УДК 738.5

Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода

Мария И. Яковлева

Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва, Россия, iakovmi@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается влияние, оказанное византийскими перегородчатыми эмалями на стилистическое своеобразие миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода. Вступившее в конце XIII – начале XIV в. в пору расцвета искусство микромозаики заимствует и перерабатывает ряд художественных приемов, свойственных постепенно приходящей в упадок перегородчатой эмали: активное использование «линейного» ассиста, покрывающего одеяния тонкой сверкающей «паутиной», орнаментацию нимбов и оформление надписей геометрическими обрамлениями. Таким образом, в миниатюрных мозаичных иконах соединяются выразительные возможности живописи и декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: перегородчатые эмали, миниатюрные мозаичные иконы, стиль, ассист, орнаментация

Для цитирования: *Яковлева М.И.* Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 124–136

The impact of cloisonné enamels on artistic features of the micromosaic icons of the early Palaeologan period

Maria I. Yakovleva

Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia, iakovmi@mail.ru

Abstract: The article deals with the impact of Byzantine cloisonné enamels on the stylistic particularity of the micromosaic icons of the early Palaeologan period. The art of micromosaics, which was flourishing at the end of the thirteenth to the beginning of the fourteenth centuries, borrowed and reinterpreted some of artistic peculiarities typical of gradually decaying cloisonné enamel: an

© Яковлева М.И., 2019

active use of "linear" highlights, covering garments with a fine sparkling "net", ornamented haloes and medallions or cartouches containing inscriptions. Thus the expressive qualities of painting, on the one hand, and of the decorative art of enameling on the other are conjoined in the micromosaic icons.

Keywords: cloisonné enamels, micromosaic icons, style, gold hatching, ornamentation

For citation: Yakovleva MI. The impact of cloisonné enamels on artistic features of the micromosaic icons of the early Palaeologan period. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;1:124-36

Введение

О. Демус упомянул перегородчатые эмали в числе других видов византийского искусства, повлиявших на формирование особого художественного языка миниатюрных мозаичных икон [1 S. 175]. В настоящей статье делается попытка развить высказанный исследователем постулат, более подробно рассмотрев вклад, внесенный перегородчатыми эмалями в стилистическое своеобразие микромозаик раннепалеологовской эпохи.

Византийские перегородчатые эмали: техника изготовления, стилистические характеристики, история бытования

Прежде чем перейти непосредственно к теме нашей статьи, кратко остановимся на технике изготовления перегородчатой эмали, поскольку именно технические возможности и приемы эмальеров во многом обусловили характер и стиль этого вида искусства, ставшего в Византии эмблемой роскоши и репрезентативности [2 S. 29]. Процесс производства эмалей требовал высокого уровня мастерства и совмещения навыков работы с драгоценными металлами, стеклом и ювелирными изделиями [3 p. 575–576]. Материалом основы и закреплявшихся на ней перегородок, как правило, служило золото [4 p. 101], [3 p. 575–576], реже – позолоченное серебро[1] или медь[2].

[1] Позолоченное серебро встречается уже в ранних произведениях византийского эмальерного искусства, например в ставротеке Фиески–Моргана (начало IX в.), см. [5 cat. 34, p. 74].

[2] Замена золота медью, продиктованная соображениями экономии, произошла на позднем этапе развития византийской перегородчатой эмали: [3 p. 577].

В ячейки, образованные напаянными на основу перегородками, насыпалась порошкообразная стеклянная масса разных цветов, после чего все изделие подвергалось обжигу [6 S. 13–14], [7 p. 25]. Готовое изделие шлифовалось и полировалось, а иногда еще раз обжигалось[3].

Припаянные к основе перегородки образовывали систему замкнутых ячеек и препятствовали взаимопроникновению стеклянной массы разного цвета, благодаря чему внутри отдельной ячейки эмаль оставалась однотонной [6 S. 14]. Однако зачастую перегородки не прикреплялись к основе, а вплавлялись в эмалевый слой в процессе обжига изделия, т. е. использовались сугубо в декоративных целях [8 p. 14]. Впрочем, даже в этом случае отдельные ячейки сохраняли самостоятельное цветовое решение, чем умело пользовались мастера-эмальеры при создании таких декоративно эффектных, броских элементов, как контрастно «полосатые» гиматии апостолов на знаменитой Лимбургской ставротеке (963–969 гг.) [8 p. 16, fig. 11].

Техническая невозможность создания внутри отдельной ячейки тонких тональных переходов обусловила важную стилистическую характеристику византийских эмалей – плоскостность трактовки изображений, усиливавшуюся геометрическим характером рисунка, образованного отполированными торцами золотых перегородок.

Возникнув, по всей вероятности, в середине IX в. и достигнув совершенства во второй половине X–XII вв., искусство изготовления перегородчатых эмалей постепенно пришло в упадок в XIII в. и окончательно сошло на нет в XIV в. [9 p. 196–198]. Однако византийские перегородчатые эмали продолжали бытовать на Западе и Востоке спустя долгое время после того, как в Византии миновал расцвет этого ремесла. Высокая ценность, которой византийские эмали обладали в глазах средневековых заказчиков, обусловила создание сборных произведений декоративно-прикладного искусства, в которых вторично использовались эмалевые плакетки, изготовленные в разные эпохи для разных целей[4]. Важнейшими памятниками, свидетельствующими о долгом бытовании перегородчатых эмалей, являются знаменитый Пала д'Оро в соборе св. Марка в Венеции[5],

[3] О технике изготовления перегородчатых эмалей см. [4, 6 S. 12–14,7,8].

[4] Перечень сохранившихся до наших дней византийских перегородчатых эмалей, в том числе вмонтированных в более поздние произведения декоративно-прикладного искусства, приводится в работе: [9 p. 191–196].

[5] Современный вид алтарь собора св. Марка приобрел в 1342–1345 гг. при доже Андреа Дандоло; при его создании использовались разновременные эмали как византийской, так и венецианской работы. См. [10 p. 39–42].

Хахульский триптих в собрании Государственного музея искусств Грузии[6] и оклад лекционария из муниципальной библиотеки Сиены[7].

Влияние перегородчатых эмалей на художественные особенности микромозаик

Пользуясь широкой и заслуженной славой, перегородчатые эмали неизбежно должны были повлиять на художественный язык иных видов византийского изобразительного искусства, что можно проследить на примере миниатюрных мозаик.

Важнейшим художественным приемом, заимствованным миниатюрными мозаичными иконами у перегородчатых эмалей, следует считать активное использование *«линейного» ассиста*, покрывающего одеяния тонкой сверкающей «паутиной» и придающего образному строю микромозаик особенно драгоценное звучание.

Обильная ассистная разделка одеяний используется в большинстве микромозаик раннепалеологовской эпохи. Ассист выкладывается тонкими золотыми, позолоченными серебряными или медными пластинками, зачастую непосредственно по подготовительному рисунку, выполненному восковыми красками. Многие из пластинок, которыми был выложен ассист, утрачены, так как они хуже, чем тессеры из натуральных камней, сцепляются с воскомастичной основой, но первоначальный рисунок ассиста восстанавливается по их отпечаткам в грунте.

Наиболее характерным для миниатюрных мозаичных икон видом ассиста являются обильные «линейные» разделки, складывающиеся из простых одиночных, прямых или слегка скругленных линий и по большей части носящие плоскостный орнаментальный характер. Так, в ряде миниатюрных мозаичных икон с ростовыми изображениями на полах одеяний размещается ассист, выложенный частыми параллельными линиями, который может быть условно назван ассистом «лесенкой». Его можно видеть на иконах «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме (середина XIII в.) [13 fig. 3] (рис. 1), «Св. Анна с Марией»

---

[6] Хахульский триптих был изготовлен по заказу грузинского царя Деметре I (1125–1155 гг.), о чем свидетельствует посвятительная надпись, вычеканенная в нижней части створок. Эмали триптиха охватывают широкий период до середины XII в. включительно. См. [11 с. 20], [9 p. 200–201].

[7] Оклад, изготовленный, возможно, в Константинополе во второй половине XIII в. или в начале XIV в., содержит стилистически разнородные эмали, датируемые периодом от конца X до начала XIII в. См. [12 cat. 312, p. 509–511].

Рис. 1. Христос Пантократор. Миниатюрная мозаичная икона (фрагмент). Середина XIII в. Санта-Мария-ин-Кампителли, Рим, Италия
Источник: Pedone, p. 104, fig. 3

Рис. 2. Иоанн Предтеча. Миниатюрная мозаичная икона (фрагмент). Первая половина XIV в. Собор св. Марка, Венеция, Италия
Источник: http://www.restituzioni.com/opere/icona-di-san-giovanni-battista/

и «Распятие» в монастыре Ватопед на Афоне (конец XIII – начало XIV в.) [14 p. 35–39, fig. 11–15] или «Иоанн Предтеча» из собора св. Марка в Венеции (первая половина XIV в.) [15 p. 86, fig. 33] (рис. 2). Все эти микромозаики, в целом весьма различные по стилю, объединяет плоскостность трактовки и скупость цветового решения одеяний, в котором обильному линейному ассисту отводится решающая декоративная роль.

Прообраз этого тяготеющего к суховатому геометризму ассиста, как кажется, следует искать в произведениях перегородчатой эмали, в частности в V-образном принципе расположения перегородок, при котором их торцы образуют на поверхности изделия рисунок, напоминающий «елочку» (так называемый «Chevronstil») [6 S. 30]. Этот способ орнаментации, в котором «любовь к беспрерывному, заполняющему всю поверхность узору оказывается сильнее любых попыток органичного изображения складок» [6 S. 27] проявляется уже в произведениях XI в. – например, на эмалях, украшающих нижнюю часть короны св. Стефана (1074–1077 гг., ныне – в Венгерском парламенте в Будапеште) [6 S. 113–117, cat. 37]. Наивысшего расцвета прием орнаментации одеяний V-образными складками достигает в произведениях XII в., что демонстрируют эмали с ростовыми изображениями Богоматери (рис. 3), апостолов и пророков на Пала д'Оро (конец XI – начало XII в.), где он облекается в исключительные по мастерству и утонченности формы [10 p. 51, 53, 59].

Еще бо́льшую общность с типичным для микромозаик ассистом «лесенкой» обнаруживает часто встречающаяся в перегородчатых эмалях второй половины XII в. схематичная манера разделки одеяний плотно расположенными параллельными линиями, принимающими подчас форму «змейки». Такое прихотливое размещение перегородок, свидетельствующее о дальнейшем усилении в эмалях декоративных тенденций, встречаем на эмалевых плакетках с изображениями двунадесятых праздников в верхней части Пала д'Оро, датируемых последней четвертью XII в. (в частности, на гиматии Христа в сцене Сошествия во ад) [10 p. 45], или на одеяниях св. Иоанна Богослова в сцене Распятия на ставротеке из Эстергома, выполненной ок. 1150–1200 гг. [5 cat. 40, p. 81].

Разновидностью «линейного» ассиста в миниатюрных мозаичных иконах являются плавные, текучие, словно опадающие линии, подчеркивающие складки верхней части одеяний. Этот более конструктивный, по сравнению с ассистом «лесенкой», вариант акцентирования складок встречается преимущественно в поясных образах, таких как датируемые концом XIII – началом XIV в. иконы «Спас Эммануил» (ныне – в ГИМ, Москва) [16 № 13, с. 211],

Рис. 3. Богоматерь Оранта. Перегородчатая эмаль. Конец XI – начало XII в. Пала д'Оро, собор св. Марка, Венеция, Италия. *Источник*: The Treasury of San Marco. P. 59

«Богоматерь Елеуса» (церковь Санта-Мария-делла-Салюте, Венеция) [12 cat. 127, p. 216–217] и «Св. Николай Чудотворец» (Музей искусств им. Богдана и Варвары Ханенко, Киев) [16 № 15, с. 212]. В целом, однако, и он сохраняет плоскостно-орнаментальный характер, находя явно выраженные параллели в изделиях перегородчатой эмали XI–XII вв., таких как изображения святых врачей на короне св. Стефана (1074–1077 гг.) или святых на боковых створках ставротеки, вмонтированной в так называемый триптих Ставело и датируемой первой половиной XII в. [5 cat. 301, p. 461–463].

Несколько особняком стоит еще один встречающийся в микромозаиках вид ассиста: тонкие золотые лучи, исходящие из сплошь заполненных световой заливкой участков, придающих ассистной

разделке сходство с «гребенкой». Проникновение его в миниатюрные мозаики, очевидно, нельзя связывать с влиянием перегородчатых эмалей. Ассист в форме «гребенки» нашел применение в византийской живописи не позднее XI в., о чем свидетельствуют созданные в 1049–1055 гг. мозаики кафоликона монастыря Неа Мони на о. Хиос [17 p. 29]. В XIII в. этот вид разделок получает широкое распространение в темперных иконах, где он носит формообразующий характер, участвуя в объемной моделировке одеяний[8].

Аналогичная роль отводится ему и в некоторых мозаичных иконах, например, в среднеформатной мозаике «Богоматерь Дексиократуса» из монастыря св. Екатерины на Синае, исполненной в начале XIII в. [18 № 74, ç. 95]. Однако в миниатюрных мозаичных иконах этот тип ассиста вырождается в чисто декоративный прием, что можно наблюдать на примере микромозаик «Христос на троне» в охридской Галерее икон (XIII в.) [19 p. 203–208, fig. 1–2] и «Христос Пантократор» в монастыре свв. Петра и Павла в Шиме (1300–1350 гг.) [12 cat. 132, p. 223]. Если в синайской мозаичной иконе разделки «гребенкой» деликатно моделируют складки мафория Богоматери, то в двух названных микромозаиках, особенно в охридской, рисунок ассиста огрубляется и становится плоскостным, свидетельствуя о потере мастерами-мозаичистами понимания его формообразующих качеств.

Как показывают приведенные примеры, золотыми шраффировками в миниатюрных мозаичных иконах украшаются не только изображения Христа и Богоматери, но и святых. Таким образом, ассист используется не как прием, позволяющий выделить наиболее значимые образы, а как общий декоративный принцип, чрезвычайно близкий эмальерному искусству. В понимании его выразительных возможностей мозаичисты зачастую демонстрируют ту же тягу к абстрактной орнаментальности и отсутствие интереса к органичной передаче одеяний, что и мастера-эмальеры. Неудивительно, что до расчистки микромозаик при беглом осмотре их порой принимали за произведения перегородчатой эмали [20 p. 77–78].

Характерной художественной особенностью микромозаик являются *орнаментированные нимбы*, для украшения которых чаще всего используется мотив чередующихся крестов – четырехконечных[9]

---

[8] См., например, две иконы с изображением Богоматери на троне из Национальной галереи искусства в Вашингтоне: [12 cat. 286, p. 476–477, fig. 286.I].

[9] Например, на микромозаиках «Св. Иоанн Златоуст» (около 1325 г.) из коллекции Дамбартон Оукс, «Св. Феодор Стратилат» (начало XIV в.) из Государственного Эрмитажа [12 cat. 135, p. 227–228; cat. 136, p. 229] и др.

или ступенчатых[10]. Не исключено, что принцип орнаментации нимбов проник в миниатюрные мозаичные иконы из перегородчатой эмали, в которой нередки случаи украшения нимбов геометрическим и стилизованным флоральным орнаментом, о чем свидетельствуют, в частности, плакетки с изображениями двунадесятых праздников (последняя четверть XII в.), вмонтированные в верхнюю часть Пала д'Оро. В технике перегородчатой эмали также изготавливались обильно декорированные венцы для икон, наподобие тех, что украшают Цилканскую икону Богоматери (нимбы исполнены в начале XII в.) или Корцхельскую икону (оклад датируется XIII в.) из собрания Государственного музея искусств Грузии [11 № 188–191, с. 134–136; № 224–226, с. 148–149]. В некоторых перегородчатых эмалях встречается и орнаментация нимбов крестиками – четырехугольными (например, на эмалевой пластине с изображением Распятия в Пала д'Оро)[11] или ступенчатыми (на медальоне XI в. с изображением святого воина из этого же ансамбля) [10 p. 164, fig. 16d].

Наконец, микромозаики, по-видимому, позаимствовали у изделий перегородчатой эмали принцип *оформления надписей геометрическими обрамлениями*, широко используемый наряду с их размещением непосредственно на фоне, без всякого дополнительного выделения. Обрамлениями могут служить как простые фигуры (прямоугольные картуши или круглые медальоны), так и сложно составленные восьмиконечные картуши, как на микромозаике «Св. Димитрий» (рис. 4) из муниципального музея в г. Сассоферрато, датируемой началом XIV в. [12 cat. 139, p. 231–233]. Оформление надписей на этой миниатюрной мозаике демонстрирует несомненное родство с медальонами на иконе с ростовым изображением архангела Михаила (рис. 5), выполненной в конце XI – начале XII в. в смешанной технике чеканки и перегородчатой эмали и ныне хранящейся в сокровищнице собора св. Марка в Венеции [10 cat. 19, p. 171–175][12].

---

[10] На миниатюрной мозаичной иконе «Св. Феодор Тирон» (XIV в.) из Музеев Ватикана и в сценах «Вход Господень в Иерусалим» и «Распятие» на диптихе «Двенадцать праздников» из Флоренции. См. [12 cat. 138, p. 231; cat. 129, p. 219–220].

[11] Крестики вписаны в медальоны, чередующиеся с «жемчужинами».

[12] Обрамления надписей, почти идентичные медальонам на эмалевой иконе с ростовым изображением архангела Михаила из собора св. Марка, присутствуют также на более раннем, крупноформатном мозаичном образе Христа Пантократора из Национального музея Барджелло во Флоренции (третья четверть XII в.). См. [18 № 27, ς. 53].

Рис. 4. Св. Димитрий Солунский. Миниатюрная мозаичная икона (фрагмент) Начало XIV в. Муниципальный музей, Сассоферрато, Италия
Источник: Βοκοτόπουλος, №. 91, σ. 112

Рис. 5. Архангел Михаил. Икона (фрагмент), чеканка и перегородчатая эмаль. Конец XI – начало XII в. Собор св. Марка, Венеция, Италия
Источник: The Treasury of San Marco, Venice. P. 173

Заключение

Драгоценное сияние ассиста, обильно покрывавшего одеяния, геометрическое оформление надписей и пышная орнаментация нимбов усиливали общее впечатление торжественности и великолепия, производимое микромозаиками, и в этом смысле несомненна их перекличка с изделиями перегородчатой эмали, служившими в Византии эмблемой роскоши. По-видимому, перед нами любопытное свидетельство того, как вступившее в XIII – начале XIV в. в пору расцвета искусство миниатюрных мозаичных икон заимствует и перерабатывает художественные приемы, свойственные постепенно приходящей в упадок перегородчатой эмали, тем самым соединяя выразительные возможности живописи и декоративно-прикладного искусства.

Литература

1. *Demus O.* Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer spaten Kunstgattung // Demus O. Studies in Bizantium, Venice and the West. London, 1998. XVIII. S. 173–176.
2. *Hetherington P.* Enamels in the Byzantine World: Ownership and Distribution // Byzantinische Zeitschrift. 1988. № 81. S. 29–38.
3. *Cutler A.* The Industries of Art // The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century / A.E. Laiou (ed.). Dumbarton Oaks Studies. 2002. Vol. 39. P. 555–587.
4. *Buckton D.* Enamelling on Gold: a Historical Perspective // Gold Bulletin. 1982. № 15. P. 101–109.
5. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. 604 p.
6. *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. 213 p.
7. *Stromberg C.* A Technical Study of Three Cloisonne Enamels from the Botkin Collection // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 25–36.
8. *Buckton D.* Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C. // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 11–24.
9. *Hetherington P.* Byzantine Cloisonne Enamel: Production, Survival and Loss // Byzantion. 2006. № 76. P. 185–215.
10. The Treasury of San Marco, Venice. Milan: Olivetti, 1984. 337 p.
11. *Хускивадзе Л.З.* Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии. Тбилиси: Хеловнеба, 1984. 160 с.
12. Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 658 p.

13. *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 95–131.
14. *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. 447 p.
15. *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. 116 p.
16. Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991. 292 с.
17. *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. I. 304 p.
18. Βοκοτοπουλος Π. Βυζαντινές Εικονες. Αθηνα: Εκδοτικη Αθηνων, 1995. 237 σ.
19. *Miljković-Pepek P.* Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine // Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik. 1972. Bd. 21. S. 203–208.
20. *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: Institute of Fine Arts, 2007. 420 p.

References

1. Demus O. Studies in Bizantium, Venice and the West. London, 1998. Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung. XVIII. S. 173-76.
2. Hetherington P. Enamels in the Byzantine World: Ownership and Distribution. *Byzantinische Zeitschrift*. 1988;81:29-38.
3. Cutler A. The Industries of Art. The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century. Laiou A.E., ed. *Dumbarton Oaks Studies*. 2002;39:555-87.
4. Buckton D. Enamelling on Gold: a Historical Perspective. *Gold Bulletin*. 1982;15:101-09.
5. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. 604 p.
6. Wessel K. Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. 213 S.
7. Stromberg C. A Technical Study of Three Cloisonne Enamels from the Botkin Collection. *The Journal of the Walters Art Gallery*. 1988;46:25-36.
8. Buckton D. Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C. *The Journal of the Walters Art Gallery*. 1988;46:11-24.
9. Hetherington P. Byzantine Cloisonné Enamel: Production, Survival and Loss. *Byzantion*. 2006;76:185-215.
10. The Treasury of San Marco, Venice. Milan: Olivetti, 1984. 337 p.
11. Khuskivadze LZ. Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum. Tbilisi: Khelovneba Publ.; 1984. 160 p. (In Russ.)
12. Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 658 p.

13. Pedone S. L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di "Musaico Parvissimo". *Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. III Serie*. 2005; XXVIII:95-131.
14. Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K. The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. 447 p.
15. Furlan I. Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. 116 p.
16. Byzantium. Balkans. Russia. Icons from the End of 13th – First Half of 15th centuries. Exhibition catalog. Moscow: Izdatel'stvo Gosudarstvennykh muzeev Moskovskogo Kremlya Publ.; 1991. 292 p. (In Russ.)
17. Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. I. 304 p.
18. Βοκοτόπουλος Π. Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. 237 σ.
19. Miljković-Pepek P. Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine. *Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik*. 1972;21:203-08.
20. Ryder CE. Micromosaic Icons of the Late Byzantine period. New York: Institute of Fine Arts, 2007. 420 p.

Информация об авторе

Мария И. Яковлева, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва, Россия; Россия, 105120, Москва, Андроньевская площадь, д. 10; iakovmi@mail.ru

Information about the author

Maria I. Yakovleva, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia; bld. 10, Andronievskaya sq., Moscow, Russia; 105120, iakovmi@mail.ru