

Христологический цикл в мозаиках Монреале: 1180-е гг.

Лилия М. Евсеева

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

Аннотация. Христологический цикл расположен в соборе Монреале на стенах трансепта. Он состоит из 45 сюжетов, которые объединены по этапам земной жизни Спасителя в три группы, занимающие три самостоятельных компартамента трансепта (в каждом из них по 15 сцен). Цикл в Монреале – один из самых обширных в византийском и западном монументальном искусстве XI–XII вв. Иконография большей части его сцен базируется на традиционных схемах византийского искусства. В отдельных композициях присутствуют мотивы, связанные с западной традицией. Цикл также дополнен сценами, характерными для романской монументальной живописи и неизвестные византийской, как три сцены, связанные с явлением Христа апостолам на дороге в Эммаус. Художественное решение евангельских сцен в трансепте Монреале лежит в русле византийского искусства второй половины XII в. Однако в сценах цикла можно наблюдать более наглядное, чем это было принято в Византии, и более конкретное изображение эмоции в ликах и жестах персонажей. Эти качества мы связываем с влиянием романского искусства.

Ключевые слова: мозаика, фреска, миниатюра, искусство, художник, Византия, Западная Европа, богословие

Для цитирования: Евсеева Л.М. Христологический цикл в мозаиках Монреале: 1180-е гг. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 64–76. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-64-76.

Christological cycle in Monreale cathedral Mosaics. 1180s

Liliia M. Evseeva

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

Abstract. In Monreale Cathedral the Christological Cycle is located on the walls of the transept. It consists of 45 scenes arranged in three groups (15 in each group), according to the stages of Christ's life, which are situated in the three distinct parts of the transept.

The Cycle in Monreale Cathedral is one of the most extensive in Byzantine and western monumental art of the eleventh and twelfth centuries. In most of the scenes the iconography is based on traditional patterns of Byzantine art, but in some scenes there are details close to the traditions of western art. The cycle also includes scenes elsewhere confined to Romanesque monumental painting and not known in Byzantine murals as three scenes related to the Appearance of Christ to the Apostles on the road to Emmaus. The artistic performance of the gospel scenes in the transept of Montreal follows the mainstream of the Byzantine art of the second half of the 12th century. However, in the scenes of the cycle, one can observe a depiction more definite than was usual in Byzantium, and a more specific one of emotion in the faces and gestures of the characters. The author associates these qualities with the influence of Romanesque art.

Keywords: mosaics, frescoes, miniature, art, artist, Byzantine, West Europe, theology

For citation: Evseeva, L.M. (2019), "Christological cycle in Monreale cathedral mosaics. 1180s", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 64-76. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-64-76.

Расположение христологического цикла в соборе Монреале

Основные евангельские сцены земной жизни и посмертных явлений Христа расположены в соборе Санта Мария Нуова монастыря Монреале на стенах обширного трансепта. Это предшествующая алтарю сакральная часть католических базилик, которая со времен раннего христианства использовалась как место совершения богослужения [Krauthheimer 1969, p. 63]. Христологический цикл Монреале состоит из 45 сюжетов, которые объединены по этапам земной жизни Спасителя в три группы по 15 сцен, занимающие три самостоятельных компартимента трансепта.

Цикл начинается в центральном компартименте, в верхнем ряду мозаик южной стены, где представлены «Явление ангела первосвященнику Захарии», «Захария и иудеи», «Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы» (мозаики переложены в 1918–1921 гг. после разрушительного пожара в восточной части собора) [Kitzinger 1995, fig. 3, 4, 5, 6, 13–15, 14–16]. Цикл продолжается в верхних регистрах западной стены: «Рождество Христово», разделенное тремя окнами на четыре композиции («Праведный Иосиф», «Богоматерь на ложе и Младенец в яслях», «Младенец в купели», «Благовестие пастухам» [Kitzinger 1995, fig. 7, 8]), – и северной стены: «Путешествие волхвов», «Поклонение волхвов», «Ирод

отдает приказ об уничтожении младенцев», «Избиение младенцев» (мозаики переложены в 1918–1921 гг.) [Kitzinger 1995, Fig. 9, 10, 11, 12]. Дальнейшее развитие евангельского рассказа показано во втором сверху регистре южной стены: «Сон Иосифа», «Бегство в Египет» [Kitzinger 1995, fig. 9, 10, 11, 12], западной стены: «Сретение», «Христос отрок и учителя» [Kitzinger 1995, fig. 17, 18, 19], и северной – «Брак в Кане», «Крещение» [Kitzinger 1995, fig. 22, 24, 23, 25].

Продолжение евангельского повествования читается по трем регистрам южного рукава трансепта: «Первое искушение Христа», «Второе искушение Христа», «Третье искушение Христа», «Исцеление расслабленного», «Исцеление слепорожденного» [Kitzinger 1995, fig. 43–48]; «Беседа с самаритянкой», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Христос отправляет апостолов за ослияти» (Лк. 19, 28–31) [Kitzinger 1995, fig. 49–65]; «Вход во Иерусалим», «Тайная Вечеря» [Kitzinger 1995, fig. 66–79]; «Омовение ног», «Моление о чаше», «Взятие под стражу» [Kitzinger 1995, fig. 80–84, 85–93, 94–98]; «Христос перед Пилатом», «Жена Пилата посылает слугу к игемону» [Kitzinger 1995, fig. 99–105].

В северном рукаве трансепта на северной и западной стенах сцены расположены также в три уровня, начало каждого регистра – на западной стене, окончание – в восточной части северной стены. Сцены: «Приведение ко кресту», «Распятие» [Kitzinger 1995, fig. 108–112]; «Снятие со креста», «Погребение», «Сошествие во ад» [Kitzinger 1995, fig. 113–124]; «Жены Мироносицы у гроба», «Явление Христа Марии Магдалине»; «Явление Христа ученикам Луке и Клеопе по пути в Эммаус», «Трапеза в Эммаусе», «Лука и Клеопа за трапезой после исчезновения Христа», «Возвращение Луки и Клеопы в Иерусалим», «Уверение Фомы» (сцена равна по ширине двум композициям среднего ряда) [Kitzinger 1995, fig. 131–145]. Цикл заканчивается в нижнем ряду северной стены: «Призвание Петра (Чудесный улов рыбы)», «Вознесение», «Сошествие Св. Духа» [Kitzinger 1995, fig. 155–168].

Состав христологического цикла

Христологический цикл в Монреале, как отметил О. Демус [Demus, 1949], один из самых развитых в византийском монументальном искусстве, как и ранних настенных циклах IV–V вв. в базиликах Сан Пьетро и Сан Паоло фуори ле Мура в Риме (эти древние храмы не дошли до наших дней, но их росписи были скопированы соответственно в XVI и XVII вв.).

Однако новозаветные циклы как в ранних римских храмах, так и на стенах соборов бенедиктинских монастырей, включали также сцены чудес и деяний Христа и располагались единым регистром на стенах центрального или бокового нефа. В Монреале же сцены чудес и деяний, как и в византийском монументальном искусстве, отделены от основных сцен земной жизни и посмертной истории Христа и расположены в боковых нефах.

Основной состав сюжетов христологического цикла в трансепте Монреале по большей части характерен для византийского монументального искусства. Принцип распределения эпизодов на стенах собора Монреале согласно хронологии евангельских событий соответствует раннехристианским и романским ансамблям.

В мозаиках Монреале принятый в Византии литургико-символический принцип распределения сюжетов использован мастерами в местоположении лишь отдельных евангельских композиций. Так, «Распятие», «Оплакивание» и «Сошествие во ад» помещены, как, например, и в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове, в северной части трансепта; «Благовещение», помимо изображения в центральной части трансепта, вынесено еще на предалтарную арку, что встречаем во многих византийских храмах; «Рождество Христово» представлено напротив апсиды и алтаря на западной стене трансепта. Размещение данной композиции в пространстве, связанном с апсидой и алтарем, типично для византийского искусства и имеет своим источником мозаику, украшавшую с древнейших времен конху апсиды в пещере под алтарем Вифлеемской базилики (исследование этой традиции и литературу см. [Этингоф 1997]). В размещении названных сюжетов явно сказались рука и мысль византийских исполнителей мозаик.

Однако ансамбль Монреале отличает и характерная для росписей многих романских храмов совместная компоновка сцен явления Христа по Воскресении. Семь сцен этой темы изображены в северном рукаве трансепта собора (ил. 1). Мы можем отметить сходную компоновку композиций во фресках собора Сант'Анджело ин Формис 1072–1085 гг. («Явление Христа на пути в Эммаус», «Уверение Фомы», «Призвание апостола Петра») и других романских росписях, причем с большим количеством сюжетов (Франция). Среди этих эпизодов особо значимо в западных ансамблях «Явление Христа на море Тивериадском и избрание апостола Петра». Данная сцена иллюстрирует крайне важный для римской церкви евангельский текст о передаче Петру верховной власти над Церковью самим Христом.



Ил. 1. Евангельские сцены. Мозаики северной стены северной части трансепта. 1180-е гг. Собор Монреале

В этот цикл в Монреале вошли евангельские эпизоды, неизвестные монументальной византийской живописи XI–XII вв., но распространенные на Западе. Это четыре сцены, связанные с сюжетом путешествия апостолов Луки и Клеопы в Эммаус (Лк. 24, 13–35) (ил. 1). Их иконография соответствует западной традиции. В композиции явления Христа Луке и Клеопе в Монреале, так же как и во фресках Сант'Анджело ин Формис, Христос представлен без хитона, закутанным в плащ, с обнаженными ногами и плечом, с посохом и котомкой на нем. Во фресках базилики Сан Джованни а порта Латина 1191 г. в Риме можно отметить те же особенности трактовки этой сцены, сюжет здесь продолжают еще два эпизода: «Вечера в Эммаусе», «Возвращение Луки и Клеопы в Иерусалим и встреча с апостолами», которые соответствуют трем из четырех композиций Монреале. Сцена Монреале, где изображены Лука и Клеопа на вечере в Эммаусе после исчезновения Христа, неизвестна в романском монументальном искусстве, но она встречается в иллюстрациях латинских рукописей: миниатюрах работы английских художников в Псалтыри св. Альбана 1120–1130 гг. (Hildesheim, Dombibliothek. MS St. Goderhard I. P. 70, 71) [Kitzinger 1995, fig. C, D, E].

Э. Маль первым отметил в изображении Спасителя, несущего котомку и палку на плечах, в мозаике Монреале влияние мистерии *Ludus Peregrinus*, представляемой с XII в. в католических церквях в пасхальный понедельник: комментарии к действию этого эпизода содержали указание на посох и котомку [Male 1924, p. 138, nota 6.]. Присутствие этих деталей во фресках Сант'Анджело ин Формис говорит о существовании *Ludus Peregrinus* уже в XI в. Развитие этой темы в мозаиках Монреале, как предполагает Е. Китцингер, могло произойти под влиянием исполнения литургической драмы. *Ludus Peregrinus* представлялась в церквях Сицилии во времена норманнских королей, о чем свидетельствуют две происходящие с острова служебные рукописи XII в. в Мадридской национальной библиотеке. Обе содержат тексты *Ludus Pelegrinus* и других литургических драм пасхального цикла, это Градуал (*Graduale*, Madrid, la Biblioteca Nacional, MS Vitr. 20-4 [Ant. Sing. C 132], пергамен, 240 fol., 219 × 150 мм, с музыкальной нотацией) [Young 1933, vol. I, p. 476–481; Anglés, Subirá 1946. v. I. No 23, p. 54–66; Janin, Serrano 1969, No 197, p. 246–247] и Тропарь (*Tropario*, Madrid, la Biblioteca Nacional, MS 289 [Ant. Sing. C 153], пергамен, 155 fol., 200 × 150 мм, с музыкальной нотацией) [Young 1933, vol. I. p. 458–461; Anglés, Subirá 1946, No 23, p. 18–36; Janin, Serrano, 1969, No 17, p. 75]. Первая из них содержит на листе 99v имя короля Роджера II («*Rege nostro Rogerio*») и потому может быть датирована 1130–1154 гг.



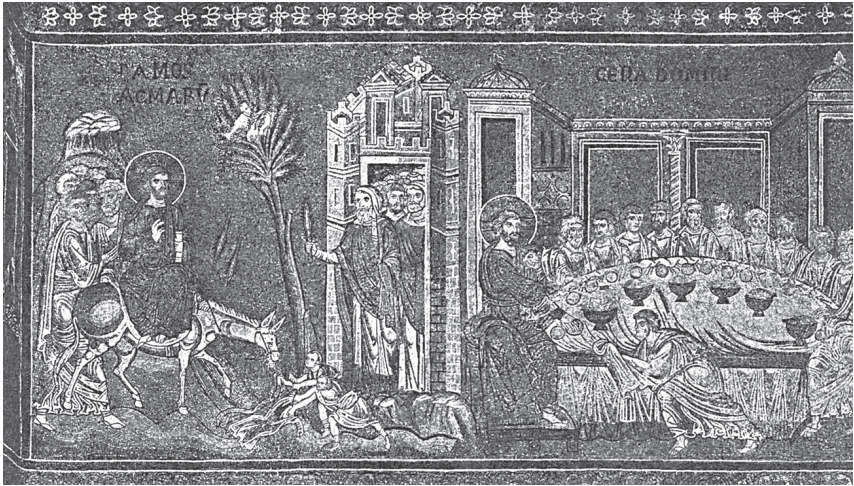
Ил. 2. Уверение Фомы. Мозаика. 1180-е гг. Собор Монреале

[Janin, Serrano, 1969, p. 75]. Текст *Ludus Peregrinus* в обоих сицилийских манускриптах (в рукописи 1130–1154 гг., fol. 105v-108) принадлежит к особой версии драмы, в которой история Фомы включена в качестве третьей ее части. В этом акте присутствуют Лука и Клеопа, они также представлены и в изображении этой сцены в мозаике (ил. 2). Следовательно, группа мозаик Монреале с историей эммауских путников соответствует сицилийской версии драмы, что позволяет уверенно видеть в этом цикле прямое влияние ее представлений в храмах Палермо [Evseeva 2008].

Иконографические особенности отдельных композиций

Иконография большей части сцен, как доказали О. Демус [Demus 1949] и Е. Китцингер [Kitzinger 1960], базируется на устоявшихся традиционных схемах византийского искусства. Часть из них является продуктом искусства второй половины XII в. Для них характерны подробности рассказа, близкие евангельскому тексту.

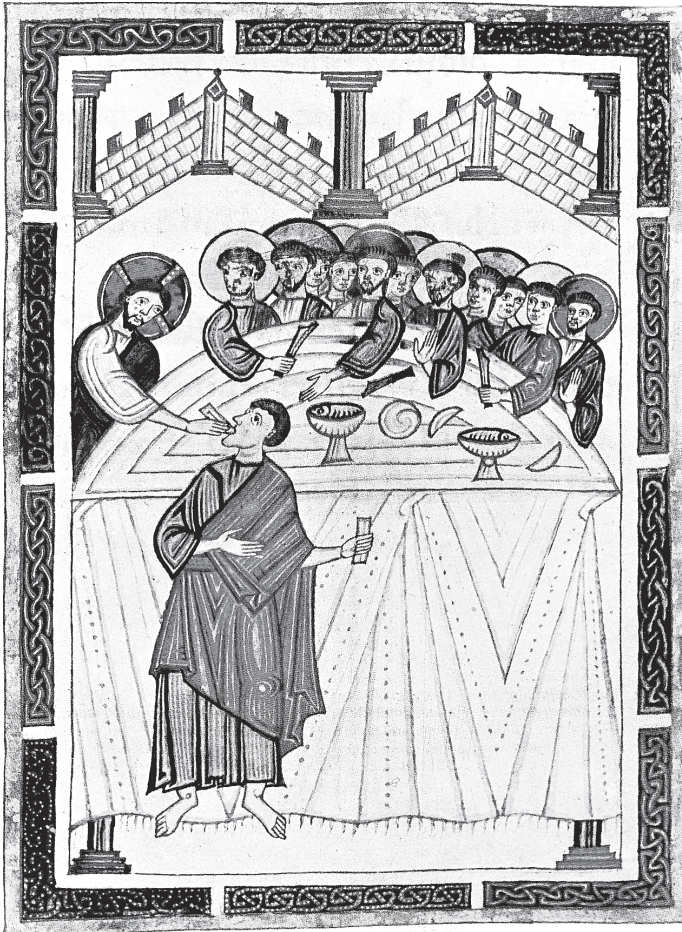
В отдельных композициях новозаветного цикла Монреале присутствуют мотивы, связанные с западным искусством. В «Тайной Вечере» Монреале (ил. 3) Иуда стоит перед столом, за которым восседают апостолы, получая из рук Христа хлеб, – как на золотом чеканном антепендиуме 1020 г. из собора в Аахене [Backes, Dölling 1970, p. 190], что прямо указывает на связь сцены с Евхаристией.



Ил. 3. Вход во Иерусалим. Тайная Вечера. Мозаика. 1180-е гг.
Собор Монреале

Еще более выразительна в этом смысле миниатюра Евангелиария XII в. из монастыря Нонантола (Archivio della Badia, Ms. s.s., c. 37v), где Христос вкладывает хлеб в рот стоящего перед ним Иуды [Pirani 1960, p. 104, il. 46] (ил. 4). Подобный мотив «Тайной Вечери» не характерен для византийского искусства.

Неизвестны в средневизантийском искусстве до мозаик, исполненных на Сицилии, и сцены «Вознесение» и «Сошествие Св. Духа», в которых изображение апостола Павла отсутствует, как в мозаиках Монреале (ил. 1). Западные примеры иконографии этих сцен, где главенствующее место в группе апостолов принадлежит апостолу Андрею, симметричное тому, что занимает апостол Петр, мы можем указать в миниатюрах латинских рукописей. Так в «Вознесении» и «Сошествии Св. Духа» в Бrevиарии, 1099–1105 гг. (Библиотека Мазарини, Париж. MS 364. С. 29r, 29v) [Toubert 2001, П. 114, 115], исполненного по заказу аббата Монтекассино Одеризио. Первыми среди учеников здесь изображены два апостола с пышными волосами и бородами, соответствующие иконографии Петра и Андрея. Известен также ряд миниатюр латинских рукописей, где в «Сошествии Св. Духа» центральное место среди апостолов занимает апостол Петр, при этом апостол Павел не изображен: миниатюра XI в. Лекционария аббатства Ключи (Национальная библиотека, MS nouv. acq, lat.2, 246. Fol. 79v. Париж) [Demus 1970, fig. 115] и миниатюра начала



Ил. 4. «Тайная Вечеря». Миниатюра. XII в. Евангелиарий.
Монастырь Нонантола (Archivio della Badi, Ms. s.s.,c. 37v)

XIII в. из Верчелли (Библиотека Capitolare. Ms. C. Fol. 38v) [Pirani 1960, II. 36. P. 79]. Введение на место апостола Павла апостола Андрея в византийских мозаиках Сицилии при этом согласовывалось с текстом Деяний апостолов, а также объясняется особым почитанием в Южной Италии апостола Андрея. Характерно, что для собора Св. Андрея XI в. в Амальфи из Константинополя были привезены после 1204 г. мощи именно этого апостола (хранятся в соборной крипте).

Стилистическая трактовка

Художественное решение евангельских сцен в трансепте Монреале лежит в русле византийского искусства второй половины XII в., его ведущего направления, которое можно определить как столичное. Классические пропорции и пластичность фигур в мозаиках, динамичность поз и движений, эллинская красота ликов типичны для монументальной живописи, создаваемой византийскими мастерами XII в.

Большинство сцен цикла многолюдны, наполнены движением, сложными отношениями между персонажами, выражаемыми как позами и жестами, так и физиогномически. В этом сказалось новое качество византийского монументального искусства, его нарративность, стремление подробно развернуть содержание сцены, но, однако, росписи этого времени в Византии не обладают такой наглядностью действия, как мозаики Монреале. Наполняющая сцены экспрессия носит в византийских ансамблях более отвлеченный характер, каждый персонаж сцен предстает психологически изолированным. В мозаиках Монреале при следовании в изображении фигур и ликов комниновскому стилю мы наблюдаем более конкретное изображение эмоции в ликах и жестах персонажей.

Психологическую конкретность во взаимодействии участников сцены, как и экспрессию их ликов и жестов в Монреале, мы связываем с влиянием романского искусства, которому эти качества были свойственны. Назовем как один из примеров миниатюру «Чудо в Кане» в Сакраментарии 1140 г. (Мюнхен. Баварская Гос. биб-ка. MS. Lat. 15903) [Pirani 1960, p. 22, il. 9] или «Мистическое благословение святого епископа» в Миссале XI в. (Париж, Нац. биб-ка. MS 9436, с. 206) [Pirani 1960, p. 134, il. 60] (ил. 5).

На византийских мастеров, работавших в Монреале, оказали своеобразное влияние представления литургических драм, которые разыгрывались в храмах Сицилии. Эти драмы являлись частью богослужения в особо значимые праздничные дни. Основными элементами актерской игры были поза и жест исполнителя. Лицо выражало яркое эмоциональное состояние, и оно не менялось, напоминая маску [Collins 1972; Axton 1974; Davidson 1983, p. 465–477]. Один из персонажей являл собой резонера, его лицо и слова были обращены к зрителю [Young 1933, vol. 1. p. 15–17, 80]. Подобные особенности трактовки сцены находим в «Уверении Фомы» из Монреале, композиция близка третьему акту драмы *Ludus Peregrinus* в редакции сицилийской рукописи 1130–1154 гг. (описания мизансцен и сценического реквизита содержат комментарии или ремарки, входящие в текст литургической драмы).



Ил. 5. Мистическое благословение святого епископа. Миниатюра. XI в. Миссал (Париж, Нац. биб-ка. MS 9436. С. 206)

Место действия многих евангельских сцен в трансепте собора в Монреале конкретизировано, в их композиции введены не свойственные византийскому искусству архитектурные формы. Некоторые из них представляют достаточно наглядно интерьер как место действия, что заметно меняет выразительность сцен. Сами архитектурные формы в сценах Монреале находят аналогии в римских фресках XII в., где они заимствованы из раннехристианских памятников [Евсева 2019].

Таким образом, общее решение сцен собора в Монреале дает большую наглядность действия, как и достаточно конкретное изображение места, где оно происходит. Можно считать, что византийские мастера развили современные им тенденции романской живописи, используя стиливые приемы византийского искусства.

Литература

- Евсеева 2019 – *Евсеева Л.М.* Иерусалим как Рим в мозаиках Монреале. 1180-е годы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1, ч. 1. С. 96–107.
- Этингоф 1997 – *Этингоф О.Е.* Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях церквей Рождества Богородицы в Студенице и Благовещения в Градце. Новый взгляд // ДРИ: Русь, Византия и Балканы. XIII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 59–76, 462–463.
- Anglés, Subirá 1946 – *Anglés H.J., Subirá J.* Catalogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Manuscriptos. Barselona, 1946. V. I–II.
- Axton 1974 – *Axton R.* European Drama of the Early Middle Ages. London, 1974.
- Backes, Dölling 1970 – *Backes M., Dölling R.* L'arte in Europa (VI–XI secolo). Milano, 1970.
- Collins 1972 – *Collins F.* The production of medieval church music-drama. Charlottesville, VA, 1972.
- Davidson 1983 – *Davidson C.* Stage gesture in medieval drama // Atti IV colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval / M. Hhialo, E. Doglio, M. Magmone (ed.). Viterbo, 1983. P. 465–477.
- Demus 1949 – *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
- Demus 1970 – *Demus O.* Byzantine Art and the West. London, 1970. 274 p.
- Evseeva 2008 – *Evseeva L.M.* Liturgical drama as a Source of the Monreale Mosaics // Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archology and Art. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. Seria Byzantina. Warsaw, 2008. Vol. VIII. P. 67–84.
- Janin, Serrano 1969 – *Janin J., Serrano J.* Manuscritos liturgicos de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1969.
- Kitzinger 1960 – *Kitzinger E.* I mosaici di Monreale. Palrmo, 1960.
- Kitzinger 1995 – *Kitzinger E.* I mosaici del periodo Normano in Sicilia. Fac IV: Il Duomo di Monreale. I mosaici delle Transetto. Palermo, 1995.
- Krautheimer 1969 – *Krautheimer R.* The transept in the early Christian basilica // Krautheimer R. Studies in early Christian, Medieval and Renaissance art. New York, 1969.
- Male 1924 – *Male E.* L'art religieux du XII siècle en France. Paris, 1924.
- Pirani 1960 – *Pirani E.* Miniatura romanica. Milano, 1966. 154 p.
- Toubert 2001 – *Toubert H.* Un'arte orientate. Riforma Gregoriana e iconografia. Milano, 2001. 475 p.
- Young 1933 – *Young K.* The Drama of the Medieval Church. Oxford, 1933. Vol. I–II.

Reference

- Anglés, H.J. and Subirá, J. (1946), *Catalogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Manuscritos*, vol. I–II, Barcelona, Spain.
- Axton, R. (1974), *European Drama of the Early Middle Ages*, London, UK.
- Backes, M. and Dölling, R. (1970), *L'arte in Europa (VI–XI secolo)*, Milano, Italy.
- Collins, F. (1972), *The production of medieval church music-drama*, Charlottesville, VA, USA.
- Davidson, C. (1983), “Stage gesture in medieval drama” in Hhialo, M., Doglio, E. and Magmone M. (eds), *Atti IV colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Italy, pp. 465–477.
- Demus, O. (1949), *The Mosaics of Norman Sicily*, London, UK.
- Demus, O. (1970), *Byzantine Art and the West*, London, UK.
- Etinhof, O.E. (1997), “Sopostavlение stsen «Rozhdestvo KХristovo» i «Uspeniye Bogomateri» v rospisyakh tserkvey Rozhdestva Bogoroditsy v Studenitse i Blagoveshcheniya v Gradatse. Novyy vzglyad [The comparison of compositions “Nativity” and “Dormition” in the wall-paintings of Virgin’s church in Studenica and of Annaunciation church in Gradac. New vision], in *Drevnerusskoe iskusstvo: Russia, Vizantia I Balkani. XIII vek.*, pp. 59–76, 462–463, Dmitrii Bulanin, St. Petersburg, Russia.
- Evseeva, L.M. (2008), “Liturgical drama as a Source of the Monreale Mosaics”, *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archology and Art. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. Seria Byzantina*, v. VIII, pp. 67–84, Warsaw, Poland.
- Evseeva, L.M. (2019), “Jerusalem as Rome in Monreale mosaics. The 1180s”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019, vol. 1, part 1, pp. 96–107.
- Janin, J. and Serrano, J. (1969), *Manuscritos liturgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Spain.
- Kitzinger, E. (1960), *I mosaici di Monreale*, Flaccovio, Palermo, Italy.
- Kitzinger, E. (1995), *I mosaici del periodo Normano in Sicilia. Fac IV: Il Duomo di Monreale. I mosaici delle Transetto*, Istituto Siciliano di studi bizantini e Neoellenici, Palermo, Italy.
- Krautheimer, R. (1969), “The transept in the early Christian basilica”, in Krautheimer, R. *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance art*, New York, USA.
- Male, E. (1924), *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris, France.
- Pirani, E. (1966), *Miniatura romanica*. Fratelli Fabri Editori, Milano, Italy.
- Toubert, H. (2001), *Un'arte orientate. Riforma Gregoriana e iconografia*, Milano, Italy.
- Young, K. (1933), *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Clarendon Press, Oxford, UK.

Информация об авторе

Ли́лия М. Евсе́ева, кандидат искусствоведения, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва, Россия; 107120, Россия, Москва, Андроньевская пл., д. 10; evseeva.lil@mail.ru

Information about the author

Liliia M. Evseeva, Cand. of Sci. (Art History), Andrey Rublev Central Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia; bld. 10, Andron'evskaia Square, Moscow, 107120, Russia; evseeva.lil@mail.ru