

*На правах рукописи*

Манукян Анна Михайловна

**Западные и южные врата собора Рождества  
Богородицы в Суздале как памятник русской  
художественной культуры конца XII – первой трети XIII  
века.**

Специальность 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и  
архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Москва – 2013

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Научный руководитель:

**Смирнова Энгелина Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор.

Официальные оппоненты:

**Лифшиц Лев Исаакович**, доктор искусствоведения, заведующий Отделом истории древнерусского искусства Государственного института искусствознания.

**Стерлигова Ирина Анатольевна**, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ФГУК Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль».

Ведущая организация: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва.

Защита состоится 27 февраля 2013 года в 16.00 часов на заседании диссертационного совета по искусствоведению Д 501.001.81 в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, исторический факультет, ауд. А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова (Ломоносовский проспект, 27, Фундаментальная библиотека).

Автореферат разослан «...» января 2013 года

Учёный секретарь диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения

Ефимова Елена Анатольевна

**Актуальность диссертации.** Среди дошедших до нас памятников русской художественной культуры домонгольского периода двое врат собора Рождества Богородицы в Суздале занимают особое место. Суздальский собор, по сообщению Лаврентьевской летописи, был построен в 1222-1225 гг. на месте более раннего здания, возведённого, предположительно, не позднее 1125 г. и посвящённого Успению Богоматери. Суздальские врата важны не только для понимания истории Суздаля или Владимиро-Суздальской Руси. Они представляют собою особые ансамбли, где развёрнутые серии изображений на створках оформляют вход в храм. Суздальские врата несут на себе уникальные циклы композиций, иконография которых выделяется своей смысловой насыщенностью и оригинальностью концепции. Анализ конструкции створок, а также техники изображений – так называемой «золотой наводки» - приводит к важным заключениям относительно связей русского искусства с западноевропейским миром. Художественные особенности сюжетных композиций, изображений отдельных фигур, орнаментальных элементов содержат богатый материал для суждения о стилистическом развитии русского искусства домонгольского периода, о его соотношении с искусством византийского мира.

Особо следует отметить специфическую художественную выразительность «золотой наводки», с её сиянием линий и пятен, которое вызывает ассоциации с символикой божественного света. Изучаемый ансамбль – самый ранний и самый крупный среди целой вереницы русских произведений, исполненных в этой технике.

Несмотря на то, что суздальские врата всегда привлекали интерес в отечественном и международном научном сообществе, со времени диссертации Е.С. Медведевой 1947 г. так и не было предпринято попытки их комплексного исследования, которое включало бы анализ иконографической программы, стиля изображений, орнаментального декора и принципов конструкции створок, происхождения техники. Лишь в отдельных публикациях были затронуты некоторые аспекты их изучения и сформулирован ряд вопросов. Так, была поставлена под сомнение целостность дошедшего до нас ансамбля врат, точнее, не только синхронность создания западных и южных дверей, но и составляющих их частей. Нет единого мнения и относительно датировки врат. Все эти назревшие вопросы требуют разъяснения.

**Цели и задачи диссертации.** Целью работы является всестороннее монографическое изучение двух памятников домонгольской эпохи – западных и южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале, выяснение их места в истории русской художественной культуры и, шире, в истории культуры всего византийского мира. Представляется важным соединить оба

памятника с современным им контекстом, гармонично вписать их в художественное пространство эпохи.

Для достижения этой цели требуется выполнить следующие задачи:

- подробно рассмотреть иконографию отдельных сцен, изображённых на клеймах, сопоставить их с сохранившимися материалом византийского и западноевропейского искусства, выявить их особенности.

- исходя из состава сцен, проанализировать целостную иконографическую программу каждой пары врат, понять общую идею, принцип подбора сюжетов.

- проанализировать орнаментальный декор самих сюжетных пластин, клейм нижнего ряда, обрамляющих их валиков, нащельника и умбонов.

- проанализировать принцип конструкции дверных створ, разобрав их на отдельные элементы, сравнить их с известными металлическими храмовыми дверями византийского и западноевропейского производства.

- на основе проделанного анализа определить как можно более точно время создания суздальских врат, а также выяснить, является ли дошедший до нас ансамбль, состоящий из клейм, обрамляющих валиков, умбонов и нащельника, целостным и созданным одновременно или он собран из разновременных элементов.

- дать развёрнутую характеристику стиля изображений на каждой двери, сопоставить их с произведениями византийского и русского искусства конца XII – первой половины XIII в., определить стилистические аналогии и тот художественный круг, к которому относятся русские памятники.

**Предметом исследования** являются две медные храмовые двери, украшенные в технике «золотой наводки», которые находятся в западном и южном порталах собора Рождества Богородицы в Суздале: сюжеты, иконография и стиль изображений.

**Методология.** Задача нашего монографического исследования – как можно более полное, всестороннее изучение двух памятников - требует применения комплексной методологии, в основе которой лежит исторический и историко-художественный подход. Вторая и третья главы основаны на методе иконографического анализа, а также на истолковании художественных явлений эпохи в русле идей, отражённых в современных им письменных источниках и в произведениях христианской литературы (апокрифах, святоотеческих текстах и др.). В четвёртой главе применён метод стилистического анализа. В Приложении 1 использован приём сравнительного изучения техники средневекового декоративного искусства, с привлечением памятников как восточноевропейского, так и западноевропейского ареала. В Приложении 2 проведён анализ технической конструкции средневековых храмовых дверей.

**Научная новизна.** В ходе работы выяснилось, что техника украшения суздальских дверей, известная в российской историографии как «золотая наводка», имеет не византийские или местные корни, а возникла и бытовала на территории Западной Европы, причём на географически ограниченной территории – в некоторых регионах современной Германии и Скандинавского полуострова - и называется в западноевропейской традиции «Braunfirnis» («коричневый лак»).

Сопоставляя форму деталей суздальских врат и способ их монтажа с другими сохранившимися современными им храмовыми вратами византийского и западноевропейского производства, мы обнаружили, что конструкция суздальских врат, как и их декоративная техника, были заимствованы из западноевропейской художественной культуры.

В главе, посвящённой стилю врат, особенно пристальное внимание обращено на такие течения в искусстве XIII в., которые связаны не с рождением нового классицизма, а на другие, истоки которых коренятся в позднекомниновской традиции. Судьба позднекомниновского линейного «маньеризма» в XIII столетии занимала исследователей значительно меньше, чем зарождение и становление нового «классицизирующего» стиля, расцвет которого пришёлся уже на конец XIII - XIV в., В диссертации даётся развёрнутая характеристика стиля изображений на каждой двери, они сопоставляются с произведениями византийского и русского искусства конца XII – первой половины XIII в., определяются стилистические аналогии и тот художественный пласт, к которому относятся русские памятники.

Не существует отдельной работы, где прослеживаются пути развития такого искусства после 1204 г. или собраны воедино и классифицированы все известные произведения, как это было сделано с искусством второй половины XII в. или с памятниками «нового» стиля XIII столетия. За последние десятилетия вклад в изучение «консервативной» грани искусства XIII в. осуществлялся лишь благодаря единичным публикациям произведений отдельных регионов византийского мира. Однако этот материал не был собран и проанализирован с целью обобщить картину. Диссертация отчасти заполняет эту лакуну.

Привлекаемый нами материал, хотя и не претендующий на абсолютную полноту, углубляет понимание путей развития византийской живописи в первой половине XIII в., что особенно ценно ввиду малого количества сохранившихся произведений этой сложной, переходной эпохи. Мы постарались показать, что в XIII столетии живопись - как на территории бывшей империи, так и в других центрах христианского мира, находившихся в сфере влияния византийской художественной культуры, в том числе и на Руси, - долгое время оставалась верной многим принципам комниновского стиля, преобразуя их.

На основании анализа иконографии, стиля и орнамента врат было выдвинуто предположение относительно первоначального облика врат, а также времени их создания.

**Практическое применение.** Теоретические выводы и материалы диссертационной работы могут быть использованы для дальнейших специальных исследований по художественной культуре Владимиро-Суздальской земли, а также Древней Руси «предмонгольского» времени в целом. Работа может быть полезна при составлении учебных программ и лекционных курсов по истории древнерусского искусства. Изучение техники «золотой наводки» и конструкции врат может быть использовано в художественной практике мастеров современного прикладного искусства.

**Апробация работы** осуществлена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова в рамках семинара «Древнерусское искусство». Основные положения диссертации были представлены в качестве докладов во Владимиро-Суздальском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике (декабрь 2009 г.), на заседании Отдела истории древнерусского искусства Государственного института искусствознания (апрель 2010), на византийском семинаре профессора Г. Коха в Университете г. Марбург, Германия (2010 г.), на научных конференциях: XXXV Научных чтениях на историческом факультете МГУ, посвящённых памяти В.Н. Лазарева (Москва, 2011); Международной конференции молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, ноябрь 2011 г.); «Искусство средневековой Руси и Запад (XI-XVI века): пути и формы контактов, мастера, произведения» (Москва, Государственный институт искусствознания, декабрь 2011 г.). Некоторые тезисы исследования изложены в статьях, опубликованных в различных изданиях и научных сборниках, в том числе тех, которые включены в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендуемых ВАК.

**Структура диссертации.** Работа состоит из Введения, четырёх глав, заключения и двух приложений, библиографического списка и иллюстраций. Приложение 1 посвящено вопросу происхождения техники «золотой наводки», самым древними дошедшим до нас примером использования которой на Руси являются суздальские врата. В нём также рассматривается феномен «золотых врат» в русской средневековой культуре. В Приложении 2 речь идёт о конструктивных особенностях дверей Суздаля в контексте остальных средневековых храмовых врат.

**Во Введении** обосновывается актуальность и значимость темы, определяется степень изученности суздальских врат, формулируются цели и задачи диссертации.

**Глава 1. История изучения.** Несмотря на их значимость суздальских врат не только для русского, но и для мирового искусства, их историография не столь обширна. В ней можно выделить две ветви. Первая представляет историю изучения суздальских врат и связана, преимущественно, с отечественными исследователями. Однако существует и общемировая

традиция изучения средневековых храмовых врат, к которым относятся и двери Суздаля: это каталогизация и классификация корпуса памятников, сохранившихся на территории разных европейских государств.

Ещё в XVIII в. врата суздальского собора привлекали внимание собирателей сведений о местных древностях. Это был, например, Анания Фёдоров, священник и ключарь собора Рождества Богоматери, оставивший описание убранства собора в середине XVIII в. (опубл. 1855) Эти материалы вызывали большой интерес у историков XIX в., когда отмечается увлечённость собиранием различных легенд о прошлом, наряду с реальными фактами. Так, в публикации врат в VI отделении «Древностей российского государства» (1853), несмотря на легенду о том, что двери были привезены самим князем Владимиром из Корсуни в 997 г., появление дверей было отнесено ко времени престройки собора Рождества Богоматери в 1528-1529 гг. Из описания Богородице-Рождественского собора Анании Фёдорова (опубл. 1855) мы впервые встречаемся с гипотезой о существовании третьей, северной, двери, которая якобы была увезена в московский Успенский собор.

Интересующие нас памятники не были обойдены вниманием Ф.И. Буслаева, обладавшего широкими взглядами на историю русской культуры. В работе 1866 г. он отнёс создание врат к XIII-XIV вв. Вместе с тем, владимирский архиепископ Сергей Спасский (1898) впервые обратил внимание на изображение на щельнике западных врат св. Митрофана, связав создание врат с деятельностью суздальского епископа Митрофана (1226-1237 гг.).

На ранних этапах изучения врат исследователей интересовало в основном два вопроса – происхождение их техники и время изготовления врат. С начала XX вв. и в течение первых его десятилетий в отечественной науке закрепилась датировка врат первой половиной XIII в. с различными вариациями: Н.П. Кондаков (1899), В.Т. Георгиевский (1911, 1913), И.А. Гальнбек (1928), А.И. Некрасов (1926, 1937), А.Д. Варганов (1940). Но А.И. Соболевский (1914), ссылаясь на особенности надписей клейм (впрочем, без детального анализа), датировал обе двери более широко XII-XIII вв.

Исследователи XIX - начала XX в. полагали, что техника декора врат идентична серебряной насечке или инкрустации по металлу, в которой были украшены византийские двери XI в. Раскрыть тайну техники исполнения врат, так называемой «золотой наводки», смог опытным путём Ф.Я. Мишуков (1945), его статья по сей день остаётся наиболее полным и профессиональным описанием метода золотой наводки, на которое неизменно ссылаются все занимающиеся ею исследователи. После статьи Мишукова вопрос о сути техники был закрыт.

Единственное монографическое исследование суздальских створок принадлежит Е.С. Медведевой (1947), которая попыталась изучить обе двери комплексно. В своей работе она

уделила особое внимание анализу изображений святых на нащельниках, в первую очередь изображение св. Митрофана, рассматривая не только этот, но и другие образы в качестве патрональных святых заказчиков врат. Опираясь на такое отождествление, она предложила свой вариант датировки обеих дверей: западные – 1227 - 1238, южные – 1222-1233 гг.

После публикаций 1940-х гг. Ф.И. Мишукова и Е.С.Медведевой внимание учёных переключилось на анализ изображений святых на нащельниках и на поиск соимённых им представителей духовной и светской власти конца XII - начала XIII в., что могло бы, как казалось, дать основания для более точной датировки. При этом авторы не учитывали существование иконографической традиции, побуждавшей к изображению определённого состава фигур святых.

Разные исследователи предлагали свои варианты трактовки. Так, М.Н. Тихомиров (1956) увязал создание обеих дверей с размолвкой князей Ярослава Всеволодовича и Георгия Всеволодовича, закончившейся примирением в 1229 г. В.Л. Янин (1959) связал их создание с другим историческим фактом – примирением Всеволода III с дядей Ярополком Ростиславовичем. В отличие от своих предшественников В.Л. Янин предположил, что система княжеского патроната отражена не в единичном, а в парном изображении святых, тезоимённых заказчику и его отцу. Он впервые выдвинул гипотезу о том, что двери возникли не синхронно: западные врата принадлежат рубежу XII - XIII веков, а южные появились уже после нашествия татар. Между тем, Б.А. Рыбаков (1964), проведя анализ палеографических особенностей надписей, пришёл к выводу, что обе двери были созданы одновременно в промежуток между 1222 и 1233 г..

Г.К. Вагнер (1975) обратился к анализу орнаментов на валиках, умбонах, нащельниках и самих пластинах, что позволило ему сделать ряд выводов относительно первоначального состава врат. Он выдвинул тезис о разновременном создании сюжетных пластин (около 1225 г.) и орнаментальных деталей конструкции (нащельник западных врат - рубеж XII-XIII вв., остальное - после 1238 г.). Подробный эпиграфический анализ А.А. Медынцева (1991) показал, что надписи обеих дверей и нащельников и умбонов были выполнены одновременно, скорее всего в начале XIII в.

Важным этапом в изучении суздальских врат стал альбом А.Н. Овчинникова (1976), включающий наиболее полную коллекцию фотографий самих врат и их клейм, благодаря чему научное сообщество и широкие круги интересующихся искусством получили доступ к изображениям на вратах и смогли оценить содержательность их образа и высочайшее художественное качество. Это издание, при всей краткости текста, отразило широкий историко-художественный подход к произведениям, тем самым отличаясь от чисто фактографических исследований.

Начиная с 1990-х гг. интерес исследователей переключается на проблемы иконографии суздальских дверей. Так, большой вклад в изучение иконографии южных врат внесли работы С. Габелич (1980, 1991, 1993-1994, 2004). В монографии о цикле архангела в византийском искусстве (1991) она рассмотрела цикл южных врат в качестве самого обширного из сохранившихся архангельских циклов византийского круга, отметив его главные отличительные особенности.

В.Д. Сарабьянова занимает иконографические программы западных и южных врат, которые он связывает с программой росписей Успенского собора Киево-Печерского монастыря (2003, 2004). Поддерживая мнение Г.К. Вагнера о разновременном создании клейм врат и обрамлений, он полагает, что последние пять сюжетных клейм западных врат были изготовлены ещё для Успенского собора Владимира Мономаха. Тезис о существовании отдельного «Успенского цикла», происходящего с утраченных северных врат, поддерживают И.А. Стерлигова (2000), И.А. Шалина (2005), Г.С. Колпакова (2007), К.М. Муратова (2006, 2009).

Обратимся ко второй ветви историографии. В европейской науке существует традиция изучения всего корпуса средневековых врат как византийского, так и западного происхождения, и систематизации их в виде своеобразных сводных каталогов. Однако в этих трудах о средневековых вратах суздальские створки фигурируют редко. Так, ничего не сказано о них в первых обобщающих трудах Г. Кленка (1924), А. Бёклера (1931). В диссертациях Р. Хипе (1958), У. Гётц (1971), в монографии Г. Маттиэ о византийских вратах на территории Италии (1971), в диссертации о византийских вратах М. Инглиш Фрэйзер (1973) бегло упоминаются только южные двери. У. Менде (1983) в фундаментальной монографии о средневековых бронзовых вратах обходит вниманием суздальские двери, тем самым выводя их из условного круга западноевропейских и византийских памятников, историю которых она прослеживает, начиная с античности и раннехристианского времени. Однако в другую свою работу (1981) - каталог ручек средневековых дверей - она включила ручки суздальских створок в качестве местной адаптации, стилизованной под византийские ручки в форме львиных масок.

В двух сборниках статей, изданных по итогам международных конференций, которые были посвящены изучению средневековых дверей, суздальским вратам отведены уже отдельные статьи Г.Н. Бочарова (1990) и К.М. Муратовой (2009). Основная цель обеих публикаций – познакомить международное сообщество с суздальскими памятниками, потому что тексты отличаются обзорным характером, стремятся дать «краткое описание» всех возможных аспектов изучения врат, включая технику, стиль, иконографию и датировку.

Итак, наибольшее внимание исследователей привлекали техника исполнения суздальских врат, время создания и проблема «составного» характера современного ансамбля врат, а также отдельные вопросы иконографии. В западноевропейской науке суздальские двери не рассматривались в одном ряду с современными им вратами византийского и западного производства. Ни в одной из сводных работ каталожного типа им не отведено своего места в ряду прочих средневековых дверей.

**Глава 2. Иконография западных дверей.** Программа западных врат представляет собой сцены, иллюстрирующие ключевые события евангельской истории, которым соответствуют важнейшие церковные праздники, с добавлением трёх сцен детства Богородицы в начале, трёх сцен, связанных с богородичными реликвиями, в конце, а также одной сценой «повествовательного» характера, относящейся к «Успенскому» циклу.

Входная дверь в храм сама воспринимается как часть монументального убранства здания, поэтому в её декоре выделяются смысловые пространственные зоны. Распределение сюжетов отвечает общей логике системы декорации византийских храмов, в которой О. Демус справедливо выделил три смысловые зоны: зону неба, зону евангельской истории и «сонм святых», т.е. тему развития христианства после евангельских событий.

Верхний ярус украшают изображения Христа-Вседержителя и Троицы, в обрамлении Сил Небесных. Характер декора этого яруса отличается от последующих, повествовательных сцен. Верхний ярус врат, без сомнения, соответствует зоне куполов и верхнего уровня сводов храма и символизирует небесную сферу, потому декор верхней зоны был призван декларировать вечное присутствие священного начала, очищаясь от всего нарративного. Подобный декор верхнего яруса западных дверей находит себе множество аналогий среди бронзовых храмовых врат XII-XIII вв., изготовленных на территории Западной Европы (Магдебургские врата в Новгороде, двери соборов в Трани, Равелло, Монреале и Пизе), но, в отличие от суздальского «погрудного» типа иконографии, на дверях романской эпохи Христос изображался в полный рост, заключённым в мандорлу.

Следующие четыре яруса соответствуют средней зоне в системе монументального декора византийских храмов, которая вмещала изображения церковных праздников и являлась сакральным эквивалентом Святой Земли. Состав сцен: «Благовещение», «Рождество», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Жёны-мироносицы», «Сошествие во ад», «Сошествие Святого Духа на апостолов», «Успение».

Композиций, восходящих к евангельскому повествованию, т.е. без «Успения», на дверях должно было быть 12, если допустить, что пустое клеймо в пятом ярусе содержало изображение «Вознесения». Создатели западных дверей, несомненно, взяли за основу

канонический византийский праздничный цикл из 12-ти сцен. Однако если канонический додекаортон начинается с «Благовещения», то в Суздале ему предшествуют три сцены из детства Богородицы: «Зачатие», «Рождество Богородицы» и «Введение во храм», которые довольно рано начали рассматриваться в числе великих праздников византийской церкви, хотя и не вошли в канонический додекаортон.

В искусстве Византии смешение традиционного додекаортон не только с богородичными праздниками, но с сюжетами иной тематики в рамках одного памятника не было редкостью. Наиболее строго канонический состав праздничного цикла соблюдался в украшении алтарных эпистилий, поэтому для нас особый интерес представляют два эпистилия, в которых перед праздничными сценами помещены праздничные композиции из детства Богородицы. На синайском эпистилии конца XII в. благодаря двум добавленным в начале богородичным праздникам серия сцен удлиняется до 14-ти. Таким образом, с XII в. в византийской иконописи параллельно с каноническим додекартоном существовал «расширенный» праздничный цикл, в котором акцент был смещён на фигуру Богородицы

Среди христологических композиций клеймо «Жёны-мироносицы у гроба Господня» не является традиционной частью канонического додекаортон, а входит в число эпизодов страстного цикла. Этот эпизод фигурирует в византийском церковном календаре и празднуется во второе воскресенье после Пасхи, а потому считается праздничной сценой. Известны примеры, когда «Жёны-мироносицы» были включены в цикл праздников как дополнительная тринадцатая сцена: миниатюра Псалтири Vat. gr. 752 (1059 г.), fol. 17v-18v, росписи церквей в Атени, Краниди, Бояне, Кинцвиси.

Две храмовых двери средневизантийской эпохи украшены праздничным циклом. На вратах базилики Сан Паоло фуори ле мура соединены две темы: апостольский цикл (сцены мученической смерти апостолов) и общий, фундаментальный праздничный цикл в форме додекаортон. Верхняя часть левой створки иллюстрирует 12 сцен из жизни Христа, согласно последовательности празднования византийского церковного календаря (с включением «Снятия со креста» и «Неверия Фомы»). Внизу левой створки сосредоточены прочие эпизоды из жизни апостолов, а нижняя часть правой посвящена двенадцати ветхозаветным пророкам. Праздничный цикл завершается не «Успением», а сценой «Сошествие святого духа на апостолов», которая служит смысловым переходом к апостольскому циклу, точно также как в Суздале «Успение», как часть праздничного цикла, одновременно является связующим звеном между этим циклом и завершающими богородичными клеймами.

Второй пример известен нам лишь по описаниям. Это набор серебряных клейм с рельефами с дверей Халкопратийской церкви в Константинополе, которые император Алексей I Комнин в 1081-1082 гг. приказал снять со створок и переплавить для финансирования армии.

В 23 главе сочинения «Сокровища Православия» Никита Хониат рассказывает, что рельефы изображали 12 господских праздников. Можно предположить, что, помимо господских праздников, врата Халкопратийской церкви были украшены и другими сюжетами, не исключено, что богородичными, хотя оставшиеся пластины могли иметь и орнаментальный декор.

Таким образом, нам известно два примера иконографической программы византийских храмовых врат, в основе которой лежал именно цикл господских праздников. Западные двери Суздаля можно смело отнести именно к этой традиции. Учитывая малое число сохранившихся византийских памятников данной типологии, а, возможно, и то, что такие произведения имели не массовый, а единичный характер, наличие трёх примеров (включая суздальские) украшения храмовых врат с циклом додекаортна говорит о существовании особой византийской традиции украшения врат: цикл праздников дополняется мини-циклом иной тематики в зависимости от акцента программы.

Последний, пятый ряд клейм («Положение риз», «Несение одра», «Положение пояса», «Покров»), располагаясь, согласно сакральной иерархии, в «земной зоне», иллюстрирует события, происшедшие на земле уже после смерти Богоматери через Её чудесные реликвии. Они следуют непосредственно за «Успением», которое замыкает праздничный цикл второго, третьего и четвёртого ярусов. Безусловно, нельзя отрицать связь сцен пятого яруса с темой Успения: эпизоды Несения одра, Вознесения Богоматери и передачи пояса апостолу Фоме невозможно воспринимать отдельно от смерти Девы Марии. Однако если сравнить двери с византийским «Успенским» циклом или с многофигурными сценами «Облачного Успения», сохранившимися в более поздних вариантах, то мы обнаружим лишь одну общую с суздальскими вратами сцену - «Несение одра», тогда как ни «Положения риз», ни «Положения пояса», ни «Покрова» в известных поздневизантийских циклах Успения мы не встречаем.

Три клейма Суздаля («Положение риз», «Положение пояса», «Покров»), связанные с богородичными реликвиями, вероятнее всего, восходят к константинопольским прототипам, так как Богоматерь считалась покровительницей византийской столицы, а Её реликвии хранились в константинопольских церквях. Но существующие византийские образцы иллюстрируют лишь отдельные эпизоды истории богородичных реликвий, и ни один из них точно не совпадает с иконографией сцен на суздальских дверях. Более того, суздальские композиции лишены нарративного контекста, оторваны от какой-либо литературной основы и литургического ритуала, потому их прямое заимствование из предполагаемого константинопольского «цикла реликвий» не очевидно.

В Суздале теме богородичных реликвий посвящены ровно три сцены. Эти композиции можно воспринимать как особый цикл реликвий, в каждой сцене которого изображена одна из

святынь: погребальные одежды, пояс и мафорий. Однако все три пластины можно интерпретировать и как разные сюжеты об *одной и той же* реликвии, поскольку ко времени создания врат почитание пояса, погребальных одежд и мафория Богоматери постепенно сливались в единый культ богородичных одежд. Если мы и можем говорить об отдельном культе пояса, то неясно, существенным ли было в данную эпоху различие между просто ризами Богоматери и Её саваном.

Даже если на рубеже XII-XIII вв. существовало отдельное почитание *разных* одежд Богоматери, связанных с *разными* святилищами Константинополя, то неясно, имела ли эта связь с тем или иным святилищем значение для составителей нашей программы: ведь в надписях на пластинах не уточняется, что положение реликвий происходит во Влахернах или Халкопратии. Если такая связь имела место, то не исключено, что для авторов программы врат была важна топография священных мест Константинополя, а следовательно, и Иерусалима, ведь каждая богородичная реликвия связана с *разными* событиями вокруг кончины Девы Марии и с разной топографией: (а) дом Богоматери в Гефсимании – Успение - риза (мафорий) - Влахерны; б) гроб Богоматери в Сионе – Вознесение – пояс и погребальные ризы - Халкопратия. В таком случае, «Несение одра» могло исполнять связующую роль между двумя культовыми местами, ассоциируясь одновременно с традиционным константинопольским шествием из Влахерн в Халкопратию.

Итак, иконография клейм, завершающих цикл западных врат связана с большим количеством вопросов. Три последних сцены не имеют точных иконографических аналогий в сохранившихся памятниках византийского круга. Некоторые особенности не находят себе объяснения в известных нам литературных источниках. Это заставляет нас искать какую-то другую концепцию в их основе, нежели ориентацию на Влахерны (которая имеет, скорее, второстепенный характер) или на объединяющую роль «Успенской» тематики, и воспринимать их в контексте общей логики всей программы западных врат. Заметим, что три сцены с богородичными реликвиями вряд ли можно отнести к северным дверям суздальского храма, утраченным, как полагают некоторые исследователи: неясно, чем могли бы быть заполнены все 24 клейма («богородичных» или «успенских») этого ансамбля.

**Глава 3. Иконография южных дверей.** Цикл принято рассматривать как архангельский (в 20 сценах участвуют ангелы). Подобно иконографической программе западных врат, цикл южных дверей, будучи цельным, составлен из различных малых циклов. Преобладают ветхозаветные эпизоды (их 21). Имеется также одна композиция аллегорического характера («Падение Сатаны»), одна новозаветная («Чудо у источника в Вифезде») и одна иллюстрация апокрифической легенды, относящаяся к пост-евангельскому периоду («Чудо в Хонех»).

По сравнению с известными на сегодня произведениями искусства византийского круга, цикл южных врат Суздаля включает самое большое количество эпизодов архангельских чудес. Между тем, сохранившиеся византийские памятники с циклом архангела показывают, что в византийской художественной культуре в большинстве случаев обширные архангельские циклы имели отношение к церквам или, по меньшей мере, капеллам с непосредственным архангельским посвящением. Столь масштабный архангельский цикл как суздальский, вне святилищ с архангельским посвящением – явление уникальное.

Преобладание на южных вратах сцен с участием ангелов может объясняться тем, что южная часть древнерусских храмов домонгольского периода нередко была связана с архангельской тематикой, там устраивались приделы, посвящённые архангелу Михаилу. В то же время, именно с южной стороны храма, независимо от наличия или отсутствия архангельского придела, помещались захоронения важных лиц. В Византии и Западной Европе почитание архангела Михаила было особенно развито среди верхушки правящего класса. В домонгольской Руси культ небесного архистратига имел ярко выраженный воинский аспект.

В то же время цикл южных врат является архангельским лишь частично, поскольку четыре сцены («Сотворение и оживление Адама», «Жертва Авеля», «Каин убивает Авеля», «Адам нарицает имена зверям») изображены без какого-либо участия в них архангелов. Между тем, известно достаточно примеров средневековой живописи, где в таких сценах были задействованы ангелы. Присутствие ангелов в названных сценах было бы вполне уместно и оправдано изобразительной и экзегетической традицией, но это никак не повлияло на композицию суздальских клейм.

Верхние сцены Книги Бытия, среди которых четыре композиции даны без участия архангелов, следует воспринимать как своеобразный «зачин», введение в Священную историю человечества.

Ни один из византийских текстов, посвящённых ангелам, не охватывает всех эпизодов с их участием, представленных на суздальских вратах. Ближе всего к циклу Суздаля «Сказание о чудесах» Пантолеона. Но и там отсутствуют некоторые суздальские сцены. Кроме того, ни один из византийских циклов архангела не включает сюжеты, в которых ангелы *не* фигурируют. В суздальском цикле есть и одна «ангельская» сцена, которая отсутствует как в византийском цикле архангела, так и в сочинениях, посвящённых ангелам, и даже в самом Писании: это «Укрепление Давида на бой». Чтобы понять иконографическую программу южных врат, целесообразно сделать особый акцент именно на тех сюжетах и иконографических особенностях, которые выпадают из византийской изобразительной и литературной традиции архангельского цикла.

Как уже было отмечено, подавляющее большинство сюжетов на южных дверях иллюстрируют не только архангельские чудеса, но и разные книги Ветхого Завета (21 клеймо), так что цикл южных дверей вполне можно воспринимать и как ветхозаветный. По сравнению со всеми сохранившимися византийскими архангельскими циклами суздальский вариант содержит наибольшее количество ветхозаветных сюжетов - из Книги Бытия, Книги Иисуса Навина, Книги пророка Даниила и т.д. Из 21 клейма южных врат с ветхозаветными сюжетами Книге Бытия принадлежат 13 сцен.

В искусстве стран византийского мира, как и на Западе, в современную суздальским дверям эпоху произведения с обширным иллюстрированным ветхозаветным циклом (прежде всего, памятники декоративно-прикладного искусства и рукописи) были напрямую связаны с королевским, императорским заказом или с кругами высшей аристократии, т.е. со светской властью, а не с духовной. В период Средних веков герои книг Ветхого Завета вызвали ассоциации с самыми выдающимися личностями византийского общества, прежде всего, с императором. Он считался предводителем всех христиан и сопоставлялся с библейскими полководцами и законодателями. Средневековые авторы относились к Ветхому Завету как к стандарту, по которому следует измерять события настоящего.

Судя по скудно сохранившимся письменным источникам домонгольской Руси, традиция отождествлять древнерусских правителей с персонажами ветхозаветного повествования была здесь также развита. За последние двадцать лет в отечественной медиевистике укрепился подход к изучению древнерусской словесности в русле герменевтической традиции, в первую очередь с точки зрения её соотношения с Писанием. Обращение к библейским прообразам особенно характерно для раннего русского летописания и агиографической литературы. Художественная культура Владимиро-Суздальской Руси домонгольской эпохи выделяется на фоне культуры других княжеств обилием ветхозаветных образов, которые трактуются исследователями именно в контексте политической риторики.

Принимая во внимание расположение врат с южной стороны собора, а также преобладание сцен с участием архангела Михаила, который считался патроном князя и политической элиты, а также большое количество эпизодов с ветхозаветными героями, с которыми нередко ассоциировали фигуру верховного правителя, нам кажется возможным интерпретировать многие композиции южных врат в русле политической риторики: «Жертва Авеля», «Каин убивает Авеля», «Адам нарицает имена зверям», «Укрепление Давида на бой», «Покаяние Давида», «Явление ангела Гедену», «Явление ангела Иисусу Навину», «Архангел Михаил побивает полки аруринские».

Пытаясь понять, как следует рассматривать необычный цикл южных дверей, и лежит ли в его основе общая идея или текст, мы предположили, что их иконографическая программа

могла опираться на традицию иллюстрации и толкования Псалтири. Лейтмотив программы южных врат – моление о божественном покровительстве и защите – является главной идеей Псалтири, которая рефреном отражена в стихах некоторых псалмов, о том, что Бог укрывает человека «в тени своих крыл». Во многих случаях, когда псалмопевец обращается за заступничеством к Богу (что и является одним из основных мотивов Псалтири), естественным образом подразумевается крылатое существо. В строках псалмов читается понимание того, что божественная защита осуществляется ангелом: теоретически это может быть архангел Михаил, просто ангел, или Троица.

Сцена «Укрепление Давида на бой» уникальна в рамках архангельского цикла в целом, а в византийском искусстве она беспрецедентна. В Библии данный эпизод отсутствует: там *не* сказано, что перед битвой Давиду являлся ангел, и *не* акцентировано, что он специально молился Богу об укреплении на бой, т. е. для этой сцены нет ни прямых текстовых, ни иконографических источников. Но именно в Псалтири есть отдельный псалом, который, можно рассматривать как молитву Давида перед боем: Пс. 143 - «Псалом Давида, к Голиафу».

Ряд сцен из цикла южных врат принадлежит к средневековой традиции иллюстрирования Псалтири, как византийских (и «монастырских», и «аристократических»), так и западных: «Адам нарицает имена зверям», «Три отрока», «Давид убивает льва» (внизу нащельника), «Покаяние Давида», «Явление ангела Гедену», «Троица», «Даниил во рву львином», «Лествица Иакова», «Уничтожение Содома».

#### **Глава 4. Стилистические особенности.**

Согласно нашей гипотезе, оба ансамбля созданы в XIII в., в рамках тех стилистических вариантов, корни которых уходят в византийское искусство комниновского периода, зрелого XII в., однако получают новые оттенки в искусстве следующего столетия. Чтобы обосновать этот тезис, особенно пристальное внимание было направлено не на те стилистические направления в искусстве XIII в., которые связаны с рождением нового классицизма, а на другие тенденции, истоки которых восходят в позднекомниновской традиции

Стиль западных врат всецело уходит корнями в позднекомниновское искусство, с его линейным и графичным началом. Фигуры изображаются с помощью множества тонких золотых лучей, которыми испещрены одежды персонажей. Линии, идущие в разнообразных направлениях, оторваны от формы, на которую наложены, скрадывают её, подобно тому, как это происходит в произведениях «линейного стиля» конца XII в. Следуя принципам «линейного» искусства, мастер западных врат проявляет своеобразное отношение не только к трактовке формы, но и к пространственным эффектам. Композиция разворачивается по горизонтали, как фриз, вдоль нижнего края изобразительного поля.

В то же время, в отличие от крайних проявлений позднекомниновского маньеризма, в фигурах западных врат исчезает всякая манерность и утрированность. В этих изображениях улавливаются отголоски нового «монументального» стилистического течения, которые, впрочем, передаются специфическими выразительными средствами. В них воплотился не тот аспект зарождающегося направления византийского искусства, который подразумевает обращение к античным образцам и эстетическим идеалам, равновесию и правильным классическим пропорциям, а тот, что привёл к укрупнению и утяжелению форм. Сохраняя уплощённый, линейный характер, тела стремятся заполнить собой пространство. Монументальность достигается не благодаря выявлению объёма, а при помощи наращивания масштаба изображённой фигуры по отношению к окружающему пространству. Укрупнение размера фигур при сохранении их плоскостного и линейного характера создаёт эффект «распластанности» на плоскости, затесняет композицию, что, в свою очередь, ведёт к изображению персонажей в резких позах, к искажению пропорций и анатомии, к будто бы неумелой и небрежной передаче тела. Все вместе эти черты иллюстрируют ту фазу развития византийской живописи XIII в., когда тенденция к укрупнению и обобщению форм реализуется посредством использования приёмов линейного стиля конца XII в.

Для манеры западных врат характерны живописность в сочетании с приматом линии и плоскости, повышенная экспрессия, эмоциональность, но при этом сдержанность в трактовке складок. Выразительная восточная физиогномика ликов персонажей западных врат с распахнутыми глазами и загнутыми носами близка образам фресок церкви Спаса на Нередице (1199). Однако похожие образы встречаются и в первой половине XIII в.: во фресках церкви Св. Георгия в Каливия Кувара, Успенской церкви близ Епископи в Эвритании.

Клейма «Успение», «Несение одра», «Положение ризы» и «Положение пояса» слегка отличаются от основной группы сцен. Предположительно, они были сделаны вторым художником. В названных клеймах очевидна ориентация на главного мастера, но манера их исполнения выдаёт несколько другую тональность: фигуры становятся легче, они утрачивают телесность, монументальность, наполнены большей подвижностью, линия истончается и становится одновременно более нервной, трепещущей, исполнение имеет более беглый, эскизный характер, по сравнению с остальными сценами. Таким образом, в «Успении», «Несении одра», «Положении ризы» и «Положении пояса» следы «динамического стиля» более осязаемы. Однако, на наш взгляд, эта разница не столь велика, чтобы считать эти клейма остатками другого, более раннего комплекса – якобы утраченных северных врат храма, тем более что «Покров» по стилю точно вписывается в основной состав сцен западных врат.

Среди наиболее близких аналогий искусству западных врат Суздаля выделяется группа иллюминированных рукописей, созданных после 1204 г. Их сравнительно большое количество

говорит о том, что они представляли широкий пласт искусства первой половины XIII в., существующий в разных концах византийского мира: происхождение рукописей приписывают всему региону Восточного Средиземноморья (Кипру, Никее, Палестине, Сирии), Афону и Южной Греции. Качества, присущие художественному языку западных врат Суздаля, развивает на протяжении XIII в. и подавляющее большинство македонских фресок, а также довольно значительная «консервативная» струя монументальной живописи Греции, как в относительно утончённых (фрески Спаса в Мегаре или Св. Георгия в Каливия Куvara), так и в более провинциальных своих вариантах (например, церковь Богородицы в Меренте).

Манера исполнения южных дверей, как и стиль западных врат, уходит корнями в эстетику эпохи Комнинов, но она менее связана непосредственно со стилем второй половины и конца XII в., а опирается на более широкий пласт искусства «классицизирующей ориентации», представленный мозаиками Дафни, фресками Дмитриевского собора во Владимире, церкви Св. Иерофея в Мегаре. Образы южных врат характеризует классическая, античная красота, плавные, текучие линии, пропорциональность и уравновешенность.

Вместе с тем, в характере изображений на южных вратах обнаруживаются многие признаки нового искусства XIII столетия, в основном, в области пространственных решений: усиливается звучание пейзажа в композиции, намечаются пространственные планы посредством расстановки фигур и усложнения архитектурных кулис. В изображении фигур увеличивается зона «личного пространства», предпочтение отдаётся трёхчетвертному развороту, более «пространственной» позе, в противовес «плоскостным» фасу и профилю.

Фигуры на пластинах суздальских дверей выполнены по одной схеме: обведённый золотым контуром основной силуэт заполнен расположенными в разных местах туловища золотыми треугольниками, из которых исходят тонкие золотые лучи, предположительно, в направлении складок одежд. Между тем, на многих пластинах южных врат отдельные части фигур исполнены несколько иным способом: не с помощью схематичного, абстрагирующегося от формы треугольного пятна и пучка параллельных лучей, а в виде комбинации золотых пятен разных очертаний и размера, сгруппированных так, что ясно угадывается округлый объём тела (как правило, бедра), а также гибких золотых полос, расширяющихся книзу. В основе подобной трактовки, разумеется, также максимально схематизированной и лаконичной, лежит зачаток внимания к объёму: форма лепится посредством фигурных пятен, скомпонованных исходя из её логики. Упорядочивание, структурирование золота и чёрного в противовес монотонной, порой хаотичной разлинованности фигур можно расценить и как движение к структурированности света и тени, что эквивалентно светотеневой моделировке в живописи. Описанный формальный приём имеет прямую и единственную аналогию — форму ассиста на иконе Богородицы Панагии из Ярославля (Ярославской Оранты) 1220- х гг. (ГТГ).

Ближайшие параллели искусству южных врат обнаруживаются во фресках Богородичной церкви в Студенице (1208-1209), церкви Св. Николая в Мелнике начала XIII в., миниатюрах Хутынского служебника 1220-х гг. (ГИМ, Син. 604.) и Четвероевангелия из Библиотеки Иерусалимского Патриархата, Taphou 60, начала XIII в.

### **Заключение.**

Набор клейм на западных створках Суздаля, как и цикл южных врат, - это целостный ансамбль, созданный в одно время и в соответствии с единым замыслом. Обе программы имеют сложный и индивидуальный характер, потому их сложно интерпретировать в рамках одного конкретного текста.

Принципы составления программы каждой двери похожи. Формально они представляют собой примыкающие друг к другу обширные и малые циклы, разные по тематике, и объединяющий их смысл на первый взгляд не столь очевиден. Цикл южных врат рассказывает дохристианскую историю, делая особый акцент на эпизодах, в которых Бог через Своих посланников оказывал помощь ветхозаветным героям. Западные врата отражают главные моменты Нового Завета, начиная от Зачатия и основных эпизодов детства Богородицы, через евангельские сюжеты жизни Христа, которые переходят посредством «Несения одра» к изображению Богородичных святынь. Последние сцены демонстрируют, что пребывание Богородицы на земле продолжилось после смерти в истории Её чудесных реликвий.

В итоге, клейма южных врат вместе с клеймами западных образуют полный цикл священной истории от сотворения человека и падения ангелов до евангельских событий, в котором особую роль играет тема вмешательства небесных сил (южные) и заступничества Богородицы (западные), потому не случайно, что его завершает символический образ вечного предстояния Богородицы перед Господом за весь человеческий род - «Покров Богородицы». Этот замысел, объединяющий программы обеих дверей, и объясняет «добавки» из разных тематических циклов.

В стиле западных и южных врат отразились разные пути развития византийской живописи конца XII - первой половины XIII в., конечной целью которых было обретение новых монументальных форм. Стиль западных врат во многом остаётся верен принципам комниновского искусства; фризовое построение композиции, доминанта линии, плоскостность, отсутствие лепки формы, которая дробится и скрадывается золотыми нитями. Вместе с тем, в нём ясно читается тенденция к укрупнению, утяжелению формы, которая вылилась в увеличение масштаба фигур, в их подчёркнутую монументальность, в более сочную, живописную трактовку личного благодаря гибкой, звучной, «трёхмерной» линии. Именно эти грани стиля западных врат следует рассматривать как шаг к преодолению

двухмерности и усиленной графичности искусства XII столетия, как движение к обретению новой телесности.

Искания мастера южных врат наполнены тем же смыслом, но развиваются в ином русле. В художественной системе южных врат очевиден интерес к передаче окружающего пространства и даже намёки на глубину. Контуры фигур успокаиваются, обретают лапидарность. Линейная разделка формы сокращается, кое-где усматриваются попытки лепки объёма. Несмотря на духовно-просветлённый, идеальный характер ликов, образы усредняются, становятся соразмерны человеческому миру, их патетика снижается, что более ощутимо в изображениях на нащельнике и умбонах. Всё это предвещает те изменения, которые происходят в византийском искусстве на протяжении XIII столетия.

Все отобранные нами стилистические аналогии представляют собой памятники «переходного» характера, в каждом случае баланс ретроспективных и новаторских приёмов неодинаков и уникален. В приведённых стилистических параллелях, подобно искусству западных и южных врат Суздаля, проявляются и признаки нового стиля, и консервативные элементы. Все эти произведения, как и суздальские врата, исполняют функцию «связующего звена» между маньеризмом поздних Комнинов и новым монументальным, антикизирующим течением, которое в полную силу заявит о себе лишь с середины XIII столетия.

Не вызывает сомнения, что образы святых на нащельниках и сцены в клеймах были созданы одновременно. Включение в ряд святых на нащельнике очень редкого изображения св. Митрофана Константинопольского может быть объяснено лишь желанием увековечить память суздальского епископа Митрофана, во времена которого, между 1227 и 1238 гг., как мы предполагаем, и были изготовлены врата.

Исходя из анализа орнамента, можно сделать два важных вывода. Первый заключается в том, что каждая дверь по отдельности представляет собой самостоятельный декоративный ансамбль. Расхождения в орнаментальном оформлении западных и южных дверей обнаруживаются на всех уровнях их «декоративной системы»: 1) позёмы сюжетных клейм; 2) валики, обрамляющие клейма; 3) нащельники; 4) четыре нижних пластины с изображением львов и грифонов. Второй вывод: фрагментарные параллели и буквальное повторение узоров, т. е. сложную систему «перекрещивания» орнаментальных мотивов между сюжетными пластинами и разными конструктивными элементами врат нельзя объяснить разновременными «заимствованиями»; они свидетельствуют о том, что сюжетные пластины и орнаментальные элементы конструкции, несмотря на отмеченный индивидуальный характер декоративной системы каждой двери, составляют единый по замыслу ансамбль, все элементы которого выполнены синхронно.

Проведённый в 1989 г. спектральный анализ проб металла, взятых с различных

элементов конструкции и некоторых клейм, говорит о близости и химической однородности металла всех исследуемых деталей южных и западных врат.

Анализ надписей на пластинах, нащельниках и умбонах, выполненный дважды - Б.А. Рыбаковым (1964) и Медынцевой (1991), показал, что все надписи были изготовлены одновременно и со стремлением к единому облику письма. Судя по особенностям начертаний, надписи появились в начале XIII в. Эти данные подкрепляют мнение об единовременном создании ансамбля суздальских врат.

Западные и южные врата суздальского собора, являясь выдающимися памятниками русской культуры в художественном и смысловом отношении, свидетельствуют о творческом характере того «традиционалистского» пласта, который, наряду с новыми классицистическими течениями, существовал в XIII в. в искусстве византийского круга и сыграл особенно важную роль в искусстве Руси этого столетия.

Публикации по теме (публикации в рецензируемых научных журналах ВАК выделены жирным шрифтом):

**1. Программа южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Некоторые наблюдения // Искусствознание. 2011. № 3-4. С. 53-68.**

**2. «Двери же и ободверье златом же ковано» // Родина. 2011. № 10. С. 147-149.**

**3. «Златые врата» начала XIII в. собора Рождества Богородицы в Суздале: особенности конструкции // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2012. № 1. С. 118-129.**

4. О происхождении техники «золотой наводки» в домонгольской Руси // Искусство христианского мира. Т. XI. М., 2009. С. 440-452.

5. Рецензия на сборник статей о византийских храмовых дверях *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo /A cura di A. Iacobini. Roma, 2009* // Вестник Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Вопросы теории и истории христианского искусства. 2010. Серия V. №1 (1). С. 99-110.

6. On the Origins of the Chrysography Technique and Constructional Principles of “Golden” Church Doors in pre-Mongol Rus’ // *Arte Medievale. IV serie – anno I. 2010-2011. P. 61-78.*

7. Западные и южные двери собора Рождества Богоматери в Суздале. Проблемы иконографии // *European Researcher. 2012. Vol. 26. № 8-1. С. 1189 – 1196.*

8. Иконографическая программа южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале. Некоторые замечания // *Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. II. СПб., 2012. С. 168-173.*

9. О происхождении техники «золотой наводки» и конструктивных принципов дверей собора Рождества Богородицы в Суздале // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 4 (XXXV). Материалы научной конференции 2011. М., 2012. С. 202-214.