роднят лик «киевского» апостола с образами ангелов из «Этимасии» и ангела свивающего небо в свиток мозаик Торчелло, в ангелах отчетливо угадываются, намечаются эти черты, которые лет через 10 станут преобладать в византийской живописи (илл. 1. 15, 58, 59).

Женскому лику Богородицы из Деисуса Страшного Суда Торчелло созвучен раннекомниновский образ жены праведного Иова из Николо-Дворищенского собора в Новгороде (илл. 2. 83). В этих образах мы усматриваем ту же мягкость черт, очерченные широкими плавными дугами миндалевидные глаза с тенями, увеличивающими их площадь, сходство теней, обрамляющих лик по контуру и словно замыкающих в себе его ровную высветленную поверхность. Вместе с тем, трактовка мозаического лика Торчелло в большей мере сохраняет мощь пластического решения, основанного на контрастных сочетаниях крупных объёмных форм, что придаёт ему более энергичный характер.

Этот краткий обзор позволяет сделать вывод о том, что мозаики Торчелло вобрали в себя многие черты, которыми характеризуется византийский живописный стиль на рубеже XI-XII вв.

Несмотря на территориальную разобщённость, образы описанных выше ансамблей наглядно характеризуют определённую стадию развития византийского стиля в раннекомниновский период. Искусство, представленное этими памятниками, отличается многозначностью образных решений. В них ощущается усиление духовного напряжения, вплоть до экспрессии, придающей ликам нарочито суровый вид. Сосредоточенная суровость и замкнутость ликов, статическая мощь высоких, прямо стоящих фигур, замирающих на стенных плоскостях, соседствуют с миловидными,

эмоционально окрашенными, созерцательными типажам. Перед нами безусловно примеры византийских живописных ансамблей одного времени.

2. 3. Декорация собора Торчелло и византийские книжные миниатюры

На предлагаемую нами датировку ансамбля мозаик Торчелло началом XII в. может указывать и сопоставление со стилистикой византийской миниатюры этого времени, в ряде памятников которой прослеживаются те же предпочтения и духовные ориентиры, что и в рассматриваемых нами мозаиках.

Византийская миниатюра – наиболее богатый сохранившимися памятниками вид искусства, позволяющий уловить ход его стилистического движения и дающий обильный материал для разнообразных сопоставлений. Монументальную живопись, вне зависимости от ее специфики, плодотворно сопоставлять с миниатюрой, на примере её произведений можно проследить возникновение, развитие, угасание тех или иных художественных мотивов и приёмов, очертить их примерный ареал.

Для сравнительного анализа мы выбрали несколько кодексов, чьи миниатюры созданы столичными константинопольскими живописцами. Только две из привлекаемых рукописей имеют твёрдую датировку, время создания остальных определяется на основании стилистического анализа и аналогий.

Наиболее полное стилистическое соответствие образам и композициям мозаик Торчелло мы можем обнаружить в миниатюрах Лекционария из афонского монастыря Дионисиу (Cod. 587). В определенном смысле этот памятник является показательным для искусства миниатюрной живописи раннекомниновского стиля. Кодекс был создан по заказу императора для церкви Святой Софии в Константинополе в конце XI или самом начале XII

в.²³⁶, его многочисленные миниатюры обладают прекрасной сохранностью, и их сравнение с мозаиками Торчелло мы можем провести по наиболее значимым параметрам стиля, таким как типология образов и приёмы построения художественной формы и композиций.

В миниатюрах Лекционария Дионисиу мало изображений архитектуры, фигуры преимущественно располагаются на свободных золотых фонах. Большой светящийся золотой фон является главным, и образы воспринимаются погруженными в него. Все архитектурные постройки и детали в пропорциях соразмерны фигурам и выглядят почти реальными. Однако здесь нет никаких лишних перегружающих композиции деталей, красота явлена не в роскоши, а в художественном совершенстве. Композиции хорошо организованны и спокойны, в них всегда выделен главный акцент, не всегда составляющий ось, но обязательно удачно чем-либо уравновешенный. Некоторые композиции симметричны, и в центре располагается Спаситель (Явление Христа ученикам, (fol. 14v.)²³⁷ (илл. 2. 91), Анастасис (fol. 2r.)²³⁸ (илл. 2. 84), Отослание апостолов на проповедь (fol. 32v.)²³⁹ (илл. 2. 88), Проповедь Христа апостолам (fol. 158v.)²⁴⁰ (илл. 2. 89), Поцелуй Иуды (fol. 104v.)²⁴¹ (илл. 2. 85), Христос благословляет ребенка (fol. 38v.)²⁴² (илл. 2. 87). Эти композиции имеют четкую параллель с такими же симметричными сценами мозаик Торчелло: Анастасис и Деисус Страшного Суда и сцена конхи южной капеллы. Главный акцент в них – это фигура Христа в темно-синем гиматии на абстрактном золотом фоне.

Однако если одни композиции абсолютно статичны (Явление или Проповедь ученикам), то в иных появляются элементы сильного даже

²³⁶ The treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures - Headpieces - Initial Letters. Athens: Ekdotike Athenon, 1974. V. 1. P. 434-446. Figs. 189-277; Dolezal M.-L. Illuminating the Liturgical World. Text and image in a Decorated Lectionary (Mount Athos, Dionysiou Monastery Cod. 587) // World and Image. 1996. V.12/1. P. 23-60; Walter Ch. The Date and Content of the Dionysiou Lectionary / Walter Ch. Pictures as Language. How the Byzantines exploited them. London: The Pindar Press, 2000. P. 132-152.

²³⁷ The treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures - Headpieces - Initial Letters. Athens: Ekdotike Athenon, 1974. V. I. Pl. 199.

²³⁸ Ibid. Pl. 190.

²³⁹ Ibid. Pl. 206.

²⁴⁰ Ibid. Pl. 267.

²⁴¹ Ibid. Pl. 233.

²⁴² Ibid. Pl. 214.

экспрессивного движения: в сцене Поцелуй Иуды при всей ее симметричности и упорядоченности, мы ощущаем движение, даже почти «рывок» друг к другу Христа и Иуды, это ощущение усиливает поза Иуды, целующего Христа и словно припадающего к его щеке, а также взвихренная драпировка одежды Спасителя. Однако закругленный абрис толпы, изображенной сзади, уравнивает композицию, замыкает ее в себе и не дает экспрессии вырваться наружу. Подобным подходом к уравниванию сцены, экспрессивным движением, которое в ней замыкается, эта миниатюра напоминает нам сцены Моря и Земли Страшного Суда собора Торчелло (илл. 1. 14, 15), где подобный «рывок» ангелов сдерживали внутри статичные фигуры Этимасии.

Параллель миниатюрам Дионисиу и мозаикам Торчелло мы находим и в трактовке образов, в логике строения фигур, чьи пропорции и складки всегда правильные. Это естественные фигуры, с безупречно соблюденными классическими пропорциями, тщательной проработкой тканей. Одежания имеют четкие структурно выраженные формы, адекватно обрисовывающие фигуру. Ритмы драпировок разнообразны, иногда они лежат тяжелыми массами, но чаще появляются мелкими складками и экспрессивными линиями, внизу одежд они дробятся (как на одеянии Христа в сцене Анастасис, Поцелуй Иуды, одеждах ангелов в сцене Рождество Христово (fol. 131v.))²⁴³ (илл. 2. 86). Иногда мы также видим прием описи бедра овальными линиями драпировок (образы ангела или Иосифа в сцене Рождество Христово, Адама в сцене Анастасис). В одежаниях персонажей часто наблюдается красочная утонченность, просвечиваемость тонов друг через друга, использование светлых, прозрачных, будто бы тающих тонов, что приближает колорит миниатюр к исследуемым нами мозаикам. Однако богатейшая полихромия в колорите миниатюр свидетельствует об императорском заказе. Часто красные тона приглушены или высветлены, как

²⁴³ Ibid. Pl. 250.

и в Торчелло. Но в некоторых сценах все же присутствуют яркие сочные цветовые акценты (Тайная вечеря (fol.53r.)²⁴⁴ (илл. 2. 90) или Анастасис)

Проведем подробное сравнение мозаик Торчелло с раннекомниновской миниатюрой по типологии образов.

Важнейшими для Торчелло являются образы Христа. Они могут служить своеобразным камертоном, по которому настраивается суммарная выразительность всех мозаик. Они характеризуются строгостью, даже суровостью выражения, их живописная структура, при некоторой разности в деталях, основывается на общих приёмах – равновесии крупных утяжелённых черт, ровных плоскостях цветовой поверхности, резко очерченных и высветленных на определённых участках. Такие лики сложно повторить в миниатюрном письме, основанном на плотном и постепенном наложении многих красочных слоёв, однако их типология узнаётся, например, во фронтальных образах Спасителя из сцен «Явление апостолам», «Проповедь ученикам» в Лекционарии из монастыря Дионисиу, для которых также характерны строгий сосредоточенный покой, прерываемый лишь резкостью взгляда, направленного в сторону, духовная концентрация и почти полное отсутствие эмоций (илл. 2. 98, 99). Можно говорить не только о типологическом, но и физиогномическом сходстве ликов Спасителя на мозаике Страшный Суд и апсиде южной капеллы собора Торчелло и в миниатюре «Отослание на проповедь»: соразмерные сопоставимые черты, прямая, выделенная световой дорожкой переносица, отведённые в сторону глаза, аскетически выступающие скулы (илл. 2. 94, 95, 97). Света очень легкие, они положены почти прозрачными белилами, не контрастны, мало заметны, но всегда важны, ибо уточняют строение формы.

Подобные примеры дают и миниатюры других столичных кодексов, в частности, образ Спасителя на листе из Нового Завета с Псалтирью из Государственной Третьяковской Галереи (Cod. 78, fol. 39) 1084 г.²⁴⁵ или Его

²⁴⁴ Ibid. Pl. 224.

²⁴⁵ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Лицевые рукописи XI-XIX веков. Книга первая. Лицевые рукописи XI-XVII веков / Буренкова Е. В., Гладышева Е. В., Нерсисян Л. В. и др. (авт.-сост.

образ на миниатюре «Отослание на проповедь» кодекса «Деяния и послания апостолов» из библиотеки монастыря Святой Екатерины на Синае (Cod. 275, fol. 1r.) конца XI - начала XII в.²⁴⁶, сцена предстояния Алексея I перед Христом из «Догматического всеоружия» Евфимия Зигавина, кодекса, заказанного для императора Алексея Комнина в 1110-1118 гг. (Vat. Gr. 666, fol. 2r.)²⁴⁷ (илл. 2. 96, 100, 101). На этих миниатюрах Спаситель, показанный в незначительном ракурсе, столь же сосредоточен и спокоен.

Трёхчетвертные изображения Христа, типологически сопоставимые с Его образом в аналогичном ракурсе из мозаики Сошествие во ад (илл. 2. 102), можно видеть на миниатюрах кодекса монастыря Дионисиу (Cod. 587), вообще богатых на подобные соответствия. Наиболее выразительным из них и вместе с тем близким торчелланскому является лик Спасителя в сцене Поцелуй Иуды, где сходны моделировка причёски, пропорции в чертах лица, вплоть до линейного контура бровей и носа, однако его суровость эмоционально окрашена и тем самым несколько меняет общую тональность образа (илл. 2. 103). В сценах «Беседа с самаритянкой» (fol. 21v.)²⁴⁸ (илл. 2. 105), «Воскрешение Лазаря» (fol. 44v.)²⁴⁹ (илл. 2. 106), «Исцеление слепого» (fol. 26v.)²⁵⁰ (илл. 2. 104) мы видим более отрешенного Христа. Локоны причёсок повторяют моделировку волос Христа в Торчелло – тонкие светлые волнообразные пряди сменяются более темными, причёска включает несколько маленьких завитков на лбу, очень светлый основной тон лиц дополняется легким румянцем, прямые слегка изогнутые носы и

каталога). М.: Сканрус, 2010. Кат.1. С.24-26; Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X - начала XII века. М.: Гамма Пресс, 2012. С. 297. Илл. 257; Cutler A. The Dumbarton Oaks Psalter and New Testament: The Iconography of the Moscow Leaf // Dumbarton Oaks Papers. 1983. V. 37. P. 35-45.

²⁴⁶ Weitzmann. K., Galavaris. G. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. From the Ninth to the Twelfth Century. Princeton: Princeton University Press, 1990. V. 1. Cat. № 41. P. 110-116.

²⁴⁷ Spatharakis. J. Corpus of dated illuminated greek manuscripts to the year 1453. Leiden: Brill, 1981. V. 1. No 126. Fig. 241.

²⁴⁸ The treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures - Headpieces - Initial Letters. Athens: Ekdotike Athenon, 1974. V. I. Pl. 204.

²⁴⁹ Ibid. Pl. 221.

²⁵⁰ Ibid. Pl. 205.

дугообразные брови образов на миниатюрах вторят лику Спасителя собора Торчелло.

Многочисленную группу для поиска аналогов мозаикам Торчелло составляют образы святых средовеков, в первую очередь, апостолов, чьи портреты в изобилии представлены в рукописях Нового Завета. На мозаиках апостолы изображены в трёхчетвертном развороте, сидящими на скамьях в сцене Страшного Суда. Типологически идентичны им образы праведников и ветхозаветных персонажей. Всех их можно считать вариантами созерцательного типа раннекомниновской эпохи, различающимися, прежде всего, возрастными характеристиками своих моделей.

Среди них можно выбрать примеры точного соответствия ликам на миниатюрах. В первую очередь, следует отметить значительное сходство ликов апостола на миниатюре «Явление ученикам в Галилее» кодекса Дионисиу (Cod. 587, fol. 167r.)²⁵¹ и средовека из третьей слева группы чина праведников в четвертом регистре Страшного Суда (илл. 2. 107, 108). Между ними не только близость иконографических параметров (ракурс, причёска и т.д.), не только типологическое родство, но и совпадение конкретных приёмов выстраивания и проработки крупной, даже мощной живописной формы, с чётким линейным распределением света и теней, а также румянца по слегка рельефной поверхности лика. Пропорции черт ликов, круглящиеся кудри шапок волос, дугообразные брови с изломом посередине, миндалевидные глаза, смотрящие вверх, прямой нос с небольшим изгибом, маленькие губы – все черты удивительно похожи. Это два очень близких родственных образа, созданных, безусловно, в одно время, несмотря на большую свободу и живописность мазка, несколько обрывистые ломкие линии и штрихи, характеризующие образ на миниатюре.

Некоторые лики апостолов из второго регистра Страшного Суда (второй слева) и средовеков на миниатюрах Лекционария из монастыря Дионисиу (Cod. 587) (Тайная вечеря) созданы по одним и тем же стилистическим

²⁵¹ Ibid. Pl. 273.

принципам (илл. 2. 92, 93). Эти лики светлые, словно сияющие. В образах миниатюр прозрачным белильным акцентам, положенным часто большими плоскостями на лбу, скулах, под глазами (так что они принимают вид основного личного тона), в мозаиках соответствует такая же моделировка ликов широкими рядами светлых тессер со сходными, чуть более темными или чуть более розовыми оттенками цвета, на которых и строится форма ликов, с подобными кружочками румян на обращенной к зрителю скуле. Несмотря на разницу материалов – мозаичные тессеры, которыми скрупулезно набирается форма, или свободные, живые, быстрые и мелкие мазки живописи – перед нами аналогичные попытки мастеров создать образы раннекомниновского искусства. Это некая эмоциональная отрешенность образов, вместе с тем духовная сосредоточенность и сдержанность. При этом открытые глаза со словно вопрошающими взглядами придают этим лицам индивидуальную выразительность.

Пример иного возрастного типажа мы найдём в ликах седовласых старцев, которыми на мозаиках Торчелло представлены апостолы, праведники, Адам, Давид, проклятые горящие в аду. Для них тоже могут быть найдены аналогии в миниатюрной живописи. Так, дважды повторенный в Торчелло лик Адама зримо вторит образу Евангелиста Иоанна на миниатюре «Святой Иоанн Богослов и Прохор» Четвероевангелия монастыря Дионисиу (Cod. 35, fol. 168v.) (ранний XII в.)²⁵² вытянутым силуэтом, отчасти физиогномикой, но не в меньшей степени взыскательно-напряжённым взглядом (илл. 2. 109-110). Повторяются отдельные приемы, такие как сдвинутые к переносице, слегка нахмуренные брови, изящная форма слегка изогнутого носа с чуть острым его кончиком, графичная опись скулы (если в образе Адама из Этимасии Торчелло скула моделирована темной изогнутой линией тессер, то в миниатюре этому приему соответствует четкий графичный белильный акцент), моделировка бород (бороды Адама из Этимасии и Евангелиста на миниатюре моделированы чередующимися серыми и белыми прядями, под

²⁵² Ibid. Pl. 83.

нижней губой образуется характерный овал, очерченный более темной линией). Образу апостола Петра из сцены Рая в Торчелло можно подобрать стилистические аналогии в миниатюре кодекса Дионисиу (Cod. 587) «Явление Христа ученикам» (илл. 2. 111, 112).

Близкими типологическими характеристиками и физиогномическим сходством наделены лики двух праведных старцев на мозаике (во второй и четвертой слева группах) и апостола миниатюры «Проповедь Христа ученикам» Лекционария Дионисиу (Cod. 587) (илл. 2. 117-119) Это лик безволосого старца с благородным греческим типом – удлинённым ликом, высоким лбом, изящным носом, маленьким ртом, длинной седой бородой, сосредоточенным внимательным взглядом. В данных памятниках лики повторяют друг друга не только физиогномическими характеристиками, но и общей светлой моделировкой, легким румянцем, светлыми тенями, графической проработкой лба и скул.

Юный возрастной типаж Торчелло, реализованный в ликах молодых апостолов и царя Соломона, характеризуется округлым, несколько одутловатым за счёт опущения скульной части лицом, почти без разделки его графическими тенями и световыми дорожками, ярким румянцем на щеках, слегка укрупнённым рисунком глаз и носа (илл. 2. 114). Апостолы, изображённые с этими возрастными характеристиками на множестве миниатюр кодекса Дионисиу (Cod. 587), несмотря на малые размеры ликов и обобщённые живописные характеристики, в целом являют наиболее убедительную образную и стилистическую параллель «соборной» выразительности аналогичных типажей из Торчелло. Она возникает благодаря таким же скошенным «вопрошающим» взглядам и той же выраженной ими абстрактной экспрессией, даже усиленной частым применением отрывистых белильных штрихов-светов. Зримый духовный максимализм обобщает и укрупняет эти образы, принося в них черты монументальной живописи. Таков, например, юный образ апостола на миниатюре «Исцеление слепого» (илл. 2. 113).

Последний тип для сравнения – это женский образ – Богоматери из сцены Деисуса Торчелло. Он имеет явное стилистическое сходство с Богоматерью на миниатюре «Бегство в Египет» Гомилий Григория Назианзина из Греческого патриархата в Иерусалиме Taphou 14 (Санкт-Петербург, РНБ, Cod. Gr. 334, fol.1) конца XI в.²⁵³ (илл. 2. 115, 116). Здесь мы видим повторяющуюся форму носа (прямой, слегка укороченный нос с активной описью внешнего контура широкой темной линией), самого лика, маленького рта, уголков глаз, как бы продливающихся и соединяющихся с кончиком дугообразной брови, деликатного румянца круглой формы на щеке.

При осторожном сравнении столь разных живописных видов искусства – мозаики и миниатюры – безусловно, мы можем увидеть параллельность процессов, происходящих в них в раннекомниновский период, и отнести создание мозаик Торчелло ко времени появления интересующих нас миниатюр, в чьей живописи художники отразили идеал искусства рубежа XI-XII вв.

* * *

Первоначальные мозаики западной стены и южной капеллы собора Санта Мария Ассунта в Торчелло отличаются целым рядом стилистических признаков, присущих раннекомниновской живописи рубежа XI-XII вв. Художественные идеалы этого периода, в той или иной степени, воплотились на памятниках всех видах живописного искусства Византии.

Опыт сравнительного анализа мозаик Торчелло позволяет нам сделать следующие выводы:

– стилистически мозаики Торчелло близки известным мозаикам константинопольского происхождения, причём в отдельных случаях можно отметить совпадение конкретных технических приемов. Речь идет о

²⁵³ Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X - начала XII века. М.: Гамма Пресс, 2012. С. 385-386. Илл. 349.

мозаических росписях Дафни, Михайловского Златоверхого монастыря, Деисуса из Ватопеда, панно в Софии Константинопольской с портретами императоров из дома Комнинов;

– мозаики Торчелло принадлежат к т. н. адриатической группе мозаичных ансамблей, которые были созданы в течение относительно короткого времени кон. XI - нач. XII вв. К ней также относятся росписи собора Св. Юста в Триесте, Сан Марко в Венеции, базилики Урсиана в Равенне. Как мы постарались показать, нет никаких оснований выделять мозаики Торчелло из этой группы и вслед за И. Андрееску относить их к более раннему времени. Более того, типологическое и стилистическое тождество их образов, возможно, даже являющихся работой одних и тех же мастеров, может служить основанием приближения времени создания мозаик Триеста и Торчелло к 1112 г. – дате мозаик базилики Урсиана;

– стилистическое родство мозаик Торчелло с памятниками константинопольского происхождения на Кипре – фресками Асину, Амасгу и Кутсовендиса – подтверждает их датировку началом XII в., и, вероятно, столичное происхождение мастеров;

– сравнение мозаик Торчелло с памятниками раннекомниновской миниатюры позволило придти к аналогичным выводам.

ГЛАВА 3.

ИКОНОГРАФИЯ ЗАПАДНОЙ СТЕНЫ СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО

Данная глава ставит своей целью рассмотреть иконографию мозаичных сцен Сошествие во ад и Страшный Суд собора Торчелло. Глава разделена соответственно на две части. В начале каждой части мы рассматриваем иконографию самой сцены (включая историографический обзор), а затем приводим возможные причины ее появления на западной стене собора.

3. 1. Сошествие во ад

При исследовании иконографии Сошествие во ад в соборе Торчелло мы будем обращать главное внимание на фрагменты аутентичной мозаики. Но, тем не менее, проанализируем и некоторые части, относящиеся к реставрации XIX в.

Иконография Сошествия во ад возникла, вероятно, до 700 года²⁵⁴. Самыми ранними дошедшими до нас образами этого сюжета являются римские фрески времени понтификата Папы Иоанна VII (705-707 гг.) из церкви Санта Мария Антика и мозаика Оратория папы Иоанна VII в базилике Св. Петра в Риме²⁵⁵. Толкование деталей иконографии Сошествия трудно найти в канонических текстах Библии, так как там этот сюжет почти не описан. Ни в одном из канонических Евангелий о Сошествии во ад прямо не говорится. Но о пребывании Христа в аду сказано в Евангелии от Матфея (12: 40), в Деяниях апостолов (2: 22-24) в Первом послании апостола Петра (3: 18-21). В

²⁵⁴ Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 47.

²⁵⁵ Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 47-49; Nordhagen P. J. The Mosaics of John VII (A. D. 705-707) // *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae. 1965. № 2. P. 121-166; Idem. The Frescoes of John VII (A. D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome // *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae. 1968. № 3. P. 39-54; Idem. The 'Harrowing of Hell' as Imperial Iconography. A Note on Its Earliest Use // *Byzantinische Zeitschrift*. 1982. № 75. P. 345-348; Kartsonis A. *Anastasis. The making of an image*. Princeton: Princeton University Press, 1986. Fig. 14 a, b, Fig. 15.

359 г. Сошествие во ад появляется в Константинопольском Символе Веры: «Верую [...] что Он был распят, и умер, и был погребен, и спустился в преисподние места земли, Он, перед которым сам Ад трепетал, и который воскрес на третий день»²⁵⁶. В настоящее время вопрос о первоисточнике иконографии Сошествия во ад, о месте появления этого сюжета, остается открытым. В качестве основных версий приводится влияние Евангелия от Никодима, других апокрифических сказаний II-III вв., влияние позднеантичных композиций победы римского императора над врагом и проч. В данной работе мы не будем проводить анализ мнений исследователей относительно источников этого сюжета и литературы посвященной Сошествию во ад в целом, тем более, что в полном объеме историография по этой теме приведена в монографии А. Картсонис²⁵⁷ и диссертации Э. Делажа²⁵⁸, также анализ литературы по западным образам Сошествия приведен в диссертации З. В. Юровской²⁵⁹.

В мозаике собора Торчелло представлен так называемый второй иконографический тип Сошествия²⁶⁰ (илл. 1. 9). Христос изображен в некоем контрапостном движении. Его плечи развернуты почти фронтально. Спаситель движется влево, в то время как лик Его обращен назад, в сторону Адама, которого Он влечет за собой. Адам изображен в шагающей позе, аналогичной позе Спасителя. Он уже следует за Христом, а над ним высится Ева с протянутыми к Спасителю покровенными руками. В левой руке Спасителя изображен крест. Слева от Христа представлен Иоанн Креститель, указующий на Него десницей. Центральную группу персонажей окружают

²⁵⁶ Desynodis (30, 5) Афанасия Александрийского, *Historia ecclesiastica* (II, 41, 12-13) Сократа Схоластика.

²⁵⁷ Kartsonis A. *Anastasis. The making of an image*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

²⁵⁸ Delage E. *La Descente aux Enfers de la cathédrale de Faras. Genèse et développement d'un thème iconographique: thèse de doctorat*. EPHE. Paris, 1995.

²⁵⁹ Юровская З. В. *Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04*. М., 2006.

²⁶⁰ Юровская З. В. *Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04*. М., 2006. С. 15-17; Millet G. *Mosaïques de Daphni // Monuments Piot*. 1895. № 2. P. 201-214; Morey Ch. R. *East Christian Paintings in the Freer Collection*. New York: The Macmillan, 1914. P. 45-53; Weitzmann K. *Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra // Seminarum Kondakovianum*. 1936. № 8. P. 83; Grabar A. *L'Empereur dans l'art byzantin*. London: Variorum, 1971. P. 245-249; Schwartz E. *A new source for the Byzantine Anastasis // Marsyas*. 1972. № 16. P. 30-34; Kartsonis A. *Anastasis. The making of an image*. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 8-9, 135-137.

встающие из гробов и молящие о спасении узники Ада. Главные среди них – цари Давид и Соломон, стоящие за Евой. Остальные безымянные фигуры, меньшего размера, стоят за спиной Предтечи с руками, сложенными перед грудью в жесте приятия благодати. А. Ньеро считает, что это ветхозаветные пророки, первый слева – это Исайя (автор не аргументирует свою точку зрения)²⁶¹. Совсем миниатюрные персонажи, собранные в группы по три, показаны по обе стороны от Христа встающими из своих могил, воздевающими руки ко Спасителю. В нижнем сегменте представлен грот подземного царства. Под ногами Христа передана маленькая темная фигурка, персонифицирующая Ад, и сорванные с петель ворота преисподней. Вокруг «разбросаны» замки и ключи. Вверху слева от Христа сохранился фрагмент строчной надписи:

HANAS

Всю композицию Анастасис с обеих сторон фланкируют два больших лоратных архангела с лабарумом и державой в руках. Как мы писали ранее, архангелы являются фрагментами чинок XIX в. И. Андрееску благодаря работе с архивными материалами (рисунками сделанными до реставрации), доказала, что на их месте были аутентичные образы архангелов. Изображение архангелов в сцене Анастасис в Торчелло является уникальным. Появление этого мотива в иконографии Сошествия во ад может быть обусловлено желанием связать сцены Страшный Суд и Сошествие во ад в единую композицию. А. Картсонис пишет, что именно две монументальные фигуры архангелов приносят в сцену Анастасис апокалиптический оттенок, который меняет ее традиционную богословскую интерпретацию. Акцент ставится на том, что Воскресение Христа является предвестником Страшного Суда и одновременно неотъемлемой его частью. Именно благодаря двум образам архангелов, изображенным в «апокалиптическом» масштабе, Сошествие во ад и Страшный Суд Торчелло могут прочитываться в качестве

²⁶¹ Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 42.

единой сложной догматической композиции²⁶². Параллель этим изображениям мы можем найти, например, на фреске Ииланли Килисе в Каппадокии конца IX в.: два архангела такого же типа изображены по сторонам от фигуры Христа в сцене Страшного Суда в своде арки восточной части нартекса²⁶³. А. Картсонис пишет, что змей под ногами правого архангела может указывать на западный мотив распространенный с IX в. (архангел Михаил одерживающий победу над драконом), иллюстрирующий отрывок из Апокалипсиса (12: 7)²⁶⁴. Однако еще раз повторим: И. Андрееску доказывает, что на аутентичной мозаике образ змея отсутствовал²⁶⁵.

Рассмотрим более подробно детали интересующей нас сцены. Как было отмечено выше, Анастасис в Торчелло принадлежит ко второму иконографическому типу, который, по сути, характеризуется особым положением Спасителя по отношению к Адаму и Еве. В IX в. этот тип впервые появляется в византийском искусстве на одной из миниатюр Хлудовской Псалтири, иллюстрирующей стих из Псалма 67: 2 (fol. 63r.)²⁶⁶, и сохраняется в X в. в традиции иллюстрирования Псалтирей (илл. 3. 19). А. Картсонис, рассматривая «второй тип», отмечает, что к началу XI в. в Византии сцена Анастасис становится официальным изображением праздника Воскресения Господнего, Пасхи. И если в первом типе²⁶⁷,

²⁶² Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 200-203; Eadem. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 247-341; Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 162-163.

²⁶³ Thierry N. et M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1963. P. 100. Fig. 22; Epstein A.W. Rock-cut Chapels in Göreme Valley, Cappadocia: the Yilanlı Group and the Column Churches // *Cahiers archéologiques*. 1975. №. 24. P. 115-126; Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1991. P. 307-310; Thierry N. La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age. Turnhout: Brepols Publishers, 2002. P. 155-158. Fiche 32.

²⁶⁴ Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 162-163.

²⁶⁵ Andreescu I. Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. V. 26. P. 200-203; Eadem. Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 285.

²⁶⁶ Щепкина М. В. Миниатюры Хлудовской Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М.: Искусство, 1977.

²⁶⁷ Самый ранний, «первый», тип представляет Христа, склоненного над Адамом и помогающего подняться Прародителю из гроба – См.: Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 12-15; Millet G. Mosaïques de Daphni // *Monuments Piot*. 1895. № 2. P. 201-214; Morey Ch. R. East Christian Paintings in the Freer Collection. New York: The Macmillan, 1914. P. 45-53; Weitzmann K. Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra // *Seminarum*

доминирующем в IX-X вв., смысловой акцент ставится на моменте спасения Адама и прародителей, то во втором типе подчеркивается тема воскресения самого Христа. Тем самым на первый план выдвигается тема победы жизни над смертью²⁶⁸. В монументальных декорациях XI в. второй тип Сошествия становится столь же популярным как и первый²⁶⁹. Подобные изображения Анастасис в XI в. мы можем видеть в кафоликоне монастыря Осиос Лукас в Фокиде (1030-1040-е гг.)²⁷⁰ (илл. 3. 1), в церкви Карабаш Килисе в Каппадокии (первая половина XI в.)²⁷¹, в Атенском Сионе близ Гори (Грузия) конца XI в.²⁷² (илл. 3. 25), в церкви Святых Кирика и Улиты в Накипари (Грузия) 1111 г.²⁷³ (илл. 3. 26).

Несмотря на то, что в сцене Сошествие во ад в Торчелло изображение креста в руке Спасителя восполнено реставрацией XIX в., крест является важной иконографической деталью византийской изобразительной схемы Сошествия во ад в XI в. З. В. Юровская отмечает, что на первых сохранившихся образах Анастасис Христос держит в руке свиток, к первой четверти IX в. относится первое известное нам изображение Сошествия во ад, где свиток заменен крестом – серебряный реликварий из ватиканского Museo Sacro (817-824 гг.). С начала X в. на западноевропейских памятниках свиток больше не появляется, он всегда заменен крестом, тогда как на византийских образах Анастасис свиток продолжает встречаться и в X, и в XI вв.²⁷⁴

Kondakovianum. 1936. № 8. P. 83; Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantin. London: Variorum, 1971. P. 245-249; Schwartz E. A new source for the Byzantine Anastasis // *Marsyas*. 1972. № 16. P. 30-34; Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 8-9.

²⁶⁸ Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 213.

²⁶⁹ Ibid. P. 204.

²⁷⁰ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 76, Илл. 158; Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 188-189, 198, 213-219. Fig. 83.

²⁷¹ Jerphanion G. Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Paris: Geuthner, 1925-1942. Pl. 195-206; Thierry N. Étude stylistique des peintures de Karabas Kilise en Cappadoce (1060-1061) // *Cahiers archéologiques*. 1967. № 17. P. 161-175; Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 213.

²⁷² Вирсаладзе Т. Б. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984. С. Илл. 11. 2, 98.

²⁷³ Аминарашвили Ш. История грузинской монументальной живописи. Тбилиси: Сахелгами, 1957. Т. 1. С. 141. Тб. 138.

²⁷⁴ Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 25-27.

Исследователи, рассматривая символический смысл креста в данных композициях, пишут: во-первых, крест в руке Христа символизирует материальное оружие, которым Он буквально одержал победу над адом (разбил врата Ада); во-вторых, крест дарует возможность всем людям спастись по милости Христа; в-третьих, крест, похожий на царственный скипетр в руке Спасителя, является эмблемой Его власти над всем человечеством²⁷⁵. Крест в руке Христа мы можем увидеть в данной композиции на многих византийских памятниках, в монументальных декорациях кафоликонов Осиос Лукас в Фокиде (илл. 3. 1), Неа Мони на Хиосе (1049-1055 гг.)²⁷⁶ (илл. 3. 2), Успения Богоматери в Дафни близ Афин (около 1100 г.)²⁷⁷ (илл. 2. 5), в церкви Святых Кирика и Улиты в Накипарии (илл. 3. 26), на миниатюрах афонских рукописей – Лекционария монастыря Дионисиу (Cod. 587, fol. 190) рубежа XI - XII вв.²⁷⁸ (илл. 2. 84), Евангельских чтений из монастыря Великой Лавры (Cod. Skev.1, fol. 1v.) начала XII в.²⁷⁹ (илл. 3. 10), Псалтирей (Cod. 760, fol. 119v.) XI-XII вв. (илл. 3. 8), (Cod. 762, fol. 185a.) XI в. (илл. 3. 9), (Cod. 975, fol. 191v.) XI в. (илл. 3. 4) – все три из монастыря Ватопед²⁸⁰, Гомилий Григория Назианзина монастыря Дионисиу (Cod. 61, fol. 2r.) рубежа XI - XII вв.²⁸¹ (илл. 3. 7), на миниатюрах армянских рукописей – Четвероевангелия 1045 г. (Cod. 3723, fol. 3a.), Евангелия 1057 г. (Cod. 3784, fol. 10 a.), Евангелия XI в. (Cod. 974, fol. 1 b.) – все три из

²⁷⁵ Картсонис А. основывается на сочинении Льва VI – Oratio IX. In exaltationem sanctae crucis, PG 107, 93 B-C. – См.: Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 134.

²⁷⁶ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 175. Илл. 46; Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. P. 198.

²⁷⁷ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 92-93; Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 143, 219-224. Fig. 85.

²⁷⁸ The treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures - Headpieces - Initial Letters. Athens: Ekdotike Athenon, 1974. V. 1. Fig. 190; Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 130, 137, 183; Walter Ch. The Date and Content of the Dionysiou Lectionary / Walter Ch. Pictures as Language. How the Byzantines exploited them. London: The Pindar Press, 2000. P. 132-152.

²⁷⁹ ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα. Αθήνα, 1974. 3. Ρ. 31, Fig. 6.

²⁸⁰ Weitzmann K. Aristocratic Psalter and Lectionary. Record of the Art Museum. Princeton: Princeton University Press, 1960. P. 105; Idem. Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra // Seminarum Kondakovianum. 1936. № 8. P. 87; Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 154; ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα. Αθήνα, 1974. 4. Είκ. 191, 221, 302.

²⁸¹ The treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures - Headpieces - Initial Letters. Athens: Ekdotike Athenon, 1974. V. 1. Fig. 105; Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 184, 188.

библиотеки Матенадарана²⁸², также других рукописей – Евангельских чтений Ватиканской апостольской библиотеки последней четверти XI в. (Vat. Gr. 1156, fol. 1894 r.)²⁸³ (илл. 3. 6), Четвероевангелия из Палатинской библиотеки в Парме конца XI - начала XII в. (Cod.5, fol. 216)²⁸⁴ (илл. 3. 11), Гомилий Григория Назианзина около середины XI в. из монастыря Св. Иоанна Богослова на острове Патмос (Cod. 45, fol. 3 r.)²⁸⁵ (илл. 3. 12), Четвероевангелия из Оксфордской Бодлеянской библиотеки последней четверти XI в. (E. D. Clarke 10, fol. 124)²⁸⁶ (илл. 3. 20), в сцене Анастасис иконы со сценами Чудес и Страстей Христа монастыря Св. Екатерины на Синае начала XII в.²⁸⁷ (илл. 3. 27).

Обратимся к гроту подземного царства, представленному под ногами Спасителя (илл. 1. 42). Христос попирает поверженную мужскую фигуру синего цвета, персонифицирующую Ад – это небольшого роста мускулистый персонаж в набедренной повязке, бородатый и длинноволосый, навзничь опрокинутый на спину. З. В. Юровская пишет: «Персонификация Ада основана не только на античной изобразительной традиции, но и на раннехристианской литературе, где диалоги Ада со Смертью, с Сатаной или с ангелами, спустившимися с Христом, были столь популярны. Уже в 1 Кор. 15:55 хор обращается к Аду и Смерти: «Смерть! Где твое жало? Ад! где твоя победа?»; у Ефрема Сирина мы находим гомилию, представляющую собой диалог Смерти и Ада. Эта традиция сохранилась и позднее, см., например, *Пятый Гимн на Воскресение* Романа Сладкопевца, где представлен диалог

²⁸² Измайлова Т. А. Армянская миниатюра XI века. М.: Искусство, 1979. С. 80, Илл. 39; С. 88, Илл. 44; С. 93. Илл. 47.

²⁸³ Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X - начала XII века. М.: Гамма Пресс, 2012. С. 387. Илл. 351.

²⁸⁴ Там же. С. 413. Илл. 378.

²⁸⁵ Там же. С. 377. Илл. 336.

²⁸⁶ Там же. С. 402. Илл. 367.

²⁸⁷ Лидова М. А. Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохоби из собрания Синайского монастыря / Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. Лидов А. М. (ред. и сост.). М.: Индрик, 2011. С. 335. Илл. 4; Sotiriou G. et M. Les icônes du Mont Sinaï. Athènes: Institut français d'Athènes, 1956-58. V. I. P. 150-151; Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century / Weitzmann K. Studies in classical and Byzantine manuscript illumination. Chicago: University of Chicago Press, 1971. P. 271-313.

Ада и Адама»²⁸⁸. Помимо источников, упомянутых З. В. Юровской, диалоги Ада с Сатаной и с ветхозаветными пророками присутствуют в XX-XXIII главах Евангелия от Никодима, т. н. Актов (Деяний) Пилата: «...Сатана, князь и начальник смерти, сказал князю преисподней: Приготовься сам взять Иисуса, который славит Себя как Христа, Сына Божия, будучи человеком, боящимся смерти... И, отвечая сатане, сказал князь тартара: Что же это за могущественный владыка, если Он человек, боящийся смерти?... Сатана, князь смерти, сказал: почему колеблешься ты и страшишься взять Иисуса, противника твоего и моего? Ибо я искушал Его и поднял я на Него и возмутил мой древний народ Иудейский, вдохнув в него ненависть и гнев...Когда говорили так поочередно сатана и князь преисподней, вот раздался голос, подобный грому и шуму урагана: Возьмите, князи, врата ваши, и поднимите веревы вечные, и Войдет Царь Славы... И Давид, Божественный Пророк воскликнул: Разве не предсказывал я, когда был в землях живых, что милости Господа будут Ему свидетельством и чудеса Его проявят Его сынам человеческим, ибо разрушил Он врата медные... Исайя сказал всем святым подобное же...Все святые, услышав слова Исайи, сказали князю преисподней: Открой твои врата ныне, побежденный и низверженный!»²⁸⁹. Персонификация Ада в иконографии Сошествия встречается на ранних римских образах Анастасис в церкви Санта Мария Антиква (705-707 гг.) и Сан Клементе (конец IX в.)²⁹⁰ (илл. 3. 21-23). На реликварии Фиески-Моргана из музея Метрополитен в Нью-Йорке, крестах-реликвариях из Викописано и Плиски, датируемых первой четвертью IX в., в сценах Анастасис мы можем видеть небольшую, схематично переданную фигурку, «распластанную» под ногами Христа²⁹¹ (илл. 3. 15-17). Кроме того, в IX в. данный мотив распространяется в книжной иллюстрации. На

²⁸⁸ Цит. по: Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 18-19.

²⁸⁹ Евангелие от Никодима, пер. Геймана В. В. / Книга Апокрифов. Неканонические евангелия. Кулишенко Ю. (ред.). М: Эксмо, 2006. С. 288-296.

²⁹⁰ Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 70, 82-83. Fig. 14a-b, 17a-b.

²⁹¹ Ibid. P. 94-125. Fig. 24g, 25b, 26b.

миниатюрах Хлудовской Псалтири с изображением Сошествия во ад присутствует персонификация Ада в виде толстого лысого персонажа темного цвета, напоминающего античного силена (Cod. Gr.129, fol. 63r. (иллюстрация к Псалму 67:2) и fol. 63v. (иллюстрация к Псалму 62:7))²⁹² (илл. 3. 18, 19). В X-XI вв. данный мотив становится достаточно распространенным в византийских сценах Сошествия. В X в. персонификацию Ада мы можем видеть в иконографии Анастасис Старой церкви Токали Килисе (60-е гг. X в.) (илл. 3. 24). В XI в. – на миниатюрах Евангельских чтений из монастыря Ивир на Афоне (Cod.1, fol. 1v.)²⁹³ (илл. 3. 14), Лекционария из монастыря Дионисиу (Cod. 587, fol. 190) (илл. 2. 84), Четвероевангелия из Палатинской библиотеки в Парме (Cod. 5, fol. 216) (илл. 3. 11), Четвероевангелия из библиотеки Матенадарана (Cod. 3723, fol. 3a.), на мозаике монастыря Дафни (илл. 2. 5) или фреске церкви Святых Кирика и Улиты в Накипари (1111 г.) (илл. 3. 26).

Помимо персонификации Ада, в изображении грота подземного царства изображены разверзшиеся двери преисподней и сорванные с них замки и ключи. По мнению А. Картсонис, они появляются в результате иллюстрирования Псалма 106: 13-16 в византийских кодексах IX в. и встречаются, например, на миниатюре Псалтири Барберини из Ватиканской библиотеки (Cod. Gr. 372, fol. 181r.)²⁹⁴ (илл. 3. 13). В XI в. данный мотив всегда присутствует на византийских образах Анастасис (см. все памятники на С. 110-111).

При исследовании отличий византийских образов Ада от западных в сценах Анастасис З. В. Юровская замечает, что на Западе изображение Ада всегда связывали с образом огня, языками пламени, тогда как в Византии Ад

²⁹² Щепкина М. В. Миниатюры Хлудовской Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М.: Искусство, 1977.

²⁹³ The treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures - Headpieces - Initial Letters. Athens: Ekdotike Athenon, 1974.V. 2. P. 293-295 (не содержит иллюстрации); Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 153, 167-169, 186. Fig. 50.

²⁹⁴ Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 137. Fig. 45.

олицетворял темный провал, тьму²⁹⁵. Эти различия были связаны с общими представлениями об аде, сложившимися в IV-VI вв. в Византии и на Западе. В течение IX-XI вв. неизменным атрибутом Ада на западноевропейских памятниках был огонь: мучающие грешников языки пламени, пасть Ада или пасть Левиафана, полная огня, или горящий в огне город (крепость). Также автор отмечает: «На западноевропейских памятниках, сделанных, очевидно, под византийским влиянием, например, на некоторых миниатюрах литургических свитков из Монтекассино, Ад может быть изображен в виде темного провала, тьмы, но для западных мастеров такое обозначение Ада кажется недостаточным, и часто они добавляют необходимый в их понимании атрибут Ада – языки пламени»²⁹⁶. Судя по результатам исследования З. В. Юровской, в Торчелло мы видим исключительно византийское понимание Ада: в виде темного провала.

Для понимания символического замысла иконографии Сошествия во ад особое значение имеют образы Иоанна Крестителя, царей Давида и Соломона и безымянных персонажей, восстающих из гробов.

Изображение Иоанна Крестителя впервые появляется в византийских сценах Сошествия во ад на фресках каппадокийской Новой церкви Токали Килисе середины X в., где от фигуры Предтечи уцелела только голова²⁹⁷. А. Картсонис делает предположение об изначальном образе Иоанна Предтечи: скорее всего, Креститель делал правой рукой жест благословения, при котором третий и четвертый палец соединяются с большим (с VI в. этот жест являлся важной деталью иконографии Предтечи, указующего на Христа как на жертвенного агнца, на Христа-Амноса.)²⁹⁸. В XI в. в сценах Анастасис Иоанн Креститель почти всегда представлен именно с таким жестом (в мозаике Дафни (илл. 2. 5), на миниатюрах Псалтири из монастыря Ватопед (Cod. 760, fol. 119v.) (илл. 3. 8), Лекционария монастыря Дионисиу (Cod. 587,

²⁹⁵ Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 18-25.

²⁹⁶ Цит. по: Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 24-25.

²⁹⁷ Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. Fig. 66.

²⁹⁸ Ibid. P. 173.

fol. 190) (илл. 2. 84), Евангельских чтений из монастыря Великой Лавры (Cod. Skev.1, fol. 1v.) (илл. 3. 10). Можно осторожно предположить, что на аутентичной мозаике собора Торчелло начала XII в. Креститель благословлял Христа правой рукой.

Цари Давид и Соломон появляются в сценах Анастасис уже на вышеупомянутых реликвариях первой четверти IX в. (илл. 3. 15-17). С X в. присутствие обоих царей становится неотъемлемой частью иконографии Сошествие во ад. В XI в., как и в X в., Давид и Соломон всегда изображаются вместе, восстающими из одного гроба, по левую или правую руку Христа, в царских коронах (см. все памятники на С. 110-111, кроме Евангелия (Cod. 974, fol. 1 r.) из Матенадарана). А. Картсонис отмечает, что если Предтеча не всегда изображается в образах Анастасис в XI в., то Давид и Соломон являются его частью даже на самых сокращенных композициях²⁹⁹. Автор, подробно исследуя данный мотив, приходит к выводу, что именно родственная связь этих ветхозаветных персонажей повлияла на их парное изображение³⁰⁰. Рассматривая 71 Псалом, А. Картсонис отмечает, что слова Давида, обращенные к его сыну, Соломону, были интерпретированы в византийском богословии как Давидово обращение к другому его Сыну – ко Христу³⁰¹. Исследовательница акцентирует внимание на шестом стихе Псалма («Он сойдёт, как дождь на скошенный луг, как капли, орошающие землю»), ассоциировавшимся с воплощением Логоса «через Богородицу» и имевшим связь с текстом Книги Судей 6: 37 (Богоматерь, благодаря которой воплотился Христос, ассоциировалась с руном Гедеона, на которое пала роса). Таким образом, посвящая 71 Псалом своему сыну Соломону, Давид в действительности пророчит о воплощении своего другого Сына благодаря Деве Марии. Изображение Давида и Соломона в сцене Анастасис – это «материальное доказательство» происхождения Спасителя от Давида. В иконографию Сошествие во ад, главный смысл которой – это демонстрация

²⁹⁹ Ibid. P. 188.

³⁰⁰ Ibid. P. 186-202.

³⁰¹ А. Картсонис приводит слова Оригена Александрийского, Псевдо-Афанасия, Михаила Пселла - См.: Ibid. P. 191-192.

всесильной божественной воли Христа, включается элемент, доказывающий полноту его человеческой природы – главного условия искупительной жертвы и проникновения в удел смерти³⁰².

А. Картсонис пишет, что в иконографии Анастасис в XI в. по обе стороны от Христа часто помещаются безымянные персонажи разного возраста, восстающие из гробов. У них нет характерных атрибутов, по которым можно их идентифицировать³⁰³. Группы безымянных есть и в Торчелло. Первая из них – справа от Иоанна Крестителя (данная группа является точной реставрационной копией аутентичной мозаики, хранящейся в музее Торчелло) (илл. 1. 44). Это несколько персонажей с покровенными головами. Мы можем видеть лица пяти из них: четверо носят бороды, пятый – представлен безбородым молодым человеком. Двое представлены с жестом моления ко Христу. Подобные группы персонажей встречаются в сценах Анастасис, например, в мозаике Неа Мони на Хиосе (илл. 3. 2), на фреске Атенского Сиона (илл. 3. 25) или церкви Святых Кирика и Улиты в Накипарии (илл. 3. 26), на миниатюрах Псалтири из монастыря Ватопед (Cod. 760, fol. 119v.) (илл. 3. 8), Лекционария из монастыря Дионисиу (Cod. 587, fol. 190) (илл. 2. 84), Гомилий Григория Назинзина из ГИМ (Москва) (Gr. 61, fol. 1r.) 1070-х гг.³⁰⁴ (илл. 3. 5), Гомилий Григория Назианзина из монастыря Св. Иоанна Богослова на острове Патмос (Cod. 45, fol. 3 r.) (илл. 3. 12).

Интересны, на наш взгляд, в мозаике Торчелло две группы персонажей меньшего размера восстающие из гробов и представленные по трое в своеобразных темных сегментах по обе стороны от Спасителя (за Адамом и Иоанном Предтечей). Аутентичными являются только персонажи слева (илл. 1. 43). Три мужские безбородые фигуры облаченные в светлые туники, воздевают руки ко Спасителю. Подобные группы безымянных персонажей (маленького размера в отдельных сегментах внизу композиции, расположенных симметрично) мы не встретим на других образах Анастасис,

³⁰² Ibid. P. 186-202.

³⁰³ Ibid. P. 214.

³⁰⁴ Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X - начала XII века. М.: Гамма Пресс, 2012. С. 369. Илл. 325.

византийских или западноевропейских. С чем может быть связана эта иконографическая особенность? Как отмечает А. Картсонис, а вслед за ней и З. В. Юровская, на западноевропейских памятниках в сцене Распятия начиная со второй половины IX в. часто присутствует мотив восстающих из своих гробниц мертвецов, иллюстрирующий слова из Евангелия от Матфея, 27: 52, (например, на окладе Евангелия второй половины IX в. из Баварской библиотеки в Мюнхене (Cod. lat. 4452), на окладе из слоновой кости из Парижской Национальной библиотеки (lat. 9383 и lat. 9453) (илл. 3. 44, 45), Музея Виктории и Альберта в Лондоне, Nr. 250. 67 и Nr. 251. 67 и проч.)³⁰⁵. На трех последних окладах восставшие из гробов представлены в виде персонажей меньшего размера по сравнению с образами Христа, Богородицы и проч., а также восстающими из своеобразных могил, по сути отдельных сегментов, абсолютно симметрично, по обе стороны от креста внизу композиции.

В некоторых западных композициях Сошествие во ад заменяет собой композицию воскресших мертвецов в образах Распятия. З. В. Юровская пишет: «... На футляре оклада Евангелия Ариберта, сделанного по заказу миланского архиепископа Ариберто д'Интимьяно до 1044 г., в центре изображено Распятие с предстоящими Марией и Иоанном, Стефаном и Лонгином, над Распятием – Вознесение, у подножья креста – Сошествие во Ад слева – Благовещение, справа – Христос ведет уверовавшего разбойника в Рай. ... Сошествие во Ад заменяет здесь изображение Воскресения мертвых в момент Распятия»³⁰⁶. Таким образом, в Торчелло мотив воскресших персонажей маленького размера, представленных в отдельных сегментах по обе стороны от Христа, мог быть обусловлен композицией Распятия, которая

³⁰⁵ Kartsonis A. *Anastasis. The making of an image*. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 148; Юровская З. В. *Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 81. Примечание 269.*

³⁰⁶ Цит. по: Юровская З. В. *Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 87.* Юровская З. В. объясняет «популярность» этой иконографической особенности в западных сценах Распятия тем, что на Западе мотив воскресших мертвецов, а иногда и Адама, под Крестом распятого Христа имел эсхатологическое толкование и ассоциировался очень прочно с темой Страшного Суда и воскрешения мертвых после Второго пришествия – См.: Там же. С. 81-85.

предположительно находилась в верхнем регистре западной стены на аутентичной мозаике начала XII в.

Как мы постарались показать, сцена Сошествие во ад Торчелло может быть поставлена в общий ряд со многими византийскими памятниками аналогичного содержания IX-XI вв. Более того, в ней наличествуют все необходимые иконографические детали для придания этой сцене догматической и литургической символики, что характеризует именно византийское искусство того времени. Отдельные детали иконографии (отсутствие языков огня в образе Ада, отсутствие мандорлы вокруг Христа³⁰⁷) также говорят о византийской схеме Анастасис, несмотря на присутствие двух групп безымянных персонажей малого размера, возможно появившихся по замыслу автора программы, который мог видеть западные сцены Распятия.

* * *

В чем причина беспрецедентного появления на западной стене собора сцены Анастасис, выделенной масштабом, занимающей почти одну треть стены? В чем смысл авторской замысла этого мозаичного ансамбля? Очевидно, что заказчик этих мозаик хотел отразить в них актуальные для своего времени религиозные и богословские идеи. Крайне сложно спустя почти 1000 лет реконструировать этот замысел при отсутствии достоверных письменных свидетельств. Тем не менее, мы можем приблизиться к его пониманию, рассмотрев мозаики Торчелло в историческом и культурном контексте того времени.

³⁰⁷ З. В. Юровская отмечает, что мандорла вокруг Христа исчезает в византийском искусстве в середине X в., тогда как на Западе она наличествует вокруг Христа в Анастасис X-XI вв. – См.: Юровская З. В. Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006. С. 28-29.

На наш взгляд, на появление масштабной сцены Анастасис собора Торчелло мог повлиять авторитет самого значимого памятника христианского мира – храма Гроба Господня в Иерусалиме.

Время создания мозаики в Торчелло совпадает с колоссальным по значимости для всего христианского мира событием – освобождением крестоносцами Иерусалима. Взятие Священного города 15 июля 1099 г. западноевропейскими рыцарями стало итогом Первого крестового похода, организованного в 1095 г.

На полвека раньше, в 1042-1048 гг. византийским императором Константином Мономахом была предпринята реставрация храма Гроба Господня в Иерусалиме, разрушенного в 1008 г. по приказу халифа ал-Хакима³⁰⁸. Во время реставрации Ротонда Воскресения была перестроена и украшена мозаиками, а в ее главной восточной апсиде появилась величественная композиция Сошествие Христа во ад³⁰⁹.

Русский паломник игумен Даниил, побывавший на Святой Земле в 1106–1108 гг., описывает Ротонду Воскресения так:

«Есть церкви Въскресения Господня всяка образом: кругло создана, столповъ имат 12 облых, а 6 зданыхъ; мошена же есть дъсками мраморяными красно; двери же имат шестеры; а на полатех столповъ имат 16. А над полатями под верхом исписани суть пророци святи мусиею, яко живи стоятъ, а над олтарем написан есть Христос мусиею. Въолтари же велицем написано есть Адамово воздвижение мусиею; горе верху написано есть мусиею възнесение господне; оба полы олтаря на обою столпу написано есть мусиею благовещение»³¹⁰.

³⁰⁸ Couasnon C. The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. London: Oxford University Press, 1974. P.19-20, 54-57; Ousterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of architectural historians. 1989. № 48. P. 66-78; Untermann M. Santo Sepolcro // Enciclopedia dell' Arte Medievale. Roma, 1999. V. 10. P. 350-355.

³⁰⁹ Baumstark A. Palaestinensia // Ein vorlaufiger Bericht. Romische Quartalschrift. 1908. № 20. P. 146-148; Ousterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of architectural historians. 1989. № 48. P. 66-78; Hunt L. A. Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean. London: Pindar Press, 2000. P. 267-270.

³¹⁰ Цит. по: «Хождение» игумена Даниила / Памятники литературы Древней Руси. XII век. Дмитриева Л. А., Лихачева Д. С. (сост.). М.: Художественная литература, 1980. Кн. 2. С. 34.

Известно, что в ходе перестройки комплекса Гроба Господня (около 1149 г.) крестоносцы разобрали восточную апсиду Ротонды Воскресения и перенесли византийскую мозаику Сошествие во ад в апсиду нового алтаря, где она сохранялась до 1808 г.³¹¹

Наше представление об этом знаменитом памятнике может быть дополнено описаниями паломников – Иоанна из Вюрцбурга (около 1165 г.), Теодориха (около 1172 г.) и Франческо Кварезмия (1625 г.).

Иоанн из Вюрцбурга сообщает следующее: «главный алтарь посвящен Воскресению, наверху находится мозаика, изображающая это событие. Воскресший Христос представлен с ключами от разверзшегося Ада, воскрешающий нашего праотца Адама»³¹².

Теодорих описывает мозаику в алтаре храма Гроба Господня более подробно: «наверху в алтаре находится изображение Иисуса Христа, в левой руке он держит крест, правой рукой держит руку Адама; Христос смотрит прямо вверх и делает широкий шаг вперед, Его левая ступня поднята, тогда как правая все еще стоит на земле, вокруг Христа расположены Богоматерь, Иоанн Креститель и все апостолы»³¹³. По всей вероятности, паломник принял за Богоматерь и апостолов изображения Евы, Давида и Соломона³¹⁴.

Франческо Кварезмий в своем сочинении «*Historia, Theologica et Moralis Terrae Sanctae Elucidatio*» (1625 г.) упомянул о том, что справа и слева от Христа стояло по ангелу; на лабарумах в их руках было написано по-гречески «ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ», а поверх всей композиции шла надпись

³¹¹ В 1808 году остатки мозаики, к тому времени пришедшей в очень плохое состояние, сгорели в пожаре – См.: Bulst-Thiele M. L. Die Mosaiken der Auferstehungskirche in Jerusalem // *Frühmittelalterliche Studien*. 1979. № 13. P. 451; Borg A. The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem / *The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler*. Borg A. and Martindale A. (ed.). Oxford: B.A.R., 1981. P.7-12; Folda J. *Crusader Art in the Twelfth Century*. Oxford: British Archaeological Reports, 1982. P. 230.

³¹² Приводится по - Borg A. The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem / *The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler*. Borg A. and Martindale A. (ed.). Oxford: B.A.R., 1981. P. 7.

³¹³ Приводится по - Borg A. The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem / *The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler*. Borg A. and Martindale A. (ed.). Oxford: B.A.R., 1981. P. 7; Wilkinson J. *Jerusalem Pilgrimage, 1099–1185*. London: Hakluyt Society, 1988. P. 281-282.

³¹⁴ Bulst-Thiele M. L. Die Mosaiken der Auferstehungskirche in Jerusalem // *Frühmittelalterliche Studien*. 1979. № 13. P. 452; Folda J. *Crusader Art in the Twelfth Century*. Oxford: British Archaeological Reports, 1982. P. 230.

Н ANACZ. Кварезмий описал также апостолов вокруг Христа и двух ангелов под Его ногами³¹⁵.

Как известно, Ротонда Воскресения считается архитектурным прототипом целой группы центрических храмов, строившихся в странах Западной Европы с X в. Мозаика Ротонды Воскресения также могла повлиять на изобразительную традицию сюжета Сошествие во ад, как в Иерусалимском королевстве, так и за его пределами. В этом отношении наиболее показательны следующие памятники: Псалтирь королевы Мелисенды (около 1135 г.), моливдовул (печать) патриарха Фулька (1146–1157 гг.), мозаики кафоликона монастыря Неа Мони на Хиосе (1049–1055 г.) и апсиды базилики Урсиана в Равенне 1112 г. (разрушена в XVIII в., но зарисована Джованни Буонамичи), росписи базилики Святого Иоанна в Абу Гош близ Иерусалима (около 1170 г.). Рассмотрим их.

А. Борг и Я. Фольда считают, что Анастасис Псалтири королевы Мелисенды и печати патриарха Фулька являются копиями сцены алтаря храма Гроба Господня³¹⁶.

Псалтирь королевы Мелисенды была переписана в скриптории при храме Гроба Господнего еще в то время, когда византийская мозаика Анастасис Ротонды находилась на своем исходном месте. Я. Фольда предполагает, что король Фульк подарил эту рукопись своей жене королеве Мелисенде в знак их примирения (в 1134 г.) после борьбы за власть в Иерусалимском королевстве³¹⁷. В цикл новозаветных миниатюр Псалтири королевы входит и

³¹⁵ Приводится по - Vogue de M. *Les Églises de La Terre Sainte*. Paris: Librairie de Victor Didron, 1860. P. 190; Bulst-Thiele M. L. *Die Mosaiken der Auferstehungskirche in Jerusalem // Frühmittelalterliche Studien*. 1979. № 13. P. 451; Borg A. *The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem / The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler*. Borg A. and Martindale A. (ed.). Oxford: B.A.R., 1981. P. 8.

³¹⁶ Borg A. *The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem / The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler*. Borg A. and Martindale A. (ed.). Oxford: B.A.R., 1981. P. 7-13; Folda J. *Crusader Art in the Twelfth Century*. Oxford: British Archaeological Reports, 1982. P. 230-231

³¹⁷ Я. Фольда пишет, что кодекс не мог быть создан ранее 1131 г. – даты смерти Балдуина II, отца Мелисенды, так как эта дата упоминается в календаре, вошедшем в состав рукописи – См.: Folda J. *Crusader Art in the Twelfth Century*. Oxford: British Archaeological Reports, 1982. P. 137-159. Однако некоторые исследователи склонны давать более широкую датировку памятника: между 1131 и 1143 гг. - См.: Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British collections. Buckton D. (ed.). London: British Museum, 1995. P. 165-166; Zeitler B. *The Distorting Mirror: Reflections on the Queen Melisende Psalter / Through the Looking Glass: Byzantium Through British Eyes. Papers From the Twenty-Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, London, march, 1995. Cormack R. and Jeffreys E. (ed.). Aldershot, Hampshire: Variorum, 2000. P. 69–84.

Сошествие во ад, которое является сокращенной копией сцены Анастасис из храма Гроба Господня (Cod. 1139, fol. 9v., Лондон, Британская библиотека, Коллекция Эгертона)³¹⁸ (илл. 3. 28). На миниатюре голова Христа повернута к прародителям, а Его торс обращен в другую сторону. Правой рукой Спаситель держит руку Адама, помогая ему подняться из своего гроба; рядом с Адамом стоит Ева. По левую руку Спасителя (в которой Он держит крест) представлены Давид и Соломон, восстающие из одного гроба; чуть выше – Иоанн Предтеча и три безымянных персонажа. Христос попирает ногами бездну Ада и его разверзшиеся двери с «разбросанными» замками. По обе стороны от Христа наверху композиции находятся две поясные фигуры ангелов, в руках которых – лабарумы с тройным восклицанием s[anctus] на каждом из них; это позволяет сразу вспомнить описанных Кварезмием ангелов с лабарумами на мозаике Ротонды.

Еще одна предполагаемая копия мозаики Анастасис Ротонды Воскресения – моливдовул патриарха Иерусалимского королевства Фулька (1146–1157 гг.). На его реверсе представлено Сошествие в аналогичной иконографии: голова Христа повернута вправо, торс влево, Спаситель правой рукой держит руку Адама, рядом с которым находится Ева, в левой руке Христа – крест, и с этой же стороны представлены Давид и Соломон. По фону в три линии идет греческая надпись «Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ»³¹⁹ (илл. 3. 33).

Г. Майер утверждает, что печать Фулька является первой печатью латинского патриарха с греческой надписью³²⁰. А. Борг отмечает, что патриарх Иерусалимского королевства Фульк поменял рисунок своей печати со стандартного для того времени изображения Гроба Господня, (т. е. собственно гробницы), на образ Анастасис³²¹. Судя по всему, это произошло

³¹⁸ Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British collections. Buckton D. (ed.). London: British Museum, 1995. P. 195. Fig. 1S.

³¹⁹ Schlumberger G., Chalandon F., Blanchet A. Sigillographie de l'Orient latin. Paris: Geuthner, 1943. P. 75-76. Fig. 9.

³²⁰ Mayer H. E. Das Siegelwesen in den Kreuzfahrerstaaten. München: Verlag der Bayer, 1978. P. 12.

³²¹ Borg A. The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem / The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler. Borg A. and Martindale A. (ed.). Oxford: B.A.R., 1981. P. 9-10.

одновременно с переносом византийской мозаики Сошествие во ад в обновленную крестоносцами главную церковь, освященную в 1149 г.³²²

О значимости мозаики главного алтаря храма Гроба Господня в Иерусалимском королевстве свидетельствуют также фрески эпохи Крестовых походов в церкви Абу Гош, расположенной близ Иерусалима. Она была выстроена после 1141 г. госпитальерами на предполагаемом месте встречи Христа со своими учениками в Эммаусе³²³. В прямоугольной трехнефной базилике фресками были украшены три алтарные апсиды и две восточные ниши. Частично утраченные росписи были исполнены византийскими мастерами около 1170 г.³²⁴ Два горизонтальных карниза делят центральную апсиду на три части; наверху, в конхе апсиды, представлено Сошествие во ад; на уровне окон – ряд святых (на сегодняшний день их образы полностью утрачены) (илл. 3. 30). В самой нижней части за алтарем – еще один ряд святых (тоже практически полностью утраченный).

В центральной части композиции Сошествия во ад находился Христос. От его изображения осталась часть нимба, волосы и пальцы левой руки, держащей длинный крест; внизу сохранилось несколько складок голубого хитона. По правую руку Спасителя расположены фигуры Адама и Евы, правее – юный Авель. Позади Авеля и Евы изображен пророк Исая, слева от Христа – Давид и Соломон с протянутыми к Нему руками, за ними – Иоанн Креститель с благословляющим жестом правой руки. Нижняя часть сцены утрачена; над головой Христа – латинская надпись «*resurrectio domini*»³²⁵.

Г. и Б. Кюнель отмечают, что выбор сцены Анастасис для центральной апсиды церкви Абу Гош мог быть обусловлен главным алтарным образом храма Гроба Господня³²⁶. Изображение Адама и Евы по правую руку Христа, а царей Давида и Соломона – по левую, совпадает с их расположением на

³²² Ibid.

³²³ Kuhnelt G. Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1988. P. 149-152.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid. P. 154.

³²⁶ Kuhnelt G. Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1988. P. 175; Kuhnelt B. The Holy Land as a Factor in Christian Art / Christians and Christianity in the Holy Land. From the Origins to the Latin Kingdoms. Turnhout: Brepols Publishers, 2006. P. 494-497.

миниатюре Псалтири Мелисенды и печати патриарха Фулька. Однако в Абу Гош явно отсутствовали парящие ангелы с лабарумами, кроме того, сама надпись была выполнена на латинском языке вместо греческого.

За пределами Иерусалимского королевства мы также обнаруживаем реплики мозаики Ротонды Воскресения. Считается, что репликой мозаики Анастасис храма Гроба Господня является мозаика с изображением этого сюжета в кафоликоне монастыря Неа Мони на Хиосе (1049-1055 г.), ктиторм которого являлся император Константин Мономах, незадолго до этого заказчик реставрации храма Гроба Господня³²⁷. Сошествие во ад является частью христологического цикла и расположено в северной нише наоса (илл. 3. 2). Перед нами так называемый первый иконографический тип Анастасис, когда Христос полностью повернут в сторону Адама и Евы, расположенных справа. По прежнему в левой руке Спаситель держит крест, правой рукой помогает Адаму подняться из гроба. За спиной Адама представлена Ева, воздевающая руки к Спасителю. За Адамом и Евой – группа персонажей, восстающих из гроба, среди которых можно видеть Иоанна Крестителя со свитком в левой руке. Слева от Христа изображены Давид и Соломон. Считается, что образ бородатого Соломона средовека является портретом ктитора храма, императора Константина Мономаха, который подобно Соломону, построившему храм в Иерусалиме, восстановил храм Гроба Господня в Святой Земле³²⁸ (илл. 3. 3). За образами ветхозаветных царей расположена группа безымянных персонажей. Ногами Христос попирает бездну Ада, разверзшиеся врата, ключи и замки. Сверху над головой Христа идет надпись «Н АНАСТАСΙC». Как мы можем видеть, сцена Анастасис Неа Мони отличается от композиций в Псалтири Мелисенды и на моливдовуле патриарха Фулька: Адам и Ева представлены справа, а Давид и Соломон наоборот слева. К тому же отличается и сама поза Спасителя: в Неа Мони представлен первый тип Сошествия во ад, а в

³²⁷ Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. P. 137-138, 253; Ousterhout R. Rebuilding the Temple Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of architectural historians. 1989. № 48. P. 66-78.

³²⁸ Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. P. 137-138.

Псалтири и на булле – второй. Безусловно, прямое отношение Константина Мономаха к строительству монастыря Неа Мони и его украшению мозаиками могло бы говорить в пользу версии копирования в нем сцены Анастасис храма Гроба Господня. Однако в данной сцене отсутствуют фланкирующие Христа ангелы с лабарумами, описанные Теодорихом на мозаике в Ротонде Воскресения (отсутствие их на печати патриарха Фулька может объясняться её маленьким форматом и нехваткой места на ней). Мы можем осторожно предположить, что для Константина Мономаха в меньшей мере было важно точно скопировать мозаику Анастасис в Ротонде Воскресения, чем для крестоносцев, для которых эта мозаика стала особого рода исторической реликвией и главной иконой главного храма в Священном городе, который они освободили от мусульман, иконой, которую впоследствии они бережно перенесли в свой новый алтарь, вместо того, чтобы разрушить вместе с восточной апсидой. Кроме того, принципы копирования в средневековье не подразумевали буквального повторения образца, важнее было само следование смыслу иконографии. Ниже об этом пойдет речь в связи с копированием архитектурных образцов.

По предположению В. Н. Лазарева, к мозаике храма Гроба Господня могла восходить композиция алтарной апсиды базилики Урсиана в Равенне, построенной в V в.³²⁹ После смерти на Пасху основателя базилики епископа Орсо она получила посвящение во имя Святого Воскресения, была украшена мозаиками в 1112 г. и варварски разрушена в XVIII в.³³⁰ В 1744 г. архитектору Джанфранческо Буонамичи удалось зарисовать декорацию апсиды. Копию рисунка в виде гравюры можно видеть в книге G. L. Amadesi «Metropolitana di Ravenna» (1748 г.). Изображение гравюры опубликовано С. Беттини³³¹ (илл. 3. 29).

В конхе апсиды базилики Урсиана мы можем видеть три сюжета, посвященные теме Воскресения. В центре изображено Сошествие во ад, где

³²⁹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 118.

³³⁰ Zaffagnini G. M. La basilica Ursiana di Ravenna // Felix Ravenna. 1965. № 92. P. 9-10.

³³¹ Bettini S. La decorazione musiva a Torcello / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 100. Fig. 34.

Христос представлен практически фронтально. В левой руке Спасителя крест, правой рукой Он выводит из гроба Адама, рядом изображена Ева; справа видны Давид и Соломон, восстающие из гроба; ногами Христос попирает врата бездны Ада. Отметим, что над головой Христа фигуры ангелов отсутствуют. Мы не знаем, насколько точно гравюра с рисунка Буонамичи воспроизводит мозаику апсиды базилики Урсиана. Тем не менее, посвящение базилики и дата создания ее мозаик позволяют предполагать, что сцена Анастасис в апсиде могла быть своего рода репликой иерусалимского Сошествия во ад.

Безусловно, реставрация Иерусалимского храма (сильно разрушенного Константином Мономахом) стала великим событием, а освобождение этой христианской святыни крестоносцами сделали ее гораздо ближе латинскому Западу. В трех описанных нами храмах – в церкви Абу Гош, кафоликоне Неа Мони и базилике Урсиана – сцены Анастасис представлены в апсидах (или в нише, напоминающей своей формой апсиду), что позволяет предполагать их связь с алтарем храма Гроба Господня. Посвящение базилики Урсиана в Равенне могло напрямую обусловить этот выбор и копирование сюжета Гроба Господня. На наш взгляд, очень вероятно, что на созданную в начале XII в. мозаичную декорацию собора Торчелло также могла повлиять мозаика Ротонды Воскресения, главная икона Храма Гроба Господня, освобожденного крестоносцами в 1099 г. Отметим, что в мозаике Анастасис собора Торчелло первоначально присутствовали два архангела по бокам с лабарумами, на которых было написано АГІОС, что позволяет вспомнить описания мозаики Ротонды Воскресения Кварезмий и миниатюру Псалтири Мелисенды. Этот факт может указывать на иерусалимский прототип сцены Торчелло. На миниатюре Псалтири ангелы маленького размера прячут над фигурой Христа, тогда как в Торчелло масштабные лоратные архангелы фланкировали всю сцену. Опять же это могло быть обусловлено сценой Страшного Суда, находящейся ниже, и желанием придать Сошествию во ад апокалиптический оттенок.

Влияние храма Гроба Господня в Иерусалиме, самой главной святыни христианства, на культуру и искусство, как Византии, так и Запада бесспорно. Свидетельством его невероятного почитания является настоящий бум строительства «новых Иерусалимов» в Европе именно в XI–XII вв., после его реставрации 1042-1048 гг.³³² Среди самых известных копий храма Гроба Господня в Иерусалиме можно назвать собор Святого Михаила в Фульде (возведенный в 820-822 гг. и перестроенный в конце XI в.), церковь в Кембридже (первой четверти XII в.), Храм Гроба Господня в Нортгемптоне (около 1120 г.), ротонду в Кане (XI в.) и т. д.³³³

Перестройка храма 1042-1048 гг. и последующее освобождение этой святыни от мусульман в 1099 г. обусловили появление малых копий Ротонды Воскресения в особенности во второй половине XI - начале XII вв. практически на всей территории Северной Италии: церковь Гроба Господня в Пизе (середина XII в.), церковь Сан Лоренцо в Мантуе (конец XI в.), ротонда в северном нефе базилики Аквилеи (середина XI в.) (илл. 3. 34), церковь Сан Пьетро ин Консавия (Пьемонт) (первая треть XII в.), «Дуомо Веккьо» в Брешии (построенный заново в начале XII в. после пожара), храм Гроба Господня в Милане, который в честь взятия Иерусалима крестоносцами был перепосвящен в этот же день, 15 июля 1099 г., из церкви Св. Троицы в Церковь Св. Воскресения³³⁴.

Особенно интересен комплекс Санто Стефано в Болонье. Этот комплекс, задуманный изначально как копия храма Гроба Господня, построенный на месте античного языческого храма Исиды, достраивался и перестраивался на протяжении многих веков³³⁵. В 887 г. он был упомянут в грамоте Карла

³³² Krautheimer R. *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. New York: New York University Press, 1969. P. 69-106; Ousterhout R. *Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage // Blessings of Pilgrimage*. Ousterhout R. (ed.). Urbana: University of Illinois Press, 1990. P. 108-124.

³³³ Krautheimer R. *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. New York: New York University Press, 1969. P. 117-119; Ousterhout R. *Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage // Blessings of Pilgrimage*. Ousterhout R. (ed.). Urbana: University of Illinois Press, 1990. P. 110-111.

³³⁴ Neri D. S. *Sepolcro riprodotto in Occidente*. Jerusalem: Franciscan Print. Press, 1971. P. 60-73.

³³⁵ Krautheimer R. *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. New York: New York University Press, 1969. P. 128-129; Neri D. S. *Sepolcro riprodotto in Occidente*. Jerusalem: Franciscan Print. Press, 1971. P. 51-59; Borghi B. *La basilica di Santo Stefano in Bologna*. Bologna: Minerva Edizioni, 2010. P. 44-61.

Великого как *Ecclesia Sancti Stephani quae dicitur Jerusalem*³³⁶ (Церковь Святого Стефана, называемая Иерусалим).

Вслед за реставрацией храма Гроба в Иерусалиме баптистерий Санто Стефано был перестроен в Ротонду, в центре которой была возведена кувуклия (наподобие иерусалимской)³³⁷ (илл. 3. 35). В 1141 г. после обнаружения на месте баптистерия останков епископа Болоньи Петрония (432-449 гг.), их захоронили в кувуклии. Комплекс Санто Стефано в Болонье являлся местом поклонения огромного числа паломников со всей Европы³³⁸.

Интересно, что и на самом острове Торчелло рядом с собором Санта Мария Ассунта (на юго-западе от базилики) была воздвигнута на рубеже XI-XII вв. центрическая постройка – церковь Санта Фоска³³⁹ (илл. 1. 1, 2). Архитектура этой церкви не повторяет Ротонду Иерусалима буквально. Как описывает ее А. И. Комеч: «(эта) чрезвычайно сложная и оригинальная композиция создана соединением крестообразного и 8-гранного планов, в длинном восточном рукаве размещается канонический 3-частный алтарь. Внутри основными опорами являются колонны, что роднит объёмную структуру ещё и с храмами на 4 колоннах, но переход от угловых зон к барабану идёт через тройные тромпы»³⁴⁰. Внешне постройка представляет собой восьмигранник с конусообразной крышей, она вполне могла быть задумана как копия храма Гроба Господня. Кроме того, известно, что церковь Санта Фоска изначально была задумана как мавзолей для двух раннехристианских святых III в., равеннской мученицы Фоски и ее служанки Мавры, привезенных на Торчелло в VII в. и спустя несколько веков захороненных под главным алтарем мавзолея³⁴¹.

³³⁶ Savioli L.V. *Annali bolognesi*. Bassano, 1784. V. I. P. 32-33.

³³⁷ Borghi B. *La basilica di Santo Stefano in Bologna*. Bologna: Minerva Edizioni, 2010. P. 44-61.

³³⁸ Ibid.

³³⁹ Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello / Veneto Romanico. Zuliani F. (a cura di). Milan: Jaca book, 2008. P. 67-90.

³⁴⁰ Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X - начала XII. М.: Наука, 1987. С. 91-92.

³⁴¹ Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello / Veneto Romanico. Zuliani F. (a cura di). Milan: Jaca book, 2008. P. 69-90.

Р. Краутхаймер и Р. Остерхут отмечают, что многие «копии» Ротонды Иерусалима имели погребальную функцию. Они были возведены около кладбищ или в качестве мавзолеев, где покоились останки почитаемых святых (собор Св. Михаила в Фульде был возведен около кладбища, в вышеописанных Ротонде Аквилеи и Санто Стефано в Болонье покоились тела святых (в ротонде Аквилеи – тело епископа Сигеардо, а в комплексе Санто Стефано останки мучеников Виталия и Агриколы покоились в крипте церкви Иоанна Крестителя (1019 г.))³⁴². Церковь Санта Фоска на Торчелло изначально была построена как мавзолей. Р. Краутхаймер отмечает, что эти копии храма Гроба выражали надежду на обещанное спасение тех, кто был погребен в них или рядом с ними. При этом постройки вовсе не повторяли оригинал буквально, это в принципе не было задачей для средневекового мастера³⁴³.

Мы не знаем, копировала ли мозаика Торчелло иерусалимский образ Анастасис, и видели ли вообще мозаичисты или заказчик иерусалимский прототип (хотя присутствие двух архангелов по бокам композиции говорит в пользу такой гипотезы). Тем не менее, средневековые архитектурные копии Ротонды Воскресения разнятся между собой и не повторяют оригинал буквально. Точно так же создание в середине XI в. византийскими мастерами мозаики Анастасис в Ротонде Воскресения Иерусалима, а потом и почитание ее как главной святыни храма крестоносцев, освободивших Иерусалим, повлекло за собой не точное ее копирование и тиражирование, но способствовало популярности ее сюжета.

Почему для епископа Торчелло, вероятного заказчика мозаичной декорации, было важно подчеркнуть связь с Иерусалимскими событиями вокруг храма Гроба?

³⁴² Zovatto P. L. Il S. Sepolcro di Aquileia e la struttura del S. Sepolcro di Gerusalemme // Palladio. 1956. № 6. P. 33; Krautheimer R. Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York: New York University Press, 1969. P. 128; Ousterhout R. Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage // Blessings of Pilgrimage. Ousterhout R. (ed.). Urbana: University of Illinois Press, 1990. P. 115.

³⁴³ Krautheimer R. Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York: New York University Press, 1969. P. 128.

О влиянии храма Гроба Господня на литургическую и художественную традицию на территории Северной Италии, и в частности Венеции, говорит тот факт, что они входили в Аквилейский патриархат, где большую роль играл пасхальный обряд. В 1045 г. после смерти патриарха Градо Орсо Орсеоло, новый патриарх перенёс резиденцию именно в Венецию³⁴⁴. К концу XI в. в Венеции была патриархия, в которую входили окрестные территории (в том числе и Аквилея). В этих землях с большой чуткостью относились к событиям вокруг храма Гроба Господня.

Реакцией на восстановление Ротонды Воскресения в Иерусалиме в 1042-1048 гг. оказалось возведение небольшой копии Ротонды в самой базилике Аквилеи, которая служила своеобразной сценой для некоторых действий пасхальной литургической драмы (илл. 3. 34). Ротонда Аквилеи была сооружена по всей видимости в середине XI в. в северном нефе базилики, которая перестраивалась с 1021 по 1031 гг.³⁴⁵. По крайней мере точно известно что в 1077 г. ротонда Аквилеи уже была возведена, так как в ней после смерти находилось тело патриарха Сигеардо (1066-1077 гг.)³⁴⁶. Ротонда диаметром 3,80 м., высотой 2,28 м. построена из греческого мрамора, как и ее прототип в Иерусалиме. Она стоит на цокольной базе, сверху 13 колонн держат архитрав, на котором возвышается конусообразный купол (наподобие купола храма Гроба Господня)³⁴⁷. В западной части находится прямоугольная дверь, внутри самой ротонды - небольшой алтарь.

Как показывают П. Зоватто и Э. Диггве, ротонда Аквилеи представляет собой гибрид двух иерусалимских зданий: собственно гробницы (кувуклии) и ротонды (или Анастасиса), которая окружает кувуклию. За модель

³⁴⁴ Nicol D. M. *Byzantium and Venice. A Study in Diplomatic and Cultural Relations*. Cambridge: University Press, 1992. P. 54.

³⁴⁵ Dyggve E. *Aquileia e la Pasqua / Studi aquileiesi offerti il 7 ottobre 1953 a Giovanni Brusin* nel suo 70° compleanno. Aquileia: Associazione Nazionale per Aquileia, 1953. P. 385-397; Zovatto. P. L. *Il S. Sepolcro di Aquileia e la struttura del S. Sepolcro di Gerusalemme // Palladio*. 1956. № 6. P. 31-40; Neri D. *S. Sepolcro riprodotto in Occidente*. Jerusalem: Franciscan Print. Press, 1971. P. 62; Piusi S. *Il Santo Sepolcro di Aquileia // Antichità altoadriatiche*. 1977. № 12. P. 551-559.

³⁴⁶ Zovatto P. L. *Il S. Sepolcro di Aquileia e la struttura del S. Sepolcro di Gerusalemme // Palladio*. 1956. № 6. P. 33.

³⁴⁷ Dyggve E. *Aquileia e la Pasqua / Studi aquileiesi offerti il 7 ottobre 1953 a Giovanni Brusin* nel suo 70° compleanno. Aquileia: Associazione Nazionale per Aquileia, 1953. P. 386; Zovatto P. L. *Il S. Sepolcro di Aquileia e la struttura del S. Sepolcro di Gerusalemme // Palladio*. 1956. № 6. P. 33.

аквилейской ротонды было взято здание Анастасис храма гроба Господня после перестройки 1042-1048 гг.³⁴⁸. П. Зоватто подчеркивает, что при возведении гробницы Аквилеи для средневекового мастера вовсе не было важно повторить в точности все архитектурные детали ее Иерусалимского прототипа. Наоборот – мастер создал некий гибрид, по сути, вариацию на тему Иерусалимского Гроба Господня³⁴⁹.

П. Зоватто отмечает, что в Европе в XI в. подобные гробницы, ставились во время Пасхальной литургии во многих храмах (это были либо маленькие ротонды, либо похожие на них купольные постройки). Особенно такие «гробнички» были популярны в Италии, Франции, Испании и Англии. Однако, автор отмечает, что именно в Аквилее в конце XI в. пасхальная драма играла колоссальную роль, которую, возможно, не играла ни в одной западной церкви того времени. Литургическую драму исполняли в Аквилее на протяжении 5 веков, намного дольше чем где-либо в Европе³⁵⁰. И центром этой драмы была как раз Ротонда. У этой постройки была еще одна важная функция: она служила местом паломничества огромного числа людей со всей Италии и близлежащих территорий³⁵¹.

В доказательство гипотезы о влиянии убранства Иерусалимского храма на мозаику собора в Торчелло следует также отметить, что в Византии, следуя библесской традиции, возможно, отмечали «юбилеи» (в особенности 50-летние) событий, важных для истории христианства³⁵². Предполагается, что перестройка храма Гроба Господня (и новое его освящение 15 июля 1149 г.) произошла в связи с подготовкой к полувековому юбилею взятия Иерусалима в итоге первого крестового похода 15 июля 1099 г.³⁵³ А на 50 лет

³⁴⁸ Dyggve E. Aquileia e la Pasqua / Studi aquileiesi offerti il 7 ottobre 1953 a Giovanni Brusinnsuo 70° compleanno. Aquileia: Associazione Nazionale per Aquileia, 1953. P. 387; Zovatto P. L. Il S. Sepolcro di Aquileia e la struttura del S. Sepolcro di Gerusalemme // Palladio. 1956. № 6. P. 34.

³⁴⁹ Zovatto. P. L. Il S. Sepolcro di Aquileia e la struttura del S. Sepolcro di Gerusalemme // Palladio. 1956. № 6. P. 34.

³⁵⁰ Ibid. P. 35-36.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Gippius A. Millennialism and the Jubilee Tradition in the Old Russian History and Historiography // Ruthenica: альманах / Нац. акад. наук України, Ін-тісторії України. Ричка В., Толочко О. (наук. ред.). Київ-тісторії України, 2003. Т. 2. С. 154-171.

³⁵³ Там же. С. 166-167.

ранее этого события завершилась реставрации храма Гроба Господня Константином Мономахом. Тем самым хронология первого крестового похода во всяком случае почти совпадала с юбилеем этой реставрации³⁵⁴. Это и могло послужить стимулом для создания мозаичного комплекса западной стены Торчелло к празднованию очередного полувекового юбилея.

Не стоит умалять и роли самой Венеции в Первом Крестовом походе. Первый Крестовый поход был судьбоносным событием для Венеции. Венецианский флот из 200 кораблей летом 1099 г. направился в Малую Азию с остановкой на Родосе. Достигнув Малой Азии в городе Миры Ликийские венецианцы забирают остатки мощей Св. Николая Мирликийского, его дяди Николая и Св. Федора Мученика и далее движутся ко Святой Земле. Обратившись в Венецианскую лагуну они возвращаются 6 декабря 1100 г. ровно в праздник святителя Николая с величайшей победой и очень почитаемой реликвией³⁵⁵. Святой Николай считался одним из покровителей Венеции. В честь него в 1044 г. была построена базилика на острове Лидо. И обретение части останков Святого в ходе Первого Крестового похода для Венеции было колоссальной удачей.

3. 2. Страшный Суд

Несмотря на наличие нескольких гипотез о времени и месте возникновения византийской иконографии Страшного Суда³⁵⁶, историки

³⁵⁴ Этингоф О. Е. Византийские иконы VI- первой половины XIII века. М.: Индрик, 2005. С. 171-172.

³⁵⁵ Runciman S. L'intervento di Venezia dalla prima alla terza Crociata / Venezia dalla Prima Crociata alla Conquista di Constantinopoli del 1204. Runciman S. (a cura di). Florence: Sansoni Editore, 1965. P. 1-22; Nicol D. M. Byzantium and Venice. A Study in Diplomatic and Cultural Relations. Cambridge: University Press, 1992. P. 72-74.

³⁵⁶ Исследователи византийской иконографии Страшного Суда рассматривали различные раннехристианские и средневековые письменные источники, в которых описывалось Второе пришествие и которые могли послужить примером для создания столь сложной композиции. В конце XIX - начале XX в. была выдвинута гипотеза о том, что на формирование этой иконографии могли повлиять сочинения IV века - гомилии Ефрема Сирина – См.: Покровский Н. В. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе. Т. III. Одесса, 1887; Voss G. Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig: E. A. Seemann, 1884. P. 64-75; Berteaux E. L'art dans l'Italie Méridionale. Paris: Albert Fontemoinge, 1904. P. 260-267. Во второй половине XX века некоторые ученые также обратились к восточным сочинениям – См.: Paeseler W. Die römische Welt gerichtet auf dem Vatikan // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1938. № 2. P. 312-394; Millet G. La Dalmatique du Vatican. Paris:

искусства сходятся во мнении, что именно канонические тексты Библии: Апокалипсис, книги ветхозаветных пророков (Дан. 7, Иез. 1, 37-38), Евангелия (Мф. 24, 25-51; 25, 31-46; Мк. 13, 24-36), являясь высшим авторитетом для христианства, стали самым важным источником для возникновения и толкования интересующей нас композиции.

Рассмотрим детально композицию Страшного Суда собора Торчелло. Вся сцена строится по четырем горизонтальным регистрам. Мы будем описывать их, начиная с верхнего.

В центре первого регистра представлен Христос в мандорле, по обе стороны от Него – надпись IC XC (илл. 1. 10). Спаситель восседает на радуге и «демонстрирует» стигматы на ладонях и стопах («Ибо Ты производил мой суд и мою тяжбу; Ты воссел на престоле, Судия праведный... Но Господь пребывает вовек; Он приготовил для суда престол Свой, и Он будет судить вселенную по правде», Пс. IX: 5-9); («... престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; И сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду», Апокалипсис IV: 2-3). По правую руку Христа в молитвенной позе изображена Богоматерь, по левую – Иоанн Креститель. Их фигуры образуют трёхфигурный Деисус. Два архангела представлены слева и справа от Деисуса, за ними, по шесть с каждой стороны, восседают апостолы («Иисус же сказал им:... когда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, сядете и вы на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых», Мф. XIX: 28) (илл. 1. 11,

Presses universitaires de France, 1945. P. 16-36; Milošević D. *Das Jüngste Gericht*. Recklinghausen: Bongers Verlag, 1963. P. 18-21. Другие исследователи рассматривали «Житие преподобного Василия Нового» и так называемые «Апокалипсис Святого Петра», «Апокалипсис Святого Павла», «Апокалипсис Богоматери» как тексты, повлиявшие на создание картины Страшного Суда – См.: Garidis M. K. *Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique*. Thessaloniki: Эт - Мок - . Эл, 1985. P. 24. И. Крест считает, что иконография Страшного Суда была придумана в Студийском монастыре в Константинополе в XI в. и впервые появилась в книжной миниатюре – Christie Y. *Jugements derniers. La Pierre-qui Vire: Zodiaque*, 1999. P. 21, 27. По мнению А. Грабара, на формирование этой иконографии помимо текстов могло повлиять позднеантичное искусство, а именно сцены триумфа императора, античного трибунала и т. д. – См.: Grabar A. *L'Empereur dans l'art byzantin*. London: Variorum, 1971. P. 249-258. А также большое влияние на формирование этой композиции оказали, по мнению некоторых исследователей, видения пророка Даниила (Дан. 7.) – См.: Лидова М. А. *Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохабя из собрания Синайского монастыря / Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси*. Лидов А. М. (ред. и сост.) М.: Индрик, 2011. С 338. Примечание 13.

12). За Христом и апостолами виднеются бесчисленные сонмы ангелов («Когда же придет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей», Мф. XXV: 31). Струя пламени вырывается словно бы из-под мандорлы Христа и нисходит далее вниз. По обе стороны от пламени представлены огненные колёса («... престол Его – как пламя огня, колёса Его – пылающий огонь. Огненная река проходила пред Ним...», Дан. VII: 9-10). По сторонам от огненных колёс располагаются четырехликие херувимы (тетраморфы) с четырьмя крыльями исполненными очей, со скипетрами в руках.

В центре второго регистра композиции находится Этимасия («...Он приготовил для суда престол Свой, И Он будет судить вселенную по правде...», Пс. IX: 8-9) (илл. 1. 13). На Престоле, поверх покровной ткани представлены орудия Страстей, копье, губка, крест с терновым венком и закрытая книга («...спасутся в это время из народа твоего все, которые найдены будут записанными в книге», Дан. XII: 1). По обе стороны от престола – коленопреклоненные Адам и Ева. Два одноликих шестикрылых херувима и два архангела со скипетрами в руках фланкируют престол. Справа от Этимасии изображен ангел, сворачивающий в свиток небо со звездами («И истлеет всё небесное воинство; и небеса свернутся, как свиток книжный», Исайя XXXIV: 4). По краям регистра справа и слева от Этимасии представлены по два трубящих ангела («... все изменимся вдруг, во мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными...», I Кор. XV: 51-52). За ангелами справа – композиция «Море возвращает своих мертвецов» (илл. 1. 15). Обнаженная женская фигура, являющаяся персонификацией Моря, восседает на змее и держит в одной руке рыбу, в другой – рог изобилия. Вокруг нее плавают рыбы, извергающие человеческие части тел из своих пасть. Композиции Моря в левой части регистра соответствует композиция с земными животными, которые также извергают из своих пасть человеческие фигуры (илл. 1. 14). Среди животных представлены как реальные, так и мифические. Снизу вверх: лев,

слон, медведь, леопард, гиена, грифон. Чуть правее – две птицы с частями человеческих тел в клювах. Группы морских и земных животных, извергающих людей из своих пасть в композициях Страшного Суда, восходят к гомилиям Ефрема Сирина³⁵⁷. Испуганная земля вернула мертвецов, то же сделал и океан; птицы, рыбы и звери, когда-либо поглотившие людей, «извергали их из себя»³⁵⁸. Над земными животными представлены воскресшие персонажи. Четыре фигуры в погребальных пеленах воздевают руки к небу.

В центре третьего и четвертого регистров находятся изображения «взвешивания душ» и «Богоматери Оранты» (илл. 1. 16).

В левой части, по правую руку от представленного в верхнем ярусе Христа, изображены праведники и композиция Рая. Справа в двух нижних регистрах, соответственно по левую руку от Христа, – композиция Ада и мучения грешников («И поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую», Мф. XXV:33).

Представленные слева блаженные праведники изображены в виде четырех групп персонажей (илл. 1. 17, 61, 62). Каждая группа имеет свой социальный статус. Справа располагаются епископы, левее – земные правители, далее – преподобные, настоятели монастырей и монахи, и в конце – праведные жены. Взгляды праведников устремлены вверх, руки воздеты к небу. («Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: «приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство...», Мф. XXXV:34). Некоторые исследователи делали попытки идентифицировать святых в этих группах. По мнению А. Ньеро, первой группе справа среди первых трех персонажей выделяются Григорий Назианзин и Василий Великий с темными волосами и бородой, во второй группе первый мученик – это Феодор Стратилат, далее во втором ряду слева направо находятся: Св. Георгий, Св.

³⁵⁷ Voss G. Das jüngste Gericht in der bilden den Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig: E. A. Seemann, 1884. P. 51.

³⁵⁸ Ibid.

Димитрий, Св. Прокопий³⁵⁹. Среди монахов исследователь различает Св. Евфимия с длинной раздвоенной бородой, левее Антония Великого и Савву Освященного. В последней группе различимы Мария Египетская стоящая первой в этой группе; левее, скорее всего Екатерина Александрийская с короной на голове³⁶⁰.

В нижнем регистре изображен Рай (илл. 1. 19). Снаружи у его дверей, которые охраняет одноликий четырехкрылый херувим, стоят ангел и апостол Петр. По левую сторону от врат первым изображен благоразумный разбойник с крестом в руках («И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю», Лк. XXVIII: 40-43), левее – Богоматерь с руками перед грудью, сложенными в жесте ходатайства. Последним в этом регистре представлено «Лоно Авраамово». Праотец Авраам, восседая на троне, держит на руках маленькую фигуру праведного Лазаря, по обе стороны от них – фигуры детей в коротеньких туниках («Умер нищий и отнесен был Ангелами на лоно Авраамово; умер и богач, и похоронили его, И в аде, будучи в муках, он поднял глаза свои, увидел вдали Авраама и Лазаря на лоне его», Лк. XVI:24). Все персонажи этой сцены стоят на зеленом поземье, покрытом цветами. За вратами Рая, между благоразумным разбойником и Богоматерью, Богоматерью и Авраамом, и слева от Авраама представлены райские деревья.

В правой части нижней зоны находится композиция Ада («Тогда скажет им и тем, которые по левую сторону: «идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный Дьяволу и ангелам его», Мф. XV: 41). Огненная река, исходящая от престола Христа в верхнем регистре, спускается к третьему, где два ангела с длинными копьями подталкивают проклятых в огонь (илл. 1. 18). Здесь же представлен седовласый дьявол синего цвета, сидящий на двуглавом змее, пожирающем людей. На коленях у дьявола восседает Антихрист. Крылатые бесы летают вокруг адского пламени и толкают

³⁵⁹ Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 38.

³⁶⁰ Ibid.

грешников в огонь. Среди этих последних можно рассмотреть представителей тех же самых социальных групп, что и в образах спасенных праведников: представители священноначалия в епископских омофорах, неправедные земные властители как мужского, так и женского пола, грешные монахи и миряне (илл. 1. 57). Л. Контон и А. Ньеро различают среди грешников в аду Константина V Копронима иконоборца, которого ангел толкает длинной палкой в огонь внизу композиции (идентифицирован по изображениям на монетах), лысый епископ в одеянии с лором – это еретик Несторий, архиепископ Константинополя (428-431 гг.). Наверху монах, которого чертенок тянет за бороду, – это еретик-монофизит Евтихий (V в.), ниже – бюст патриарха Константинополя Сергия еретика (610-638 гг.), правее – бюст императрицы Евдоксии (преследовавшей Иоанна Златоуста)³⁶¹. А. Ньеро отмечает две головы внизу симметрично от змея – это мужская голова персонажа «похожего на монгола» с длинными изогнутыми усами и серьгой в ухе и выбритым высоким лбом, а рядом с ним представлена женщина египтянка в арабском цветном тюрбане с голубыми кольцами на шее. Они символизируют язычников, горящих в аду³⁶².

М. К. Гаридис идентифицирует персонажа в тюрбане как пророка Муххамеда, а также находит главу варварского племени в синем головном уборе среди проклятых в аду³⁶³. При этом автор отмечает, что в византийском искусстве это одно из редчайших выражений религиозной «борьбы» с иноверцами.

Глядя на некоторых персонажей в аду можно предположить, что мозаичисты хотели представить обобщённые образы сарацинов разных категорий (султан или представитель ученого сословия в белом тюрбане, намотанном на островерхую тюбетеечку, военный, справа внизу женоподобный образ, но в мужском головном уборе).

³⁶¹ Conton L. Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti. Venezia: Bortoli, 1927. P. 49-50; Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 38

³⁶² Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 38.

³⁶³ Garidis M. K. Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique. Thessaloniki: 'Ετ - Μάκ -, Σπ, 1985. P. 85.

Нижний регистр разделен на шесть прямоугольников, три вверху и три внизу (илл. 1. 20). В каждом из них представлены различные мучения, подробно разобранные О. М. Дальтоном.³⁶⁴ В первом верхнем прямоугольнике три персонажа горят в огне. Первый из них представлен в профиль, он поднес правую руку ко рту. Это образ Богача из притчи о Богаче и Лазаре («возопив, сказал: отче Аврааме! Умилосердись надо мною и пошли Лазаря, чтобы омочил конец перста своего в воде и прохладил язык мой, ибо я мучусь в пламени сем», Лк. XVI: 24). В следующем верхнем регистре изображены четыре обнаженные фигуры на темном фоне. Это гневливые в вечной темноте. Третий компартимент самый узкий. В нем два персонажа, представленные по пояс, олицетворяют ленивых, увязающих в болоте. В нижнем ряду в первом слева компартименте черепа людей со змеями, выползающими из их глазниц (это те, которые «грешили своими глазами»). В среднем прямоугольнике – головы с огромными раскаленными добела серьгами в ушах (это те, которые «грешили ушами»). В последнем компартименте представлены людские черепа, руки и ноги и другие части тел (те, которые грешили «своим телом», представлены в виде массы костей и черепов). У Л. Контона и Дж. Лоренцетти есть своя версия о грехах, которые олицетворяют проклятые³⁶⁵. В первом левом сегменте вместе с образом Богача представлены «похотливые в вечном огне». В следующем сегменте – «чревоугодники в вечной мерзлоте». Правее в темной воде – «гневливые». Ниже в левом сегменте черепа с червями в глазницах – это «завистники». Правее головы с золотыми серьгами в ушах – «скряги, алчные». В последнем сегменте – «ленивые». С этой интерпретацией соглашается А. Ньеро³⁶⁶. М. Гаридис на основании надписей на более поздних композициях Страшного Суда идентифицирует мучения первых сцен Страшного Суда в византийском искусстве так: «тартар» (2 Петр. 2, 4)

³⁶⁴ Dalton O. M. *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Ormonde Maddock, 1911. P. 404.

³⁶⁵ Conton L. *Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti*. Venezia: Bortoli, 1927. P. 49-51; Lorenzetti G. *Torcello. La sua storia, i suoi monumenti*. Venezia: Carlo Ferrari, 1939. P. 55-56.

³⁶⁶ Niero A. *La basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: ARDO, 1968. P. 38.

или «тьма», «черепа» (чаще всего со змеями (или червями – червь неусыпающий (Мк. 9, 48)), выползающими из глазниц), «скрежет зубов (Мф. 13, 42)», «алчные», «богач»³⁶⁷.

Интересен, на наш взгляд, сегмент с так называемыми «алчными» (илл. 1. 21). Здесь изображено несколько персонажей с характерными прическами и чертами лиц: высокий оголенный лоб, на который падает одна длинная прядь волос, при этом длинные волосы на затылке, слегка завитые кверху усы, темные густые брови, у всех в ухе большая серьга. В сцене Ада регистром выше представлен один такой же персонаж, однако без пряди волос на лбу, тот, которого А. Ньеро сравнил с монголом. На наш взгляд, здесь могла быть представлена какая-то конкретная враждебная христианству народность, возможно, непосредственно связанная с историей базилики или острова Торчелло. Известно, что остров Торчелло был населен впервые в 452 г. жителями Альтино, бежавшими от гуннов. Прокопий Кесарийский (между 490 и 507 гг. - после 562 г.) в его сочинении «Война с вандалами» описывает внешность гуннов: они носили оголенные щеки и подбородок, подстриженную кругом голову с пучком длинных волос на затылке³⁶⁸, что теоретически совпадает с внешностью «алчных» Торчелло. Аммиан Марцеллин (около 330 г - после 395 г.) также сообщает о том, что гунны носили одну серьгу в левом ухе; «в целом этот народ был непомерно жадным, что побуждало их к постоянным набегам»³⁶⁹. О ношении одной серьги в левом ухе мужчинами гуннами свидетельствуют многочисленные мужские захоронения, в которых находят по одной серьге³⁷⁰. О жадности гуннов пишет Дионисий Периегет (III в.) в "Истории Вселенной": «они принудили мидян заплатить им 40 000 золотых монет и вообще имели такое

³⁶⁷ Garidis M. K. Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII^e - au XIV^e siècle) // Сборник за ликовне уметности. 1982. № 18. P. 2; Idem. Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique. Thessaloniki: Έτ - Μάκ -, Σλ, 1985. P. 86.

³⁶⁸ Прокопий Кесарийский. Война с вандалами. Тайная история. Серия: Памятники исторической мысли. Пер., вступ. статья и комм. Чекаловой А. М. Наука. 1993. С. 338; Иловайский Д. И. История России. Начало Руси. М.: Чарли, 1996. С. 173.

³⁶⁹ Беккер К. Ф. Древняя История. М.: Альфа-книга, 2012. ч. III, кн. V. С. 883-884.

³⁷⁰ Ковалевская В. Б. Гунны и археология / Ковалевская В. Б. Кавказ и аланы. Века и народы. М.: Наука, 1984. С. 102.

множество золота, что делали из него кровати, столы, кресла, скамейки и проч.»³⁷¹.

Таким образом, в сегменте с т. н. «алчными» мог быть изображен народ, непосредственно связанный с историей острова Торчелло – гунны, от которых бежали на Торчелло жители Альтино. О том, что в XI - XII вв. в Торчелло была важна память о начале истории острова, свидетельствует развитый там в это время культ Святого Элиодора, – первого епископа Альтино, мощи которого были перенесены в базилику Торчелло после 639 г. и захоронены в самом алтаре. Святой Элиодор продолжал почитаться на Торчелло в XI - XII вв. (праздник его был установлен 3 июля), и даже был изображен в апсиде собора³⁷².

Необходимо оговорится, что из-за отсутствия непосредственных источников образов «алчных» Торчелло данная интерпретация носит лишь чисто гипотетический характер.

* * *

На наш взгляд, важно объяснить, почему мы говорим о византийском происхождении иконографии Страшного Суда в Торчелло.

По мнению А. М. Коканьяка, автора фундаментального труда по иконографии Страшного Суда, специфические западные детали в данной композиции появляются лишь с XII в. на порталах романских церквей, таких как Сен Лазар в Отене, а до этого времени существовала одна, византийская, схема интересующего нас сюжета³⁷³. Тем не менее, когда мы говорим о становлении определенной иконографии, стоит всегда учитывать разнообразные влияния, которые могли привнести в не до конца сформировавшуюся схему различные детали.

³⁷¹ Geographi Graeci Minores. Müller C. (ed.). Paris, 1861. V. II. P. 261.

³⁷² Niero A. Santi di Torcello e di Eraclea tra storia e leggenda / Santi e beati veneziani. Musolino G. (a cura di). Venezia: Quaranta profile, 1963. P. 31-40.

³⁷³ Cocagnac A. M. Le Jugement Dernier dans l'art. Paris: Éditions du Cerf, 1955. P. 26-41.

В византийском мире сохранились монументальные картины Страшного Суда постиконоборческого периода, датированные до 1000 г. Это фрески церкви Святого Стефана в Касторье (IX в.)³⁷⁴, церкви Петра и Павла в Татеве в Армении (около 930 г.)³⁷⁵, церкви Йиланлы-килисе (долина Ихлара, Каппадокия) (конец IX в.)³⁷⁶ и церкви Св. Иоанна Крестителя (Айвалы-Килисе) в долине Гюллю-Дере в Каппадокии (913-920 гг.)³⁷⁷. В композициях Страшного Суда этих церквей содержится множество тем-сюжетов, которые будут включены в классическую византийскую сложившуюся иконографию, но пока не всегда фигурируют все вместе в одной композиции: Христос на престоле, по бокам от Него Богоматерь и Иоанн Предтеча (Деисус) и двенадцать апостолов, позади которых стоят ангелы, деление нижней части композиции на сцены Ада слева от Христа и Рая справа от Него, взвешивание душ³⁷⁸.

Среди росписей названных выше церквей, особенно интересна композиция Страшного Суда церкви Петра и Павла в Татеве. В верхней части изображен Христос в мандорле, которого фланкируют апостолы Петр и Павел. Внизу изображены многочисленные мертвецы, восстающие из гробов, и два ангела, сворачивающие в свиток небо. Под ногами Петра представлена пальма, райское дерево. Скорее всего, были образы Рая и Ада внизу

³⁷⁴ Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. Athens: Melissa, 1985. P. 6-21. Fig. 4, 6, 7.

³⁷⁵ Thierry N. et M. Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Église Saint-Pierre et Saint-Paule de Tatev (début du X^e siècle) // Byzantion. 1968. № 38. P. 181.

³⁷⁶ Помимо всего, в Йиланлы-Килисе присутствуют мотивы, которые не войдут в классическую иконографию Страшного Суда: сорок севастикийских мучеников и двадцать четыре старца апокалипсиса – См.: Захарова А. В. Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи Македонской династии // Христианское чтение. 2011. № 6. С. 194-222. Рис. 1; Thierry N. et M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1963. P. 100. Fig. 22; Epstein A. W. Rock-cut Chapels in Göreme Valley, Cappadocia: the Yilanlı Group and the Column Churches // Cahiers archéologiques. 1975. № 24. P. 115-126; Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1991. P. 307-310; Thierry N. La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age. Turnhout: Brepols Publishers, 2002. P. 155-158. Fiche 32.

³⁷⁷ Thierry N. et M. Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce // Cahiers Archeologiques. 1965. № 15. P. 97-154; Thierry N. Haut Moyen Âge en Cappadoce: les églises de la région de Cavusin. Paris: Librairie orientale P. Geuthner, 1983. T. I. P. 135-181, T. II. P. 405-406; Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1991. P. 37-44; Thierry N. La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age. Turnhout: Brepols Publishers, 2002. P. 145-154, 163-165. Fiches 24, 25.

³⁷⁸ Angheben M. Les jugements derniers byzantins des XI^e - XII^e siècles et l'iconographie du jugement immediate // Cahiers Archeologiques. 2002. № 50. P. 105.

композиции. От трона Христа слева шла огненная река, по сторонам которой были изображены трубящие ангелы.

По версии Н. и М. Тьерри, на композицию Страшного Суда церкви Татева оказали большое влияния западные каролингские миниатюры с образом Второго пришествия. Исследователи обозначили те мотивы, которые позволяют отнести изображение к западному варианту этой сцены: многочисленные мертвецы, восстающие из своих гробов в нижней части сцены (для византийского искусства не характерно появление такого большого числа восстающих из гробов) и отсутствие композиции Деисуса в верхней части³⁷⁹. М. и Н. Тьерри считают, что наиболее близкими по композиции к Страшному Суду церкви Татева являются миниатюры Бамбергского апокалипсиса и Перикопов Генриха II³⁸⁰. Таким образом, в X в. западные влияния в виде отдельных сцен или их деталей могли проникать в складывающуюся византийскую иконографию Страшного Суда³⁸¹.

В XI в., однако, вырабатывается уже зрелая иконография византийского Страшного Суда, которую можно увидеть в своде нартекса церкви Панагии тон Халкеон в Фессалонике (после 1028 г.)³⁸². И наряду с появляющимися в Северной Италии в XI в. собственными вариациями на тему Второго

³⁷⁹ Thierry N. et M. Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Église Saint-Pierre et Saint-Paule de Tatev (début du X^e siècle) // *Byzantion*. 1968. № 38. P. 181.

³⁸⁰ Ibid. 195.

³⁸¹ Наличие большого количества восстающих мертвецов и отсутствие Деисуса в сценах Страшного Суда действительно характерно для западного искусства. Это мы можем видеть, например, на фреске в церкви Святого Георгия в Рейхенау (Оберцелла), росписи около 1000 г. (См.: Voss G. *Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*. Leipzig: E.A. Seemann, 1884. P. 43-44), Св. Иоанна в Мюнстере (785-795 гг.) (См.: Brenk B. *Tradition und Neuerung*. Wien: Böhlau, Akademie der Wissenschaften, 1966. P. 117-119; De Francovich G. *Il ciclo pittorico della chiesa San Giovanni a Münster (Müstair)* // *Arte Lombarda*. 1956. № 2. P. 28) и на слоновой кости «Страшный Суд - Преображение» из музея Виктории и Альберта в Лондоне (около 800 г.), южная Германия / Северная Италия (См.: Victoria and Albert Museum. Search the collections. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O90891/the-last-judgement-the-transfiguration-panel-unknown/> (дата обращения: 30.03.2014)).

³⁸² На восточной части свода изображен Христос в мандорле на троне, ему кланяются Адам и Ева с двух сторон. Справа и слева Ему предстоят лоратные архангелы, далее – Богородица и Иоанн Предтеча, а также двенадцать апостолов, по шесть с каждой стороны. У ног Христа находятся четыре херувимы. Над мандорлой Христа и над апостолами изображены ангелы. От Его стоп изливается огненная река. На противоположной стороне свода представлен Рай: лоно Авраамово, Богородица, благоразумный разбойник с крестом, врата Рая с херувимом, перед которыми представлен ангел с толпой избранных. В свободных полях свода изображены Земля и Море, возвращающие своих мертвецов. В южном люнете представлены два трубящих ангела – См.: Brenk B. *Tradition und Neuerung*. Wien: Böhlau, Akademie der Wissenschaften, 1966. P. 119-122. Fig. 3; Tsitouridou A. *The church of the Panagia Chalkeon*. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1985. P. 49.

Пришествия³⁸³, сложившаяся византийская схема оказывает большее влияние на росписи базилик в этом регионе³⁸⁴.

Сравним композицию интересующего нас образа в Торчелло с теми изображениями Страшного Суда, византийское происхождение которых не вызывает сомнения. Таковыми являются две миниатюры Евангелия (Gr. 74) из Национальной библиотеки в Париже, созданного в Студийском монастыре Константинополя в третьей четверти XI в. (fol. 51 v., fol. 93 v.)³⁸⁵, две иконы из монастыря Святой Екатерины на Синае (начала XII в. и конца XII в.)³⁸⁶ и резная слоновая кость конца XI в. из музея Виктории и Альберта в Лондоне³⁸⁷. Композиционное сходство Страшного Суда в Торчелло с этими памятниками отмечали многие исследователи³⁸⁸, однако, на наш взгляд, стоит провести более подробное их сравнение.

Е. Барто считает, что Страшный Суд Торчелло является «расширенной версией» миниатюры кодекса (Grec. 74, fol. 51v.)³⁸⁹ (илл. 3. 36). Ее композиционное построение лишено отчетливой соразмерности и симметричной выстроенности сцен по горизонталям и вертикалям, которые отличают монументальную мозаику Торчелло. Тем не менее, при более

³⁸³ Росписи баптистерия в Новаре около 1080 г. – См.: Christe Y. Apocalypse and Last Judgment around the year 1000 / The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950-1050. Landes R., Gow A., Van Meter D. (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 148. Или фрески в Сан Пьетро аль Монте в Чивате, конца XI в. – См.: Grabar A. Influences Byzantines sur les Peintures Murales de Civate / Arte in Europa: scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan. Milano: Tip. Artipo, 1966. P. 279-282.

³⁸⁴ Страшный Суд базилики Сан Микеле а Оледжио, регион Пьемонт (2-я пол. XI в.) (См.: Venturoli P. Il San Michele di Oleggio. Torino: Editris, 2009. P. 39.), Страшный Суд собора Сант Анжело ин Формис в Капуе (посл. четверть XI в.) (См.: Morisani O. Gli affreschi di San Angelo in Formis. Napoli: Cava dei Tirreni, 1962. P. 61.).

³⁸⁵ Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X - начала XII века. М.: Гамма Пресс, 2012. С. 348. Илл. 297; Tsuji S. The headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr.74 // Dumbarton Oaks Papers. 1975. V. 29. P. 166-203.

³⁸⁶ Sotiriou G. et M. Les icones du Mont Sinaï. Athènes: Institut français d'Athènes, 1956-58. V.1. P. 150-151.

³⁸⁷ Goldschmidt A., Weitzmann K. Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen. Berlin: B. Cassirer, 1934. Bd. II, Pl. 123; Brenk B. Tradition und Neuerung. Wien: Böhlau, Akademie der Wissenschaften, 1966. P. 82-86.

³⁸⁸ Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI - первая четверть XII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 487; Bettini S. La decorazione musiva a Torcello / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 86; Jonsdottir S. An 11th century Last Judgment in Iceland. Reykjavick: Almenna Bókafélagið, 1959; Polacco R. La Cattedrale di Torcello. Treviso: Edizioni Canova, 1984. P. 61; Garidis M. K. Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthétique. Thessaloniki: 'Ετ - Μακ - Σπ, 1985. P. 84-85; Rizzardi C. La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina / Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G. e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009. P. 75.

³⁸⁹ Berteaux E. L'art dans l'Italie Méridionale. Paris: Albert Fontemoinge, 1904. P. 263-264.

внимательном изучении, можно увидеть, что она делится на четыре горизонтальные зоны.

Состав изображений в верхнем регистре повторяет композицию Торчелло с единственным отличием: отсутствуют архангелы, фланкирующие Деисус. У подножия трона Христа располагаются четыре одноликих херувима (вместо двух в Торчелло), под ними попарно крылатые огненные колеса. Еще ниже, в центре среднего регистра и композиционном центре всей сцены Страшного Суда, представлена Этимасия, под которой проходит огненная река, текущая от трона Христа. В отличие от композиции Торчелло на миниатюре отсутствуют поклоняющиеся трону Адам и Ева, архангелы и херувимы. Левее и ниже ее – праведные, распределенные по четырем группам: епископы, земные правители, мужчины миряне и жены. Слева от них изображение ангела Апокалипсиса, сворачивающего свиток неба. Справа от Этимасии сцена с трубящим ангелом, тремя мертвецами, встающими из гробов, и земными животными, извергающими человеческие тела из своих пастей. Соответствующая им сцена с морскими животными, также отдающими мертвецов, вынесена в отдельную композицию слева, за спасенными женами. Фигуры трубящих ангелов в ней отсутствуют, как и отсутствует персонификация Моря. В правой нижней части средней зоны, как и в Торчелло, представлены проклятые, которых ангелы толкают в пламя Ада, – епископы, короли, миряне – изображены в полный рост, в отличие от оглавных образов Торчелло. Отдельно в этой сцене, за спинами ангелов, представлен Богач из притчи о Лазаре с поднесенным к губам перстом, молящий об избавлении от жажды. Его фигуре соответствует Богач, изображенный в огненном пламени грешников в «компартименте мучений» нижнего регистра Торчелло. Посреди огненного озера верхом на чудовище сидит Дьявол, держащий на коленях Антихриста. В данном случае чудовище одноглавое.

Сцены нижнего регистра миниатюры, как и верхнего, композиционно более сбалансированы. Центральная из них – образ архангела,

взвешивающего человеческие души – идентична сцене в Торчелло. Слева от нее представлен Рай, но в сокращенном по сравнению с Торчелло варианте, без ангела и раскаявшегося разбойника. Зато перед его воротами вслед за апостолом Петром изображена целая группа шествующих в Рай праведных (еще раз напомним, что в мозаике собора Торчелло скорее всего тоже была такая группа праведников за образом Петра)³⁹⁰. Образы рая запечатлены в фигурах сидящей на троне Богоматери с ладонями повернутыми к зрителю (жест заступничества) и Авраама с душой Лазаря на коленях («Лото Авраамово»). С ними контрастируют картины адских мучений в правой части регистра. Как и на мозаике Торчелло, они также размещены в шести отдельных компартиментах, имеющих на миниатюре арочные завершения. Слева направо сверху вниз представлены следующие сегменты: в первых двух замерзающие грешники в адской мгле, изображенные по пояс, далее – черепа на темном фоне, ниже – отдельные головы в адском пламени, вновь черепа на темном фоне, в последнем сегменте – черепа со змеями в глазницах.

Вторая миниатюра греческого кодекса с изображением Страшного Суда, (Grec. 74, fol. 93v.), является скорее сокращенным вариантом первой (илл. 3. 39). Композиция делится всего на три условных регистра, отсутствуют фигура ангела, сворачивающего свиток небес, композиции с животными. Праведники представлены в одном ряду, образуя всего три группы. Мучения Ада представлены тремя компартиметами вместо шести. Отсутствует группа праведников, шествующих в Рай, и апостол Петр провожающий их.

Другими примерами византийской иконографии Страшного Суда являются две иконы из монастыря Святой Екатерины на Синае.

Первая икона из группы шести икон заказанных иеромонахом монастыря Св. Екатерины на Синае Иоанном Тохабом написана в начале XII в., она плохо сохранилась: изображения многих сцен утрачено³⁹¹ (илл. 3. 37).

³⁹⁰ См. С. 50.

³⁹¹ Лидова М. А. Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохабии из собрания Синайского монастыря / Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. Лидов А.

Композиция мысленно делится на четыре горизонтальные зоны. Наверху было традиционное изображение Христа на троне, окруженного фигурами Богородицы, Предтечи, апостолов и ангелов. Внизу трона – по паре огненных колес, образы херувимов отсутствуют. Из-под ступней Христа вырывается огненное пламя. В центре следующей зоны Адам и Ева преклоняют колени перед Престолом Уготованным. Слева от Этимасии представлены группы праведников – по три группы в два ряда. При этом в нижнем ряду представлены две группы праведных жен: цариц и монахинь. Справа – композиция с проклятыми, которых ангелы толкают в адский огонь. Проклятые изображены как в рост, так и оглавленными. Правее в этом же регистре Сатана, восседающий на змееподобном одноглавом монстре. Над этой сценой изображен ангел, сворачивающий свиток неба. В центре третьего регистра архангел Михаил взвешивает души умерших. Рядом с ним представлен другой архангел, отгоняющий длинным жезлом бесов от весов. Справа – мучения грешников, представленные в шести компартиментах. Первый компартимент представляет собой адское пламя, в нем изображена фигура Богача. Остальные зоны – прямоугольные. В первой слева изображены на темно-синем фоне черепа со змеями выползающими из глазниц. Правее – сегмент с отделенными головами в пламени огня. Ниже в первом сегменте представлены черепа на темно-синем фоне уже без змей. Правее также отделенные головы в адском пламени (одна из голов представлена в короне). Правее сегмент почти полностью утрачен. Нижний регистр иконы сильно поврежден, многие фигуры утрачены. Сохранилась, однако, голова Богородицы в левой части регистра. Ближе к центру различима голова юного персонажа (скорее всего благоразумного разбойника) и крылья херувима, находящегося в дверях рая. В правой части

М. (ред. и сост.) М.: Индрик, 2011. С. 335. Примечание 5; Sotiriou G. et M. Les icones du Mont Sinaï. Athènes: Institut français d'Athènes, 1956-58. V.1. P. 150-15; Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century / Weitzmann K. Studies in classical and Byzantine manuscript illumination. Chicago: University of Chicago Press, 1971. P. 271-313; Mouriki D. La présence géorgienne au Sinaï d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine // Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις. Συμπόσιο. Athens, 1991. P. 39-40; Trahoulia N. The Truth in Painting: a Refutation of Heresy in a Sinai Icon // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. 2002. № 52. P. 271-285.

нижней зоны видны некоторые фигуры, сохранившиеся по пояс – трубящие ангелы в утраченной композиции «Земля возвращает своих мертвецов» в центре и группа праведников над ними. Над всеми сценами Страшного Суда на этой иконе идут надписи на греческом и грузинском языках. К сожалению, пока эти надписи не опубликованы, не изучены и не переведены, что, однако могло бы в некотором роде облегчить исследование иконографии Страшного Суда³⁹².

Вторая икона Страшный Суд из монастыря Святой Екатерины на Синае датируется около 1200 г. (илл. 3. 40). Она была написана местным (?) художником и является списком с более ранней иконы, рассматриваемой выше³⁹³. Сцены и их расположение практически совпадают на обеих иконах, но сама живопись на второй сохранилась намного лучше. Внизу мы видим уцелевшие сцены «Земля и Море возвращают своих мертвецов», поэтому можем сказать, что на более ранней иконе эти сцены были внизу. Кроме того в композиции «Море» скорее всего была персонификация Моря сидящая на змее, как мы видим на более позднем списке.

Еще одним примером византийской иконографической схемы Страшного Суда является пластинка слоновой кости из музея Виктории и Альберта в Лондоне, созданная в конце XI в. в Константинополе³⁹⁴ (илл. 3. 38). Композиция делится на три регистра. В первом традиционно в центре изображен трехчастный Деисус в окружении апостолов и ангелов. Под ногами Христа – два херувима и огненная река, нисходящая в Ад. Во втором регистре справа от Христа – две группы праведников. Слева – ангел, толкающий грешников в Ад. Грешники при этом изображены в полный рост. Правее – фигура сатаны с Иудой на коленях, восседающая на четырехглавом змее. По центру нижнего регистра представлена Этимасия без

³⁹² В статье М. А. Лидовой приводится лишь перевод эпиграмм на обороте иконы и на лицевой стороне под тронем Христа – См.: Лидова М. А. Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохабиз из собрания Синайского монастыря / Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. Лидов А.М. (ред. и сост.) М.: Индрик, 2011. С. 349-350.

³⁹³ Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΕ ΣΙΝΑΪΤΙΚΟ ΥΣΤΕΡΟΜΟΝΗΝΕΙΟ ΤΕΤΡΑΠΤΥΧΟ // ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ. ΑΘΗΝΑ, 2003. Ρ. 211-222.

³⁹⁴ Victoria and Albert Museum. Search the collections. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O94171/the-last-judgement-panel-unknown/> (дата обращения: 30.03.2014).

поклоняющихся Адама и Евы и сил небесных. По правую руку Христа внизу изображен Рай: Лоно Авраамово, Богоматерь на троне, Благоразумный Разбойник с крестом, и ангел провожающий праведников в Рай. По другую сторону от Этимасии представлен трубящий ангел и два мертвеца, восстающие из гроба. Левее – адские мучения в четырех сегментах: персонажи в рост, замерзающие в адском холоде, далее черепа и черепа со змеями в глазницах, и последний сегмент занимает фигура Богача.

Интересно обратить внимание на одну иконографическую особенность. В композиции собора Торчелло изображена Богоматерь Оранта в отдельном тимпане над дверным проемом. Над ним дугообразно идет надпись: VIRGO DI NATVM – PRECE PVLSA TERGE REATVM (Дева Божья, Дитя молитвой убеди, сотри вину). На вышеописанных константинопольских композициях Оранта отсутствует. Нам неизвестно был ли подобный образ на аутентичной мозаике начала XII в. Но если предположить, что он присутствовал в сцене Страшного Суда Торчелло изначально, то мы можем вновь проследить определенную связь мозаичной декорации собора с константинопольской художественной традицией. М. Ангебен считает, что в Торчелло Богоматерь выполняла «функцию заступницы перед Богом» и символизировала собой церковь, как Богоматерь в апсиде Софии Киевской³⁹⁵. Это объяснение вполне логично, так как Страшный Суд в Торчелло – это монументальная композиция. Иконография Оранты встречается в основном в монументальной живописи и каменных рельефах³⁹⁶. Кроме того, само появление мотива Оранты, которая связывалась с эпитетами 12 икоса (23 строфы) Акафиста – «нерушимая стена царства», «ты, которую ниспровергаются враги», «одушевленный храм», «непоколебимый столп церкви», – тесно связано с особым почитанием этого

³⁹⁵ Angheben M. Les jugements derniers byzantins des XI - XII siècles et l'iconographie du jugement immediate // Cahiers archéologiques. 2002. № 50. P. 119.

³⁹⁶ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери [Электронный ресурс]: СПб, 1914. Т. I. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33&chap=31 (дата обращения: 06.10.2013); Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 168.

образа как защитницы столицы византийской империи³⁹⁷. Оранта украшала часть Влахернского святилища, апсиду ротонды часовни Агия - Сорос, где хранилась главная реликвия Константинополя – рака с Ризой Богоматери (заступницы города от набегов врага)³⁹⁸. Этот мотив, возможно, повторенный в мозаике Торчелло, может указывать на работу артели константинопольского круга.

Интересно отметить, что тип Богоматери Оранты встречается часто в иллюстрациях ко второму вводному кондаку акафиста «Взбранной воеводе» Палеологовской эпохи³⁹⁹. Именно эта часть Акафиста в X в. была включена в ежегодную службу Влахернского храма на пятую неделю Великого поста в честь победы Константинополя над аварами в 626 г.⁴⁰⁰ Для нас интересно, что византийские и западные историки часто отождествляли аваров с гуннами. Феофилакт Симокатта (нач. VII в.) пишет: «Приступая теперь к началу моего исторического рассказа и описания войны с варварами, я прежде всего вспомню войну с аварами и вызванное ею волнение... Родом они были гунны, жили по берегу Истра, племя самое вероломное и ненасытное у всех кочевников»⁴⁰¹. Феофан Византийский (752 - 818 гг.) в своей летописи сообщает: «В том же году (л. м. 6050, Р. X. 550) появился в Византии странный народ, называемый авары... Авары носили длинные волосы, откинутае назад, связанные бечевками и заплетенные в косу, а в остальном наружностью своей походили на прочих гуннов»⁴⁰². В X в. Константин Багрянородный в главе «Рассказ о том, как был населен город, ныне называемый Венеция» своего сочинения «Об управлении Империей» предводителя гуннов Аттилу называет королем аварским (василевсом

³⁹⁷ Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 166-167.

³⁹⁸ Zervou-Tognazzi I. L'iconografia e la "Vita" delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odigitria // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. 1986. № 40. P. 262-287.

³⁹⁹ Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 165.

⁴⁰⁰ Там же. С. 162-163.

⁴⁰¹ Цит. по: Феофилакт Симокатта. История. Вступ. ст. Пигулевской Н. В. Перевод Кондратьева С. П. М.: АН СССР, 1957. С. 30.

⁴⁰² Цит. по: Феофан Византийский. Летопись от Диоклетиана до царей Михаила и сына его Феофилакта. Рязань: Александрия, 2005. С. 209. Также об отождествлении гуннов и аваров у Феофана Византийского - См.: Там же. С. 274.

аваров)⁴⁰³. Отождествляют гуннов с аварами также Иоанн Малала (около 491-578 гг.)⁴⁰⁴ и западный автор Павел Диакон (около 720 - 799 гг.)⁴⁰⁵. Таким образом, мозаичисты, прибывшие в Торчелло, вероятно могли получить от заказчика мозаик (местного епископа) «инструкцию» изобразить гуннов, от которых спасались первые жители Торчелло. И вполне вероятно, что художники, как и многие византийские историки и авторы, могли ассоциировать гуннов как раз с хорошо знакомыми им из прошлого Византийской империи алчными аварами (лат. *Avari* - алчные)⁴⁰⁶. Возможно, появление образа Оранты в мозаике Торчелло связано с образами иноверцев, представителей разных враждебных христианству народов в сценах Ада, и особенно образов «алчных гуннов-аваров» в сегменте с мучениями. Однако, стоит подчеркнуть, что это предположение носит лишь чисто гипотетический характер. Нам неизвестно, находился ли данный образ на аутентичной мозаике собора Торчелло, и кроме того иллюстрации к Акафисту и соответственно связь Оранты со вторым вводным кондаком известны лишь по памятникам последней трети XIII в.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Константин Багрянородный. Об управлении империей. М. Наука. 1991. Гл. 28.

⁴⁰⁴ Ioannis Malalae Chronographia. Rec. Dindorf L. Bonnae, 1831. P. 111.

⁴⁰⁵ Pauli Diac. Historia Langobardorum / Monumenta Germania e historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum. Hannoverae, 1878. I, 27; II, 10; IV, 11, 26, 37.

⁴⁰⁶ Авары совершали многочисленные набеги на Византийские территории. В 582 г. авары захватили стратегический византийский форпост Сирмий, в 618 г. вместе со славянами они осаждают Фессалоники, в 626 г. авары поддержали Персию в ирано-византийской войне и во главе славянских ратей осадили Константинополь – См.: The Other Europe in the Middle Ages: Avars, Bulgars, Khazars and Cumans. Curta F. (ed.). Leiden: Brill, 2008. P. 503. Эрдели И. пишет: «В VI веке византийцы выплачивали каганату дань золотом. Общая сумма годовой дани достигала 80 тыс. золотых солидов, а начиная с 600 г. увеличилась и до 100. ... Со временем и эти суммы стали недостаточны. В начале VII в. византийские императоры платили аварам за мир ежегодно до 120 тыс. солидов. ... До 626 г. аварскому кагану было выплачено 6 млн. солидов, что соответствовало 25 кг золота... вероятно авары переплавляли их для изготовления своих украшений» - Цит. по: Эрдели И. Авары / Исчезнувшие народы. Пучков П. И. (ред.). М.: Наука, 1988. С. 106. Также И. Эрдели пишет: ««В одном византийском источнике IX века описывается, как Болгарский хан Крум, легендарный правитель Дунайской Болгарии, увидев старого аварского воина, не удержался и спросил у него, отчего погибла страна Авария. Вот тот ответил: «... обилие вина породило пьянство, и авары, ослабев физически, потеряли рассудок. Наконец, нашло увлечение торговлей: авары стали торгашами: один обманывал другого, брат продавал брата. Это, господин наш, и стало источником нашего постыдного несчастья» - Цит. по: Эрдели И. Авары / Исчезнувшие народы. Пучков П. И. (ред.). М.: Наука, 1988. С. 108. К сожалению, автор не дает ссылку на этот византийский источник. Нам, однако, неизвестно почти ничего о внешности аваров, за исключением того, что они заплетали волосы в длинные косы на затылке и вплетали в них разноцветные ленты – См.: Там же. С. 106.

⁴⁰⁷ Этингоф О. Е. Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 163, 168.

Отметим также, что в отличие от Торчелло в сценах Ада на всех вышеупомянутых памятниках нет образов иноверцев (илл. 3. 41-43). На других уцелевших композиция Страшного Суда, современных мозаикам Торчелло, мы также их не встретим: речь идет о фреске Страшный Суд церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье (конец XI - начало XII в.)⁴⁰⁸ и Николо-Дворищенского собора в Великом Новгороде (после 1118 г.)⁴⁰⁹. Даже в отдельных сценах с изображением Ада мы не встретим образов иноверцев: миниатюра «Аллегорические сцены, Иоанн Лествичник с монахами, прощающиеся родители, друзья и братья и три сцены из Страшного суда» константинопольского кодекса «Лествица Иоанна Лествичника» (Vat. Gr. 394, fol. 12 r.) конца XI в.⁴¹⁰

Это позволяет сделать вывод, что для автора мозаичного убранства Торчелло тема наказания язычников имела особую определенную значимость, а ее решение было предложено им впервые.

Подытоживая, можем сказать, что композиции Страшного Суда на вышеописанных константинопольских памятниках сходны с этой же композицией в Торчелло. Четкая и последовательная горизонтальная регистровость, зональное разделение композиционного поля для сцен Ада слева от Христа и рая справа от Него, выбор и последовательность сцен, подбор персонажей говорят о том, что на всех пяти памятниках воспроизводится одна и та же вариативная иконографическая модель византийского (константинопольского (?)) происхождения, сложившаяся к XI в. и появляющаяся на стенах византийских храмов во всех регионах империи⁴¹¹. Можно с уверенностью говорить о том, что в сцене Страшного

⁴⁰⁸ Захарова А. В. Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // Византийский временник. 2000. № 59. С. 189-197; Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. Athens: Melissa, 1985. P. 66-83. Fig. 14, 15, 16, 17, 18.

⁴⁰⁹ Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI-первая четверть XII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 489-495.

⁴¹⁰ Лазарев В. Н. История Византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 90. Илл. 248.

⁴¹¹ Кроме уже упомянутых памятников, Страшный Суд Атенского Сиона (недалеко от Гори), конец XI в (См.: Вирсаладзе Т. Б. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984. С. 13-14. Илл. 10. 2; Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи. Тбилиси: Сахелгами, 1957. Том. 1. С. 90-93), Страшный Суд храма в Удабно второй половины XI в. (См.: Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи. Тбилиси: Сахелгами, 1957. Том. 1. С. 48), Страшный Суд церкви Святого Георгия в Бочорме в Грузии (после 1104 г) (См.: Макарова А. Л. «Фрески церкви Св. Георгия в

Суда собора Санта Мария Ассунта в Торчелло передаётся византийская иконография без привнесения каких-либо западных деталей, однако здесь присутствует уникальный для иконографии этого сюжета мотив, который был задуман лично создателем мозаики, – иноверцы, язычники и мусульмане, горящие в аду.

* * *

Выше мы попытались показать связь между событиями второй половины - конца XI в. вокруг храма Гроба Господня и мозаичным ансамблем собора Торчелло. Мы предполагаем, что появление сцены Анастасис в Торчелло обусловлено созданием мозаики Анастасис в Ротонде Воскресения в 1042-1048 гг. и ее почитанием крестоносцами после освобождения Иерусалима в 1099 г. Тогда, на наш взгляд, необходимо объяснить, почему в Торчелло сцена Сошествия во ад появляется на плоскости западной стены вместе с композицией Страшного Суда, а не отдельно, например, в алтарной апсиде или нише (как в кафоликоне Неа Мони на Хиосе, базилике Урсиана в Равенне и церкви Абу Гош близ Иерусалима).

Вспомним, что замысел и реализация крестовых походов на Западе были пронизаны эсхатологическими, апокалиптическими настроениями и чаяниями Второго пришествия. Ими были окрашены все действия крестоносцев – от благочестивой практики до погромов. На Клермонтском соборе 27 ноября 1095 г. папа Урбан II обещал отпущение всех грехов покаявшимся участникам похода⁴¹². В тексте индульгенции было сказано: *Quicumque pro sola devotione, non pro honoris vel pecunie adeptione, ad liberandam ecclesiam Dei Hierusalem profectus fuerit, iter illud pro omni*

Бочорме (Грузия)» // «Актуальные проблемы теории и истории искусства». СПб., 2011. С. 46-55), Страшный Суд Михайловского собора Выдубицкого монастыря в Киеве (конец XI в.) (См.: Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI- первая четверть XII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 89-108).

⁴¹² О Первом Крестовом походе – См.: Заборов М. А. История крестовых походов в документах и материалах. М., Высшая школа, 1977; Он же. Крестоносцы на Востоке. М.: Наука, 1980; Успенский Ф. И. История Крестовых походов. М.: Мысль, 2001; Лучицкая С. И. Крестовые походы // Словарь средневековой культуры. Гуревич А. Я. (ред.). М.: РОССПЭН, 2003. С. 234-239.

penitentia ei reputetur⁴¹³ (Всякий кто только лишь ради набожности, а не ради стяжания чести или денег, для освобождения церкви Божьей отправится в Иерусалим, путь этот пусть зачтется ему вместо всякого покаяния).

Идея о прощении грехов была важной движущей силой первого крестового похода: рыцари-крестоносцы ощущали себя паломниками, идущими не только поклониться Святому городу, но и освободить его, тем самым гарантируя себе милость Божию и райское блаженство в будущей жизни⁴¹⁴.

Христиане ждали второго пришествия не как отдаленного в веках конца света, но как события ближайшего будущего – буквально завтрашнего дня. В конце XI в. по благословению папы Урбана II в Европе была распространена проповедь Петра Пустынника, Петра Амьенского, одного из «организаторов» первого крестового похода, призывавшего христиан освободить Иерусалим. Альберт Ахенский в 1108 г. в своем жизнеописании Петра, говорит, что тот побывал в Иерусалиме в конце XI в. и после посещения храма Гроба услышал голос Христа, призывавшего освободить Иерусалим от мусульман, правивших святым городом более 400 лет⁴¹⁵. В частности, Христос дал указание Петру, что Его Второе Пришествие произойдет после изгнания неверных из Иерусалима. И в своей проповеди Петр уделял этому особое внимание, призывая освободить храм Гроба Господня от язычников, превративших его в мечеть и ежедневно оскверняющих его⁴¹⁶. Гильберт Ногентский передает речь папы Урбана II: в эти времена которые приближаются, с божьей помощью, правление язычников заканчивается, и как говорят пророчества, перед приходом Антихриста христианство

⁴¹³ Somerville R. The Councils of Urban II. *Decreta Claromontensia*. Amsterdam: Hakkert, 1972. V. 2. P. 74.

⁴¹⁴ Alphandéry P., Dupront A. *La Chrétienté et l'idée de Croisade*. Paris: Albin Michel, 1995. P. 34-42; Riley-Smith J. *The First Crusaders (1095-1131)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 60-72; Rubenstein J. *Armies of Heaven: The First Crusade and the Quest for Apocalypse*. New-York: Basic Books, 2011. P. 24-28.

⁴¹⁵ В монографии Дж. Рубенштайна дается ссылка на источник: Albert of Aachen's history of the Journey to Jerusalem, trans. by Edgington S. B. Ashgate pub, 2013. Vol.1. P. 17. (См.: Rubenstein J. *Armies of Heaven: The First Crusade and the Quest for Apocalypse*. New-York: Basic Books, 2011. P. 12-14).

⁴¹⁶ В монографиях П. Альфандери, А. Дюпрона и Дж. Рубенштайна ссылка на следующие источники: *Annales Rosenveldenses*, *Monumenta Germaniae Historica Scriptores*. Hanover, 16, an. 1096. P. 101-102; *Historia belli sacri*. *Recueil des historiens des Croisades*. Paris, 3, 1844-1906. P. 169-170. (См.: Alphandéry P., Dupront A. *La Chrétienté et l'idée de Croisade*. Paris: Albin Michel, 1995. P. 54-55; Rubenstein J. *Armies of Heaven: The First Crusade and the Quest for Apocalypse*. New-York: Basic Books, 2011. P. 14).

воцарится в Иерусалиме⁴¹⁷. Данная идея, основанная изначально на отрывке из Евангелия от Луки, имела огромное значение для Первого крестового похода: «И падут от острия меча, и отведутся в плен во все народы; и Иерусалим будет попираем язычниками, доколе не окончатся времена язычников. ... и тогда увидят Сына Человеческого, грядущего на облаке с силою и славою великою. Когда же начнет это сбываться, тогда восклонитесь и поднимите головы ваши, потому что приближается избавление ваше» (Лк. 21: 24-27)⁴¹⁸. Освободить Святой город от мусульман, творивших в нем по свидетельствам современников⁴¹⁹, дикие бесчинства по отношению к христианам, и тем самым приблизить пророчество и Второе пришествие было главной целью похода. Накануне крестовых походов люди начали активно «замечать» апокалиптические знаки. Эккехард Аурский отмечает комету с хвостом в виде меча пронесшуюся в небе, облака цвета крови идущие с востока и запада и смыкающиеся воедино, царства восстающие на царства, землетрясения, что «возвещало приход Судьи», Гильберт Ногентский сообщает о знаках в виде креста появившихся на телах христиан. Луп Протоспафарий пишет, что в апреле 1095 г. ночью над Апулией были заметны многочисленные огни падающие с неба, наподобие звезд. Бальдерик Дольский говорит о нашествии саранчи огромных размеров⁴²⁰. Таких апокалиптических видений и символов было описано великое множество на протяжении всего Первого Крестового похода.

⁴¹⁷ В монографии П. Альфандери и А. Дюпрона дается ссылка: Guilbert of Nogent. *Dei gesta per Francos*. Turnhout, 1996, 5, P. 138-139. (См.: Alphandéry P., Dupront A. *La Chrétienté et l'idée de Croisade*. Paris: Albin Michel, 1995. P. 39-40).

⁴¹⁸ Alphandéry P., Dupront A. *La Chrétienté et l'idée de Croisade*. Paris: Albin Michel, 1995. P. 41.

⁴¹⁹ В монографии Дж. Рубенштайна ссылка на следующие источники: Robert the Monk. *Historia Hierosolimiana* / *Recueil des historiens des Croisades, Historiens occidentaux*, 1, Paris, 1866. P. 727-728; Baudry of Bourgueil. *Historia Hierosolimiana* / *Recueil des historiens des Croisades, Historiens occidentaux*, 4, Paris, 1879. P. 13; Guilbert of Nogent. *Dei gesta per Francos*. Turnhout, 1996, 5, P. 101-102. (См.: Rubenstein J. *Armies of Heaven: The First Crusade and the Quest for Apocalypse*. New-York: Basic Books, 2011. P. 27).

⁴²⁰ В монографиях П. Альфандери, А. Дюпрона и Дж. Рубенштайна приводятся следующие источники, в которых дается описания «знаков» вышеперечисленными средневековыми авторами: Ekkehard of Aura. *Historia Hierosolymitana* / *Recueil des historiens des Croisades, Historiens occidentaux*. Paris, 1895, 5. P. 18-19; Guilbert of Nogent. *Dei gesta per Francos*. Turnhout, 1996, 4, 17, P. 197 and 7, 32. P. 330; Lupus Protospatharius. *Chronicon rerum in regno Neapolitano gestarum* / *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*, ed. G. H. Pertz. Hanover, 1844, 5. P. 60-61; Baudry of Bourgueil. *Historia Hierosolimiana* / *Recueil des historiens des Croisades, Historiens occidentaux*, 4. P. 13. (См.: - Alphandéry P., Dupront A. *La Chrétienté et l'idée de Croisade*. Paris: Albin Michel, 1995. P. 61-65; Rubenstein J. *Armies of Heaven: The First Crusade and the Quest for Apocalypse*. New-York: Basic Books, 2011. P. 45-53).

После того как 15 июля 1099 г. крестоносцы освободили Иерусалим от «язычников», грядущее Второе Пришествие стало для Западного мира очевидной реальностью, о которой говорил сам Христос, пророчество из Евангелия от Луки (21: 24-27) стало сбываться. И в этом ключе появление Сошествия во ад как главного образа Иерусалимской святыни рядом со Страшном Судом в западно-христианском храме становится вполне ожидаемым.

Подтверждает данную связь декорация базилики крестоносцев в Абу Гош. Сцена Анастасис в главной апсиде тематически сочетается с росписями апсид боковых приделов. В конхе южного придела изображены прародители Авраам, Исаак, Иаков, сидящие на престолах в раю (илл. 3. 32). На их коленях – образы душ праведников в виде детей; два ангела в зеленых одеждах парят по обе стороны от Авраама, у каждого в руках – праведная душа. В конхе северного придела изображен Деисус: в центре – Христос на троне, благословляющий правой рукой; справа сохранились фрагменты волос Крестителя, слева – фрагменты фигуры Богоматери (илл. 3. 31).

Г. и Б. Кюнель, изучавшие ансамбль церкви Абу Гош, видят в декорации восточной части базилики явную аллюзию на тему Страшного Суда⁴²¹. Исследователи отмечают, что все три сцены – Анастасис, Лоно Авраамово и Деисус являются частью Страшного Суда, как и в Торчелло. При этом росписи восточной части базилики образуют единый ансамбль, посвященный праведникам: в нем звучит тема заступничества (Деисус), тема воскрешения праведников (Анастасис) и тема их пребывания в раю (на лоне Авраамовом). Г. Кюнель отмечает, что в декорации Абу Гош акцент с темы самого Суда над грешниками и праведниками переместился на обещание и манифестацию Спасения. Тем самым главная идея Страшного Суда – отделение грешников от праведников – в данном ансамбле как бы опущена. Тот факт, что Страшный Суд в этой церкви представлен не полностью, а

⁴²¹ Kuhnelt G. Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1988P. 173-177; Kuhnelt B. The Holy Land as a Factor in Christian Art / Christians and Christianity in the Holy Land. From the Origins to the Latin Kingdoms. Turnhout: Brepols Publishers, 2006. P. 494-497.

лишь избранными сюжетами, подчеркивающими спасение праведных на Страшном Суде, отображает надежды на грядущее Спасение освободивших Святой Град крестоносцев.

Еще одним свидетельством выдвинутой нами гипотезы являются образы «язычников», горящих в аду в мозаике Страшный Суд в Торчелло. Эти образы как раз могут быть обусловлены главной целью Первого Крестового похода, провозглашенной его идеологами, – освобождением Иерусалима от язычников и мусульман, после чего должно наступить Второе Пришествие: «...Иерусалим будет попираем язычниками, доколе не окончатся времена язычников. ... и тогда увидят Сына Человеческого, грядущего на облаке с силою и славою великою» (Лк. 21: 24-27).

Трудно переоценить ту роль, которую оказали на все христианское изобразительное искусство события XI-XII вв. вокруг храма Гроба Господня в Иерусалиме. Можно предположить, что апокалиптические настроения той эпохи как раз и обусловили появление своеобразного ансамбля западной стены собора в Торчелло. Предложенная нами дата создания мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло говорит в пользу этой гипотезы.

* * *

Подробный обзор памятников византийского происхождения, предпринятый нами в данной главе, позволяет без всяких сомнений отнести сцены Сошествия во ад и Страшного Суда западной стены собора Торчелло к делу рук византийской артели, знакомой в совершенстве с восточными канонами в изображении данных сюжетов. Более того, в них нет деталей характерных для западной иконографии (за исключением трех безымянных персонажей малого размера, восстающих из гробов, в сцене Анастасис, появление которых гипотетически может быть обусловлено нахождением сцены Распятия в верхней части западной стены). Таким образом, исполнение мозаик, оставалось в ведении византийских художников.

Однако, сам замысел ансамбля, уникальное совмещение сцен Сошествия во ад и Страшного Суда на стене собора, принадлежала местному епископу, заказчику, в данном случае, безусловно, соавтору, как своего рода дань важному историческому событию всего христианского мира – освобождению Иерусалима крестоносцами. По замыслу местного епископа были изображены иноверцы, язычники, мусульмане, горящие в аду. Мозаичный ансамбль западной стены собора Санта Мария Ассунта в Торчелло является синтезом работы византийских мозаичистов и западного заказчика, и безусловно отражает в своей сложной иконографической программе важнейшее историческое событие рубежа XI-XII вв. и эсхатологические чаяния связанные с ним.

В данной главе мы намеренно опускаем рассмотрение сцены Распятия в ансамбле западной стены собора Торчелло. Нет ни одного исторического свидетельства, говорящего в пользу присутствия этого сюжета в аутентичной декорации начала XII в. Наличие безымянных персонажей, восстающих из своих гробов по обе стороны от Христа в сцене Анастасис лишь чисто гипотетически и очень косвенно может указывать на присутствие этой сцены в начале XII в. Однако, если данный сюжет наличествовал по замыслу автора, то он семантически дополнял Сошествие во ад. В западно-европейском средневековье не было какой-либо традиции совмещения сцен Распятия и Анастасис в монументальной декорации храма, такая традиция скорее характерна для византийского искусства XI в. – как пишет А. Картсонис, в византийском храме сцены Распятия и Сошествия представляли собой «магическую формулу» спасения праведных⁴²². В кафоликоне монастыря Осиос Лукас Сошествие изображено на восточной стене нартекса, в южной его части. В северной части сцене Сошествия соответствует Распятие. Между ними над входом в наос изображен Пантократор. А. Картсонис подчеркивает, что на умозрительном уровне, Распятие и Сошествие являются проводниками людей ко спасению через таинства

⁴²² Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 215-221.

церкви⁴²³. Человек приходит к спасению, буквально пересекая пространство между двумя этими сценами. В наосе церкви Дафни сцены Распятия и Сошествия находятся соответственно на восточной стене северного и южного рукавов креста. Сцены расположены вблизи восточной части церкви, не так далеко от алтаря. Два сюжета «вводят» христиан в восточную часть, где совершается таинство Причащения. Кроме того, как мы писали выше, в Западном искусстве сцена Распятия с образами воскресших мертвецов являлась прообразом Страшного Суда⁴²⁴. Так (при наличии Распятия на аутентичной мозаике собора Торчелло) выбор местного епископа мог быть обусловлен как традицией западно-христианского искусства соотносить Распятие с темой Страшного Суда, так и византийской изобразительной традицией своеобразно совмещать сцены Распятия и Анастасис в пространстве храма. И в том и в другом случае, ансамбль западной стены собора Торчелло мог изначально передавать линейную картину христианского мира с его важнейшими событиями – уже произошедшими и грядущим в скором будущем. При этом главный акцент композиции западной стены ставился на масштабном, занимающем одну ее треть, Сошествии во ад.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ См. сноску 305.

ГЛАВА 4.**ИКОНОГРАФИЯ И ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ДЕКОРАЦИЯ
ЮЖНОЙ КАПЕЛЛЫ СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА
В ТОРЧЕЛЛО**

Данная глава посвящена иконографии мозаичного убранства южной капеллы собора Санта Мария Ассунта в Торчелло. Глава состоит из двух разделов. В первом мы анализируем фигуративные композиции мозаики, во втором небольшом разделе обращаемся к мозаичным орнаментам убранства собора, представленным именно в южной капелле.

4. 1. Фигуративные композиции

Мозаики южной капеллы собора Торчелло занимают почти всю ее поверхность: на своде вимы представлены четыре ангела, поддерживающие медальон с агнцем, в конхе апсиды – Христос на троне, по сторонам от которого изображены архангелы Михаил и Гавриил, ниже – образы четырех латинских святых: Григория I Великого, Мартина Турского, Амвросия Медиоланского, Августина Блаженного (илл. 1. 30-37).

Начнем описание мозаик южной капеллы Торчелло с убранства свода ее вимы, зрительно разделённого линиями из тессер синего цвета на четыре трапециевидных поля-сегмента, сходящихся к медальону в центре свода. В каждом поле изображён ангел, поддерживающий центральный медальон с помещённым в нём агнцем. В северном и южном сегменте ангелы представлены в рост, стоящими на голубых сферах (илл. 1. 68, 69), а в более коротких восточном и западном сегментах – поясные образы (илл. 1. 70, 71). Все ангелы изображены в светло-голубых хитонах. На ангелах представленных в рост – светло-зеленые гиматии, на поясных образах – светло-коричневые. На золотом и зеленом фонах показаны круглящиеся завитки аканфа, в некоторые из них включены изображения птицы или

животного – данная декорация воспроизводит символическое видение рая⁴²⁵. В двух сегментах – южном и северном – в чередующихся то синих, то зеленых завитках на золотом фоне изображены симметричными парами птицы (чайки?), протомы грифона⁴²⁶, львов и быков, павлины⁴²⁷ или попугаи⁴²⁸, плоды (возможно гранаты), далее идут совсем маленькие завитки (в северном сегменте четыре пустых завитка, а в южном – три, в одном из которых изображен светлый плод) (илл. 1. 72). На вогнутой поверхности, где сходятся опорная пилястра и свод вимы с южной стороны, внизу также представлен завиток с птицей, завиток с плодом и несколько маленьких пустых завитков выше⁴²⁹. В завитках восточного сегмента изображены симметрично две птицы (чайки (?)) и два голубя, далее три пустых маленьких завитка (илл. 1. 75). Западный сегмент отличается более свободной трактовкой, в нем изображения в завитках не совпадают друг с другом: слева от ангела представлен грифон, птица, гранат, в половине завитка – полуфигура птицы, справа от ангела только в одном изображена чайка, остальные – пусты (илл. 1. 73, 74). По мнению И. Андрееску, причиной определенной свободы заполнения свода вимы Торчелло (как, например, несимметричное расположение завитков в южном и северном сегментах, образов животных, птиц, плодов в них) мог стать метод работы мозаичистов, при котором разные группы мастеров выполняли свою часть одновременно, с обеих сторон свода⁴³⁰. По узким золотофонным полям между соседними сегментами проложены растительно-цветочные гирлянды, символизирующие, по мнению А. Ньеро, четыре райские реки⁴³¹,

⁴²⁵ Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII-начало XVI века. М.: Северный паломник, 2004. С. 9; Lepage C. L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine // Cahiers archéologiques. 1969. № 19. P. 200.

⁴²⁶ А. Ньеро говорит об орлах - См.: Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 24. Хотя на рисунке из статьи И. Андрееску мы можем отчетливо различить двух грифонов – См.: Andreescu-Treadgold I. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // Venezia Arti. 1995. № 9. P. 24. Fig. 19.

⁴²⁷ По мнению А. Ньеро - См.: Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 24.

⁴²⁸ По мнению И. Андрееску - См.: Andreescu-Treadgold I. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // Venezia Arti. 1995. № 9. P. 26.

⁴²⁹ Ibid. P. 26, Fig. 32.

⁴³⁰ Ibid. P. 25.

⁴³¹ Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 24.

переходящие в венок, окружающий медальон с агнцем. Агнец изображен с крестчатым нимбом, раной на груди и истекающей из нее кровью, с жезлом с навершием в виде процветшего креста (илл. 1. 76).

Эта декорация воспроизводит знаменитую мозаику свода вимы церкви Сан Витале в Равенне (546-547 гг.), в отличие от Торчелло, перекрытую равносторонним крестовым сводом⁴³² (илл. 4. 1). Растительные гирлянды и синие пояса делят свод на четыре абсолютно одинаковых трапециевидных сегмента, в каждом из которых фигура ангела в рост, стоящего на синей сфере, поддерживает медальон с агнцем. В отличие от Торчелло восточный и западный сегменты свода имеют золотой фон, северный и южный – зеленый. Их заполнение орнаментальными завитками аканфа, олицетворяющего райские кущи, с раскиданными по ним фигурками птиц и животных не подчиняется правилам симметрии и обнаруживает обращение к свободному и живому стилю ранневизантийского искусства. Можно выделить некоторые закономерности в распределении по этим трапециевидным полям различных представителей фауны. В южном и северном сегментах в завитках аканфа изображены в основном животные – лани, косули, ослы, козы, зайцы, львы, из птиц – цапля, голубь (?), куропатка. Восточный сегмент «населяют» только птицы: те же куропатки, голуби, цапли и пр., тогда как в завитках западного сегмента изображения птиц редки и представлены в основном плоды и цветы.

О копировании в соборе Торчелло свода церкви Сан Витале писали многие исследователи⁴³³. По мнению И. Андреевского, мозаичисты Торчелло

⁴³² Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 43-44; The Basilica of San Vitale, Ravenna. Angiolini Martinelli P. (a cura di). Modena: F. C. Panini, 1997. P. 60-62.

⁴³³ Galassi G. Roma e Bisanzio. Roma: Libreria dello Stato, 1929. P. 225-227; Toesca P. Il Medioevo. Torino: UTET (Storia dell'Arte classica e Italiana), 1927. P. 980; Bettini S. La decorazione musiva a Torcello / Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G. Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 78-79; Damigella A.-M. Problemi della Cattedrale di Torcello. Mosaici dell'abside destra // Commentari. 1966. № 17. P. 4-6; Niero A. La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 24; Polacco R. La Cattedrale di Torcello. Treviso: Edizioni Canova, 1984. P. 54; Rizzardi C. La Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra / Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco. Trovabene G. (a cura di). Padova: Il Poligrafo, 2006. P. 157-158.

изучали декорацию свода вимы Сан Витале вблизи (с лесов)⁴³⁴. Исследовательница убедительно доказывает, что реставрационные вставки в мозаиках Сан Витале в Равенне были сделаны около 1100 года⁴³⁵. Об этом свидетельствует их иконографический и технико-технологический анализ. Автор предполагает, что мастера восстановили части мозаики конхи апсиды церкви Равенны, после чего отправились в Торчелло для исполнения мозаик собора Санта Мария Ассунта. В своде южной капеллы мозаичисты практически точно передали равеннский образец, увиденный ими лично *in situ*. Этим и объясняется, по мнению И. Андрееску, копияный характер отдельных деталей композиции в Торчелло. Например, исследовательница отмечает, что мастера Торчелло точно повторили, как ангелы держат медальон с агнцем (положение пальцев), попугаев (как и в Сан Витале одна лапка у них выложена тессерами из розового камня, а другая-из красных смальт), последовательность цветных теней в изображении зеленых и голубых лавровых листьев и прочие детали⁴³⁶.

С нашей точки зрения, настойчивая апелляция именно к ранневизантийским декоративным мотивам в мозаиках южной капеллы Торчелло может быть объяснена ролью заказчика, указавшего на желательный образец. Как известно, Трулльский собор в 691-692 гг. запретил изображения Христа в виде агнца и других символов⁴³⁷, однако этот запрет не был принят на Западе и не мог помешать заказчику мозаичного убранства собора отдать приоритет равеннскому образцу.

Очевидно, что в росписях южной капеллы явственно выделена тема Равенны и ее святынь, ее традиций. В раннее средневековье Торчелло и

⁴³⁴ Andreescu-Treadgold I. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // Venezia Arti. 1995. № 9. P. 26.

⁴³⁵ И. Андрееску сообщает, что реставрации подверглись большие фрагменты конхи апсиды, в том числе нижние части фигур Св. Виталия и епископа Экклесия, а также незначительные части мозаичных панелей с императором Юстинианом и императрицей Феодорой - Andreescu-Treadgold I. The Emperor's New Crown and St. Vitalis' New Clothes // XLI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. V. 37. Ravenna, 1995. P. 149-186.

⁴³⁶ Andreescu-Treadgold I. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // Venezia Arti. 1995. № 9. P. 25-26.

⁴³⁷ Laurent V. L'œuvre canonique du concile in Trullo (691-692) // Revue des études byzantines. 1965. № 23. P. 7-41; Nedungatt G. The council of Trullo revisited: Ecumenism and the canon of the councils // Theological Studies. 2010. № 71. P. 651-676.

Венеция находилась в административном подчинении Равенны, где с 580-х гг. и до середины VIII в. располагалась столица экзархата, составной части Византийской империи, и соответственно резиденция экзарха, константинопольского ставленника⁴³⁸. Территория экзархата охватывала исторические области: Лаций с Римом, Кампания, Лигурия, Венето, Истрия, Перуджа, Пентаполь к югу от Равенны, Пентаполь в Марке. Период существования Равеннского экзархата способствовал длительному сохранению культурного единства этой части Италии и Адриатики, где всегда ощущалось сильное византийское влияние. После VIII в. его главным проводником сделалась Венеция, которую Византия продолжала контролировать, по меньшей мере, до IX в. и после того, укрепляя разнообразные связи с формирующейся торговой республикой⁴³⁹. В определённом смысле можно говорить о Венеции как преемнице Равенны в роли главного центра проникновения византийского искусства в Италию.

Отметим еще одну важную деталь. Как мы упоминали в первой главе, грандиозная перестройка собора Торчелло происходила почти всю первую половину XI в., будучи начата в 1008 г. епископом Орсо Орсеоло и продолжена после 1014 г. его братом епископом Виталием III. Мы можем предположить, что украшение свода вимы собора Торчелло было как-то связано с памятью о епископе Виталии, скончавшемся, судя по всему, за полвека до начала декорации храма, в 1047 г. За образец был взят (т. е. продиктован заказчиком) мозаичный декор равеннского храма Сан Витале, представлявшего собой мартирий раннехристианского мученика Виталия, патронального святого епископа Торчелло, чьё захоронение могло размещаться в самом соборе или на месте т. н. четвертого погребального нефа, по примеру прочих епископских захоронений собора Торчелло⁴⁴⁰, так что подобие равеннской церкви Сан Витале было полным. Таким образом, был воссоздан образ сакрального пространства Сан Витале и тем самым,

⁴³⁸ Бородин О. Р. Равеннский экзархат. Византийцы в Италии. СПб.: Алетейя, 2001. С. 70-77.

⁴³⁹ Nicol D. M. Byzantium and Venice. A Study in Diplomatic and Cultural Relations. Cambridge: University Press, 1992. P. 20-34.

⁴⁴⁰ Lorenzetti G. Torcello. La sua storia, i suoi monumenti. Venezia: Carlo Ferrari, 1939. P. 31-35.

возможно, почтена память иерарха Торчелло, фактически одного из ктиторов храма, сыгравшего столь видную роль в его перестройке.

Обратимся к апсиде южной капеллы.

Христос, представленный в конхе, облачен в золотой хитон и синий гиматий (илл. 1. 33). Левой рукой Он держит закрытую книгу, правой – благословляет двуперстно. Над головой Христа идет надпись IC XC. Слева от Него представлен архангел Михаил, справа – Гавриил (илл. 1. 34, 35). Архангелы облачены в лоратные одежды – облачение византийских императоров. На них светлые узкие туники, украшенные у ворота и на рукавах золотым шитьем и жемчугом, поверх – еще одна туника синего цвета с более широкими рукавами, украшенная так же на подоле. Лор, обшитый золотом и драгоценными камнями, завершает ансамбль. У архангела Михаила в левой руке держава, в правой – лабарум. У Гавриила – в левой руке лабарум, в правой – держава. Сверху соответственно идут надписи:

SCS MICH|A|EL и SCS GABRI|EL

Композицию, которая составляет образ Спасителя с архангелами по сторонам от Него, можно условно назвать Деисусом⁴⁴¹. Состав и количество персонажей в композиции Деисуса, как показал А. Катлер, могли меняться вплоть до XII в. В нем могли быть образы различных святых или ангелов, представленных в молитвенном предстоянии Спасителю⁴⁴². Деисус с архангелами получил название *Engeldeesis*, термин, введенный Р. Ланге для трех фрагментов рельефа XII в., найденных в Стамбуле с изображением поясного чина с ангелами⁴⁴³. Тип *Engeldeesis* встречается в различных видах искусства: на миниатюре латинской рукописи IX в. в библиотеке в Верчелли⁴⁴⁴, на керамической плитке из Галереи Уолтера в Балтиморе⁴⁴⁵, в

⁴⁴¹ Этингоф О. Е. «Чин с Эммануилом и двумя архангелами» из Государственной Третьяковской Галереи. К иконографии Деисуса / Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М.: Модус Граффити, 1997.

⁴⁴² Cutler A. Under the Sign of the Deesis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature // *Dumbarton Oaks Papers*. 1987. V. 46. P. 145-154.

⁴⁴³ Lange R. Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen: Aurel Bongers, 1964. S. 104. № 36.

⁴⁴⁴ Walter Ch. Two notes on the Deesis // *Revue des études byzantines*. 1968. V. 26. P. 325-236. Pl. 9.

⁴⁴⁵ Verchier P. Tiles of Necomedia // *Okeanos: Essays Presented to Igor Sevcenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*. Harvard Ukrainian Studies, 1983. V. 7 P. 632-636.

заставке Евангелия XI в. из Ватиканской библиотеки (Cod. Ross. 135-138, fol. 4r.)⁴⁴⁶ и пр.

Образ Христа-Средовека в кохне апсиды Торчелло нельзя рассматривать отдельно от образа Агнца, представленного выше, в своде вимы. Сам по себе мотив агнца в медальоне, его оригинальное воплощение в Сан-Витале и повторение в Торчелло спустя полтысячелетия важны для понимания возможных причин выбора декорации южной капеллы. А. Ньеро полагает, что образы Христа-Средовека и агнца, представленного в мозаиках Торчелло, могли быть связаны с чином Проскомидии⁴⁴⁷. Тогда предстоящие Христу архангелы являются образами поклонения или литургического служения (уподобление ангелов дьяконскому служению в литургии).

Очевидно, что в ранневизантийском храме Сан Витале образ агнца в центре свода над алтарным престолом символизировал жертву Христа, Богочеловеческий образ которого запечатлён в главной апсиде. В программе декорации алтаря равеннского храма доминирует, по словам К. Риццарди, тема Евхаристии и Спасения, прообразованная сценами жертвоприношений Ветхого завета на стенах вимы⁴⁴⁸. Безусловно, в росписях южной апсиды Торчелло тема Жертвы не столь отчётлива, несмотря на присутствие образа Агнца в центре свода. Мы не знаем точной функции этого компартимента и потому рассуждать о литургической мотивации выбора этой сцены в капелле не представляется возможным. Функции жертвенника и диаконника в византийских церквях еще долго не были строго определены⁴⁴⁹. В Типике 1136 г. константинопольского монастыря Пантократора оба алтаря, фланкирующие апсиду названы диаконниками⁴⁵⁰. По мнению Г. Бабич, в

⁴⁴⁶ Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantines Gospels. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaft, 1979. P. 120-121. Fig. 96.

⁴⁴⁷ Niero A. Osservazioni epigrafiche e iconografiche sui mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della Cattedrale Torcellana // Studi Veneziani. 1975-1976. № 17-18. P. 23.

⁴⁴⁸ Rizzardi C. La Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra / Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco. Trovabene G. (a cura di). Padova: Il Poligrafo 2006. P. 158.

⁴⁴⁹ Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines: Fonction liturgique et programs iconographiques. Paris: C. Klincksieck, 1968. P. 63.

⁴⁵⁰ Gautier P. Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator // Revue des études byzantines. 1974. № 32. P. 38-39, 66-67.

эпоху XI-XII вв. еще не было не только строго разграниченных функций диаконников и жертвенников, но и прямой связи между проскомидией и их декорацией⁴⁵¹.

Напомним, что в конхе апсиды Сан Витале к тронному Христу Эммануилу подводят Св. Виталия и епископа Экклесия два ангела, как бы ходатайствуя за их души перед Богом (илл. 4. 2). И в какой-то степени эта мозаика соотносится с декорацией конхи капеллы собора Торчелло. Это иконографическое совпадение, может являться косвенным подтверждением нашего предположения о влиянии равеннской церкви на декорацию собора Торчелло. Т. Вельманс отмечает, что в средневизантийский период апсидальные изображения Деисуса, в том числе т. н. *Engeldeesis* появляются в основном в церквях с погребениями и связаны с эсхатологической тематикой, в особенности, если они дополнены образами других сил небесных, херувимов, тетраморфов, огненных колес и т. д.⁴⁵² Речь идет об апсидальных композициях одного из храмов монастыря Додо в составе Давидо-Гареджийского монастырского комплекса в Грузии, церкви Спасителя в Чвабиани в Сванетии, Токали Килисе в Каппадокии и пр. Эта особенность говорит в пользу гипотезы о памяти захороненных в Торчелло местночтимых святых и епископов, в том числе, вероятно, епископа Виталия III. Возможно, что в соборе Торчелло обращение к равеннским образцам и данная преемственность могла быть намерено «выставлена напоказ», благодаря совпадению имен епископа Торчелло и раннехристианского мученика, останки которого покоились в мартирии Равенны. И как раз Агнец, изображенный в своде вимы, является эсхатологическим мотивом. Вспомним, что в некоторых мозаичных декорациях Рима Агнец (чаще 13 Агнцев) появляются в апсидах церквей в эсхатологических композициях⁴⁵³.

⁴⁵¹ Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines: Fonction liturgique et programs iconographiques. Paris: C. Klincksieck, 1968. P. 124, 176.

⁴⁵² Velmans T. L'image de la Deesis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin // Cahiers archéologiques. 1980-1981. № 29. P. 47-101; Velmans T. L'art médiéval de l'Orient chrétien. Sofia: LIK, 2001. P. 391.

⁴⁵³ Например, в мозаиках апсиды церкви Санта Прасседе или Сан Клементе – См.: Matthiae G. Mosaici medioevali delle chiese di Roma. Roma: Istituto Poligrafo dello Stato, 1967. Fig. 176, 228.

Вернемся к описанию мозаик южной капеллы. Под ногами Христа идет фриз с надписью:

P(ER)SONIS TRIPLEX D(EV)S EST: ET NVMINE SIMPLEX, HERBIDAT
HIC T(E)R(R)A(M), MARE FVNDIT, ILLVMINAT AETRAM

(В лицах Троицы Бог: и в Божестве един, Он засеивает землю, наполняет море, освещает небо).

А. Ньеро убедительно доказывает, что эта надпись является видоизмененной цитатой из сочинения *Regula fidei* Св. Паолино Аквилейского:

in Deitate quidem simplex essential constat | in Trinitate manet sed substantia triplex... (Deus) lucida rorigeri caeli qui temperat astra | qui pontum terramque polum, qui maxima mundi | clymata quatrifidi montes collesque creavit...⁴⁵⁴.

(Хотя в Божестве единая сущность неизменно остается, в Троице пребывает, но сущность троична... [Бог], Который управляет яркими звездами росистого неба, Который создал море и землю, небесный свод, величайшие области четырехстороннего мира, горы и холмы ...).

Св. Паолино Аквилейский, патриарх Аквилеи (787-802 гг.), в 796 г. сопровождает Пипина сына Карла Великого в его военном походе против аваров, поселившихся на берегах Дуная. В этом же году после победы над ними при ходатайстве Св. Паолино было решено провести мирную христианизацию аваров и славян на территории Аквилейского патриархата. Сочинение Св. Паолино *Regula fidei* было написано как раз с целью просвещения этих народов⁴⁵⁵.

На наш взгляд, в декорации южной капеллы еще раз подчеркивается историческая связь Торчелло и Аквилейского патриархата с язычниками-аварами (гуннами), отраженная в большей мере в мозаиках западной стены собора, где представлены, скорее всего, именно их образы.

⁴⁵⁴ Приводится по – Niero A. Osservazioni epigrafiche e iconografiche sui mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della Cattedrale Torcellana // Studi Veneziani. 1975-1976. № 17-18. P. 8

⁴⁵⁵ Everett N. Paulinus, the Carolingians and famosissima Aquileia / Paulino d'Aquileia e il contributo italiano all'Europa carolingia. Chiesa P. (a cura di). Udine: Editrice Univ. Udinese, 2003. P. 115-154.

Мы также можем предположить, что в южной капелле собора Торчелло воспроизводился не один равеннский прототип. На мозаике конхи алтарной апсиды церкви Сан Микеле ин Аффричиско в Равенне (ок. 545 г. ныне в музее Боде в Берлине) изображен Engeldeesis⁴⁵⁶ (илл. 4. 4). Христос Эммануил с крестом в правой руке представлен в центре, по сторонам от Него – фронтальные образы архангелов Михаила и Гавриила. На мозаике присутствуют большие реставрационные чинки XIX-XX вв.⁴⁵⁷, однако первоначальный ее вид воспроизведен на рисунке 1699 г., сделанном Джованни Чиаппини⁴⁵⁸. В руках Христа – открытая книга с надписью:

QVI VIDIT ME VIDIT ET PATREM EGO ET PATER VNVM SVMVS

(Видевший Меня видел и Отца, Я и Отец - одно)

Подобная надпись была направлена против ереси ариан, и восходила к Евангелию от Иоанна (14: 9, 10: 30)⁴⁵⁹. В южной капелле собора Торчелло надпись под ногами Христа, также как и в равеннской церкви выражающая важный догмат христианства, была направлена на просвещение иноверцев аваров. Данный мотив, поучительной надписи-догмата, повторен в обеих церквях.

Характерно, что в церкви Сан Микеле ин Аффричиско наверху над конхой в триумфальной арке находится образ апокалиптического Христа Средовека на троне (Он держит в руках закрытую книгу, как и Христос в капелле Торчелло), по обе стороны от Него ангелы с копьем и тростью с губкой в

⁴⁵⁶ Effenberger A. Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1975. S. 44. Fig. 15; Adreescu-Treadgold I. The mosaics of San Michele in Africisco, Ravenna, rediscovered // Corso di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizantina. 1990. V. 37. P. 13-57; Gramentieri C. Il mosaico absidale della chiesa ravennate di San Michele il Africisco: inediti d'archivio / Ravenna studi e ricerche. 1995. № 2. P. 86-101; Gramentieri C. Il mosaico absidale di San Michele in Africisco attraverso le antichi riproduzioni iconografiche / San Michele in Affricisco e l'età giustiniana a Ravenna. Spadoni C. e Kniffitz L. (a cura di). Milano: Silvana Editoriale, 2007. P. 337-348.

⁴⁵⁷ Adreescu-Treadgold I. The mosaics of San Michele in Africisco, Ravenna, rediscovered // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. 1990. V. 37. P. 13-57.

⁴⁵⁸ San Michele in Affricisco e l'età giustiniana a Ravenna. Spadoni C. e Kniffitz L. (a cura di). Milano: Silvana Editoriale, 2007. P. 32. Tav. 12.

⁴⁵⁹ Rizzardi C. I mosaici parietali di Ravenna di età giustiniana e la coeva pittura occidentale e orientale / San Michele in Affricisco e l'età giustiniana a Ravenna. Spadoni C. e Kniffitz L. (a cura di). Milano: Silvana Editoriale, 2007. P. 84.

руках, а также трубящие ангелы Апокалипсиса⁴⁶⁰. Возможно, в конхе южной капеллы Торчелло появляется аллюзия именно на этого равеннского Христа Средовека.

Мы можем констатировать в определенном смысле волну равеннских образов в мозаиках «Адриатической группы». Не случайно, и в соборе Святого Юста в Триесте на мозаике южной апсиды изображен Христос Средовеков попирающий ногами аспиды и василиска (цитата из Псалма 90:13 «на аспиды и василиска наступишь, попирать будешь льва и дракона») (илл. 2. 13). Таким образом, здесь появляется явная аллюзия на мозаику Архиепископской капеллы в Равенне (494-519 гг.), где в люнете нартекса изображен Христос Эммануил в виде воина, попирающего ногами льва и дракона⁴⁶¹ (илл. 4. 21).

В нижнем регистре апсиды южной капеллы собора Торчелло изображены латинские святые: Григорий I Великий, Мартин Турский, Амвросий Медиоланский и Августин Блаженный (илл. 1. 36, 37).

Святые изображены безбородыми, с короткими седыми волосами и тонзурами. Правой рукой они благословляют, левой держат закрытые книги. А. Ньеро отмечает, что Мартин Турский и Григорий Великий изображены в епископских одеждах на византийский манер, а Амвросий Медиоланский и Августин Блаженный - на западный⁴⁶². Первые двое облачены в длинные стихари с узкими рукавами и богато украшенными поручами (у Григория Великого на стихарь надета епитрахиль, спускающаяся до ног). Поверх стихарей мы видим достигающие колен фелони, на которые надеты белые омофоры с крестами. Из-под фелоней с правой стороны показываются богато украшенные ромбовидные палицы.

⁴⁶⁰ Effenberger A. Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1975. S. 44. Fig. 15.

⁴⁶¹ Bovini G. La cappella arcivescovile di Ravenna // Bollettino economico della C.C.I.A. di Ravenna. 1956. № 11. P. 12-15; Ottolenghi L. La cappella arcivescovile in Ravenna // Felix Ravenna. 1957. № 22. P. 5-32. О цитировании равеннского образца в мозаиках Триеста рассказывала в своем докладе И. А. Орецкая на научной конференции «Первые Даниловские чтения. Проблемы средневекового искусства» (РГГУ, Москва, 8 апреля 2014 г.)

⁴⁶² Niero A. Osservazioni epigrafiche e iconografiche sui mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della Cattedrale Torcellana // Studi Veneziani. 1975-1976. № 17-18. P. 13.

Августин Блаженный и Амвросий Медиоланский облачены в длинные стихари, на которые сначала надеты поручи и орари, ленты, спускающиеся до их ног, а далее – более короткие далматики, окаймленные снизу золотой вышивкой (на далматике Амвросия изображены две красные продольные полосы – клавы). Омофоры, перекинута не Y-образно как у первых двух святых, но сплошной линией через грудь.

По сторонам от святых идут надписи: SC GRE|GORIVS, SC MARTI|NVS, SC AMBRO|SIVS, SC AGV|STINVS.

И. Андрееску отмечает, что святые изображены практически идентично, не считая разных одеяний; их образы и лики не индивидуальны, не передают физиогномических особенностей⁴⁶³. Одно из подтверждений византийского происхождения мастеров, исполнявших мозаичную декорацию собора, с точки зрения исследовательницы, как раз касается их чрезмерно обезличенной трактовки, которую она объясняла незнанием художников западной иконографии. Мозаичисты создали образы без особого интереса к ним, хотя в западном и раннехристианском искусстве изображения этих персонажей были хорошо известны. Их иконография не была строго установлена, например они могли быть представлены как с короткими бородами, так и без них, в разных одеждах и с разными атрибутами. Однако существовало несколько раннехристианских образов на территории Италии, в том числе Северной, которые и могли бы «скопировать» мастера Торчелло, при должном интересе к их иконографии.

Самый ранний дошедший до нас образ Святого Григория Великого представлен на консульском диптихе V в. из сокровищницы собора Св. Иоанна Предтечи в Монце, Италия⁴⁶⁴. Григорий представлен в парадной консульской одежде, безбородым, с короткими волосами и тонзурой. Таким

⁴⁶³ Andreescu-Treadgold I. Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // Venezia Arti. 1995. № 9. P. 19

⁴⁶⁴ Steenbock. F. Der Kirchliche Prachtein-band imfrüben Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik. Berlin, 1965. P. 72-73. Cat. no 7. Fig. 9.

же, безбородым, с тонзурой, он предстает на каролингской пластине слоновой кости ок. 850 г. (Музей истории искусств, Вена)⁴⁶⁵.

Несмотря на немногочисленные памятники, где Григорий Великий представлен юным и безбородым, традиционно его изображали с бородой средней длины, усами, короткими волосами на голове⁴⁶⁶. Образ Григория Великого запечатлен на обороте правой створки диптиха Бозция (602-770 гг.) из Археологического музея Брешии вместе с Иеронимом Стридонским и Августином Блаженным⁴⁶⁷ (илл. 4. 10). Отцы церкви облачены в паллии, в левой покровенной руке у каждого – кодекс, правой рукой они благословляют. Григорий Великий представлен с темными короткими волосами, усами и короткой бородой. По всей видимости, Григорий Великий представлен на фреске левого нефа церкви Санта Мария Антиква в Риме, десятым по правую руку Христа (3-я четверть VIII в.)⁴⁶⁸. Святой представлен средовеком, с усами и короткой бородой, в желтой тунике и далматике. Образ Григория Великого изображен на фреске апсиды диаконника церкви Св. Софии в Охриде (сер. XI в.)⁴⁶⁹ (илл. 4. 12). Отец церкви изображен фронтально в рост, в фелони и омофоре, с Евангелием в левой покровенной руке, правая рука – перед грудью, в жесте благословения. Святой изображен седым, с большими залысинами надо лбом, с короткой бородой и усами. Таким же и в епископских одеждах он представлен на мозаике собора Чефалу на Сицилии (1148-1151 гг.) и на миниатюре служебника из

⁴⁶⁵ Die ottonische Kölner Malerschule. Bearb. von Bloch P. und Schnitzler H. Düsseldorf: Auflage, 1971. Abb. 653, 662.

⁴⁶⁶ Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/166740.html> (дата обращения: 10.12.2013); Kaftal G. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Florence: Sansoni, 1965. col. 533-536; Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. von Braunfels W. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag, 1974. V. VI. col. 432-441; Brodbeck S. Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile. Rome: École française de Rome, 2010. P. 512-515.

⁴⁶⁷ Dalton O. M. Byzantine Art and Archaeology. Oxford: Ormonde Maddock, 1911. Fig. 8; Leclercq H. "Diptyques"/ Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, (DACL). Paris: Letouzey et Ané, 1920. T. IV, 1; Volbach W. F. Les Ivoires du Moyen Âge. Bloch M. (traduction). Paris: C. Crès, 1923. P. 5 (§1), pl. 3; Matthiae G. Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X. Roma: Palombi Editori, 1988. P. 254.

⁴⁶⁸ Графова М. А. Фрески третьей четверти VIII века в церкви Санта Мария Антиква на римском форуме: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2012. С. 141-142. Илл. 13 на С. 237.

⁴⁶⁹ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. С. 25-30.

библиотеки аббатства Айнзидельна (Швейцария) (Ms. 112, р. 2. начало XII в.)⁴⁷⁰.

Образ Мартина Турского был запечатлен на мозаике церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне (557-570 гг.)⁴⁷¹, его точно должны были видеть мастера Торчелло, которые побывали в Равенне и имели возможность «изучить» мозаики ее церквей (илл. 4. 8). Святой возглавляет процессию мучеников на южной стене главного нефа. Он представлен с короткими седыми волосами и короткой бородой, в хитоне и гиматии, с венком в руках.

В последующей традиции Мартин Турский предстает либо с короткой бородой, либо без нее⁴⁷². Безбородым, с короткими волосами и тонзурой, в епископских одеждах он представлен на фреске X в. в Пещере Святых в Кальви Веккья (Италия)⁴⁷³. Святой изображен на фреске церкви Сент-Илер-ле-Гран в Пуатье⁴⁷⁴ (2-я половины XI в.) в северной алтарной капелле (илл. 4. 6). Здесь в сцене «Св. Мартин делит свою одежду с нищим» он изображен безбородым, со светлыми короткими волосами, в воинских одеждах. На миниатюрах романского Манускрипта «Житие Св. Мартина Турского» Ms. 1018, (например, fol. 18 «Мартин воскрешает висельника») из Муниципальной библиотеки Тура (около 1090-1100 г.) Мартин Турский представлен с короткими волосами, тонзурой и короткой бородой и усами, в хитоне и гиматии, с посохом в руке⁴⁷⁵.

Еще один раннехристианский образ на территории Северной Италии – это образ Амвросия Медиоланского на мозаике капеллы Сан Витторе базилики

⁴⁷⁰ Brodbeck S. *Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile*. Rome: École française de Rome, 2010. P. 513-514. Fig. a, c.

⁴⁷¹ Baldini Lippolis I. *La Processione dei Martiri in S. Apollinare Nuovo a Ravenna / Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione. Atti X congress Nazionale di Archeologia Cristiana*. Coscarella A., De Santis P. (a cura di). Calabria: Università della Calabria, 2012. P. 383-397.

⁴⁷² Kaftal G. *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*. Florence: Sansoni, 1965. col. 756-757; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Hrsg. von Braunfels W. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag, 1974. V. VII. col. 572-579; Brodbeck S. *Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile*. Rome: École française de Rome, 2010. P. 600-603.

⁴⁷³ Piazza S. *La grotta dei santi a Calvi e le sue pitture // Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*. 2002. № 57. tav. III, P. 172, 176; Brodbeck S. *Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile*. Rome: École française de Rome, 2010. P. 600-603. Fig. a.

⁴⁷⁴ Riou Y.-J., Brochard B. *Les peintures murales de Poitou-Charentes. Saint-Savin : Centre international d'art mural*, 1993. P. 17.

⁴⁷⁵ Hahn C. J. *Portrayed on the heart: narrative effect in pictorial lives of saints from the tenth through the thirteenth century*. Berkeley: University of California Press, 2001. P. 205. Fig. 15.

Сант Амброджо в Милане (ок. 470 г.) с короткой прической и короткой темной бородой, в тунике и фелони, с крестом на груди⁴⁷⁶ (илл. 4. 7). В епископских одеяниях, с короткими волосами, но без бороды святой изображен на рельефах золотого алтаря из этой же базилики (824-859 гг.)⁴⁷⁷ (илл. 4. 9). В более поздних памятниках Амвросий обычно также представлен в святительских одеждах, фелони и омофоре, с Евангелием, с короткими, чаще всего седыми, волосами и короткой бородой⁴⁷⁸. Таким он изображен в Минологии Василия II (Vat. Gr. 1613, fol. 227) 976-1025 гг.⁴⁷⁹ и в Лекционарии из Ватикана (Vat. Gr. 1156, fol. 270v.) последней четверти XI в.⁴⁸⁰

К концу VI в. принадлежит один из первых известных образов Августина Блаженного на фреске из капеллы Санкта-Санкторум в Латерано⁴⁸¹ (илл. 4. 11). Св. Августин представлен сидящим перед пюпитром с раскрытым кодексом, он облачен в хитон и гиматий, правой рукой благословляет, в левой держит свиток. Св. Августин представлен с короткой седой бородой и усами, с короткими волосами на голове. В последующей традиции Августин Блаженный как правило представлен в святительских одеждах, с благословляющей десницей и Евангелием в левой руке⁴⁸². На уже

⁴⁷⁶ Surace A. La Cappella di S. Vittore in Cield'Oro a Milano nella Basilica di Sant'Ambrogio. Storia di un restauro / Mosaici a S.Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaic parietali. Iannucci A.-M., Fiori C., Muscolino C. (a cura di). Ravenna: Longo, 1992. P. 147-152; Andreescu-Treadgold I. Moro, Salviati and the mosaics of Sant'Ambrogio in Milan // Studi Veneziani. 1997. № 33. P. 197-230.

⁴⁷⁷ Hahn C. Narrative on the golden altar of Sant'Ambrogio in Milan: presentation and reception // *Dumbarton Oaks Papers*. 1999. V. 53. P. 167-187.

⁴⁷⁸ Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/114346.html> (дата обращения: 10.12.2013.); Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. von Braunfels W. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag, 1973. V. V. col. 115-120; Kaftal G. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Florence: Sansoni, 1965. col. 44-46; Brodbeck S. Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile. Rome: École française de Rome, 2010. P. 322-325.

⁴⁷⁹ Il menologio di Basilio II (cod. Vaticano Greco 1613). Franchi de' Cavalieri P. (a cura di). Torino: Bocca, 1907. 61-62; Mijovic P. Menolog. Istotijsko-umetnicka istrazivanje. Beograd: archeoloski institut, 1973. P. 328.

⁴⁸⁰ The Narrative and Liturgical Gospel Illustration. In *New Testament Studies*. Parvis M. and Wikgren A. P. (ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1950. P. 151-174. Pl. 39.

⁴⁸¹ Lauer Ph. Les fouilles du Sancta Sanctorum // *Mélanges d'archéologie et d'histoire*. 1900. T. 20. P. 297. Tab. IX-X; Réau L. L'iconographie de S. Augustine // *Actes du Congrès des Sociétés Savantes à Alger*. 1957. № 79. P. 387-391; Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. Bis. XIII. Freiburg: Herder, 1976. P. 161-162; Gamble Y. Books and Readers in the Early Church. A History of Early Christian Texts. Yale: Yale University Press, 1995. P. 303.

⁴⁸² Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/62610.html> (дата обращения: 10.12.2013); Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. von Braunfels W. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag, 1973. V. V. col. 278-289; Kaftal G. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Florence:

упомянутом живописном обороте Диптиха Бозция он изображен с короткими седыми волосами, короткой бородой и усами, таким же святой предстает на мозаике собора Чефалу⁴⁸³. В Минологии нач. XI в. (Paris. Lat. 1987, fol. 43.) святой предстает сидящим за пюпитром, безбородым, с короткими темными волосами⁴⁸⁴.

Многие исследователи отмечают, что образ Св. Мартина (316 - 397 гг.), епископа Турского (371 - 397 гг.), в южной капелле Торчелло среди Отцов Западной церкви является необычным, на его месте должен был находиться Св. Иероним⁴⁸⁵. В западной культуре к VIII в. установилась традиция почитания четырех великих Отцов церкви: Григория I Великого (ок. 540 - 604 гг.), папы римского (590 - 604 гг.), Августина Блаженного (354 - 430 гг.), епископа Гиппонского (395/ 396 - 430 гг.), Амвросия Медиоланского (ок. 339 - 397 гг.), епископа Медиоланского (373 - 397 гг.) и Иеронима Стридонского (ок. 347 - 419/20 гг.), создателя канонического латинского текста Библии⁴⁸⁶.

Появление образов Отцов западной церкви в южной капелле собора вполне ожидаемо: все трое являются идеологами основных догматов западного христианства, в том числе важнейшего учения о Троице, которое своеобразно отражено в мозаичной надписи над их головами⁴⁸⁷.

Sansoni, 1965. col. 125-145; Brodbeck S. *Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile*. Rome: École française de Rome, 2010. P. 334-337.

⁴⁸³ Brodbeck S. *Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile*. Rome: École française de Rome, 2010. P. 335. Fig. b.

⁴⁸⁴ Gallica-Bibliothèque nationale de France. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9066918m/f44.image> (дата обращения: 30.03.2014).

⁴⁸⁵ Damigella A.-M. *Problemi della Cattedrale di Torcello. Mosaici dell'abside destra* // *Commentari*. 1966. № 17. P. 7; Niero A. *Osservazioni epigrafiche e iconografiche sui mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della Cattedrale Torcellana* // *Studi Veneziani*. 1975-1976. № 17-18. P. 11; Rizzardi C. *La Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra* / *Florilegium artium*. Scritti in memoria di Renato Polacco. Trovabene G. (a cura di). Padova: Il Poligrafo, 2006. P. 159; Martino di Tours santo / *Enciclopedia Cattolica*. Monachinov V., Josi E., Battisti E., Toschi P. (a cura di). V. VIII. Città del Vaticano, 1952. coll. 228-232.

⁴⁸⁶ Hamman A. *Patrologia-Patristica / Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*. Casale Monferrato: Marietti, 1983. V. 2. P. 2708-2718; Rankin D. *From Clement to Origen: the social and historical context of the Church Fathers*. Aldershot: Ashgate, 2006. P. 217-237.

⁴⁸⁷ Тракта́т “De Trinitate” Августина Блаженного: *De Trinitate* (CPL, N 329) // PL. 42; CCSL. 50-50a (ed. Mountain W.J. 1968); Тракта́т “De Fide” и “De Spirito Sancto” Амвросия Медиоланского: *Saint Ambrose of Milan. De Fide and De Spirito Sancto*. Translation and introductory notes by de Romestin H., de Romestin E. and Duckworth H. T. F. Pilgrimage House Press, 2010. *De Fide*: I 10, 13, 16, 17, 23, 27 69, 79; II 8,50; IV34, 81,95, 103, 108,111, 132, 133; V 42, 43, 44, 46. *De Spirito Sancto*: I. 25, 26, 44, 64, 74, 120. Письма Григория Великого: *Gregorius Magnus. Registri Epistolarum* I 43 // PL. 77. Col. 498. Его же Толкование на книгу Иова: *Expositio in librum Iob sive Moralia*, XXX 4. 37, беседы на Евангелие: *Homiliae in Evangelia*, 24.4, 25.6, 26.2.

Предпочтение же Иерониму Стридонскому Мартина Турского в мозаике южной капеллы собора Торчелло может вновь указывать на Равенну, где этому святому после завоевания Юстиниана была посвящена базилика Теодориха (она же базилика Сант Аполлинаре Нуово)⁴⁸⁸. Кроме того, И. Андрееску сообщает, что выбор Св. Мартина в мозаике южной капеллы может указывать на его особое почитание в соборе Торчелло. Исследовательница склонна думать что алтарь крипты собора был изначально посвящен Св. Мартину. По крайней мере, на территории Северной Италии и Хорватии есть примеры посвящений церквей Св. Мартину до XI в.⁴⁸⁹ Два поздних свидетельства говорят в пользу этой гипотезы. Два епископа (первый из которых посещал крипту в праздник Св. Мартина) в 1591 и 1698 г. описывают алтарь крипты собора Торчелло и оба называют его посвящение в честь этого святого⁴⁹⁰.

* * *

Очевидный ктиторский характер носит, как мы показали, мозаичный ансамбль южной капеллы собора, где явно выделена тема Равенны и ее святынь. Здесь копируется свод алтарной вимы в храме Сан Витале в Равенне с его типичным для данного времени изображением Рая в виде ангелов между крупными листьями аканфа, дающими приют птицам и зверям. Мы предполагаем, что украшение свода южной капеллы Торчелло возникло в связи с памятью о епископе Виталии, сыгравшем важнейшую роль в реставрации базилики. И этот орнаментальный комплекс на своде вимы характеризует заказчика мозаик как активную творческую личность. Образ Engeldeesis в конхе южной апсиды Торчелло – своеобразный парафраз

⁴⁸⁸ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С.42-43; Zanotto R. La chiesa di Sant' Apollinare Nuovo a Ravenna / Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo). Rizzardi C. (a cura di). Venezia: IVSLA, 2005. P. 351-361.

⁴⁸⁹ Андрееску И. сообщает, что Св. Мартину было посвящено несколько церквей раннего средневековья, находящиеся в Истрии, а также капелла IX в. в Сплите (Хорватия) – См.: Andreescu-Treadgold I. A ninth-century chapel in the basilica's crypt at Torcello / Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Piantoni M. e De Rossi L. (a cura di). Venezia: Edizioni della Laguna, 2001. P. 61-62. Notes 38, 40.

⁴⁹⁰ Ibid.

декорации конхи алтарной апсиды Сан Витале в Равенне (Христос, с архангелами по сторонам от Него), – может свидетельствовать о желании заказчика создать пространство для поминаения епископа Виталия. Помимо этого в мозаиках южной капеллы собора Торчелло прослеживается тема участия Аквилейского патриархата в обращении язычников аваров в христианство. Сама надпись является цитатой из сочинения, призванного доносить до язычников православное учение – важнейший догмат о Троице, который словно провозглашают Отцы Западной церкви, запечатленные ниже. Таким образом, декорация мозаик южной капеллы на умозрительном уровне соотносится с мозаиками западной стены, где возможно именно образы алчных аваров (гуннов), представлены в сценах мучений Ада. Мы можем осторожно предположить, что заказчик мозаик собора Торчелло ссылается на важнейшие события связанные с историей Аквилейского патриархата и острова Торчелло, в частности, на разгром города Аквилеи и бегство жителей Альтино от вражеского народа, благодаря чему была основана новая базилика на острове, и на обращение этого народа в христианство благодаря епископу Аквилеи спустя три столетия.

4. 2. Орнаменты

Мозаичные орнаменты в соборе Торчелло находятся преимущественно в южной капелле. Можно отметить некоторые отдельные черты мозаичного заполнения свода вимы этой капеллы, своеобразной орнаментальной декорацией. К. Риццарди, сравнивая стиль мозаик сводов собора Торчелло и церкви Сан Витале в Равенне, пишет, что маленькие, утонченно-иератичные, тянущиеся вверх фигуры ангелов Сан Витале словно растворяются в растительной декорации, тогда как в своде Торчелло доминирует скорее «реалистическая черта провинциального вкуса», выраженная в пластической трактовке лиц ангелов, в маньеристических, геометрических драпировках их одежд, в ощущении мускульного «усилия», с которым ангелы держат

центральный медальон⁴⁹¹ (илл. 1. 31, 68-71; 4. 1). А.-М. Дамиджелла отмечает, что в декорации Сан Витале присутствует тяга к живописному объединению всех фигуративных элементов с целью подчеркнуть слитность и многокрасочность всей композиции. В своде же Торчелло, по ее мнению, такой подход отсутствует, вследствие чего отдельные фигуры, ясно выделяясь на фоне завитков, словно бы теряют своё символическое значение, взамен приобретая «реалистический», или brutally-упрощённый характер⁴⁹².

С последним мнением трудно согласиться. Несомненно, мозаики вимы Торчелло значительно упрощают равеннский прототип, прежде всего, благодаря отказу от пространственных моделировок и смягчения броскости цветовых сочетаний - всего того, что придавало равенским аканфам и гирляндам острое, почти физическое ощущение материальной подлинности. Именно такими изображались цветочные гирлянды в других ранневизантийских ансамблях, таких как мозаики мавзолея Галлы Плацидии в Равенне середины V в. (фриз растительного орнамента в арке свода)⁴⁹³ или мозаики фессалоникийской ротонды Св. Георгия конца IV в. (фриз в купольном Вознесении)⁴⁹⁴ (илл. 4. 18). Обращение к мотивам орнаментов мавзолея Галлы Плацидии весьма примечательно, так как этот памятник территориально находится в Равенне рядом с церковью Сан Витале.

Упрощение стиля мозаик свода южной капеллы Торчелло, о котором писали К. Риццарди и А.-М. Дамиджелла, выполнено опытными,

⁴⁹¹ Rizzardi C. La Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra / Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco. Trovabene G. (a cura di). Padova: Il Poligrafo, 2006. P. 158.

⁴⁹² Damigella A. M. Problemi della Cattedrale di Torcello. I mosaici dell' abside destra // Commentari. 1966. № 17. P. 5.

⁴⁹³ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 32-35; Бовини Дж. Равенна. Искусство и история. Равенна: Лонго, 2008. С. 12-24; The Mausoleum of Galla Placidia, Ravenna. Rizzardi C. (a cura di). Modena: F. C. Panini, 1996. Fig. 12.

⁴⁹⁴ Мозаики ротонды Св. Георгия были датированы концом IV в. С. Чурчием. До последнего времени эта датировка была традиционной – См.: Ćurčić Sl. Some Observations and Questions Regarding Early Christian Architecture in Thessaloniki. Thessaloniki: Hypourgeion Politismou, 2000. P. 11-14. Однако в недавно вышедшем исследовании Х. Бакиртсис и Е. Куркутиду-Николаиду впервые была предложена более ранняя датировка этих мозаик (временем правления Константина Великого – т.е. примерно второй четвертью IV в.) – См.: Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaïdou E. Rotunda / Mosaics of Thessaloniki, 4th -14th century. Bakirtzis Ch. (ed.). Athens: Kapon Editions, 2012. P. 48-127, особенно: P. 115-116.

искушёнными в своём ремесле мастерами, и не равнозначно примитивизации образца. Зрелый византийский стиль предполагал чёткую ритмическую уравновешенность композиционных схем и доминирование бестелесной линии над слишком чувственным по своей природе красочным пятном, в соответствии с чем и был переработан раннехристианский образец. Мозаики свода южной капеллы дают единственный пример зооморфного орнамента в ансамбле Торчелло, а включённые в него фигуративные образы (ангелы) стилистически тождественны изображениям святых в обеих апсидах, что в свою очередь свидетельствует о стилистическом единстве всей группы мозаик южной капеллы базилики.

Прочие мозаичные орнаменты из южной капеллы следуют совсем иным образцам. Апсида отделена от пространства вимы арочным уступом, передняя плоскость которого украшена декоративной каймой, частично заходящей на поверхность апсиды. Ее орнамент состоит из центрального ряда розеток с четырьмя голубыми лепестками и четырьмя красными, короткими и словно бы выглядывающими из-под голубых, а также полурозеток с зелеными лепестками по краям орнаментального фриза (илл. 1. 77). Каждый лепесток обведён линией из белых смальт, образующих лёгкий, как бы светящийся контур розетки. Этот орнаментальный поток, кажущийся плавным и разреженным благодаря золотому фону, огибает всю апсиду и завершается внизу — под ногами четырех латинских святых (илл. 1. 30). Орнамент составляет зримое целое с архитектурной рамой, в которую заключено апсидальное пространство, причём круглящаяся поверхность самой «рамы» придаёт ему несколько неожиданную, но вполне убедительную трёхмерность. Этому способствует и лёгкая растушёвка цветового заполнения лепестков, равномерное чередование на них притенений и высветлений. Аналогичный декоративный фриз с чуть изменённым рисунком розеток появляется в центральной апсиде, где он обрамляет по бокам и снизу позём с фигурами апостолов (илл. 1. 28, 29).

Подобная разновидность орнамента с розетками и полурозетками встречается в монументальном искусстве средневизантийского периода. Среди ближайших к Торчелло по месту и времени создания памятников Северной Италии этот мотив известен на мозаиках начала XII в. собора Св. Юста в Триесте, где он участвует в обрамлении северной апсиды а также конхи и аркады южной апсиды⁴⁹⁵ (илл. 4. 13, 15). Аналогичный фриз появляется в главном портале собора Сан Марко в Венеции (после 1063 г.)⁴⁹⁶ (илл. 4. 14) и в центральной апсиде собора Санти Мария э Донато в Мурано (1140-е гг.)⁴⁹⁷. Эти памятники составляют группу, в пределах которой данный вид розеточного орнамента наиболее однороден. За пределами Северной Италии примеры его редки. На Михайловских мозаиках в Киеве (1108-1113 гг.)⁴⁹⁸, исполненных константинопольскими мастерами, им покрыт уступ апсиды, как и в южной капелле Торчелло (илл. 4. 16), а в мозаичном Деисусе из Ватопеда (1109 г.) данный узор огибает арку ниши (илл. 4. 25). На Сицилии похожий орнамент, с некоторыми вариациями, подчас сильно менявшими его выразительность, обрамляет основание купола капеллы Марторана в Палермо 1146-1151 гг., членит по горизонтали поля алтарной апсиды в соборе Чефалу, 1148-1151 гг., в Палатинской капелле, 1143-1166 гг. и стены центральной нефа собора Монреале, 1180-е гг.⁴⁹⁹

Розеточный декоративный мотив, получивший столь отточенную и завершённую форму в монументальной живописи, известен также в памятниках искусства малых форм, где, возможно, и начиналась его стилистическая эволюция. Похожие цветочные розетки, без позднейшей стилизации, придавшей им декоративную чёткость и хрупкость, можно

⁴⁹⁵ Mason M. Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di mons. Eugenio Ravignani vescovo di Trieste. Cuscito G. (a cura di). Trieste: Editreg, 2005. P. 312-313. Fig. 1, 2.

⁴⁹⁶ Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Yale: Yale University Press, 1986. P. 407-408; Demus O. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. Fig. 14.

⁴⁹⁷ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 118-121; Niero A. Basilika der Heligen Maria und Donatus in Murano. Padua: G. Deganello, 2000. P. 54.

⁴⁹⁸ Орлова М. А. Орнамент в живописи второй половины XI-первой четверти XII века / История русского искусства. Том 1. Искусство Киевской Руси. IX - первая четверть XII века. Комеч А. И. (отв. ред.). М.: Северный паломник, 2007. С. 554. Илл. 562.

⁴⁹⁹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 114-118; Byzantine Mosaics in Norman Sicily. Palermo. Cefalù. Monreale. Cilento A. (ed.). Udine: Magnus, 2009. P. 76, 112, 130, 132, 153.

увидеть в миниатюрах книги Евангельских чтений около 1000 г. из монастыря Св. Екатерины на Синае (Cod. 204), двух Евангелий второй половины XI в. – из Афинской Национальной библиотеки (Cod. 57) и ГИМа (Син. гр. 518)⁵⁰⁰. Другой подход к проблеме генезиса этого типа орнамента предложил А. Франц, допустивший его происхождение из геометрического орнамента. Промежуточные, переходные варианты, по мнению автора, можно встретить на миниатюрах Парижского Четвероевангелия (Gr. 914), Ватиканского Евангелия (Gr. 1522), Гомилий Григория Назианзина из Парижской Национальной библиотеки (Coislin 239)⁵⁰¹. А. Франц пишет, что конечный результат этой "эволюции", уже с чисто флоральным мотивом, можно видеть именно в храмах Северной Италии конца XI - XII вв.⁵⁰² Примеры розеточного мотива встречаются также на произведениях декоративно-прикладного искусства Венецианского круга, например, в т. н. потире Патриархов X в. из сокровищницы Сан-Марко, где он выполнен в технике перегородчатой эмали⁵⁰³ (илл. 4. 19). По-видимому, тип розеточного орнамента получил распространение именно в XI в.

Над полосой с розетками проходит более узкий и плотный краснофонный мозаичный пояс, заполнение которого имитирует нанизывание на золотую нить чередующихся разноцветных камней в узких золотых кастах овальной и прямоугольной формы, с четырьмя жемчужинами по углам (илл. 1. 77). Пояс охватывает полукругом всю апсиду южной капеллы и продолжается внизу под святительским рядом. Этот вид орнамента используется в группе ближайших по месту и времени создания памятников Северной Италии. В соборе Св. Юста в Триесте он появляется в обрамлении конхи и аркады южной апсиды, а также в северной апсиде (илл. 4. 13, 15). Подобным образом он применён в мозаичной декорации центральной апсиды собора Санти Мария э Донато в Мурано.

⁵⁰⁰ Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры. М.: Индрик, 2003. Илл. 20, 44, III.

⁵⁰¹ Frantz A. Byzantine illuminated ornaments // Art Bulletin. 1934. № 16. P. 49. Pl. III, 17, 18, 19, 21.

⁵⁰² Ibid.

⁵⁰³ The Treasury of San Marco. The Metropolitan Museum of Art. Buckton D. Milan: Olivetti, 1984. P. 159-165.

Данный тип орнамента, имеющего очевидные корни в византийском ювелирном искусстве, появляется в монументальных росписях довольно рано и распространяется по всему Средиземноморью. Он в изобилии встречается в равеннских постройках, например, в уже упомянутой церкви Сан Витале, где обрамляет свод вимы, пролеты окон, триумфальную арку. В Баптистерии ариан (конец V в.) этот орнамент опоясывает купол⁵⁰⁴ (илл. 4. 22). В базилике Сант Аполлинаре ин Классе двойная полоса с таким узором обрамляет медальон с крестом в центральной апсиде (середина VI в.)⁵⁰⁵ (илл. 4. 17). В базилике Эвфрасиана в Порече (Истрия, Хорватия) середины VI в. краснофонный орнамент с драгоценными камнями использован в обрамлении триумфальной арки, где он очерчивает регистр с образами Христа и Апостолов⁵⁰⁶ (илл. 4. 20). Похожий орнамент (без жемчужин) обрамляет конху апсиды фессалоникийской церкви Осиос Давид – мозаика последней четверти V в.⁵⁰⁷, причём заимствованность этого мотива из ювелирной техники подчеркнута изображением связующей отдельные касты цепочки (илл. 4. 3). Этот тип орнамента будет очень популярен в римских мозаиках VII - IX вв.: Сант Анъезе (второй четверти VII в.)⁵⁰⁸, Санта Мария ин Домника (818 г.), Санта Прасседе (817-824 гг.)⁵⁰⁹ и т. д. и сохранит популярность в Северной Италии зрелого средневековья.

Отдельно следует рассмотреть орнаменты, являющиеся частными дополнительными элементами фигуративных композиций. Во-первых, это украшения трона Христа в южной апсиде. Подножие трона (суппедион) убрано «чешуйчатым» орнаментом – разноцветными полукружиями, расположенными в шахматном порядке. Образованные ими диагональные

⁵⁰⁴ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 42-43. Илл. 47; Bruno T. Il Battistero degli Arianisti a Ravenna // Felix Ravenna. 1963. № 88. P. 5-82.

⁵⁰⁵ Бовини Дж. Равенна. Искусство и история. Равенна: Лонго, 2008. С. 95-112; Pela M. C. La decorazione musiva in S. Apollinare in Classe. Bologna: R. Pàtron, 1970. P. 92.

⁵⁰⁶ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 48-49.

⁵⁰⁷ Τσιγαρίδας Ε. Μονή Λατόμου (‘Οσιος Δαβίδ). Thessaloniki, 1987. P. 54; Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou - Tsioumi Ch. Latomou Monastery / Mosaics of Thessaloniki, 4th - 14th century. Bakirtzis Ch. (ed.). Athens: Kapon Editions, 2012. P. 183-195. Fig. 5.

⁵⁰⁸ Fischer H.-J. Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt. Köln: DuMont, 1987. S. 232.

⁵⁰⁹ Matthiae G. S. Maria in Domnica. Roma, 1960. P. 37; Apollonij Getti B. Santa Prassede. Roma, 1961. P. 190.

ряды (синевато-стальной, красный и зеленый), чередуясь, создают некую иллюзию пространственного ракурса (илл. 1. 33). Подобный чешуйчатый орнамент можно видеть на суппедионе Этимасии западной стены собора Торчелло: без эффекта чередования цветных рядов. Этот тип орнамента встречается достаточно редко, однако точный аналог ему можно видеть в отделке суппедионов под ногами архангелов Михаила и Гавриила в мозаиках кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни (в экседрах главной апсиды, с юга и севера) (ок. 1100)⁵¹⁰ (илл. 4. 24). Сходство с ним имеет подножие императора Михаила VII Дуки (Никифора Вотаниата) на миниатюре константинопольского кодекса Гомилий Иоанна Златоуста 1071-1081 гг. (Парижская Нац. б-ка, Coislin 79, fol. 2r.)⁵¹¹ (илл. 4. 23) и основание трона Христа из мозаичного Деисуса Ватопедского монастыря (1109 г.) (илл. 4. 25). Эти аналогии свидетельствуют о распространенности данного вида орнамента в столичном византийском искусстве второй половины XI в.

Седалище и боковины трона в Торчелло орнаментированы единообразно. Каждый из этих элементов обрамлен широкой каймой из двойного жемчужного ряда, прерываемого прямоугольными вставками, имитирующими золотую пластинку с самоцветом. Это – один из наиболее распространённых видов орнамента, известный с ранневизантийского периода. Украшение различных частей трона, как и суппедиона, подобным орнаментом с незначительными вариациями встречается на византийских мозаиках повсеместно, от мозаик баптистерия Ариан в Равенне (похожая орнаментация подножия и боковых частей престола) (илл. 4. 22) до утраченной мозаики церкви Успения в Никее IX в. (жемчугом и драгоценными камнями украшено подножие Этимасии)⁵¹² и мозаики Св. Софии Константинопольской с образами императоров Константина и

⁵¹⁰ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 92-94; Lazarides P. Ephor of Byzantine Antiquities. The Monastery of Daphni. Athens: Hannibal, 1979. P. 52-53. Fig. 30-31.

⁵¹¹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 90; Spatharakis J. Corpus of dated illuminated greek manuscripts to the year 1453. Leiden: Brill, 1981. P. 30-31. № 94.

⁵¹² Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 36-38; Cormack R. The Byzantine Eye: Studies and Patronage. London: Aldershot, 1989. Fig. 28.

Юстиниана перед Богородицею на престоле конца X в. (суппедион Богородицы)⁵¹³ (илл. 4. 5).

Поверхности самого сидища и боковин украшены рисуночными аканфовыми листьями, изображенными на золотом фоне. Орнаментирована также и белая ткань на троне: это клетчатый орнамент – в условную прерывистую клетку с заполнением мелких квадратных полей неопределенным геометрическим мотивом, напоминающим крест с медальоном по центру. Это один из мотивов в изображении литургических тканей – индитий.

Переходя к вопросу о мотивации выбора того или иного типа орнамента Торчелло, следует ещё раз подчеркнуть, что исполнителями работ скорее всего были столичные византийские мастера. Следовательно, они в совершенстве владели всем арсеналом технических приёмов для воссоздания орнаментов любого типа из числа бытовавших в начале XII в. в византийском мире. Если копирование образца Сан-Витале выполнено в русле сознательной актуализации ранневизантийских (равеннских) мотивов, то выбор прочих видов орнамента для мозаик собора Санта Мария Ассунта в Торчелло свидетельствует о широкой и, очевидно, непредвзятой шкале источников их заимствования. В них проявляется и следование древнейшей традиции, широко распространившийся по Италии с V в., и обращение к новейшим плодам развития декоративного искусства XI в. (розеточный фриз), и очевидная востребованность редких образцов столичного происхождения («чешуйчатый» трон Христа). В них самих нет ничего, принципиально чуждого Италии, будь то мозаичные ансамбли Рима или Сицилии. Однако уникально соединение этих элементов в одном ансамбле, имеющем ярко выраженный ктиторский характер.

⁵¹³ Cormack R. The Byzantine Eye: Studies and Patronage. London: Aldershot, 1989. Fig. VIII. 8.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе мы попытались проанализировать иконографический замысел древнейшего ансамбля одновременных мозаик западной стены и южной капеллы собора Санта Мария Ассунта в Торчелло.

Прежде всего, необходимо было уточнить их датировку и подтвердить византийское, константинопольское (?), происхождение создавших их художников. Для этой цели нами был проведен сравнительно-стилистический анализ мозаик собора Торчелло с мозаичными и живописными памятниками раннекомниновской эпохи рубежа XI - XII вв. и начала XII в., в том числе с фресками и книжной миниатюрой. В результате этого анализа мы определили те стилистические особенности, которые позволили хронологически поставить исследуемые мозаики в один ряд с памятниками раннекомниновского времени: в построении композиций – это подчинение всех ее элементов законам классической архитектоники, стремление к уравновешенным композиционным схемам, зеркальным отображениям отдельных фигур на левой и правой частях, в колорите – преобладание светлых, легких, словно прозрачных оттенков, приглушенных цветов, неярких красных, наличие многих оттенков передающих тени и света на ликах и на одеяниях персонажей, в трактовке фигур – лишение их объемности, придание бесплотности, невесомости, удлинение пропорций тел персонажей, их голов, ликов (соответствие голов пропорциям фигуры), придание фигурам динамичности и подвижности, наличие свободных поворотов, сложных винтообразных поз и даже экспрессивных движений, форсируемых взвихренными сложными драпировками. Кроме того во многих образах мозаик собора Торчелло мы узнаем так называемый комниновский тип лика: овал подчеркнуто суженный к подбородку, большие миндалевидные глаза, правильные дуги бровей, маленький рот. Эти стилистические признаки и отдельные технические приемы роднят мозаики западной стены и южной капеллы с рядом мозаичных памятников столичной

школы: мозаиками кафоликона монастыря Успения в Дафни (ок. 1100 г.), Михайловскими мозаиками Киева (1108-1113 г.), Деисусом из монастыря Ватопед на Афоне (1109 г.), мозаичным панно Комнины перед Богородицею в Софии Константинопольской (1118-1122 гг.). Несомненна стилистическая близость мозаик собора Торчелло фрескам и миниатюрам столичного происхождения: кипрским фрескам церковью Св. Троицы монастыря Иоанна Златоуста близ Кутсовендиса (между 1092-1103 гг.), Панагии Форвиотисы в Асину в Никитари (1105/6 гг.), Панагии Амасгу около Монагри (ранний XII в.) и миниатюрам: образу Спасителя на листе из Нового Завета с Псалтирью из Государственной Третьяковской Галереи (Инв. Др-78 fol. 39) 1084г., Лекционария из афонского монастыря Дионисиу (Cod. 587) конца XI - начала XII в., кодекса «Деяния и послания апостолов» из библиотеки монастыря Святой Екатерины на Синае (Cod. 275) конца XI - начала XII в., «Догматического всеоружия» Евфимия Зигавина (Vat. Gr. 666) 1110-1118 гг. Обратим внимание, что большинство стилистически близких мозаикам Торчелло столичных живописных памятников датируются началом XII в. Однако, на наш взгляд, первостепенный аргумент в пользу датировки аутентичных мозаик западной стены и южной капеллы собора Торчелло именно началом XII в. – это их принадлежность к т. н. Адриатической группе мозаик, в которую входят декоративные ансамбли церкви Св. Юста в Триесте (начало XII в.), мозаики алтарной апсиды, западного портала (после 1094 г.) и капеллы Дзен (начало XII в.) собора Сан Марко в Венеции и фрагменты мозаичной декорации базилики Урсиана в Равенне (1112 г.). Отдельные технические приемы в создании образов, в применении тессер, характер мозаичной кладки и проч. позволяют констатировать работу мастеров одной выучки или вероятнее всего работу одной столичной (?) артели, украшавшей данные соборы примерно в одно время. На работу столичной артели в соборе Торчелло указывает и тот факт, что мозаичное ремесло, скорее всего, являлось монополией константинопольского двора в XI в., столичные мозаичисты работали по указу императора не только на территории

Византии, но и за ее пределами на наиболее крупных и значимых объектах, и таким заказом, несомненно, было грандиозное украшательство собора в Торчелло.

Уточнение датировки мозаик западной стены и южной капеллы собора Торчелло позволило нам трактовать их иконографическую программу исходя из событий и культурной ситуации конкретного периода.

Рассмотрение изобразительного материала по иконографии сцен западной стены собора Торчелло – Сошествию во ад и Страшному суду – привело нас к выводу, что византийские мозаичисты, передавая исключительно восточную, византийскую схему данных сюжетов, работали по заказу местного епископа и в уникальном иконографическом ансамбле этой части собора отразили важнейшее событие того времени – освобождение Иерусалима и, в частности, храма Гроба Господня от мусульман в ходе Первого крестового похода в 1099 г. Нам неизвестно присутствовала ли сцена Распятия по замыслу автора мозаик изначально в ансамбле собора Торчелло, однако очевидно что главный его акцент – это масштабное триумфальное Сошествие во ад, присутствие которого на западной стене собора становится беспрецедентным в византийской традиции. Мы объясняем его присутствие популярностью мозаичного образа Анастасис храма Гроба Господня в Иерусалиме, созданного в середине XI в. в ходе восстановительных работ Константина Мономаха. После освобождения храма Гроба Господня, величайшей святыни христианства, его Анастасис стал иконой, главным образом Гроба Господня – центра Иерусалимского королевства. После «реставрации» храма в 1148 г. крестоносцы бережно перенесли мозаику, ставшую ценной исторической реликвией, в новый алтарь Ротонды Воскресения. Реплики Иерусалимского Сошествия во ад появлялись по всему христианскому миру: среди них – миниатюра Псалтири королевы Мелисенды (около 1135 г.), моливдовул Патриарха Иерусалимского королевства Фулька (1146-1157 гг.), мозаики кафоликона монастыря Неа Мони на Хиосе (1049-1055 г.), мозаика апсиды разрушенной

базилики Урсиана в Равенне (1112 г.), фреска алтарной апсиды собора Абу Гош близ Иерусалима (около 1170 г.).

Влияние этой мозаики на декорацию западной стены собора Торчелло может подтверждаться несколькими фактами: 1. Как и на иерусалимской мозаике, в сцене Анастасис Торчелло присутствовали два архангела по сторонам 2. На территории Северной Италии во второй половине XI – XII вв. наблюдается особый интерес к событиям связанным с реставрацией комплекса Гроба Господня Константином Мономахом и его освобождением в ходе Первого Крестового похода. Об этом свидетельствует настоящий «бум» строительства т. н. Новых Иерусалимов, архитектурный копий храма Гроба Господня, в особенности Ротонды Анастасис. 3. Именно в Венеции в начале XII в. находилась резиденция Аквилейского патриарха, и сам город, как и остров Торчелло, входили в Аквилейский патриархат, где важную роль играл пасхальный обряд и пасхальная литургическая драма. В соборе Аквилеи после перестройки храма Гроба Господня в середине XI в. также была возведена «копия» Ротонды Иерусалима, по сути своеобразная «сцена» или «центр» этой драмы 4. Первый крестовый поход для Венеции и всей Венецианской лагуны стал колоссальным событием, в ходе которого Венецианский флот сумел добыть палладий города – мощи святого Николая, одного из патрональных святых Венеции. 5. Еще одним косвенным подтверждением является предполагаемая традиция празднования полувековых юбилеев в Византии. Возможно, образ собора Торчелло был создан к празднованию юбилея реставрации иерусалимского храма Константином Мономахом.

Нахождение сцены Анастасис в соборе Торчелло на западной стене вместе с композицией Страшного Суда мы объясняем эсхатологическими настроениями христианского общества в конце XI – XII вв. Все события Первого крестового похода были пронизаны апокалиптическими предсказаниями, чаяниями скорого Второго Пришествия. Опираясь на слова из Евангелия Луки 21: 24-27, христиане, жившие в эпоху Первого

крестового похода и его последствий, неминуемо ощущали себя свидетелями наступающего Апокалипсиса. Освобождение Иерусалима, обещанное Христом в Евангелии, и обещанное им же райское блаженство для освободивших Святой Град участников похода (звучавшее из уст папы Урбана II), сделало ожидание конца света для западного мира в некотором роде оптимистическим и желанным. И в данном случае появление сцены Анастасис вместе с композицией Страшного Суда в ансамбле западно-христианского храма в начале XII в., созданном одновременно с вышеописанными событиями, становится вполне объяснимым и логичным. Подтверждают наше предположение образы язычников, мусульман (которые «попирали Иерусалим» и «времена которых окончились»), изображенные в сценах мучений Ада композиции Страшного Суда собора Торчелло – мотив уникальный для византийской иконографии данного сюжета.

Если в декорации западной стены по замыслу автора отражается важнейшее актуальное для всего западного христианства событие, то декорация южной капеллы посвящена событиям истории базилики Торчелло. Мы считаем, что копирование свода алтарной вимы храма Сан Витале в Равенне в южной капелле Торчелло связано с памятью о епископе Торчелло Виталии III Орсеоло, ктиторе перестройки храма, начавшейся при Орсо Орсеоло в 1008 г., и продолженной Виталием III с 1014 по 1047 гг. Возможно, по примеру прочих епископских захоронений, Виталий III мог быть похоронен в самом соборе или рядом с ним, таким образом, южная капелла была своего рода сакральным пространством для поминовения ктитора реставрации собора. В целом для иконографического ансамбля капеллы собора Торчелло характерно обращение к равеннским изобразительным традициям. Композиция конхи ее апсиды (т. н. *Engeldeesis*) на наш взгляд навеяна декорациями раннехристианских равеннских церквей – Сан Витале или Сан Микеле ин Аффричиско, образ Св. Мартина Турского (святого, которому была посвящена базилика Сан Аполлинаре Нуово в Равенне), представлен среди Отцов церкви в нижней композиции апсиды.

Этому святому был посвящен алтарь крипты, находящейся под главной апсидой собора Торчелло. Традиция обращения к равеннским мотивам, характерная в целом для мозаик Адриатической группы, связана с принадлежностью острова и некоторых областей Северной Италии равеннскому экзархату с 580 гг. до середины VIII в.

Помимо этого, в мозаиках южной капеллы присутствует мотив, на умозрительном уровне связывающий программы мозаик южной капеллы и западной стены. Надпись под ногами Христа в апсиде южной капеллы является своеобразной цитатой из сочинения патриарха Аквилеи Паолино (787-802 гг.), направленного на христианизацию аваров на территории Аквилейского патриархата. Рассматривая образы иноверцев в сценах мучений Ада Страшного Суда мы пришли к выводу, что художники передавали в среднем нижнем сегменте с т. н. «алчными» определенный типаж – людей с длинными слегка закрученными кверху усами, короткими бородами, иногда с отдельной прядью волос на оголенном лбу, обязательно с серьгой в одном ухе – как мы полагаем, здесь передается конкретный, скорее всего враждебный острову Торчелло народ. Безусловно, сложно с точностью определить, кто представлен в данном сегменте. Мы считаем, что здесь могут быть изображены гунны (варвары, язычники, иноверцы), от которых бежали на остров Торчелло жители Альтино, основавшие потом здесь базилику. Любопытным совпадением является следующее: гунны, как в византийском, так и в западном христианстве, часто идентифицировались с аварами, и возможно в мозаике собора Торчелло мог быть представлен некий собирательный образ «гуннов-аваров», которые в сознании как художника, так и епископа начала XII в. могли являться одним народом. Авары (лат. *Avari* – алчные), оставили отпечаток и в византийской, и в западно-христианской истории. Они совершали многочисленные набеги на византийские территории и осаждали Константинополь в 626 г., на их христианизацию была направлена кампания патриарха Аквилеи Паолино. Таким образом, в мозаиках западной стены собора Торчелло по заказу

местного епископа могли быть представлены образы не абстрактных язычников, а «язычников» из истории собственно острова Торчелло и Аквилейского патриархата. Надпись в южной капелле собора подтверждает данную мысль.

Аутентичные мозаики начала XII в. собора Санта Мария Ассунта в Торчелло были созданы византийскими, скорее всего константинопольскими мастерами. Об этом свидетельствуют стилистические особенности, иконографические схемы сюжетов, некоторые орнаментальные мотивы (чешуйчатый орнамент). Однако уникальным мозаичный ансамбль собора Торчелло делает замысел автора, местного епископа, благодаря которому византийские композиции приобретают новое прочтение на стенах западной базилики.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. **Евангелие от Никодима.** Пер. Геймана В. В. / Книга Апокрифов. Неканонические евангелия. Кулишенко Ю. (ред.). М: Эксмо, 2006.
2. **Константин Багрянородный.** Об управлении империей. Пер. Литаврина Г. Г. М.: Наука, 1991.
3. **Прокопий Кесарийский.** Война с вандалами. Тайная история. Серия: Памятники исторической мысли. Пер., вступ. статья и комм. Чекаловой А. М. М.: Наука, 1993.
4. **Феофан Византиец.** Летопись от Диоклетиана до царей Михаила и сына его Феофилакта. Пер. Оболенского В. И., Терновского Ф. А. Рязань: Александрия, 2005.
5. **Феофилакт Симокатта.** История. Вступ. ст. Пигулевской Н. В. Пер. Кондратьева С. П. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957.
6. **«Хождение» игумена Даниила** // Памятники литературы Древней Руси. XII век. Дмитриева Л. А., Лихачева Д. С. (сост.). М.: Художественная литература, 1980.
7. **Albert of Aachen's history** of the Journey to Jerusalem. Edgington S. B. (trans.). Ashgate pub., 2013.
8. **Annales Rosenveldenses**, Monumenta Germaniae Historia Series Scriptores. Pertz G.H. (ed.). Hanover, 1859.
9. **Baudry of Bourgueil.** Historia Hierosolimiana / Recueil des historiens des Croisades, Historiens occidentaux, 4. Paris, 1879.
10. **Ekkehard of Aura.** Historia Hierosolymitana / Recueil des historiens des Croisades. Historiens occidentaux, 5. Paris, 1895.
11. **Historia belli sacri.** Recueil des historiens des Croisades. Paris, 3, 1844-1906. Ioannis Malalae Chronographia. Rec. Dindorf L. Bonnae, 1831.

12. **Geographi Graeci Minores.** II. C. Müller (ed.). Paris, 1861.
13. **Guilbert of Nogent.** Dei gesta per Francos. Huygens R.B.C. (ed.). Turnhout, 1996.
14. **Lupus Protospatharius.** Chronicon rerum in regno Neapolitano gestarum / Monumenta Germaniae Historica : Scriptores. Pertz G. H. (ed.). Hanover, 1844. 5. P. 60-61.
15. **Pauli Diac.** Historia Langobardorum / Monumenta Germania e historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum, saec. VI-IX. Hannoverae, 1878.
16. **Robert the Monk.** Historia Hierosolimiana / Recueil des historiens des Croisades, Historiens occidentaux, 1. Paris, 1866.

Литература

1. **Аминарашвили Ш.** История грузинской монументальной живописи. Тбилиси: Сахелгами, 1957.
2. **Амиранашвили Ш.** История грузинского искусства. М.: Искусство, 1963.
3. **Бабюк В., Коляда Ю.** Фрески двенадцатого века // Творчество. 1971. № 11. С. 20-21.
4. **Безбородов М. А.** Химия и технология древних и средневековых стёкол. Минск: Наука и техника, 1969.
5. **Бовини Дж.** Равенна. Искусство и история. Равенна: Лонго, 2008.
6. **Бородин О. Р.** Равеннский экзархат. Византийцы в Италии. СПб.: Алетея, 2001.
7. **Вирсаладзе Т. Б.** Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984.
8. **Государственная Третьяковская Галерея.** Каталог собрания. Лицевые рукописи XI-XIX веков. Книга первая. Лицевые рукописи XI-XVII веков / Авт.-сост. каталога: Буренкова Е. В., Гладышева Е. В., Нерсисян Л. В. и др. М.: Сканрус, 2010.

9. **Графова М. А.** Фрески третьей четверти VIII века в церкви Санта Мария Антика на римском форуме: Диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2012.
10. **Демус О.** Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. Пер. с англ. Смирновой Э. С. Ред. и сост. Преображенский А. С. М.: Индрик, 2001.
11. **Джурич В.** Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000.
12. **Заборов М. А.** История крестовых походов в документах и материалах. М.: Высшая школа, 1977.
13. **Заборов М. А.** Крестоносцы на Востоке. М.: Наука, 1980.
14. **Захарова А. В.** Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // Византийский временник. 2000. № 59. С. 189-197.
15. **Захарова А. В.** Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи Македонской династии // Христианское чтение. 2011. № 6. С. 194-222.
16. **Измайлова Т. А.** Армянская миниатюра XI века. М.: Искусство, 1979.
17. **Иловайский Д. И.** История России. Начало Руси. М.: Чарли, 1996.
18. **История русского искусства.** Т. 1. Искусство Киевской Руси IX - первой четверти XII века. Комеч А. И. (отв. ред.). М.: Северный паломник, 2007.
19. **История русского искусства.** Т. 2. Ч. 1. Искусство 20-60-х годов XII века. Лифшиц Л. И. (отв. ред.). М.: Государственный институт искусствознания, 2012.
20. **Ковалевская В. Б.** Кавказ и аланы. Века и народы. М.: Наука, 1984.
21. **Комеч А. И.** Древнерусское зодчество конца X - начала XII. М.: Наука, 1987.
22. **Кондаков Н. П.** Иконография Богоматери. [Электронный ресурс]. СПб, 1914. Т. I. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33&chap=31 (дата обращения: 06.10.2013).

23. **Кондаков Н. П.** Лицевой иконописный подлинник. Т. 1. Иконография Господа Бога нашего и Спаса Иисуса Христа. СПб., 1905.
24. **Лазарев В. Н.** Мозаики Софии Киевской. М.: Искусство, 1960.
25. **Лазарев В. Н.** Михайловские мозаики. М.: Искусство, 1966.
26. **Лазарев В. Н.** Фрески Софии Киевской / Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М.: Искусство, 1978. С. 65-115.
27. **Лазарев В. Н.** История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
28. **Лидова М. А.** Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохабии из собрания Синайского монастыря / Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. Лидов А. М. (ред. и сост.). М.: Индрик, 2011. С. 334-363.
29. **Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.** Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI-первая четверть XII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
30. **Логвин Г.** Возрожденные фрески XII века // Искусство. 1971. № 8. С. 64-68.
31. **Лучицкая С. И.** Крестовые походы / Словарь средневековой культуры. Гуревич А. Я. (ред.). М.: РОССПЭН, 2003. С. 234-239.
32. **Макарова А. Л.** Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Материалы конференции, Санкт-Петербург, 2010. СПб., 2011. С. 46-55.
33. **Орецкая И. А.** О стиле мозаик собора Сан Джусто в Триесте // Античная древность и Средние века. К юбилею М. А. Поляковской. Екатеринбург, 2013. С. 178-197.
34. **Орлова М. А.** Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII-начало XVI в. М.: Северный паломник, 2004.
35. **Покровский Н. В.** Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства. Труды VI археологического съезда в Одессе. Т. III. Одесса, 1887.

36. **Попова О. С.** Византийские и древнерусские миниатюры. М.: Индрик, 2003.
37. **Попова О. С.** Проблемы Византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006.
38. **Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А.** Византийская миниатюра второй половины X-начала XII века. М.: Гамма Пресс, 2012.
39. **Православная энциклопедия.** [Электронный ресурс]. М., 2000-2013. 33 т. URL: <http://www.pravenc.ru/> (дата обращения: 10.12.2013).
40. **Успенский Ф. И.** История Крестовых походов. М.: Мысль, 2001.
41. **Щапова Ю. Л.** Стекло Киевской Руси. М.: Изд-во Моск. Университета, 1972.
42. **Щапова Ю. Л.** Византийское стекло. Очерки истории. М.: ЛКИ, 2008.
43. **Щепкина М. В.** Миниатюры Хлудовской Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М.: Искусство, 1977.
44. **Эрдели И.** Авары / Исчезнувшие народы. Пучков П. И. (ред.). М.: Наука, 1988. С. 99-112.
45. **Этингоф О. Е.** Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII в.: диссертация... кандидата искусствоведения: 07.00.12. М., 1987.
46. **Этингоф О. Е.** «Чин с Эммануилом и двумя архангелами» из Государственной Третьяковской Галереи. К иконографии Деисуса /Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М.: Модус Граффити, 1997.
47. **Этингоф О. Е.** Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М.: Прогресс-традиция, 2000.
48. **Этингоф О. Е.** Византийские иконы VI- первой половины XIII века. М.: Индрик, 2005.
49. **Этингоф О. Е.** Вновь о росписях церкви Св. Георгия в Старой Ладогe / Великий Новгород и средневековая Русь. Сб. Статей: к 80-летию академика В. Л. Янина. М.: Памятники исторической мысли, 2009. С. 677-694.

50. **Этингоф О. Е.** К вопросу о направлениях в византийской и древнерусской живописи XII в. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 62-78.
51. **Этингоф О. Е.** Одно из направлений монашеского искусства в XII в. в Византии и на Руси / Греческие иконы и стенописи XII-XVI вв. Евсеева Л. М., Этингоф О. Е. (ред.). М.: ЦМИАР, 2013. С. 29-45.
52. **Юровская З. В.** Византия-Западная Европа: иконография Сошествия Христа во ад: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2006.
53. **Миљковиќ-Пепек П.** Велјуса. Скопје: Filozofski Fakultet, 1981.
54. **Alphandéry P., Dupront A.** La Chrétienté et l'idée de Croisade. Paris: Albin Michel, 1995.
55. **Andreescu I.** Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1971. V. 26. P. 185-223.
56. **Andreescu I.** Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. V. 30. P. 247-341.
57. **Andreescu I.** Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100 // *Actes du XVe congrès international d'études Byzantines, Athènes 1976*. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1981. P. 15-30.
58. **Andreescu I.** Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1984. P. 535-551.
59. **Andreescu I., Tarantola B.** Modifiche alla cattedrale di Torcello nel restauro del 1854-58 // *Bollettino d'arte*. 1984. № 69. P. 89-122.
60. **Andreescu-Treadgold I.** Torcello, Santa Maria Assunta: the basilicas main portal and the date of its alteration // *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*. V. 1. Ravenna, 1985. P. 35-51.

61. **Andreescu-Treadgold I.** The mosaic workshop at San Vitale / Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1-3 ottobre 1990. Ravenna: Longo, 1992. P. 31-42.
62. **Andreescu-Treadgold I.** Materiali, iconografia e committenza nel mosaico ravennate / Storia di Ravenna. Carile A. (a cura di). Venice: Marsilio, 1992. P. 189-208.
63. **Andreescu-Treadgold I.** The Emperor's New Crown and St. Vitalis' New Clothes // XLI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. V. 37. Ravenna, 1995. P. 149-186.
64. **Andreescu-Treadgold I.** Torcello V. Workshop methods of the mosaicists in the South Chapel // Venezia Arti. 1995. № 9. P. 15-28.
65. **Andreescu-Treadgold I.** The two original mosaic decorations of San Vitale / Quaderni di Soprintendenza. 1997. № 3. P. 16-22.
66. **Andreescu-Treadgold I.** I primi mosaicisti a San Marco / Storia dell'arte marciana: I mosaici. Polacco R. (a cura di). Venezia: Marsilio Editori, 1997. P. 87-104.
67. **Andreescu-Treadgold I.** Moro, Salviati and the mosaics of Sant'Ambrogio in Milan // Studi Veneziani. 1997. № 33. P. 197-230.
68. **Andreescu-Treadgold I.** The real and the fake: Two mosaics heads from Venice in American collections // Studi Veneziani. 1998. № 36. P. 279-300.
69. **Andreescu-Treadgold I.** A ninth-century chapel in the basilica's crypt at Torcello / Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Guiseppe Maria Pilo. Piantoni M. e De Rossi L. (a cura di). Venezia: Edizioni della Laguna, 2001. P. 55-66.
70. **Andreescu-Treadgold I.** Il Corpus dei mosaici parietali nella zona nord adriatica e la campionatura delle tessere vitree del 3. registro della parete ovest a S. Maria Assunta di Torcello / Atti del 9. colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (AISCOM) 2003 (Agosta, 20-22 febbraio 2003). Angelelli C. (a cura di). Ravenna: edizioni del Girasole, 2004. P. 175-190.

71. **Andreescu-Treadgold I., Henderson J., Roe M.** Glass from the mosaics on the west wall of Torcello's basilica // *Arte medieval*. 2006. № 5. P. 87-141.
72. **Andreescu-Treadgold I.** I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico / San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna. Spadoni C., Kniffitz L. (a cura di). Ravenna: Silvana Editoriale, 2007. P. 113-141.
73. **Andreescu-Treadgold I.** Some considerations on the Eleventh-Century Byzantine wall mosaics of Hosios Loukas and San Nicolo di Lido / *Musiva and sectilia*. 2008. № 5. P. 115-168.
74. **Andreescu-Treadgold I., Henderson J.** How does the glass of the wall mosaic at Torcello contribute to the study of trade in the 11th century?/ *Byzantine trade, 4th-12th centuries. The Archaeology of local, regional and international exchange. Papers of the Thirty-eight Spring Symposium of Byzantine Studies, St John's College, University of Oxford, March 2004*. Mundell Mango M. (ed). Oxford: Ashgate Publishing, 2009. P. 393-417.
75. **Andreescu-Treadgold I.** Torcello VI : tre botteghe di mosaicisti nell'XI secolo e la tipologia dei cespugli // *Atti del XV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 257-268.
76. **Angheben M.** Les jugements derniers byzantins des XI^e - XII^e siècles et l'iconographie du jugement immediate // *Cahiers archéologiques*. 2002. № 50. P. 105-134.
77. **Asinou across time.** *Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*. Weyl Carr A.-M. and Nikolaïdès A. (ed.). *Dumbarton Oaks Studies XLIII*. Harvard University: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012.
78. **Babić G.** *Les chapelles annexes des églises byzantines: Fonction liturgique et programs iconographiques*. Paris: C. Klincksieck, 1968.
79. **Bakirtzis Ch.** *Mosaics of Thessaloniki, 4th-14th century*. Athens: Kapon Editions, 2012.

80. **Baldini Lippolis I.** La Processione dei Martiri in S. Apollinare Nuovo a Ravenna / Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione. Atti X congress Nazionale di Archeologia Cristiana. Coscarella A., De Santis P. (a cura di). Calabria: Universita della Calabria, 2012. P. 383-397.
81. **Baudo F.** Elementi per una revisione della sequenza architettonica di Santa Maria Assunta di Torcello / Le missioni archeologiche dell'Università Ca' Foscari di Venezia, v giornata di studio. Zaccaria Ruggiu A. (a cura di). Venezia: Università Ca' Foscari di Venezia, 2006. P. 133-142.
82. **Baumstark A.** Palaestinensia // Ein vorlaufiger Bericht. Romische Quartalschrift. 1908. № 20. P. 146-148.
83. **Berteaux E.** L'art dans l'Italie Méridionale. Paris: Albert Fontemoinge, 1904.
84. **Bettini S.** Il "Giudizio" di Torcello – restituzione del testo // Critica d'arte. 1954. № 6. P. 502-519.
85. **Borg A.** The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem // The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler. Borg A. and Martindale A. (ed.). Oxford: B.A.R, 1981. P.7-12.
86. **Borghi B.** La basilica di Santo Stefano in Bologna. Bologna: Minerva Edizioni, 2010.
87. **Bovini G.** La cappella arcivescovile di Ravenna // Bollettino economico della C.C.I.A. di Ravenna. 1956. № 11. P. 12-15.
88. **Boyd S., Anderson R.** The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings // Dumbarton Oaks Papers. 1974. V. 28. P. 275-350.
89. **Brenk B.** Tradition und Nueurung. Wien: Böhlau, Akademie der Wissenschaften, 1966.
90. **Brill H. R.** Chemical Analyses of Early Glasses. New York: Corning, 1999.
91. **Brodbeck S.** Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile. Rome: École française de Rome, 2010.
92. **Brunetti M., Bettini S., Forlati F., Fiocco G.** Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940.

93. **Bruno T.** Il Battistero degli Ariani a Ravenna // Felix Ravenna. 1963. № 88. P. 5-82.
94. **Bulst-Thiele M. L.** Die Mosaiken der Auferstehungskirche in Jerusalem // Frühmittelalterliche Studien. 1979. № 13. P. 442-471.
95. **Byzantium:** Treasures of Byzantine Art and Culture from British collections. Buckton D. (ed.). London: British Museum, 1995.
96. **Byzantium.** 330-1453, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts 25 ottobre 2008-22 marzo 2009). Cormack R., Vassilaki M. (a cura di). London: Royal Academy Publications, 2008.
97. **Byzantine Mosaics** in Norman Sicily. Palermo. Cefalù. Monreale. Cilento A. (a cura di). Udine: Magnus, 2009.
98. **Chadzikakis M.** Greek art. Byzantine mosaics. Athens: Ekdotike Athenon, 1994.
99. **Chadzikakis N.** Hosios Lukas. Athens, 1996.
100. **Christe Y.** Jugements derniers. La Pierre-qui Vire: Zodiaque, 1999.
101. **Christe Y.** Apocalypse and Last Judgment around the year 1000 / The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950-1050. Landes R., Gow A., Van Meter D. (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 139-154.
102. **Cocagnac A. M.** Le Jugement Dernier dans l'art. Paris: Éditions du Cerf, 1955.
103. **Conton L.** Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti. Venezia: Bortoli, 1927.
104. **Cormack R.** The Byzantine Eye: Studies and Patronage. London: Aldershot, 1989.
105. **Corner F.** Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae. V. I. Venezia, 1749.
106. **Couasnon C.** The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. London: Oxford University Press, 1974.

107. **Crouzet-Pavan E.** Torcello. Storia di una città scomparsa. Roma: Jouvence, 2001.
108. **Ćurčić Sl.** Some Observations and Questions Regarding Early Christian Architecture in Thessaloniki. Thessaloniki: Hypourgeion Politismou, 2000.
109. **Cutler A.** The Dumbarton Oaks Psalter and New Testament: The Iconography of the Moscow Leaf // Dumbarton Oaks Papers. 1983. V. 37. P. 35-45.
110. **Cutler A.** Under the Sign of the Deesis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature // Dumbarton Oaks Papers. 1987. V. 46. P. 145-154.
111. **Cyprus:** Byzantine mosaics and frescoes. Megaw A. H. S. (preface), Stylianou A. (introd.). New York: New York Graphic Society, 1963.
112. **Dalton O. M.** Byzantine Art and Archaeology. Oxford: Ormonde Maddock, 1911.
113. **Damigella A.-M.** Problemi della Cattedrale di Torcello. Mosaici dell'abside destra // Commentari. 1966. № 17. P. 3-15.
114. **Damigella A.-M.** Problemi della Cattedrale di Torcello. I mosaici dell'abside maggiore // Commentari. 1967. № 18. P. 273-289.
115. **De Francovich G.** Il ciclo pittorico della chiesa San Giovanni a Münster (Müstair) // Arte Lombarda. 1956. № 2. P. 28-50.
116. **Delage E.** La Descente aux Enfers de la cathédrale de Faras. Genèse et développement d'un thème iconographique: Thèse de doctorat. EPHE. Paris, 1995.
117. **De Min M.** La campagna di scavo nel complesso basilicale di Santa maria Assunta a Torcello / Le missioni archeologiche dell'Università Ca'Foscari di Venezia. Venezia: Università Ca'Foscari, 2000. P. 23-26.
118. **De Min M.** Edilizia altomedioevale e medioevale nel territorio lagunare. Nuovi dati conoscitivi dai cantieri di restauro / Tra due elementi sospesa. Venezia, costruzione di un paesaggio urbano. Venezia: Marsilio, 2000. P. 99-133.
119. **Demus O.** Studies among the Torcello mosaics – I // The Burlington Magazine. 1943. V. 82. № 483. P. 136-141.

120. **Demus O.** Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei / Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten Kongress, München, 1958. München: Franz Dölger, 1960. V. IV, 2. S. 1-63.
121. **Demus O.** Byzantine Art and the West. New York: New York University Press, 1970.
122. **Demus O.** The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago: The University of Chicago Press , 1988.
123. **Demus O.** Die byzantinischen Mosaikikonen. Die grossformatigen Ikonen. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.
124. **Demus O.** Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. London: Pindar Press, 1998. V. 2. S. 251-253.
125. **Demus O.** Studies among the Torcello mosaics – II / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. London: Pindar Press, 1998. P. 227-232.
126. **Demus O.** Studies among the Torcello mosaics – III / Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. London: Pindar Press, 1998. P. 234-238.
127. **Diehl Ch.** Manuel d'art byzantin. Paris: A. Picard, 1925.
128. **Die ottonische** Kölner Malerschule. Bearb. von Bloch P. und Schnitzler H. Düsseldorf: Auflage, 1971.
129. **Diez E., Demus O.** Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lukas and Daphni. Cambridge: Mass, 1931.
130. **Djuric V. J.** La peinture murale Byzantine XII et XIII siècles / Actes du XV-e Congrès International d'Études byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 159-252.
131. **Dolezal M.-L.** Illuminating the Liturgical World. Text and image in a Decorated Lectionary (Mount Athos, Dionysiou Monastery Cod. 587) // World and Image. 1996. V.12/1. P. 23-60.
132. **Dorigo W.** Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi. Milano: Electa, 1983.

133. **Dyggve E.** Aquileia e la Pasqua / Studi aquileiesi offerti il 7 ottobre 1953 a Giovanni Brusinnelsuo 70° compleanno. Aquileia: Associazione Nazionale per Aquileia, 1953. P. 385-397.
134. **Effenberger A.** Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1975.
135. **Epstein A. W.** Rock-cut Chapels in Göreme Valley, Cappadocia: the Yılanlı Group and the Column Churches // Cahiers archéologiques. 1975. № 24. P. 115-126.
136. **Everett N.** Paulinus, the Carolingians and famosissima Aquileia / Paulino d'Aquileia e il contributo italiano all' Europa carolingia. Chiesa P. (ed.). Udine: Editrice univ. udinese, 2003. P. 115-154.
137. **Fischer H-J.** Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt. Köln: DuMont, 1987.
138. **Folda J.** Crusader Art in the Twelfth Century. Oxford: British Archaeological Reports, 1982.
139. **François V., Spieser J.-M.** Pottery and glass in Byzantium / Economic History of Byzantium. Angeliki E. Laiou. (ed.). Washington: Dumbarton Oaks, 2002. P. 593-598.
140. **Frantz A.** Byzantine illuminated ornaments // Art Bulletin. 1934. № 16. P. 43-76.
141. **Freestone I. C., Bimson M., Buckton D.** Compositional categories of Byzantine glass tesserae / Annales du 11 congrès de l'association internationale pour l'histoire du verre 1988. Amsterdam: Association internationale pour l'histoire du verre, 1990. P. 271-280.
142. **Galassi G.** Roma e Bisanzio. Roma: Libreria dello Stato, 1929.
143. **Galavaris G.** The Illustrations of the Prefaces in Byzantines Gospels. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaft, 1979.
144. **Gamble Y.** Books and Readers in the Early Church. A History of Early Christian Texts. Yale: Yale University Press, 1995.

145. **Garidis M. K.** Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII^e - au XIV^e siècle) // Зборник за ликовне уметности. 1982. № 18. P. 1-17.
146. **Garidis M. K.** Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique. Thessaloniki: Έτ - Μακ -. Σπ, 1985.
147. **Gasparetto A.** A proposito dell'officina vetraria torcellana / Journal of Glass Studies. 1967. № 9. P. 50-75.
148. **Gautier P.** Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator // Revue des études byzantines. 1974. № 32. P. 1-145.
149. **Giovanno Diacono.** Istoria Veneticorum. Berto L. A. (a cura di). Bologna: Zanichelli, 1999.
150. **Gippius A.** Millennialism and the Jubilee Tradition in the Old Russian History and Historiography // Ruthenica: альманах / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, наук. ред. Ричка В., Толочко О. Київ-історії України, 2003. Т. 2. С. 154-171.
151. **Goldschmidt A., Weitzmann K.** Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen. Berlin: B. Cassirer, 1934.
152. **Grabar A.** Influences Byzantines sur les Peintures Murales de Civate / Arte in Europa: scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan. Milano: Tip. Artipo, 1966. P. 279-282.
153. **Grabar A.** La verrerie d'art byzantine au Moyen Age // Monuments Piot. 1971. № 57. P. 89-128.
154. **Grabar A.** L'Empereur dans l'art byzantin. London: Variorum, 1971.
155. **Gramentieri C.** Il mosaico absidale della chiesa ravennate di San Michele il Africisco: inediti d'archivio / Ravenna studi e ricerche. 1995. № 2. P. 86-101.
156. **Gramentieri C.** Il mosaico absidale di San Michele in Africisco attraverso le antichi riproduzioni iconografiche / San Michele in Affricisco e l'età giustiniana a Ravenna. Spadoni C. e Kniffitz L. (a cura di). Milano: Silvana Editoriale, 2007. P. 337-348.

157. **Hadermann-Misguich L.** La peinture monumentale tardo-connène et ses prolongements au XIII^e siècle / XV Congrès International d'Études Byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. P. 97-128.
158. **Hahn C.** Narrative on the golden altar of Sant'Ambrogio in Milan : presentation and reception // *Dumbarton Oaks Papers*. 1999. V. 53. P. 167-187.
159. **Hahn C. J.** Portrayed on the heart: narrative effect in pictorial lives of saints from the tenth through the thirteenth century. Berkeley: University of California Press, 2001.
160. **Hamman A.** Patrologia-Patristica / Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane. Casale Monferrato: Marietti, 1983. V. 2. P. 2708-2718.
161. **Henderson J.** The scientific analysis of ancient glass and its archaeological interpretation / *Scientific Analysis in Archaeology and its Interpretation*. Henderson J. (ed.). Oxford: Oxford University Committee for Archaeology, 1989. P. 30-62.
162. **Henderson J.** The chemical analysis of glass tesserae from the third register of the West Wall of the Church at Torcello / *Atti del 9. colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (AISCOM) 2003* (Agosta, 20–22 febbraio 2003). Angelelli C. (ed.). Ravenna: Edizione del Girasole, 2004. P. 665-675.
163. **Hunt L. A.** Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean. London: Pindar Press, 2000.
164. **Il San Michele di Oleggio.** Venturoli P. (a cura di). Torino: Editris, 2009.
165. **Il menologio** di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613). Franchi de' Cavalieri P. (a cura di). Torino: Bocca, 1907.
166. **Jacoby D.** Research on the Venetian glass industry in the Middle Ages // *Journal of Glass Studies*. 1991. № 33. P. 119-120.
167. **Jacoby D.** Raw materials for the glass industries of Venice and the Terrafirma, c.1370–c.1460 // *Journal of Glass Studies*. 1993. № 35. P. 65-90.
168. **James L.** Byzantine glass mosaic tesserae: some material consideration // *Byzantine and Modern Greek Studies*. 2006. V. 30. №.1. P. 29-47.

169. **Jerphanion G.** Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Paris: Geuthner, 1925-1942.
170. **Jolivet-Lévy C.** Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris: Éditions du C.N.R.S, 1991.
171. **Jonsdottir S.** An 11th century Last Judgment in Iceland. Reykjavick: Almenna Bókafélagið, 1959.
172. **Kaftal G.** Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Florence: Sansoni, 1965.
173. **Kartsonis A.** Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986.
174. **Kitzinger E.** I mosaici di Monreale. Palerme: S. F. Flaccovio, 1960.
175. **Kitzinger E.** The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1966. V. 20. P. 27-47.
176. **Krautheimer R.** Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York: New York University Press, 1969.
177. **Krautheimer R.** Early Christian and Byzantine Architecture. Yale: Yale University Press, 1986.
178. **Kuhnel B.** The Holy Land as a Factor in Christian Art / Christians and Christianity in the Holy Land. From the Origins to the Latin Kingdoms. Turnhout: Brepols Publishers, 2006. P. 463-504.
179. **Kuhnel G.** Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1988.
180. **Lange R.** Die byzantinische Relieffikone. Recklinghausen: Aurel Bongers, 1964.
181. **L'Art byzantin -Art Européen.** Neuvieme exposition sous l'égide du Conseil de l'Europe. Palais du Zappeion. Athens: Council of Europe, 1964.
182. **Lasarev V.** Storia della pittura bizantina. Torino: Einaudi, 1967.
183. **Lauer Ph.** Les fouilles du Sancta Sanctorum // *Mélanges d'archéologie et d'histoire*. 1900. T. 20. P. 251-287.

184. **Laurent V.** L'œuvre canonique du concile in Trullo (691-692) // *Revue des études byzantines*. 1965. № 23. P. 7-41.
185. **Lazarides P.** Ephor of Byzantine Antiquities. The Monastery of Daphni. Athens: Hannibal, 1979.
186. **Lazzarini F.** Un'iscrizione torcellana del sec. VII / *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, LXXIII. Venezia, 1913-1914. P. 387-397.
187. **Leclercq H.** "Diptyques" // *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, (DACL). Paris: Letouzey et Ané, 1920. T. IV,1. P. 1094-1170.
188. **Lexikon** der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum (Bd. 1-4) und Wolfgang Braunfels (Bd. 5-8). 8 Bände. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag, 1968–1976.
189. **Lepage C.** L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine // *Cahiers archéologiques*. 1969. № 19. P. 191-211.
190. **Lorenzetti G.** Torcello. La sua storia, i suoi monumenti. Venezia: Carlo Ferrari, 1939.
191. **Lorenzoni R.** Espressioni d'arte: I principali monumenti architettonici / Cracco Ruggini L. *Storia di Venezia*. V. I. Roma: Ortalli, 1992. P. 865-891.
192. **Mango C.** Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington: Dumbarton Oaks Studies, 1962.
193. **Mango C., Hawkins E. J. W.** Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963 // *Dumbarton Oaks Papers*. 1964. V. 18. P. 319-333.
194. **Mango C.** The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents. New Jersey: University of Toronto Press, 1972.
195. **Mango C.** The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1990. V. 44. P. 63-96.
196. **Martino di Tours** santo / *Enciclopedia Cattolica*. Monachinov V., Josi E., Battisti E., Toschi P. T. VIII. Città del Vaticano, 1952, coll. 228-232.
197. **Mason M.** Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio*

- di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di mons. Eugenio Ravignani vescovo di Trieste. Cuscito G. (a cura di). Trieste: Editreg, 2005. P. 311-342.
198. **Mason M.** Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti / Atti del XV Colloquio dell'AISCOM: Aquileia, 4-7 febb. 2009. Angelelli C., Salvetti C. (a cura di). Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 269-278.
199. **Matthiae G.** S. Maria in Domnica. Roma, 1960.
200. **Matthiae G.** Mosaici medioevali delle chiese di Roma. Roma: Istituto Poligrafo dello Stato, 1967.
201. **Matthiae G.** Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X. Roma: Palombi Editori, 1988.
202. **Mayer H. E.** Das Siegelwesen in den Kreuzfahrerstaaten, München: Verlag der Bayer, 1978.
203. **Menna M.-R.** Mosaici della Basilica Ursiana / Splendori di Bisanzio: testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Faulin S. (a cura di). Milano: Fabbri Editori, 1990. P. 277-281.
204. **Millet G.** Mosaiques de Daphni // Monuments Piot. 1895. № 2. P. 201-214.
205. **Millet G.** La Dalmatique du Vatican. Paris: Presses universitaires de France, 1945.
206. **Mijovic P.** Menolog. Istotijsko-umetnicka istrazivanja. Beograd: Archeoloski institut, 1973.
207. **Milošević D.** Das Jüngste Gericht. Recklinghausen: Bongers Verlag, 1963.
208. **Morey Ch. R.** East Christian Paintings in the Freer Collection. New York: The Macmillan, 1914.
209. **Morisani O.** Gli affreschi di San Angelo in Formis. Napoli: Cava dei Tirreni, 1962.
210. **Mouriki D.** Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // Dumbarton Oaks Papers. 1980-1981. V. 34. P. 77-124.

211. **Mouriki D.** The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985.
212. **Mouriki D.** La presence géorgienne au Sinaï d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine // Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις. Συμπόσιο. Athens: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1991. P. 39-40.
213. **Mundell Mango M. and Henderson J.** Glass at medieval Constantinople: Preliminary scientific evidence / Constantinople and its Hinterland. Dagron G. and Mango C. (ed.) Aldershot: Variorum, 1995. P. 333-358.
214. **Museo di Torcello.** Sezione medioevale e moderna. Catalogo. Fogolari G. (a cura di). Venezia: Provincia di Venezia, 1978.
215. **Nedungatt G.** The council of Trullo revisited: Ecumenism and the canon of the councils // Theological Studies. 2010. № 71. P. 651-676.
216. **Neri D. S.** Sepolcro riprodotto in Occidente. Jerusalem: Franciscan Print. Press, 1971.
217. **Nicol D. M.** Byzantium and Venice. A Study in Diplomatic and Cultural Relations. Cambridge: University Press, 1992.
218. **Niero A.** Santi di Torcello e di Eraclea tra storia e leggenda / Santi e beati veneziani. Musolino G. (a cura di). Venezia: Quaranta profile, 1963.
219. **Niero A.** La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968.
220. **Niero A.** Osservazioni epigrafiche e iconografiche sui mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della Cattedrale Torcellana // Studi Veneziani. 1975-1976. № 17-18. P. 1-41.
221. **Niero A.** Basilika der Heligen Maria und Donatus in Murano. Padua: G. Deganello, 2000.
222. **Nordhagen P. J.** The Mosaics of John VII (A.D. 705-707) // Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae. 1965. № 2. P. 121-166.

223. **Nordhagen P. J.** The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome // *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae. 1968. № 3. P. 39-54.
224. **Nordhagen P. J.** The 'Harrowing of Hell' as Imperial Iconography. A Note on Its Earliest Use // *Byzantinische Zeitschrift*. 1982. № 75. P. 345-348.
225. **Oikonomides N.** The First Century of the Monastery of Hosios Loukas // *Dumbarton Oaks Papers*. 1992. V. 46. P. 245-255.
226. **Ottolenghi L.** La cappella arcivescovile in Ravenna // *Felix Ravenna*. 1957. № 22. P. 5-32.
227. **Ousterhout R.** Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // *Journal of the Society of architectural historians*. 1989. № 48. P. 66-78.
228. **Ousterhout R.** Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage // *Blessings of Pilgrimage*. Ousterhout R. (ed.). Urbana: University of Illinois Press, 1990. P. 108-124.
229. **Paeseler W.** Die römische Welt gerichtet auf den Vatikan // *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1938. № 2. P. 312-394.
230. **Pasi S.** Osservazioni sui frammenti del mosaico absidale della Basilica Ursiana // *Felix Ravenna*. 1976. № 111-112. P. 213-293.
231. **Pasi S.** Il mosaico absidale dell' Ursiana: spunti per un inquadramento del problema iconografico // *Felix Ravenna*. 1977. № 113-114. P. 217-239.
232. **Pasi S.** Gli ultimi restauri ai frammenti del mosaico absidale della basilica Ursiana di Ravenna // *Felix Ravenna*. 1988. № 135-136. P. 71-79.
233. **Pela M. C.** La decorazione musiva in S. Apollinare in Classe. Bologna: R. Pàtron, 1970.
234. **Pelekanidis S., Chatzidakis M.** Kastoria. Athens: Melissa, 1985.
235. **Perdrizet P., Chesnay L.** La métropole de Serrès // *Monuments Piot*. 1903. № 10. P. 123-144.
236. **Pertusi A.** L'iscrizione torcellana dei tempi di Eraclio // *Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano*. 1962. № 4. P. 9-38.

237. **Philippe J.** Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie (Ve – Xve siècle). Bologna: Casa Editrice Patron, 1970.
238. **Piano N.** I mosaici della cattedrale di Torcello: l'interazione fra architettura e iconografia attraverso il tema della porta // *Arte Veneta*. 2005. № 62. P. 7-13.
239. **Piazza S.** La grotta dei santi a Calvi e le sue pitture // *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*. 2002. № 57. P. 169-208.
240. **Piussi S.** Il Santo Sepolcro di Aquileia // *Antichità altoadriatiche*. 1977. № 12. P. 551-559.
241. **Polacco R.** La Cattedrale di Torcello. Treviso: Edizioni Canova, 1984.
242. **Polacco R.** Note sulla recreatio Orseoliana della cattedrale di Torcello// *Arte Veneta*. 1999. № 13. P. 111-114.
243. **Rankin D.** From Clement to Origen: the social and historical context of the Church Fathers. Aldershot: Ashgate, 2006.
244. **Reallexicon** zur byzantinischen Kunst. Wessel K., Restle M. (ed.). Stuttgart: Anton Hiersemann, 1966-2008. Vols. 1-7.
245. **Réau L.** L'iconographie de S. Augustine // *Actes du Congrès des Sociétés Savantes à Alger*. 1957. № 79. P. 387-391.
246. **Riley-Smith J.** The First Crusaders (1095-1131). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
247. **Riou Y.-J., Brochard B.** Les peintures murales de Poitou-Charentes. Saint-Savin: Centre international d'art mural, 1993.
248. **Rizzardi C.** La Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra / *Florilegium artium*. Scritti in memoria di Renato Polacco. Trovabene G. (a cura di). Padova: Il Poligrafo, 2006. P. 153-160.
249. **Rubenstein J.** Armies of Heaven: The First Crusade and the Quest for Apocalypse. New-York: Basic Books, 2011.
250. **Runciman S.** L'intervento di Venezia dalla prima alla terza Crociata / Venezia dalla Prima Crociata alla Conquista di Constantinopoli del 1204. Runciman S. (a cura di). Florence: Sansoni Editore, 1965. P. 1-22.

251. **Sacopoulo M.** Asinou en 1106 et sa contribution a l'iconographie. Brussels: Fondation Byzantine, 1966.
252. **Santa Maria Assunta** e Santa Fosca / Veneto Romanico. Zuliani F. (a cura di). Milan: Jaca book, 2008. P. 67-91.
253. **Savioli L. V.** Annali bolognesi. V. I. Bassano, 1784.
254. **Schlumberger G., Chalandon F., Blanchet A.** Sigillographie de l'Orient latin. Paris: Geuthner, 1943.
255. **Schwartz E.** A new source for the Byzantine Anastasis // Marsyas. 1972. № 16. P. 29-34.
256. **Skawran K.** The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria: Unisa Press, 1982.
257. **Shoemaker S.** The Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption. Oxford: Oxford University Press, 2006.
258. **Somerville R.** The Councils of Urban II. Decreta Claromontensia. Amsterdam: Hakkert, 1972.
259. **Sotiriou G. et M.** Les icones du Mont Sinaï. Athènes: Institut français d'Athènes, 1956-58.
260. **Spatharakis J.** Corpus of dated illuminated greek manuscripts to the year 1453. Leiden: Brill, 1981.
261. **Steenbock F.** Der Kirchliche Prachtein-band imfrühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik. Berlin, 1965.
262. **Steppan Th.** Die Mosaiken des Athosklosters Vatopaidi: Stilkritische und ikonographische Überlegungen // Cahiers archéologiques. 1994. № 42. P. 95-99.
263. **Surace A.** La Cappella di S. Vittore in Cield'Oro a Milano nella Basilica di Sant'Ambrogio. Storia di un restauro / Mosaici a S.Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaic parietali. Iannucci A.-M., Fiori C., Muscolino C. (a cura di). Ravenna: Longo, 1992. P. 147-152.
264. **Testi L.** Storia della pittura veneziana. Venezia: Bergamo, 1909.
265. **The Basilica of San Vitale**, Ravenna. Angiolini Martinelli P. (a cura di). Modena: F. C. Panini, 1997.

266. **The Grove Encyclopedia** of Materials and Techniques in Art. Ward W. R. (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2008.
267. **The Mausoleum** of Galla Placidia, Ravenna. Rizzardi C. (a cura di). Modena: F. C. Panini, 1996.
268. **The Narrative** and Liturgical Gospel Illustration. In New Testament Studies. Parvis M. and Wikgren A. P. (ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1950.
269. **The Other Europe** in the Middle Ages: Avars, Bulgars, Khazars and Cumans. Curta F. (ed.). Leiden: Brill, 2008.
270. **The treasures of Mount Athos**. Illuminated Manuscripts : Miniatures-Headpieces-Initial Letters. Athens: Ekdotike Athenon, 1974. Vol. 1, 2.
271. **The Treasury of San Marco**. The Metropolitan Museum of Art. Buckton D. (ed.). Milan: Olivetti, 1984.
272. **Thierry N. et M.** Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1963.
273. **Thierry N. et M.** Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce // Cahiers archéologiques. 1965. № 15. P. 97-154.
274. **Thierry N.** Étude stylistique des peintures de Karabas Kilise en Cappadoce (1060-1061) // Cahiers archéologiques. 1967. № 17. P. 161-175.
275. **Thierry N. et M.** Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Église Saint-Pierre et Saint-Paule de Tatev (début du X^{me} siècle) // Byzantion. 1968. № 38. P. 180-242.
276. **Thierry N.** Haut Moyen Âge en Cappadoce: les églises de la region de Cavusin. Paris: Librairie orientaliste P. Geuthner, 1983.
277. **Thierry N.** La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age. Turnhout: Brepols Publishers, 2002.
278. **Toesca P.** Il Medioevo. Torino: UTET (Storia dell'Arte classica e Italiana), 1927, rist. 1965.
279. **Torcello** alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Caputo G e Gentili G. (a cura di). Venezia: Marsilio, 2009.

280. **Tsitouridou A.** The church of the Panagia Chalkeon. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1985.
281. **Trahoulia N.** The Truth in Painting: a Refutation of Heresy in a Sinai Icon // *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*. 2002. № 52. P. 271-285.
282. **Tsuji S.** The headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris Gr.74 // *Dumbarton Oaks Papers*. 1975. V. 29. P. 166-203.
283. **Untermann M.** Santo Sepolcro / *Enciclopedia dell' Arte Medievale*. Roma, 1999. V. 10. P. 350-355.
284. **Vecchi M.** Santa Maria Assunta di Torcello: un importante rifacimento posteriore al 1008 // *Aquileia nostra*. 1977. № 48. P. 290-296.
285. **Vecchi M.** Torcello: la primitiva struttura del Battistero di Santa Maria Assunta // *Rivista di Archeologia*. 1977. № 1. P. 92-95.
286. **Vecchi M.** Santa Maria Assunta di Torcello. Interventi del Rupolo e del Forlati // *Rivista di Archeologia*. 1984. № 8. P. 118-125.
287. **Velmans T.** L'image de la Deesis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres regions du monde byzantine // *Cahiers archéologiques*. 1980-1981. № 29. P. 47-101.
288. **Velmans T.** L'art médiéval de l'Orient chrétien. Sofia: LIK, 2001.
289. **Verchier P.** Tiles of Necomedia // *Okeanos: Essays Presented to Igor Sevcenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*. Harvard Ukrainian Studies, 1983.V. 7. P. 632-636.
290. **Verità M.** Tecniche di fabbricazione dei materiali musivi vitrei: indagini chimiche e mineralogiche / *Medieval Mosaics: Light, Color, Materials*. Borsook E., Gioffredi Superbi F. and Pagliarulo G. (ed.). Florence: Silvana Editoriale, 2000. P. 47-64.
291. **Vogue de M.** Les Églises de La Terre Sainte. Paris: Librairie de Victor Didron, 1860.
292. **Volbach W. F.** Les Ivoires du Moyen Âge. Bloch M. (trad.). Paris: C. Crès, 1923.

293. **Voss G.** Das jüngste Gericht in der bilden den Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig: E. A. Seemann, 1884. P. 64-75.
294. **Walter Ch.** Two notes on the Deesis // *Revue des études byzantines*. 1968. № 26. P. 325-236.
295. **Walter Ch.** The Date and Content of the Dionysiou Lectionary / Walter Ch. Pictures as Language. How the Byzantines exploited them. London: The Pindar Press, 2000. P. 132-152.
296. **Weinberg G. D.** A Medieval Mystery: Byzantine Glass Production // *Journal of the Geological Society*. 1975. № 17. P. 127-141.
297. **Weitzmann K.** Aristocratic Psalter and Lectionary. Record of the Art Museum. Princeton: Princeton University Press, 1960.
298. **Weitzmann K.** Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra // *Seminarum Kondakovianum*. 1936. № 8. P. 83-98.
299. **Weitzmann K.** Eine Spätkommenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite Byzantinische Welle des 12 Jahrhunderts / *Festschrift für Herbert von Einem*. Von der Osten G., Kauffmann G. (ed.). Berlin: Gebr. Mann, 1965. P. 299-312.
300. **Weitzmann K.** Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century / Weitzmann K. *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination*. Chicago: University of Chicago Press, 1971. P. 271-313.
301. **Weitzmann. K., Galavaris. G.** The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts, V. I. From the Ninth to the Twelfth Century. Princeton: Princeton University Press, 1990.
302. **Weyl Carr A.-M.** A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus. Austin and Houston: University of Texas Press and The Menil Foundation, 1991.
303. **Whittemore Th.** The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. The Imperial portraits of the South Gallery. Oxford: Oxford University Press, 1942.

304. **Wilkinson J.** Jerusalem Pilgrimage, 1099-1185. London: Hakluyt Society, 1988.
305. **Wilpert J.** Die romischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bautenvom IV. Bis. XIII. Freiburg: Herder, 1976.
306. **Winfield C. and Hawkins E. J. M.** The Church of Our Lady at Asinou, Cyprus // *Dumbarton Oaks Papers*. 1967. V. 21. P. 261-266.
307. **Winfield D.** Byzantine Mosaic Work - Notes on History, Technique & Colour. Nikosia: Moufflon Publications, 2005.
308. **Zaffagnini G. M.** La basilica Ursiana di Ravenna // *Felix Ravenna*. 1965. № 92. P. 5-76.
309. **Zanotto R.** La chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna / Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo). Rizzardi C. (a cura di). Venezia: IVSLA, 2005. P. 351-361.
310. **Zeitler B.** The Distorting Mirror: Reflections on the Queen Melisende Psalter / Through the Looking Glass: Byzantium Through British Eyes. Papers From the Twenty-Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, London, march, 1995. Cormack R. and Jeffreys E. (ed.). Aldershot, Hampshire: Variorum , 2000. P. 69-84.
311. **Zervou-Tognazzi I.** L'iconografia e la "Vita" delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odigitria // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*. 1986. № 40. P. 262-287.
312. **Zovatto P. L.** Il S. Sepolcro di Aquileia e la struttura del S. Sepolcro di Gerusalemme // *Palladio*. 1956. № 6. P. 31-40.
313. **Ασπρα-Βαρδαβάκη Μ.** ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΕ ΣΙΝΑΪΤΙΚΟ ΥΣΤΕΡΚΟΜΝΗΝΕΙΟ ΤΕΤΡΑΠΤΥΧΟ// ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ. ΑΘΗΝΑ, 2003. P. 211-222.
314. **ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ.** Εικονογραφημένα Χειρόγραφα. Αθήνα, 1974. 3, 4.
315. **Στίκας Ε. Γ.** Το οικοδομικόν χρονικόν της Μονής Όσίου Λουκά Φωκίδος. Αθήνα, 1970.

316. **Στίκας Ε. Γ.** Ο κτίτορ του καθολικού Μονής Όσίου Λουκά. Αθήνα, 1974.
317. **Τσιγαρίδας Ε.** Μονή Λατόμου (Όσιος Δαβίδ). Thessaloniki, 1987.