УДК 738.5

Стилистические особенности мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте

Светлана В. Цымбал

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, cymbalsvetlana@yandex.ru

Аннотация. В статье рассмотрены особенности стиля мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте, которые традиционно считают работой константинопольских мастеров. В пользу столичного происхождения свидетельствуют исторический контекст, высокое качество исполнения и некоторые стилистические черты. Тем не менее эмоциональные интонации лика Христа Пантократора сходны с памятниками так называемой македонской школы, тесно связанной с монастырскими кругами. Фигуры пророков, расположение складок и колористическое решение сопоставимы с мозаиками церкви Святых Апостолов в Фессалонике, а композиция, гармонично вписанная в архитектурное пространство, продолжает традиции средневизантийского периода. Вопрос принадлежности мастеров, выполнивших мозаики церкви Святых Апостолов, как и вопрос «столичной» и «македонской» школ имеют долгую историю. Современные исследователи считают интерпретацию проблемы школ не столь однозначной, а роль региональных центров недооцененной, предполагая существование в Фессалонике художественного центра, где традиция не прерывалась даже во время латинского завоевания. Принимая во внимание эклектичный характер архитектуры и скульптурного декора, не исключено, что заказчик росписей Паригоритиссы воспользовался услугами фессалоникийской артели, территориально более близкой, которая также выполняла заказы по изготовлению портативных мозаичных икон (об этом свидетельствует техника исполнения и размер тессер лика Христа).

Ключевые слова: искусство Византии, палеологовский период, мозаики Арты, церковь Богоматери Паригоритиссы, церковь Святых Апостолов, константинопольская школа, македонская школа

Для цитирования: *Цымбал С.В.* Стилистические особенности мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 108–123

© Цымбал С.В., 2019

Stylistic features of the mosaics in the Church of the Paregoritissa in Arta

Svetlana V. Tsymbal

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, cymbalsvetlana@yandex.ru

Abstract: In view of the close relationship of donors to the imperial court and the high quality of the mosaics in the church of the Paregoritissa in Arta, the work is usually attributed to Constantinople workshops, although some stylistic and iconographic details are closer to monuments of the «Macedonian School». The compositional fusion of mosaics into architectural space echoes the monuments of the mid-Byzantine period. The attribution of the mosaics in the Church of the Holy Apostles, as well as the issue of the Macedonian and the Constantinople schools has a long history. Contemporary scholars take the view that the question has no simple answer, as the role of regional centers is underestimated. They assume the existence of an artistic center in Thessalonica, where tradition was not interrupted even during the Latin conquest. It can be supposed that some of its masters were educated in Constantinople and then continued their career in Thessalonica, adapting their styles to the preferences of local donors. Taking into consideration the eclectic character of both the architecture and the sculptural decoration, it can be argued that the masters of Arta were hired from the workshops of Thessalonica. From the modeling the face of the Pantokrator and the tiny tesseras used, we may consider that the workshops of Thessalonica might have been involved in the production of portable icons.

Keywords: Byzantium, Palaiologan art, mosaics of Arta, the church of the Paregoritissa, the Church of Holy Apostles in Thessalonica, Constantinople school, Macedonian school

For citation: Tsymbal SV. Stylistic features of the mosaics in the Church of the Paregoritissa in Arta. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;1:108-23

Введение

Церковь Богоматери Паригоритиссы в Арте была заложена ок. 1250 г. во время правления Михаила II Комнина Дуки и его супруги Феодоры Петралейфа [1 с. 567]. Рассматриваемые мозаики были выполнены во время перестройки храма в 1294–1296 гг.[1], которую связывают с правлением сына Михаила, Никифора и его

[1] Изначально церковь представляла собой храм типа вписанного креста и имела меньший размер. Эта точка зрения подтверждается последними археологическими исследованиями пола церкви, которые обнаружили четыре колонны, поддерживающие октагональную купольную конструкцию [2 с. 136].

супруги Анны Палеологины, племянницы Михаила VIII Палеолога. Письменных источников, свидетельствующих о происхождении мастеров, на сегодняшний день не обнаружено. Принимая во внимание родственные связи заказчиков с константинопольским двором, а также исключительное качество мозаик, в литературе с определенной степенью вероятности их принято считать работой столичной артели ([3 с. 131; 4 с. 25]) В. Пападопуло в равной степени допускает возможность того, что работа была выполнена мастерами из Фессалоники [2 с. 154]. Детальное исследование этого памятника проводилось А.К. Орландосом в 1960 г. во время реставрации и консервации памятника [5]. В свете современных подходов к сопоставлению «столичной» и «македонской» школ, вопрос атрибуции мозаик Арты является чрезвычайно актуальным.

Цель исследования: Пересмотреть сложившуюся атрибуцию мозаик в контексте современных исследований, приблизиться к пониманию принадлежности мастеров, выполнивших мозаики, определенной стилистической школе.

Задачи исследования: стилистическое сопоставление известных нам византийских памятников с целью выявления сходных черт, анализ исторического контекста, поиск связей и параллелей, позволяющих сделать выводы о происхождении мастеров.

Архитектурно-пространственный контекст

Мозаики вписаны в вытянутое, башнеобразное пространство, вертикаль которого подчеркивают три яруса колонн. Завершают вертикаль колоннеты, украшающие подпружные арки сводов. Динамично выстроенное пространство неизбежно приводит взгляд к монументальному изображению Христа Пантократора в куполе[2] (рис. 1). Экспрессивная выразительность лика достигается при помощи артикуляции надбровных дуг, продолжая традиции, известные нам по более ранним памятникам (например Дафни, ок. 1100 г.).

[2] Погрудное изображение Христа вписано в круг диаметром 4,53 м. Голова Христа – 2,22 м [5 p. XVII].

Рис. 1. Купол церкви Богоматери Парегоритиссы в Арте, общий вид (фото автора)

Изображение Христа Пантократора

Сознательный уход от классических пропорций и увеличение размера глаз делают взгляд Пантократора невероятно пронзительным. Тонкая цветовая нюансировка поверхности лика создает объемную, но в тоже время невесомую материю, демонстрируя памятник уже другой эпохи, черты которой намечаются в композиции «Деисус» из Софии Константинопольской (1261 г.) [4 fig. 41]. На первый взгляд, эти изображения отличаются по колориту, экспрессии и манере исполнения (в Арте изображение более схематично), однако следует учесть разницу в расстоянии, с которого зритель созерцает образ. В Софии соотношение размера изображения к расстоянию, сопоставимо с иконным образом, поэтому живописная моделировка и цветовая нюансировка деликатнее. В Арте глаз зрителя и лик Христа разделяют более 20 метров, поэтому потребовались четкие, интенсивные по цвету и контрастным соотношениям

линии. В изображении Пантократора используются очень мелкие тессеры[3], а техника исполнения практически идентична технике портативных икон [5 p. XXIII–XXIV], благодаря чему создается впечатление живой, мерцающей поверхности. При кажущемся различии, лики из Арты и Софии Константинопольской сближают необычайно живописная поверхность и сходные схемы наложения теней, подрумянок, пробелов. Однако Христос из Арты – более абстрактен, из внимания уходят все второстепенные детали, остается только этот взгляд: строгий, но всепрощающий и понимающий.

Стоит упоминания памятник, выполненный в технике фрески, но более современный образу из Арты – изображение Христа из монастыря Протат на Афоне (ок. 1290 г.) [6]. Мастер использует классические пропорции, благодаря чему лик приобретает почти «портретные» черты. Тем не менее изображения сближают сходные интонации участия, сопереживания, схемы наложения теней, пропорции лика (за исключением глаз, которые в Арте гипертрофированы для выполнения определенной задачи). Различаются способы наложения пробелов: в образе с Афона лик светящийся, сплавленный, сглаженный; в Арте пробела наложены интенсивно, графично. Эти отличия объясняются разницей как в технике, так и в расстоянии, с которого зритель воспринимает изображение.

В памятниках константинопольской школы присутствует несколько иная интонация. Например, к лику Христа Пантократора из купола в церкви монастыря Богоматери Паммакаристос (ок. 1310) [4 p. 181, fig. 169] применимы эпитеты: строгий, отстраненный, беспристрастный. Поза Христа, его пристальный взгляд, как и в Арте, рассчитаны на контакт со зрителем, однако это скорее античный философ, располагающий к размышлениям и внутреннему диалогу, нежели всевидящий Бог. Поверхность лика сглаженная, цветовая нюансировка тоньше, чем в лике из Арты, пропорции более изящные.

В мозаиках монастыря Хора (1316–1321 гг.) можно выделить три монументальных изображения Христа: в куполе эсонартекса, композиции «Деисус» и изображение Пантократора над входом в нартекс [4 fig. 183, 179, 177]. При некотором различии очевидны общие стилистические черты: плавкое письмо, утонченные пропорции – это идеальная красота. Эмоциональный оттенок образов можно описать как созерцание, внутреннее сосредоточение, аристократическое благородство. В Паригоритиссе лик выражает иную интонацию: понимание, участие, строгость, но всепрощение; этот взгляд вовлекает в трансцендентное пространство.

[3] В построении личного использовались тессеры размером 2–3 мм, и тессеры размером 10–12 мм – в изображении драпировок и фона [5 p. XVII].

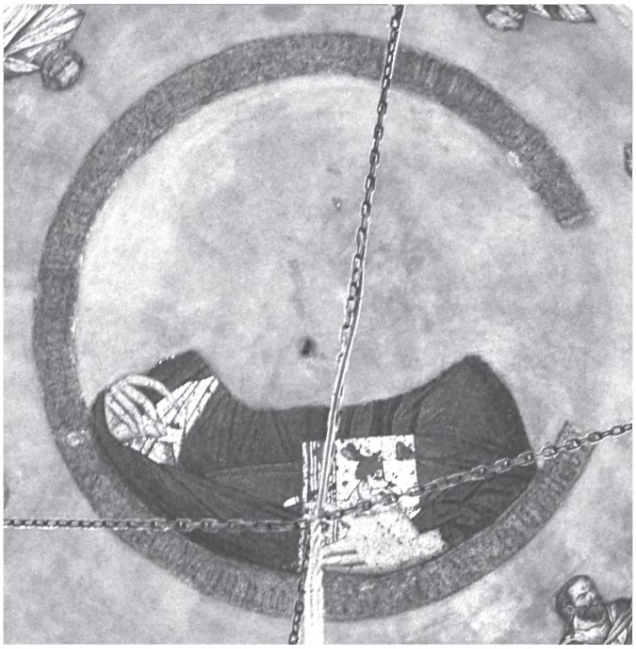


Рис. 2. Христос Пантократор, купол церкви Святых Апостолов в Фессалонике (фото автора)

Плодотворно рассмотреть более пристально мозаики церкви св. Апостолов в Фессалонике, памятник по хронологии и географии близкий образу из Паригоритиссы (рис. 2). Лик Христа не сохранился, однако исходя из надписи, окружающей медальон, К. Мавропулу Циуми предполагает, что Пантократор был изображен как Спаситель, а не как карающий Судия[4]. Это позволяет осторожно предположить, что выражение лика по своему эмоциональному окрасу было сходно изображению из Арты. К. Мавропуло Циуми обращает внимание на непропорционально большую левую руку Христа в Фессалонике, закрывающую большую часть Евангелия. Такая манера изображения используется также в монастыре Дафни и далее в раннем XIV в. [7 p. 310]. Трактовка правой руки имеет

[4] Псалом 101, стих 20–22: «С небес призрел Господь на землю, чтобы услышать стон узников, разрешить сынов смерти, дабы возвещали на Сионе имя Господне и хвалу Его – в Иерусалиме». Надпись прочитана К. Мавропулу Циуми [7 p. 310].

большее стилистическое сходство с образом Пантократора из Дафни и Фессалоники, нежели со столичными памятниками. Построение фигуры, расположение цветовых пятен и складок в изображении Пантократора из Арты близки образам из церкви Святых Апостолов и Дафни. Композиции купола в Арте присуща большая монументальность, сближающая ее с церковью Святых Апостолов и отсылающая к памятникам средневизантийского периода (София Киевская, Дафни, Лагудера).

Фигуры пророков

В простенках барабана церкви Богоматери Паригоритиссы частично сохранились изображения пророков: Иеремия, Исаия, Иов, Иона, Елисей, Моисей, Давид, Соломон, Илия, Аарон, Иезекииль, Софония[5]). Фигуры расположены в трехчетвертном, почти профильном, повороте, будто в стремительном шествии к центру, которое визуально останавливается на Исаие и Иеремии. Позой и жестами они направляют взгляд зрителя к образу Христа, придавая композиции визуальную завершенность. Общий ритм и колористическая гамма[6] также напоминают изображения пророков из церкви Святых Апостолов.

В столичных памятниках композиция купола более дробна (что в большей степени обусловлено особенностями архитектуры), фигуры обособлены орнаментальным или архитектурным фризом и изображены, как правило, фронтально, либо в легком хиазме. Жесты персонажей придают композиции пульсирующий ритм, сильно отличающийся от струящейся плавности движений, которую мы наблюдаем в Арте и Фессалонике. Наше внимание привлекло сходство некоторых пророков в изображении поз, ракурсов, жестов, схем расположения драпировок. В особенности фигуры Исаии и Иеремии из Арты [2 p. 152] (рис. 3А), с Наумом и Захарией из Фессалоники [7 p. 312–313, fig. 19, 20] (рис. 3Б); Иоиля и Елисея из Паригоритиссы [5 fig. 8, p. 116] (рис. 4А) с Исаией и Наумом из церкви Святых Апостолов [7 p. 312–314, fig. 18,19], (рис. 4Б).

[5] Изображения Давида и Соломона не сохранились.

[6] Подробное описание цветов оттенков используемых тессер см. у проф. А.К. Орландоса [5 p. XII–XIII].

А

Б

Рис. 3. А. Пророки Исаия и Иеремия в барабане купола церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте;
Б. Пророки Наум и Захария в скуфье купола церкви Святых Апостолов в Фессалонике (фото автора)

А

Б

Рис. 4. А. Пророки Иоиль и Елисей в барабане купола церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте;
Б. Пророки Исаия и Наум в церкви Святых Апостолов в Фессалонике (фото автора)

Стиль мозаик в контексте столичной и македонской школ

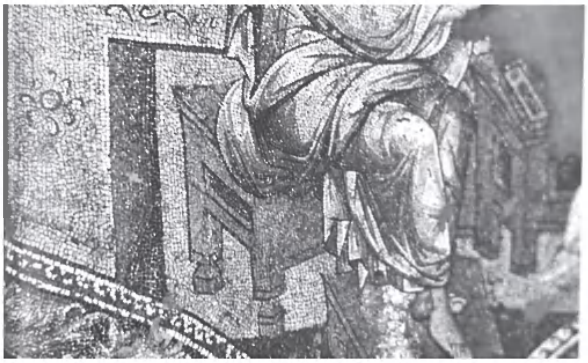
Р. Нельсон обращает внимание на присущий столичным произведениям более сухой и линеарный стиль, отличающийся от памятников Северной Греции [8 p. 132–134]. Подробный стилистический анализ особенностей двух «школ» и корпуса литературы, посвященной этой теме, содержится в публикации М.И. Яковлевой [9 p. 127–139]. Отметим лишь, что стиль и манера исполнения фигур и драпировок из Паригоритиссы обнаруживают большее сходство с мозаиками из Фессалоники, где преобладает ахроматичная нюансировка серовато-лиловых и бежевых тонов. Лики пророков в Паригоритиссе при их некотором стилистическом различии[7] имеют линеарную трактовку, утонченные и изящные пропорции, деликатную цветовую и светотеневую нюансировку, выполнены в классицистической манере, выражают задумчивость, внутреннее созерцание и сосредоточение. Это значительно отличается от ликов пророков из церкви Святых Апостолов, где они выполнены в достаточно экспрессивной, слегка небрежной живописной манере с яркими светотеневыми контрастами[8]. Стилистическое родство с ликами из Арты обнаруживается в большей мере в некоторых столичных памятниках. Например, лик Иоиля стилистически (ракурс, построение формы глаз, носа) близок лику Петра, а лик Софонии (построение формы и цветовых пятен, абриса) – лику Павла из монастыря Хора [11 p. 90–91]. Сходные черты можно найти в мозаичных иконах, приписываемых македонской школе, например икона Иоанна Богослова из Великой Лавры [6].

На поверхности юго-западного паруса церкви Богоматери Паригоритиссы сохранилось фрагментарное изображение евангелиста Марка (атрибуция по А.К. Орландосу [5 p. XXI]) (рис. 5Б). Можно различить драпировки, из-под которых видна правая нога. Изящная кисть правой руки придерживает открытую книгу, на

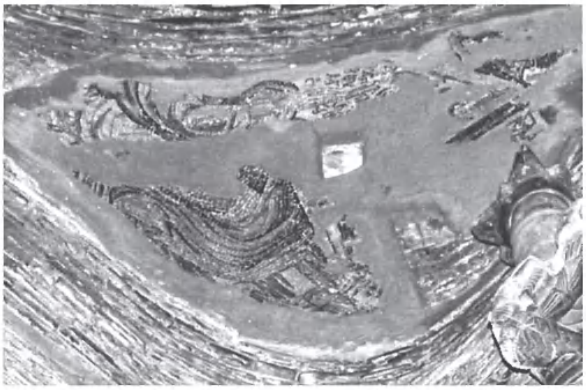
---

[7] А.К. Орландос отмечает разницу в выражениях ликов пророков, считая, что они были выполнены разными художниками. Художник А – более консервативен, его лики отличаются строгостью и холодностью (пророки Исаия, Иеремия и частично Иезекииль). Художник В – более смелый в отношении рисунка и колористической гаммы (пророки Софония и Иезекииль), сильно отличающейся от остальных фигур. Мозаичист С – выполнивший фигуры в «реалистичной» манере и придавший ликам выражение патетического драматизма (Илия, Моисей, Иоанн, Аарон, Иоиль; [5 p. XXV).

[8] Подробнее о стиле мозаик в церкви Святых Апостолов см. М.И. Яковлева [10].



А



Б

В

Рис. 5. А. Евангелист Лука в парусе церкви Святых Апостолов в Фессалонике (фото по: Mavropoulou-Tsioumi [7]);
Б. Евангелист Марк (?) в парусе из церкви Богоматери Парегоритиссы в Арте (фото автора);
В. Евангелист Марк. Миниатюра на листе из греческой рукописи. Музей П. Гетти, Ms. 70 (фото по: J. Lowden [12])

которой различим фрагмент текста Евангелия. При более пристальном рассмотрении рисунка складок, мысленно продолжая прерванные линии, можно отметить некоторое сходство с позой и ракурсом в изображение евангелиста Луки из Фессалоники [7 fig. 38] (рис. 5А). Из этого можно заключить, что фигура была изображена сидящей в трехчетвертном повороте, правая нога выдвинута чуть вперед, а левая располагалась позади. Более близкие стилистические и иконографические аналогии можно встретить в манускриптах. Например, изображение евангелиста Марка (ок. 1300–1310 гг.) [12 cat. 164] (рис. 5В).

Итак, лепка ликов при помощи тонкой цветотеневой нюансировки, способность изображения тонкого психологизма, утонченные пропорции, исключительное качество исполнения и родственные связи заказчиков с Константинополем свидетельствуют в пользу принадлежности мастеров константинопольской школе. Однако эмоциональные интонации мозаик Паригоритиссы ближе памятникам Северной Греции. Монументальность композиции, схемы расположения драпировок, позы пророков и расположение в архитектурном пространстве обнаруживают сходство с декорациями церкви Святых Апостолов.

Вопрос атрибуции мозаик церкви Святых Апостолов является весьма дикуссионным (см. также [9 с. 1278–139]). Р. Кормак считает, что декорацию выполнила та же артель, которая работала в монастыре Хора [13 p. 57]. Р. Нельсон, вслед за А. Ксингопулосом, считает, что мозаики были выполнены мастерами македонской школы, центром которой являлась Фессалоника, где, в отличие от Константинополя, традиция не прерывалась даже во время латинского завоевания, и на протяжении XIII–XIV вв. возводились новые памятники [8 p. 127–140]. Различия в стиле константинопольской и македонской школ Р. Нельсон связывает, в первую очередь, с характером заказчика. В Константинополе – это представители высшей аристократии и интеллектуальной элиты. Продолжив эту мысль, можно предположить, что столичные росписи отражают в большей степени экзистенциальные и социальные аспекты (более подробно см.: [14; 15]); отсюда тяга к нарративным сюжетам и богатому декоративизму, а выражение в ликах Христа способствует созерцанию и медитативным размышлениям. Мозаики монастыря Хора, расположенного в аристократическом квартале, предназначались для узкого круга и сами по себе являлись icone – моленным образом. В Фессалонике, тесно связанной с монашескими центрами, заказчиками выступали представители разного уровня духовенства, архитектура и росписи служат литургическим потребностям, продолжая традиции, заложенные в

средневизантийский период. На территории Фессалоники к середине XIV в. функционировало более 50 разного рода церковных построек, заказчики которых имели тесные связи с монастырскими центрами [16 p. 230].

Обсуждение вопроса о «македонской» и «столичной» школах имеет долгую историю, начиная от Г. Милле [17] и заканчивая современными исследователями [9]. Р. Кормак считает, что сам термин «столичной школы» в позднем византийском искусстве – понятие неоднородное[9]. Мастеров, которые проходили обучение в столичных мастерских, было бы неверно географически связывать с определенным регионом. В поисках заработка художники были мобильны, впитывали новые традиции, подстраиваясь под вкус заказчика. В утонченно-рафинированной столичной среде выдающихся мыслителей[10] был востребован образ беспристрастного философа-интеллектуала. В то время как в монастырских кругах, тесно связанных с Фессалоникой, – образ всевидящего и милосердного, всепрощающего Бога.

Р. Нельсон считает роль региональных традиций недооцененной, полагая, что в палеологовский период заказчики были более мобильны, чем мастера, поэтому зачастую они пользовались услугами местной артели[11]. В поисках заказов в Фессалонику прибывали мастера, некоторые из которых прошли обучение в Константинополе.

---

[9] Р. Кормак заметил что по причине почти полного отсутствия письменных источников, позволяющих точно атрибутировать произведения искусства, корпус памятников столичной школы определялся селекцией исключительно качественных образцов, создавая таким образом эталонный художественный профиль столицы. Такая стратегия исключает саму возможность существования региональных центров и школ, способных к созданию памятников высокого качества. Тем не менее, как отмечает исследователь, для многих мастеров имеется больше оснований предполагать, что они прошли обучение в Фессалонике (например: Михаил Астрапас и Евтихий, работавших на Балканах, Георгий Калиергис, работавший в Верии, Мануил Панселин, чьей руке принадлежат фрески монастыря Протат на Афоне) [13 p. 56–57].

[10] Более подробно см. С. Рансимена [18].

[11] Нельсон предполагает существование нескольких региональных центров, куда стекались мастера в ожидании заказа, при этом отмечает, что заказчики были более мобильны, чем мастера. Пример, который он приводит: Михаил Дука Глабас Тарханиот и его жена Мария нанимают местных мастеров, чтобы декорировать притвор к базилики св. Димитрия в Фессалонике. Когда Мария, проживая уже в Константинополе, декорирует капеллу в церкви Паммакаристос, она обращается уже к константинопольским мастерам [8 p. 134].

Заключение

Итак, можно предположить, что заказчик мозаик Паригоритиссы, несмотря на тесные связи с константинопольским двором, счел более удобным воспользоваться услугами одной из мастерских Фессалоники, где изобразительная традиция, несмотря на латинское завоевание, не прерывалась, и качество выполнения заказа не вызывало сомнений. Учитывая то, что лик Пантократора выполнен в технике, близкой миниатюрным мозаичным иконам, можно предположить, что заказчик воспользовался услугами мастеров из центра, где изготовлялись портативные мозаичные иконы. В этом случае близость цветовой гаммы с мозаиками из Фессалоники вполне закономерна. Тем не менее в связи с этим возникает вопрос о «специализации» в средневековом искусстве, другими словами, о возможности художника-миниатюриста выполнить монументальный заказ. Можно также предположить существование некоего общего прототипа, связанного, скорее всего, с монашескими кругами, на который ориентировались мастера Арты и Фессалоники. Об этом говорят как тесные связи Фессалоники с Афоном, отмеченные Ш. Герстель, так и характер росписей в Арте.

Резюмируя, соглашусь с тезисом Робина Кормака о том, что связывать памятник с Константинополем, исходя исключительно из качества произведения, было бы некоторым упрощением. Поздневизантийские памятники требуют более многогранного подхода: как стилистического анализа, так и социокультурного контекста.

Литература

1. *Ćurčić S.* Architecture in the Balkans. From Diocletian to Suleyman the Magnificent. New Haven, CT: Yale University Press, 2010. 913 p.
2. *Papadopoulou V.N.* Byzantine Arta and its monuments. Athens, 2007. 165 p.
3. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
4. *Chatzidakis N.* Byzantine mosaics. Ekdotike Athenon, 1994. 269 p.
5. Ορλάνδος, ΑΚ. Η Αγια Θεοδωρα της Αρτης. Αρχ. των Βυζαντινων Μνημειωντης Ελλαδος. Αθηνα, 1936. 183 p. Traduction abregee du text grec, – XLII.
6. *Бутырский М.Н.* Византийское искусство. Компакт-диск. Издательство Директ Медиа, 2006.
7. *Mavropoulou-Tsioumi C.* Holy Apostles // Mosaics of Thessaloniki 4th–14th centuries. Athens, 2012.
8. *Nelson R.S.* Tales of Two Cities: the Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki // K. Nikolayo (ed.). Manuel Panselinos and his Age. Athens, 1999. P. 127–140.

9. *Яковлева М.И.* Мозаики церкви свв. Апостолов в Фессалонике: проблемы иконографии, стиля и происхождения мастеров // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2016. № 1 (3). С. 127–139.
10. *Яковлева М.И.* К вопросу о роли Фессалоники в византийской художественной жизни рубежа XIII–XIV вв. // Македония – Рим – Византия. Материалы научной конференции / Под ред. Н.А. Налимова. М.: КДУ, Университетская книга, 2017. Р. 193–222.
11. *Aksit I.* Museum of Chora. Mosaics and frescoes. Istanbul: Aksit Kultur eve Turizm Yayincilik, 2010. 155 p.
12. *Lowden J.* Manuscript illumination in Byzantium 1261–1557 // Byzantium. Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven; London: Yale University Press, 2004. P. 259–293.
13. *Cormack R.* The icon in Constantinople around 1400 // The hand of Angelos. An icon painter in Venetian Crete / M. Vassilaki (ed.). Athens: Benaki Museum, 2010. 256 p.
14. *Nelson R.S.* Taxation with Representation. Visual narrative and the political field of the Kariye Camii // Art History. 1999. № 22 (1). P. 56–82.
15. *Kiilerich B.* Aesthetic aspects of Palaiologan art in Constantinople: Some problems // Interaction and isolation in late Byzantine culture. Stockholm Swedish Research Institute in Istanbul, 1999. P. 16–26.
16. *Gerstel S.E.J.* Civic and monastic influences on church decoration // Dumbarton Oaks Paper. 2003. № 57. P. 225–239.
17. *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Evagile aux XIV-e, XV-e, et XVI siècles d'apres les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos. Paris, 1916.
18. *Runciman S.* The Last Byzantine Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 106 p.

References

1. *Ćurčić S.* Architecture in the Balkans. From Diocletian to Suleyman the Magnificent. New Haven, CT: Yale University Press, 2010. 913 p.
2. *Papadopoulou V.N.* Byzantine Arta and its monuments. Athens, 2007. 165 p. 3.
3. Lazarev VN. The History of Byzantine painting. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1986. (In Russ.)
4. Chatzidakis N. Byzantine mosaics. Ekdotike Athenon, 1994. 269 p.
5. Ορλάνδος, ΑΚ. Η Αγια Θεοδωρα της Αρτης. Αρχ. των Βυζαντινων Μνημειωντης Ελλαδος.
6. Butyrskii MN. Byzantine art. CD. Moscow: Izdatel'stvo Direkt Media Publ.; 2006. (In Russ.)
7. *Mavropoulou-Tsioumi C.* Holy Apostles. *Mosaics of Thessaloniki 4th–14th centuries*. Athens, 2012.
8. Nelson RS. Tales of Two Cities: the Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki. Nikolayo K., ed. *Manuel Panselinos and his Age*. Athens, 1999. p. 127-40.
9. Yakovleva MI. Mosaics of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki: the problems of iconography, style and masters origin. *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series*. 2016;1(3):127–139. (In Russ.)

10. Yakovleva MI. On the question of the role of Thessaloniki in the artistic life of Byzantium circa 1300. V: Nalimova NA., ed. Macedonia – Rome – Byzantine. Proceedings from the scientific conference. Moscow: KDU, Universitetskaya kniga Publ.; 2017. p. 193-222. (In Russ.)
11. Aksit I. Museum of Chora. Mosaics and frescoes. Istanbul: Aksit Kultur eve Turizm Yayincilik, 2010. 155 p.
12. Lowden J. Manuscript illumination in Byzantium 1261–1557. *Byzantium. Faith and power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven; London: Yale University Press, 2004. p. 259-93.
13. Cormack R. The icon in Constantinople around 1400. Vassilaki M., ed. *The hand of Angelos. An icon painter in Venetian Crete*. Athens: Benaki Museum, 2010. 256 p.
14. Nelson RS. Taxation with Representation. Visual narrative and the political field of the Kariye Camii. *Art History*. 1999;22:56-82.
15. Kiilerich B. Aesthetic aspects of Paleologan art in Constantinople: Some problems. *Interaction and isolation in late Byzantine culture*. Stockholm Swedish Research Institute in Istanbul, 1999. P. 16-26.
16. Gerstel SEJ. Civic and monastic influences on church decoration. *Dumbarton Oaks Paper*. 2003;57:225-39.
17. Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evagile aux XIV-e, XV-e, et XVI siècles d'apres les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916.
18. Runciman S. The Last Byzantine Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 106 p.

Информация об авторе

Светлана В. Цымбал, искусствовед, независимый исследователь, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; cymbalsvetlana@yandex.ru

Information about the author

Svetlana V. Tsymbal, art historian, independent researcher, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russia; cymbalsvetlana@yandex.ru