

О некоторых приемах моделировки ликов в монументальных и портативных мозаиках раннепалеологовской эпохи

Мария И. Яковлева

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

Аннотация. В богатый арсенал художественных приемов мастеров-мозаичистов раннепалеологовской эпохи входят разнообразные способы моделировки ликов. Наряду с тончайшей тональной разработкой (Деисус в церкви Св. Софии в Константинополе, ок. 1261 г.) встречается носящая архаизирующий характер плоскостная, почти монохромная трактовка личного (церковь Порты Панагия близ Трикалы, 1283–1289 гг.). Объемная «скульптурная» лепка с помощью «теневого каркаса» (Кахрие джами, 1316–1321 гг.) соседствует с динамичной, экспрессивной манерой изображения ликов (церковь св. Апостолов в Фессалонике, 1310–1314 гг.).

Заслуживает внимания тот факт, что одни и те же приемы трактовки личного могут использоваться как в крупных монументальных образах, так и в миниатюрных иконах. Выбор способа построения формы зависел, очевидно, не столько от масштаба памятника, сколько от художественных предпочтений или выучки мастера. Сопоставление этих приемов может быть использовано при уточнении атрибуции портативных мозаичных икон, исторические данные о месте и времени изготовления которых, как правило, отсутствуют или носят ненадежный характер.

Ключевые слова: монументальные мозаики, раннепалеологовская эпоха, моделировка ликов, мозаичные иконы

Для цитирования: Яковлева М.И. О некоторых приемах моделировки ликов в монументальных и портативных мозаиках раннепалеологовской эпохи // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 77–92. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-77-92.

On some methods of rendering faces in monumental and portable mosaics 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 abundance of artistic techniques possessed by Byzantine mosaicists of the Early Palaeologan period included different ways of rendering faces. Alongside the finest tonal modeling (Deesis in Hagia Sophia in Constantinople, ca. 1261), there exists an archaic, flat, almost monochrome interpretation of faces (as in the mosaics in the church of Porta Panagia near Trikala, Thessaly, ca. 1283–1289). Volumetric “sculptural” modelling with a “shadow frame” (Kariye Camii, 1316–1321) is found side by side with a dynamic, expressionist rendering of faces (e.g., in the church of the Holy Apostles in Thessaloniki, 1310–1314).

It is noteworthy that the same methods of rendering are used both in large monumental images and in miniature icons. Therefore choice is to be attributed not to the scale of the image, but in the first place to the artistic preference and professional training of the craftsman. Comparison of these techniques can assist in the attribution of portable mosaic icons, whose place and time of origin, as a rule, are obscure, owing to the absence of historical accounts.

Keywords: monumental mosaics, Early Palaeologan period, rendering of faces, mosaic icons

For citation: Yakovleva, M.I. (2019), “On some methods of rendering faces in monumental and portable mosaics of the Early Palaeologan period”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 77-92. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-77-92.

Специфической особенностью мозаики, принципиально отличающей ее от других средневековых живописных техник (темперной, фресковой, альсекко и др.), является невозможность многослойного нанесения красок, в связи с чем ее художественные эффекты обуславливаются почти исключительно характером мозаичной кладки. Под ним следует понимать не только технические аспекты (такие как разреженность или плотность набора, использование тессер нерегулярной или правильной геометрической формы, с неровной или отполированной поверхностью, размещение их под углом или параллельно плоскости стены и пр.), но и совокупность формальных приемов, с помощью которых выкладываются те или иные элементы изображения («modus operandi», который в самом

общем виде может быть определен как совокупность образуемого рядами кубиков внутреннего рисунка и его колористического решения). Некоторые из этих приемов широко использовались почти в неизменном виде на протяжении столетий, другие вырабатывались для адекватного выражения вновь возникающего стиля или являлись частью творческого почерка, присущего определенному художественному центру или мастерской, и в таком случае они имеют важное значение для датировки и атрибуции мозаик.

Между тем, насколько нам известно, подробному изучению способов моделировки ликов и одеяний в византийских мозаиках до сих пор не было посвящено ни одной специальной публикации. Единственным исключением является интереснейшая статья Б. Бренка [Brenk 2013], в которой автор тщательно анализирует приемы трактовки личного в мозаиках алтарной части и центрального нефа Палатинской капеллы в Палермо, приходя в результате к выводу об их принадлежности двум разным, но близкородственным артелям, работавшим в храме почти одновременно около 1143 г. [Brenk 2013, pp. 244–254]. В настоящей статье нами делается попытка в некоторой мере восполнить имеющийся в исследовательской литературе пробел, рассмотрев наиболее типичные из принципов построения ликов, применявшихся в византийских монументальных и портативных мозаиках второй половины XIII – первой четверти XIV вв.¹

Самой ранней из дошедших до нас монументальных мозаик палеологовской эпохи является **Деисус в южной галерее церкви Св. Софии Константинопольской**, обычно датируемый временем около 1261 г. [Cormack 1981, pp. 145–146]. Считается, что это репрезентативное изображение было создано по заказу императора Михаила VIII Палеолога сразу после возвращения столицы Византии под власть греков, о чем косвенно свидетельствуют внушительный размер мозаики (ок. 5 × 6 м) и ее выдающееся качество. Лики исполнены с высочайшей виртуозностью, их моделировка очень мягкая, с деликатными, тончайшими тональными переходами. В наборе используются мелкие и, как правило, плотно пригнанные друг к другу тессеры², которые выкладываются тонкими лучевидными линиями разных цветов, словно перетекающими одна

¹ В наш обзор не войдут мозаики экзонартекса Килисе джами, поскольку в настоящее время они недоступны для изучения, а судить о характере мозаичной кладки по архивным фотографиям не представляется возможным.

² В лике Христа, имеющем 77 см в высоту, размер тессер колеблется от 0,2 x 0,3 см до 0,7 x 0,9 см [Whittemore 1952, p. 38].



Ил. 1. Богоматерь. Фрагмент Деисусной композиции в южной галерее. Ок. 1261 г. Собор Св. Софии, Константинополь // Пинтерест. URL: <https://www.pinterest.ru/pin/539306124127569504/> (дата обращения 02 июля 2019)

в другую. Так, на правой щеке Богоматери от абриса, обозначенного несколькими рядами тессер зеленовато-голубого цвета, расходятся волнообразные линии, выложенные последовательно кубиками зеленовато-голубого, зеленого, голубовато-серого, оливкового, бледно-зеленого, сероватого, светло-желтого и розоватого (на румянце) цветов [Whittemore 1952, p. 46] (ил. 1). Такое построение формы тонкими, слегка волнистыми рядами тессер, создающими на расстоянии эффект объемности, с одной стороны, восходит к лучшим образцам позднеантичной мозаики³, а с другой – несет отголоски комниновской линейной стилизации⁴, но более тонко понятой и нюансированной, благодаря чему мозаичное изображение утрачивает жесткую графичность и приобретает сплавленный, живописный характер.

³ См., например, датируемую III в. мозаику с изображением головы Океана из Гадрумета (ныне – в Археологическом музее Суса, Тунис): [Rappalardo, Ciardiello 2012, pp. 90–91].

⁴ Ср. с трактовкой лика Богоматери на ктиторской мозаике с Иоанном II Комнином и императрицей Ириной в южной галерее Св. Софии Константинопольской (ок. 1118 г.). [Chatzidakis 1994, p. 65, fig. 40].

Следующим по времени создания памятником являются два мозаичных образа – Спасителя и Богородицы с Младенцем, – расположенные на западных гранях предалтарных столбов в церкви **Порта Панагия в Пили близ Трикалы (Фессалия)**. Датированные временем между 1283 и 1289 гг., они, по-видимому, являлись единственными элементами мозаичного убранства храма, построенного по заказу севастократора Иоанна I Дуки, внебрачного сына эпирского деспота Михаила II [Vassilaki 2013, pp. 230–231]. Своеобразие этих мозаик, которые отличает крайняя монохромность и тяготение к плоскостности, отчасти объясняется особенностями использованных материалов: в мозаичном наборе применяются только тессеры из натуральных камней, смальта отсутствует – исключение составляют лишь черного цвета стеклянные кубики вторичного использования [Vassilaki 2013, p. 232]. Однако вполне вероятно, что индивидуальный стиль мозаик в церкви Порта Панагия также обусловлен тяготением исполнивших их мастеров к старым образцам. Трактовка личного в этом памятнике носит явно консервативный характер и отдельными приемами напоминает мозаики рубежа XI–XII вв. К этим приемам относятся: 1) акцентированный черный контур лица, шеи и бровей; 2) складки на лбу, расходящиеся от переносицы двумя резко изогнутыми «вилкообразными» дугами; 3) обозначение контура подбородка несколькими параллельными дублирующими друг друга линиями; 4) изображение теневых участков под носом одиночными вертикальными линиями, а под нижней губой – несколькими параллельными штрихами и пр. [Chatzidakis 1994, p. 177, fig. 164] (ил. 2).

Аналогичные способы моделировки повсеместно встречаются в памятниках, созданных около 1100 г.: например, во фрагментах мозаик из собора Санта Мария Ассунта в Торчелло [The Glory 1997, pp. 452–453, cat. 293] и базилики Урсиана в Равенне [Splendori 1990, pp. 279–281, cat. 111–113]. Речь, разумеется, идет не об абсолютном сходстве – очевидно, что лики Христа и Богородицы в церкви Порта Панагия, трактованные очень лапидарно и кажущиеся почти бесплотными, совершенно лишены весомой материальности и сочной структурной разработки формы, свойственных раннекомниновским мозаикам. Однако несомненно, что мастера, работавшие в фессалийском храме, заимствовали из арсенала мозаичистов раннекомниновской эпохи отдельные выразительные средства, в конце XIII в. носившие уже архаичный характер. В связи с этим малоубедительными представляются встречающиеся в исследовательской литературе попытки [Chatzidakis 1994, p. 252] связать мозаики церкви Порта Панагия с мозаичным убранством храма **Богородицы Паригоритиссы в Арге**, исполненным пример-



Ил. 2. Богоматерь. Фрагмент монументальной мозаики на юго-восточном предалтарном столпе.

Ок. 1283–1289 гг. Церковь Порты Панагия, Пили (Фессалия), Греция [Источник: Chatzidakis 1994, fig. 164]

но в то же время (между 1283 и 1296 гг. или чуть позже – между 1294 и 1296 гг.) по заказу эпирского деспота Никифора I Комнина Дуки (сводного брата упомянутого выше Иоанна I), его супруги Анны Палеологины и их сына Фомы [Ορλάνδος 1963, с. 108, 126], [Paradouroulou 2007, p. 150]. Художественный язык мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы, без сомнения, представляет собой следующий шаг в развитии мозаичного искусства палеологовской эпохи и предвосхищает некоторые приемы, окончательно сформировавшиеся лишь в первой четверти XIV в. Лики пророков⁵

⁵ При довольно значительном масштабе фигур (чуть больше человеческого роста) в мозаичном наборе ликов пророков используются мельчайшие тессеры, размер которых составляет 0,2–0,3 см [Ορλάνδος 1963, с. 116, 122].



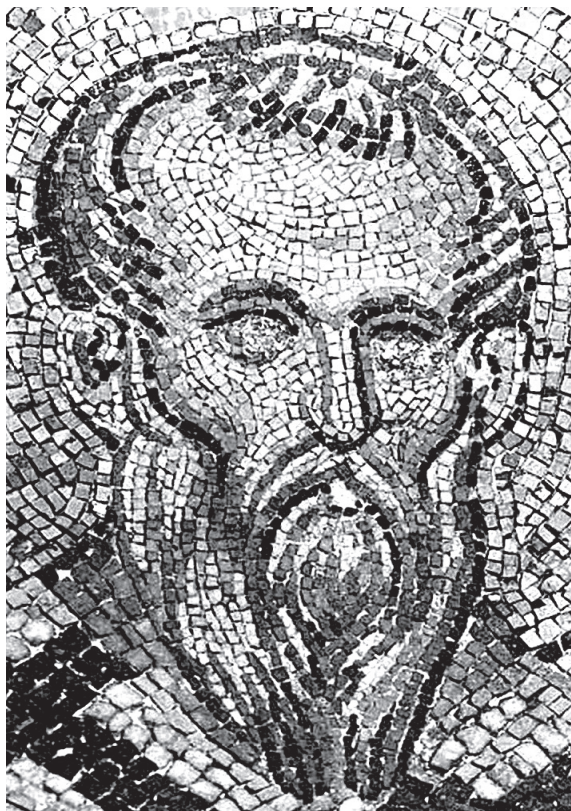
*Ил. 3. Пророк Елисей. Фрагмент монументальной мозаики в барабане купола. Ок. 1283–1296 гг. Церковь Богородицы Паригоритиссы, Арта, Греция
[Источник: Орланδος 1963, πιν. 15]*

в барабане купола трактованы энергично и размашисто: обширные освещенные участки щек, лба и подбородка «заливаются» очень светлым цветом; форма лба выстраивается посредством сложных геометрических фигур в виде «сетки» или «треугольников» темно-розового цвета, за счет чего он кажется утрированно выпуклым [Орланδος 1963, πιν. 12–18]. Тени по контуру шеи, лба, надбровных дуг и носа выкладываются зелеными, ярко-голубыми или оливковыми кубиками смальты (ил. 3). Благодаря такому контрастному сопоставлению широких цветовых плоскостей создается активный рельеф ликов, рассчитанный на восприятие с большого расстояния⁶

⁶ Высота подкупольного пространства храма составляет более 11 м [Орланδος 1963, с. 55].

и не имеющий ничего общего с плоскостной монохромностью мозаик церкви Порты Панагия. Несмотря на некоторые реминисценции комниновской линейной стилизации, в целом эта живопись, с присущей ей колористической свободой и пластической выразительностью, гораздо менее консервативна по сравнению с фессалийским памятником.

Любопытно отметить, что некоторые приемы, используемые в мозаиках храма Богородицы Паригоритиссы в Арте, впоследствии находят применение в камерном мозаичном ансамбле параклессия константинопольской церкви Богородицы Паммакариссты (**Фетхие джами**), построенного и украшенного ок. 1310 г. по заказу Марии Дукены, вдовы протостратора Михаила Главы Тарханиота [Belting, Mango, Mouriki 1978, pp. 21–22]. Так, в ряде изображений старцев выпуклость лба передается за счет разделяющей его на несколько сегментов «сетки» темного цвета, контрастно противопоставляемой локальным пятнам освещенных участков [Belting, Mango, Mouriki 1978, fig. 79]. Абрис лика, очертания глаз и носа выкладываются темными кубиками смальты, преимущественно зелеными, оливковыми или серо-голубыми [Belting, Mango, Mouriki 1978, fig. 54–57, 61–62, 81]. Моделировка теней лишена, однако, беспокойного размаха, свойственного мозаикам церкви Богородицы Паригоритиссы. Если в эпирском памятнике тессеры аналогичных цветов заполняют широкие плоскости по контуру шеи, динамично подчеркивают выступы надбровных дуг или ложатся V-образными притенениями под глазами, то в константинопольских мозаиках тени сдержанно намечаются двумя-тремя (иногда одним) рядами тессер, выкладываемыми строго по контуру черт, а место дугообразной складки над бровями занимает скупой намеченный тон на переносице. Остальная часть личиного в мозаиках Фетхие джами моделируется кубиками сближенных оттенков розового и белого цвета, деликатно нюансированных и плавно «перетекающих» один в другой. Благодаря этому достигается эффект объемности лика, а выложенные по его контуру тессеры темного цвета играют роль, во многом аналогичную санкирной подкладке темперных икон (ил. 4). В начальном виде этот принцип построения личиного, который может быть условно назван «теневым каркасом», намечается, как говорилось выше, уже в живописном убранстве церкви Богородицы Паригоритиссы. В ансамбле Фетхие джами он приобретает более ясные очертания, однако и здесь носит еще не вполне оформившийся характер – вероятно, мастерами только вырабатывались технические приемы, необходимые для адекватной передачи средствами мозаики эстетических идеалов развитого палеологовского стиля.



Ил. 4. Св. Антипа Пергамский. Фрагмент монументальной мозаики в юго-восточной угловой ячейке. Ок. 1310 г. Параклессий церкви Богоматери Паммакарисы (Фетхие джами), Константинополь // Русская Икона URL: http://www.ruicon.ru/arts-new/mosaics/1x1-dtl/vizantiya/yuzhnaya_galereya_vostochnaya_stena/?p_f_15_66=1&ref-cat= (дата обращения 02 июля 2019)]

Окончательно устоявшимся, стандартизированным принцип «теневого каркаса» становится в мозаиках **кафоликона монастыря Хора (Кахрие джами)**, созданных в 1316–1321 гг. по заказу крупного византийского государственного деятеля Феодора Метохита [Underwood 1966, Vol. I, p. 15]. Затененные участки ликов (абрис, часть шеи, участки вокруг глаз, носа и губ) в этом памятнике выкладываются кубиками смальты зеленовато-коричневого, зеленовато-желтого, серого, серо-голубого или коричневого цвета, при этом тени вокруг носа и губ у представленных анфас безбородых

персонажей образуют подобие прямоугольника. По сравнению с мозаиками Фетхие джами площадь затененных участков становится более обширной и в цветовом отношении ярче выраженной. Для освещенной части ликов используются сближенные по тону кубики розового и белого мрамора, а для световых движек – ярко-белый камень. Наиболее совершенное применение прием «теневого каркаса» находит в крупноформатных, репрезентативных образах Христа, Богородицы и святых [Underwood 1966, Vol. II, pp. 18–19, pl. 1; pp. 38–39, pl. 6]. Но точно такая же, хотя и чуть более упрощенная, система моделировки личного применяется и при изображении персонажей многофигурных композиций [Underwood 1966, Vol. II, p. 94, pl. 85; p. 128, pl. 92; p. 168, pl. 102]. Любопытно отметить, что «теневого каркаса» при этом перерождается в чисто условный изобразительный элемент, поскольку на представленных в трехчетвертном развороте ликах тени зачастую оказываются изображенными на освещенной стороне. При этом отдельные традиционные приемы, использовавшиеся мозаичистами раннехристианского и средневизантийского периода (такие как «шахматная» кладка, «подрумянка» в виде «языков пламени» и пр.), оказываются включенными в новую образную систему, но служат лишь вспомогательными средствами для выявления округлой, скульптурной формы.

Принцип «теневого каркаса» используется и в ликах на мозаичном фрагменте с образом Богородицы с Младенцем (75 × 37 см), происходящем из константинопольской **церкви Панагии Мухлиотиссы (Богородицы Монгольской)** [Σωτηρίου 1936, с. 76–81, ил. 6–8]. Памятник, ближайшую стилистическую аналогию которому Г. Сотириу справедливо усматривал в мозаиках Кахрие джами, характеризуется свободной, несколько небрежной кладкой, в которой используются неправильной формы тессеры⁷. Тени по обеим сторонам носа, «прямоугольник» вокруг губ, затененные участки над бровями и по абрису подбородка выложены зелеными кубиками двух оттенков, для набора освещенной части ликов используются два оттенка розового цвета [Σωτηρίου 1936, с. 79–80]. Идентичность приемов трактовки личного мозаикам монастыря Хора служит дополнительным аргументом в пользу предположения, что фрагмент из церкви Панагии Мухлиотиссы является единственной уцелевшей частью монументальной декорации этого храма, созданной,

⁷ При высоте лика Богородицы, составляющей от подбородка до края чепца около 7,5 см (расчет автора), в наборе используются тессеры размером 0,2–0,4 см, т. е. довольно крупные для изображения столь камерного масштаба.

вероятно, по заказу Марии Монгольской, незаконнорожденной дочери Михаила VIII Палеолога [Παλαζώτος 1994, с. 169]⁸.

Как справедливо отметил Д. Уинфилд, принцип «теневого каркаса» вошел в арсенал художественных приемов мастеров-мозаичистов уже в постиконоборческий период [Winfield 2005, pp. 32–37]. Об этом свидетельствуют мозаики Св. Софии Константинопольской: например, лик Богоматери в конхе апсиды (ок. 867 г.) или Деисусная композиция, расположенная в помещении над юго-западным вестибюлем (870-е гг.) [Cormack, Hawkins 1977, pp. 235–244]. Однако в памятниках раннепалеологовской эпохи этот прием достигает особенной отточенности, становясь более формализованным и, если так можно выразиться, «академичным». Пластичность ликов на мозаиках Кахрие джами обуславливается тонкими градациями телесных тонов, достигаемыми за счет щедрого использования разнообразных оттенков розового и белого цвета. Усилению скульптурного эффекта круглящейся формы не в последнюю очередь способствует утончение техники набора, в котором применяются мельчайшие тессеры⁹; благодаря этому ряды кубиков образуют сплавленную поверхность, лишенную графически выраженных акцентов. Это принципиально отличает произведения развитого палеологовского стиля как от столичных мозаик IX в. с их чувственной свободной живописностью, так и от памятников XI–XII вв., в которых лики моделируются линиями сложной конфигурации, складывающимися в самостоятельные, законченные геометрические элементы.

«Теневой каркас» оказывается не чужд и ряду фронтальных и трехчетвертных фигуративных изображений на мозаиках **церкви св. Апостолов в Фессалонике**, построенной и украшенной по заказу константинопольского патриарха Нифонта I в 1310–1314 гг. [Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012, p. 326, pl. 41; p. 348, pl. 72]. Однако, в целом, экспрессивно выразительные лики в этом памятнике, хотя и остающиеся в рамках классического понимания формы, демонстрируют динамичный и в истинном

⁸ По мнению Ф. Папазотоса, работы по заказу Марии Монгольской проводились в храме с 1282 по 1310 гг. Существует, однако, мнение, что мозаика была перенесена в церковь Панагии Мухлиотиссы позже, уже в пору бытования в качестве самостоятельной портативной иконы [Μλοώρας 2005, с. 48].

⁹ Размер тессер в Кахрие джами варьируется от 0,2 см в ликах до 0,7–1 см в наборе фона [Underwood 1966, Vol. I, p. 180], причем миниатюрные тессеры используются не только в имеющих малые размеры многофигурных композициях, но и в крупномасштабных репрезентативных образах, таких как Деисус во внутреннем нартексе.

смысле слова импрессионистичный подход к ее трактовке, существенно отличающийся от моделировки личнóго в Кахрие джами. Активный рельеф ликов на мозаиках церкви св. Апостолов формируется за счет использования нескольких своеобразных приемов: чередования по контуру одиночных рядов, выложенных смальтой разного цвета; подчеркивания впадины под глазом энергичной изогнутой чертой, а скулы – «серповидной» линией и пр. Индивидуальные особенности «*modus operandi*», присущие этому ансамблю, делают вполне правдоподобным предположение о присутствии в работавшей над его созданием артели местных мастеров, чей творческий темперамент отличался большей свободой и экспрессивностью по сравнению с формализованной и «академичной» манерой столичных мозаичистов (подробнее об этом см. [Яковлева 2017, с. 215–217]).

Наконец, лики на мозаике с изображением Благовещения в экзонартексе **кафолика монастыря Ватопед** на Афоне, датированной 1310-ми гг., набраны несколько небрежно, неровными рядами кубиков разной формы и размеров (ил. 5). Высказывалось мнение, что работавшие над ней мастера принадлежали к артели, исполнившей мозаики церкви св. Апостолов в Фессалонике или, по крайней мере, имели с ней тесные связи [Chatzidakis 1994, p. 27]. На наш взгляд, против такого предположения явственно свидетельствует разреженный, почти неряшливый мозаичный набор, выдающий совсем иную руку, нежели уверенная и тщательная кладка в солунском памятнике, отличающемся несомненно более высоким уровнем исполнения.

Заслуживает внимания тот факт, что одни и те же приемы трактовки личнóго могли использоваться не только в монументальных мозаиках, но и в портативных мозаичных иконах, в том числе миниатюрных. Выбор способа построения формы зависел, очевидно, не столько от масштаба памятника, сколько от художественных предпочтений или выучки мастера. Сопоставление этих приемов может быть использовано при уточнении атрибуции мозаичных икон, исторические сведения о месте и времени создания которых, как правило, отсутствуют, либо носят ненадежный характер. Так, принцип тщательного объемного построения ликов с использованием «теневого каркаса» встречается на крупноформатной (93 x 67 см) мозаичной иконе «Богоматерь Одигитрия», хранящейся в Национальном археологическом музее г. Софии [Byzantium 2004, pp. 215–216, cat. 126] и на микромозаике (9 x 7,4 см) «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа [Pjatnitskij 2015, p. 49, fig. 1]. Это может служить дополнительным аргументом в пользу того, что обе иконы были изготовлены в столичной мастер-



Ил. 5. Архангел Гавриил. Фрагмент монументальной мозаики «Благовещение» в экзонартексе. 1310-е гг. Кафоликон монастыря Ватопед, Афон, Греция // Πεμπτούσια. URL: <https://pemptousia.com/2011/10/the-annunciation-of-the-exonarthex-mural-mosaics-of-the-katholikon/219-181-2/> (дата обращения 02 июля 2019)

ской круга Кахрие джами, чему не противоречит их происхождение. Известно, что икона «Богоматерь Одигитрия» до начала XX в. находилась в иконостасе церкви св. Георгия в г. Эрегли (византийская Ираклия Фракийская) недалеко от Стамбула, куда была перенесена, по-видимому, из кафедрального собора этого города [Byzantium 2004, р. 215]. Эпитет, под которым мозаичная икона бытовала в храме св. Георгия, косвенно свидетельствует о ее происхождении из константинопольской церкви Панагии Мухлиотиссы, хотя надежные исторические данные о времени и обстоятельствах

ее перенесения из Константинополя в Ираклию Фракийскую отсутствуют [Παλαζότος 1994, с. 163]. Миниатюрная мозаичная икона «Св. Феодор Стратилат» поступила в Эрмитаж в 1885 г. в составе коллекции памятников прикладного искусства Средних веков и эпохи Возрождения, принадлежавшей А.П. Базилевскому. Источник ее поступления в собрание А.П. Базилевского неизвестен, однако существуют некоторые указания на то, что она была приобретена в Италии и могла происходить из коллекции Никейского архиепископа (впоследствии кардинала) Виссариона, активного участника Ферраро-Флорентийского собора (1438–1439 гг.) [Pjaternickij 2015, pp. 48–51].

Литература

- Яковлева 2017 – Яковлева М.И. К вопросу о роли Фессалоники в византийской художественной жизни рубежа XIII–XIV вв. // Труды исторического факультета МГУ (109). Серия II: Исторические исследования (69). Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков, материалы научной конференции. М., 2017. С. 200–224.
- Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012 – *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century. Athens: Kapon Editions, 2012. 359 p.
- Belting, Mango, Mouriki 1978 – *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978. 118 p., 68 pl.
- Brenk 2013 – *Brenk B.* I volti delle botteghe bizantine. Nuove osservazioni e conclusioni sulle tecniche dei mosaicisti nella Cappella Palatina di Palermo // *Arte medievale*. 2013. IV serie – anno III. P. 237–256.
- Byzantium 2004 – *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 658 p.
- Chatzidakis 1994 – *Chatzidakis N.* Greek Art: Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. 269 p.
- Cormack 1981 – *Cormack R.* Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul // *Art History*. 1981. Vol. 4. P. 131–149.
- Cormack, Hawkins 1977 – *Cormack R., Hawkins E.* The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp // *Dumbarton Oaks Papers*. 1977. Vol. 31. P. 175–251.
- Papadopoulou 2007 – *Papadopoulou V.* Byzantine Art and its Monuments. Athens: Archaeological Receipts Fund, 2007.
- Pappalardo, Ciardiello 2012 – *Pappalardo U., Ciardiello R.* Greek and Roman Mosaics. New York: Abbeville Press, 2012. 320 p.
- Pjaternickij 2015 – *Pjaternickij J.A.* I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo Statale dell'Ermitage a San Pietroburgo // *Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*. Anno IV, numero 3, 2014–2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 48–56.

- Splendori 1990 – Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990. Milano: Fabbri, 1990. 332 p.
- The Glory 1997 – 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.
- Underwood 1966 – *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. New York, 1966. 321 pp. Vol. II. The Mosaics. Plates 1–334.
- Vassilaki 2013 – *Vassilaki M.* The Absence of Glass. Talking about the Mosaics at Porta Panagia in Thessaly, Greece // New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass. London: British Museum Press, 2013. P. 229–233.
- Whittemore 1952 – *Whittemore T.* The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery. Oxford: University Press, 1952. 50 p.
- Winfield 2005 – *Winfield D.* Byzantine Mosaic Work. Notes on History, Technique and Colour. Lefkosia: Moufflon Publications, 2005. 39 p.
- Μπουρας 2005 – *Μπουρας Χ.* Η αρχιτεκτονική της Παναγίας του Μουχλίου στην Κωνσταντινούπολη // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Τόμος ΚΣΤ' (2005). Αθήνα, 2005. Σ. 35–50.
- Ορλάνδος 1963 – *Ορλάνδος Α.* Η Παρηγορήτισσα της Άρτης. Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία Αθηνών, 1963. 183 σ., 30 πιν., XLII p.
- Παπαζώτος 1994 – *Παπαζώτος Θ.* Σημαντική μαρτυρία για την ψηφιδωτή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από την Ηράκλεια της Θράκης // Θρακική Επετηρίδα 9 (1992–94). Σ. 163–171.
- Σωτηρίου 1936 – *Σωτηρίου Γ.* Ψηφιδωτά εικόνες της Κωνσταντινουπόλεως // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τομ. 11 (1936). Σ. 76–81. Εκ. 6–8.

References

- Bakirtzis, Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou, E. and Mavropoulou-Tsioumi, Ch. (2012), *Mosaics of Thessaloniki. 4th – 14th century*, Kapon Editions, Athens, Greece.
- Belting, H., Mango, C. and Mouriki, D. (1978), *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, USA.
- Bouras, Ch. (2005), "The Architecture of the Church of the Panaghia Mouchliotissa in Constantinople", *Δελτίον of the Christian Archeological Society*, vol. 26, pp. 35–50.
- Brenk, B. (2013), "I volti delle botteghe bizantine. Nuove osservazioni e conclusioni sulle tecniche dei mosaicisti nella Cappella Palatina di Palermo", *Arte medievale*, IV serie – anno III, pp. 237–256.
- Byzantium: Faith and Power. 1261–1557 (2004), *The Metropolitan Museum of Art*, New York, USA.
- Chatzidakis, N. (1994), *Greek Art: Byzantine Mosaics*, Ekdotike Athenon S.A., Athens, Greece.
- Cormack, R. (1981), "Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul", *Art History*, vol. 4, pp. 131–149.
- Cormack, R. and Hawkins, E. (1977), "The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp", *Dumbarton Oaks Papers*, no. 31, pp. 175–251.

- Orlandos, A. (1963), *Hē Parēgorētissa tēs Artēs* [The Church of the Parigoritissa in Arta], Archaeological Society of Athens, Athens, Greece.
- Papadopoulou, V. (2007), *Byzantine Arta and its Monuments*, Archaeological Receipts Fund, Athens, Greece.
- Papazotos, Th. (1992–1994), “*Sēmandikē martyria gia tēn psēfidōtē eikōna tēs Panagias Odēgētrias apo tēn Erakleia tēs Thrakēs* [An Important Testimony to the Mosaic Icon of the Panagia Hodegetria from Heraklea of Thrace]”, *Thrakiki Epetirida*, no. 9, pp. 163–171.
- Pappalardo, U. and Ciardiello, R. (2012), *Greek and Roman Mosaics*. Abbeville Press, New York, USA.
- Pjatinickij, J.A. (2015), “I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Baisilewsky nel Museo Statale dell’Ermitage a San Pietroburgo”, *Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d’Arte Antica di Torino*, Anno IV, no. 3, pp. 48–56.
- Sotiriou, G. (1936), “Psēfidotai eikones tēs Kōnstantinoupoleōs [Mosaic Icons of Constantinople]”, *Praktika tēs Akadēmias Athēnōn*, vol. 11, pp. 76–81.
- Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d’arte e cultura bizantina nelle chiese d’Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990* (1990), Fabbri, Milano, Italy.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261* (1997), The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Underwood, P.A. (1966), *The Kariye Djami. Vol. I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Vol. II. The Mosaics*, Pantheon Books, New York, USA.
- Vassilaki, M. (2013), “The Absence of Glass. Talking about the Mosaics at Porta Panagia in Thessaly, Greece”, in Entwistle, Ch. and James, L. (eds.), *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass*, British Museum Press, London, UK, pp. 229–233.
- Whittemore, T. (1952), *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Winfield, D. (2005), *Byzantine Mosaic Work. Notes on History, Technique and Colour*, Moufflon Publications, Lefkosia, Cyprus.
- Yakovleva, M.I. (2017), “On the Question of the Role of Thessaloniki in the Artistic Life of Byzantium circa 1300”, *Works of the Faculty of History, Lomonosov Moscow State University* (109). Series II: Historical Research (69). Proceedings of the conference “Macedonian – Roman – Byzantine: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages”, Moscow, Russia, pp. 200–224.

Информация об авторе

Мария И. Яковлева, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва, Россия; 105120, Россия, Москва, Андроньевская площадь, 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