

**Центральный музей древнерусской культуры и искусства
им. Андрея Рублева**

ПУТЕМ ОРНАМЕНТА

**Исследования по архитектуре и искусству
византийского мира**

28 – 29 ноября 2011 г.

Тезисы докладов

Некоторые мотивы декоративного убранства армянских памятников VII века и их связь с раннехристианским искусством

З.А. Акопян

Церковь св. Иоанна в Мастаре интересна не только своими архитектурными формами, но и особенностями декора, иконографически восходящими к Животворящему Кресту, установленному под сенью Гроба Господня. Эти особенности отражают события возвращения Святого Древа в Иерусалим, тесно связанные с Арменией. Примером армянским мастерам могли послужить ранневизантийские памятники, с их уже отработанной иконографией св. Креста.

Четырехгранные стелы и памятные колонны Армении образуют самостоятельную группу памятников на территории Закавказья, но в то же время они всеми корнями уходят в раннехристианское искусство. Это относится как к их композиции, так и декору. Близкие мотивы известны на византийских памятниках V-VI вв.: карнизах, алтарных плитах, саркофагах, предметах декоративно-прикладного искусства. Стиль и тщательность исполнения, насыщенность декоративными элементами также говорят о том, что армянские мастера и здесь опирались на византийские образцы.

На карнизе северной стены церкви в Птгни (VII в.), в его западной половине, изображены рельефные кувшинчики, которые являются хоть и редким, но не единственным примером такого рода в наружном украшении армянских церквей. На бровке одного из окон той же северной стороны изображен целый ряд птиц в глубоких полукруглых арочках. И кувшинчики и птицы в арочках имеют подобию в таблицах канонов армянских рукописных Евангелий и в раннехристианских напольных мозаиках.

К вопросу о декоративной системе «золотых» дверей суздальского собора

М.И. Антыпко

Комплекс врат суздальского собора Рождества Богородицы – самое раннее из сохранившихся русский произведений, исполненных в технике золотой наводки, и наиболее прославленное из них. Комплекс часто привлекает внимание исследователей как интереснейший памятник иконографии. Существуют разные мнения относительно его датировки и последовательности создания. Подробное рассмотрение декоративной системы суздальских врат в одноименной главе книги «Белокаменная резьба древнего Суздаля» Г.К. Вагнера легло в основу хронологии их создания, предложенной исследователем. Первый этап – рубеж XII-XIII вв., от которого сохранилась лишь верхняя часть центрального валика и маски львов на западных дверях. Второй этап — около 1225 г., когда были созданы все пластины обоих врат (разница в их стиле обусловлена участием различных мастеров). К третьему и последнему этапу относятся умбоны, валики рам, нащельник и нижние пластины со львами и грифонами, выполненные вскоре после 1238 г.

В рассуждениях Г.К. Вагнера есть очевидные неточности. Во-первых, исследователь полагал, что при первоначальном креплении пластин не использовались валики и умбоны. Это допущение было необходимо, чтобы объяснить наличие орнаментальных поземов в композициях. Оно же позволило развести во времени раму и пластины. Однако в углах всех пластин оставлены темные участки удлинённой килевидной формы, обведенные золотым контуром, прерывающим орнамент. Очевидно, эти зоны были выделены для крепления лапок умбонов. Применение умбонов с лапками конструктивно обосновано только при существовании валиков. Это наблюдение меняет представление о первоначальной художественной концепции врат, сразу предполагавшей наличие сдвоенных горизонтальных рядов орнаментов: на поземе пластин и на разделяющих пластины валиках. Важно, что этот необычный замысел был воплощен как на западных, так и на южных вратах.

Анализ орнаментов, располагающихся в нижних частях пластин, позволяет легко выявить различия между мастерами западных и южных врат, которые проявляются в подходе к роли этих декоративных полос в композициях. Для первых — это живая часть композиции, почти узорчатый позем, в который легко, естественно и активно проникают изображения (купель в Рождестве Богоматери, Голгофа в Распятии и т.д.). Для вторых — это отдельная зона, с нерушимым ритмом и четкой границей, которая иногда как бы с усилием преодолевается мелкими деталями, такими, как кончики одеяний, или стопы ног.

Пластины нижнего яруса как западных, так и южных врат, по мнению Г.К. Вагнера, сходны по своим художественным особенностям и были созданы на заключительном этапе формирования комплекса. Однако при большом сходстве использованных мотивов, на пластинах южных и западных врат мы видим принципиально разное соотношение орнамента и изображения. Если на западных вратах узорчье растворяет в себе фигуры львов и грифонов, которые мыслятся как часть орнамента, то на южных вратах львы и грифоны — самостоятельные, основные части изображения: лоза окружает их, а другие декоративные элементы лишь накладываются на них. Таким образом, в пластинах нижнего яруса различия в художественном восприятии такие же, как и на пластинах с сюжетными изображениями.

Наконец, декорация рам не столь уж далека от орнаментов пластин, особенно южных врат. Их сближают масштаб, толщина линий, ритм, шаг раппортов.

Все приведенные выше наблюдения позволяют вновь поднять вопрос о последовательности и времени создания этого комплекса врат.

Использование орнаментов в оформлении храмовых врат с золотой наводкой XVI века

М.И. Антыпко

В декорации группы врат с золотой наводкой XVI в., из Благовещенского и Успенского соборов Московского Кремля и

Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме, основную роль играют пластины с изображениями, посвященными теме Боговоплощения: Благовещению и пророчествам о нем. Также существенное значение имеют орнаменты, украшающие такие конструктивные детали врат, как раму, горизонтальные планки, нащельник и умбоны.

Если сюжетные композиции на вратах этой группы тесно связаны друг с другом, то орнаменты во всех трех комплексах — разные. На каждых вратах мы видим несколько узоров: по одному для каждой конструктивной части. Боковые части рамы и ее арочное завершение украшены одним орнаментом, лишь слегка видоизмененным в местах закругления.

На северных и западных вратах Благовещенского собора использование разных орнаментов отчасти связано с разными конструкциями рамы: на северных вратах состоящей из валиков, а на западных — из плоских планок.

В костромском комплексе, подвергшемся перемонтировке, картина несколько более сложная. Орнаменты нащельников схожи на северных и южных вратах, орнаменты боковых вертикальных тяг — на северных и западных, а орнаменты полуциркульного завершения — на западных и южных вратах; узоры горизонтальных планок идентичны на западных и северных вратах. Складывается впечатление, что пластины арочных наверший были перепутаны, поскольку узор боковых вертикальных тяг южных врат продолжается в арке северных и наоборот. Орнамент вертикальных планок северных врат составлен из двух мотивов, один из которых главенствует в узоре южных врат, а второй — на западных.

Умбоны, украшенные орнаментами, сохранились на вратах Успенского собора Московского Кремля. Здесь же умбоны с фигуративными изображениями на лобовой части имеют орнаменты на изогнутой поверхности. На вратах Благовещенского собора изображения на умбонах нижнего ряда, где, возможно, помещались орнаменты, стерты. На костромских вратах сохранился один умбон с орнаментальной розеткой.

Орнаментальные мотивы введены и в фигуративные композиции врат: как элементы украшения архитектуры, одежды и т.п.

При сопоставлении орнаментальных мотивов внутри композиций с декором обрамления мы приходим к двум выводам. Во-первых, мотивы, использованные на рамах и внутри композиций, перекликаются, хотя и не повторяются напрямую. Во-вторых, в более поздних вратах украшается большее число деталей, но рисунок орнаментов становится проще. Это наблюдение позволяет уточнить если не хронологическое, то по крайней мере генеалогическое соотношение трех комплексов.

Орнаменты умбонов Успенского собора, а также мотивы с цветком и восьмеркой костромских врат находят аналогии на вставках XVI в. выполненных для Васильевских врат, находящихся в Троицком соборе Александровской слободы, что может свидетельствовать о времени и месте работы над их поновлением, которые до сих пор остаются спорными.

Изучение орнаментов врат с золотой наводкой помогает под новым углом взглянуть на соотношение дверей внутри каждого ансамбля, на хронологическое распределение трех комплексов, понять принципы работы мастеров, точнее уловить их художественный замысел.

Раннехристианский декоративный мотив в мозаиках Монреале

Л.М. Евсеева

Мозаичный ансамбль собора бенедиктинского монастыря Монреале, исполненный византийскими мастерами (1180-1189), чрезвычайно богат декоративными мотивами. Один из самых самостоятельных – крупные изображения ваз с круглым туловом и широким устьем, имеющих по сторонам S-образные ручки с украшением в виде виноградного листа. Они помещены над 18 колоннами, поддерживающими арки, разделяющие центральный и боковые нефы собора. Исходящие из ваз стилизованные побеги обегают края арок; в попарно пересекающихся круглых завитках побегов – семидольные пальметты.

Многokратное повторение этих изображений, их органическая связь с архитектурой делает данный мотив весьма значимым в декорации собора, что предполагает особый связанный с ним замысел в общей программе ансамбля.

Мотив вазы с широким устьем, типа кратира, из которой исходит виноградная лоза, и клюющие грозди птицы входили в росписи катакомб и декорацию ранних христианских храмов Италии. Данный мотив имеет евхаристическую символику: чаша для причастия имела у первых христиан форму кратира.

Декоративный мотив вазы и исходящего из нее растительного побега крайне редок в византийском монументальном искусстве XI-XII вв. (единственный известный пример – мозаики 1169 г. в базилике Рождества Христова в Вифлееме: кратиры вошли здесь в изображения канделябров в виде сложно составленной вертикальной комбинации из ваз, рогов изобилия и исходящих из них листьев и виноградных побегов).

Однако декоративный мотив вазы и исходящего из него растительного побега был значим в монументальной живописи Италии этого времени. В росписях 1072 - 1085 гг. монастырской бенедиктинской церкви Сант'Анжело ин Формис крупные изображения ваз типа кратиров помещены над колоннами аркады центрального нефа, на внутренней поверхности арки. Форма сосудов и растительные побеги в Сант'Анжело ин Формис, по сравнению с ранними памятниками, более условна, евхаристическая символика выражена уже не столь наглядно: в XI в. на Западе при совершении литургии принято было употреблять причастные сосуды в виде античной чаши на высокой ножке.

Архитектура и убранство церкви Сант'Анжело ин Формис повторяли архитектурные формы и темы росписей раннехристианских базилик Рима, что составляло основную идею бенедиктинского искусства XI-XII вв. Собор в Монреале, его архитектура и программа мозаичного ансамбля также являются выражением этой идеи.

Двойственность ориентиров, которая присутствует в работе византийских художников Монреале, использование двух самостоятельных традиций, византийской и романской, отразились на характере исследуемого мотива. Его местоположение в мозаиках

Монреале, как и сама форма вазы, ее крупный размер соответствуют расположению, размеру и виду изображенных сосудов в росписях Сант'Анжело ин Формис. Однако S-образные ручки вазы в мозаике, имеющие завершения в виде виноградного листа, повторяют украшения ручек реальных византийских причастных сосудов в форме кратиров XI-XII в. Исходящие из вазы стилизованные побеги с пальметтами являются условным изображением виноградной лозы, подобная орнаментальная схема распространена в византийском искусстве.

В изображении сосуда с растительными побегами в мозаиках Монреале присутствует евхаристическая символика. Характерно, что данный декоративный мотив украшает нефы собора, где перед преградой хора происходило причащение прихожан.

Орнаментальные композиции древнерусских подвесных пелен XVI века

В.Б. Казарина

Древнерусское шитье, специфический вид древнерусского искусства, изученный достаточно хорошо в контексте средневековой культуры. Однако, особое внимание всегда уделялось лицевому шитью, а орнаменты принимались за второстепенные и, в общем, необязательные подробности.

Памятники древнерусского шитья – подвесные пелены, покровы, облачения, плащаницы – изобилуют орнаментами. Это был своего рода сакральный язык, полноправно участвовавший в создании священного предмета.

Орнаменты в древнерусском шитье строились от простого к сложному. Основой был знак – простейший элемент, несущий смысловую нагрузку. Комбинация знаков составляла символ, который имел особое смысловое значение, а чередование символов составляло раппорт, т. е. мотив орнамента. Соединение всех элементов по законам симметрии образовывало орнаментальную композицию произведения.

Знаки орнамента соединялись в связную речь, наполненную символами вечности. В XVI в. на подвесных пеленах появились архаичные культовые знаки и символы раннеземледельческой культуры: крест, круг, розетка, крин, треугольник, ромб, крест в круге, ромб с крючками, древо жизни. Было бы неверно видеть в этом проявление остатков язычества: христианские образы средника наполняли древние символы новым содержанием.

Орнаментальные композиции на подвесных пеленах определяются следующими принципами построения: они, прежде всего, соответствуют христианскому содержанию произведения, затем – его назначению, размеру и виду; орнаментальнаментальное обрамление служит переходом от горнего мира в изображении средника к земному миру зрителя; орнамент развивается от простого к сложному по законам симметрии; геометрический орнамент, обводя средник, строится как четырехчастная, крестообразная композиция – знак победы Христа и вселенского распространения христианской проповеди.

В стилистике древнерусского шитья имеется много общего с орнаментами народной вышивки, рукописей, стеновых росписей и мелкой пластики. Но есть и существенное отличие в смысловом содержании, обусловленном назначением предметов. Орнаментальное украшение предметов быта в Древней Руси складывалось на основе пережитков языческого мировоззрения и связанных с ним архаичных магических знаков и символов, которые, начиная с X века, постепенно обретали новый смысл под влиянием христианского богопочитания. В церковном шитье шел другой процесс. В первые века христианства на Руси церковное шитье украшалось преимущественно византийскими орнаментами, элементы которых постепенно заменялись архаичными местными мотивами оберегов. Но и они осмысливались уже иначе – в связи с христианским мировоззрением.

Орнаменты в мозаиках собора Санта Мария Ассунта в Торчелло

Е.В.Лаврентьева

Созданные около 1100 г. мозаики собора Санта Мария Ассунта расположены в алтарной апсиде, на западной стене и в юго-восточном приделе. Мозаические орнаменты входят, главным образом, в украшение придела и, в меньшей степени, алтарной апсиды.

В конхе южного придела изображен Христос на престоле с архангелами по бокам. Ниже в абсиде представлены отцы церкви лицом к зрителю, а на своде вимы – ангелы, держащие медальон с Агнцем, как в церкви Сан Витале в Равенне (VIв.).

По восточной стене вимы апсиды обрамлена двумя орнаментальными полосами. Внутренняя, более широкая, состоит из розеток с четырьмя голубыми и выглядывающими из-под них красными лепестками на золотом фоне. Этот орнамент появляется в мозаиках средневизантийского периода (соборы св. Юста в Триесте, начала XII в., и монастыря Осииос Лукас в Фокиде, 1030-1040-е гг). На внешней, обводящей абсиду полосе фон красный, и на нем соединенные золотой нитью чередуются самоцветы в золотой оправе то овальной, то прямоугольной формы с четырьмя жемчужинами по углам. Такой тип орнамента характерен для ранне-христианского времени (Сан Витале в Равенне, Осииос Давид в Фессалонике, VI в. и проч).

Наиболее эффектно орнаментальное заполнение крестового свода, где между ангелами на золотом и зеленом фонах помещаются завитки аканфа с прячущимися в них птицами и зверями. По ребрам свода проходят гирлянды из цветов и листьев, заканчиваясь наверху таким же венком, заключающим в себе Агнца.

Сравнительное изучение мозаичных орнаментов собора Торчелло показывает, что:

- раннехристианские художественные традиции по-прежнему сохраняли актуальность в период зрелого средневековья;
- воспроизведение чтимого образца (композиции свода вимы церкви Сан Витале в Равенне) могло быть продиктовано заказчиком: хотя исполнителями мозаик в Торчелло были, видимо, константинопольские мастера, они последовали местному, северо-

итальянскому образцу, что трудно объяснить иначе, как требованием заказчика;

- ранневизантийские орнаментальные мотивы органично сочетаются с декоративными элементами, распространенными в византийских храмах XI – XII вв.

Орнамент в системе иллюминирования армянских рукописных Евангелий

С.С. Манукян

Евангелия составляют абсолютное большинство среди иллюминированных армянских кодексов. Их система художественного оформления воздействовала и на другие виды рукописных книг. Исключительно богатый орнаментальный *декор* является «*лимфой*» художественного организма армянской книги, определяя его целостность и единство. Орнамент присутствует в каждом из компонентов данной системы, сформировавшейся с VI по XII вв.

1. *Иллюстрированные таблицы канонов согласия* четырех Евангелий и объясняющего их *Послания* Евсевия Карпиану. Послание и каноны согласия заключают в себе единство четырех Евангелий и их прообразовательную связь с Ветхим Заветом, являясь своеобразным ключом к содержанию книги. Предполагается, что они получили определенное художественное оформление уже при жизни Евсевия Кесарийского. Приобретая значение символического Входа в священное пространство Евангелия, каноны облекаются в архитектурную форму триумфальной арки. С формой арки, со словом «арка» связывается армянское слово «*хоран*», которым обозначаются художественно оформленные Послание Евсевия и таблицы канонов. Композиция хоранов строится из орнаментов и символов, покрывающих поверхности по сторонам от колонн, люнеты арок и верхние поля. Их частью становятся и другие изображения. Они отличаются редким разнообразием и играют одну из главных ролей в иллюминации книги. Все богатство мира, известное средневековому

художнику, постепенно находит в них свое отражение – редкие птицы, звери и деревья, маски, актеры и обнаженные фигуры, ангелы и пророки, сцены охоты и «нильские сцены», портреты Евсевия и Карпиана. И все это – среди орнамента. Для открывающего Евангелие хораны характеризуют весь строй декоративного убранства книги.

2. *Титульные листы* четырех Евангелий. Их композиция близка к византийской, однако отличается добавлением декоративной маргиналии, увенчанной крестом, на правом поле. Она отмечает начало первого чтения из данного Евангелия.

3. *Портреты евангелистов* предворяли, как авторский портрет в античной книге, текст каждого Евангелия и часто составляли с титульным листом единый композиционный разворот. Евангелисты представлялись в орнаментальных рамках, декор которых перекликался с общим декоративным убранством рукописи.

4. *Рубрики* – художественно оформленное деление евангельского текста на чтения, положенные по литургическому календарю, которые позволяли использовать армянское Четвероевангелие и как книгу Евангельских чтений. Для этого были разработаны особые формы орнаментальных инициалов, перекликающиеся с декоративным письмом на титульных листах.

5. *Декоративные* (орнаментальные, предметные и сюжетные) *маргиналии* – наиболее своеобразный компонент, отличающий армянские Евангелия от греческих и латинских. Они отмечали начала вышеуказанных чтений-рубрик. Маргиналии появляются с конца Хв. и становятся неотъемлемой частью системы украшения армянских рукописей.

6. *Сюжетные иллюстрации в виде написанных красками миниатюр*, редко в виде графических одноцветных миниатюр, различного расположения по отношению к иллюстрируемому тексту: а) полностраничные, б) текстовые, в) маргинальные, г) смешанные виды миниатюр, сочетающие маргинальный и текстовый типы. Орнамент включался в них как для фона и обрамлений, так и как элемент композиции.

Орнамент, таким образом, имел значение объединяющего начала в художественной системе Евангелий.

**Мотив лент и ожерелий
в средневековой скульптуре Армении и Закавказья.
Иконографические истоки в искусстве Сасанидского Ирана**

Лилит Микаелян

В сасанидской культуре повязки из лент были знаком отличия, богоизбранности и власти. Ими украшали царские одежды и головные уборы, коней и оружие. Они непременно присутствуют в сценах царской охоты на серебрянных блюдах IV-VIII вв., на рельефах в Накш-и-Рустаме (III-IV вв.) и в Так-и-Бостане (IV-VII вв.). Встречаются повязки и на фигурах животных, олицетворявших богов или понятия зороастрийского культа.

Одним из ранних примеров использования сасанидских образов в христианском искусстве является храм Атенского Сиона (втор. пол. VII в.). На его западном фасаде имеется изображение Сэнмурва с лентами, а на восточном - князей, основателей церкви, с короткими повязками на головах, заметными сбоку.

На южном фасаде церкви Св. Креста на острове Ахтамар (915-921 гг.) изображены птица-овен с ожерельем на шее и грифон с таким же украшением на груди. В наружном декоре церкви монастыря Хаху в Тайке (конец X в.) ленты и ожерелья отличают изображение фазана и наличник одного окна. В Никорцминда (1010-1014 гг.) повязки украшают хвосты коней святых воинов, а позади головы Св. Георгия развевается конец ленты.

Благодаря политической обстановке IV-VII вв. сасанидское искусство было главенствующим и задавало моду в Закавказье. Чрезвычайная популярность сасанидских ковров, тканей, ювелирных изделий способствовала распространению здесь иранской культуры, которая в местных копиях и подражаниях надолго пережила падение Сасанидской империи.

**Орнаментальный декор рукописи св. Григория Назианзина
в ГИМе, Син. гр. 61**

И. А. Орецкая

Рукопись шестнадцати литургических проповедей св. Григория Назианзина в ГИМе, Син. гр. 61, вероятно, была создана в Константинополе в 70-е – 80-е гг. XI в. Наряду с миниатюрами, ее украшает прямоугольная орнаментальная рамка перед содержанием книги на л. 1^б и шестнадцать заставок с инициалами, которыми открываются проповеди.

Орнаментальное украшение почти всех столичных рукописей второй половины XI в. исполнено в т.н. эмалевом стиле. Московский список проповедей Григория Назианзина стоит среди них особняком. Лишь немногие из его заставок (на лл. 2, 50об., 133об., 182) украшены формами, близкими такому стилю, а большинство то очень похоже на т.н. лобзиковый орнамент X в. (рамка перед содержанием книги и заставка на л. 62), то будто подражают различным техникам работы по металлу: литью (л. 30), чеканке (лл. 202об., 219об.), перегородчатой эмали (л. 71). Несколько заставок украшены причудливо изгибающимися ветвями лозы, часто образующими сердцевидные ячейки (на лл. 4об., 145, 177 и 244об.). Заставки последнего рода, как и «металлические», исполнены в одной гамме из ультрамарина, изумрудно-зеленого (иногда с разбелкой), карминно-красного и алого цвета. На первый взгляд, они тоже напоминают орнаменты X в., но, если внимательнее к ним присмотреться, можно заметить, что в отдельных местах они прописаны тонкими мазками охры и белил, из-за чего обнаруживают явное сходство с эмалевым орнаментом. Вместе с тем, такие заставки отличаются от традиционных эмалевых асимметрией и усложненностью, почти запутанностью форм. Причем там, где прописи нет, они не выглядят неоконченными, и трудно сказать, сам ли мастер стремился придать им сходство с эмалевыми, или это сделал уже другой человек, тогда как автор имел в виду именно вариации на темы орнаментов X в. В любом случае, его подход к орнаменту глубоко своеобразен и не имеет подобий в дошедших до нас произведениях второй половины XI в.

Орнамент христианских колонных саркофагов IV века. Эволюция стиля

В. А. Отдельнова

Ордер раннехристианских колонных саркофагов украшен широким набором геометрических и растительных мотивов, заимствованным у римской погребальной скульптуры II – III в. и сохранявшимся на протяжении поздней античности. Стиль этого декора, напротив, постоянно менялся вместе с римским искусством своего времени, где в первой половине IV века господствовал лапидарный стиль, в третьей четверти – «классицизм поздней империи»¹, а ближе к концу столетия возрастает линейно-плоскостное начало.

Древнейшие христианские саркофаги с орнаментом относятся ко второй четверти IV в. Их отличает лапидарность форм, грубая моделировка объёмов и скудость декора (саркофаг с Христом и апостолами из музея Пио Кристиано в Ватикане). Орнамент здесь графический и едва заметен на массивных колонках, квадратных капителях и тяжёлых перекрытиях. В третьей четверти IV века число колонных саркофагов заметно возрастает (Юния Басса из Гротов Ватикана, с Христом и Евангельскими сценами из Латеранского музея в Риме, с Христом и апостолами из музея Пио Кристиано в Ватикане, из соборов в Перудже и Арле). Эти произведения приближаются к великолепным малоазийским образцам III века типа Сидамара (Археологический музей, Стамбул): пропорции утончаются, моделировка форм становится мягче, орнамент покрывает собой не только колонки и перекрытия, но также основание саркофага, скульптурный карниз и поверхности между фронтонами и арками. Его форма усложняется, рисунок становится изысканным и тонким. На капителях делается объёмным, почти круглым, на колонках и основании саркофага остаётся плоскостным и сдержанным, сохраняя вторичность по отношению к «архитектуре».

¹ Elsner J. *Imperial Rome and Christian triumph*. Oxford, 1998. P.186.

В скульптуре последней четверти IV века предпочтение отдаётся графически-резкому контрасту между светом и тенью, белой поверхностью мрамора и глубоко пробуравленными в ней отверстиями (саркофаг с Христом, Апостолами и сценами Страстей, саркофаг с чудом в Вифезде из Музея Пио Кристиано в Ватикане). Орнамент здесь покрывает все свободные поверхности и по линейно-плоскостной манере исполнения не отличается от изображения волос, бороды или венцов, местами даже сливается с ними.

Чеканный орнаментальный декор новгородских икон конца XIV – XV века

А. С. Преображенский

Орнаментальные композиции, чеканенные по золоченому левкасу, встречаются на иконах XIV–XVI вв., созданных в разных регионах Руси. Наибольшее распространение и развитие эта традиция получила в Новгороде, откуда благодаря традиционным культурным связям и миграционным процессам была заимствована иконописцами, работавшими на Русском Севере, в Пскове и среднерусских городах. Ряд памятников новгородского происхождения свидетельствует о том, что уже в XIII–XIV вв. здесь довольно часто применялась техника чеканки по левкасу, использовавшаяся не только для украшения полей и нимбов, но и для проработки золоченых деталей одежд, а также при создании надписей. С начала XV в. сфера применения этой техники сужается: чеканкой по левкасу исполняются лишь орнаментальные мотивы, украшающие нимбы, поля или обе эти зоны одновременно (случаев размещения чеканного орнамента на фонах в новгородской иконописи этого времени не зафиксировано). Таким образом, «трехмерный» чеканный декор иконы не сливается с изображением, а воспринимается как структурирующий элемент композиции, обрамление, указывающее на высокий сакральный статус предмета и персонажа.

Самым распространенным в Новгороде XV в. видом чеканной орнаментации является мотив розетки с четырьмя ланцетовидными

лепестками. Смыкаясь друг с другом, такие розетки образуют сетку из квадратных или ромбовидных ячеек, вмещающих ромбики с вогнутыми сторонами. К описанному варианту близок орнамент из розеток с четырьмя короткими округлыми лепестками. Этот более натуралистичный мотив тоже образует сетчатый узор с ромбиками внутри ячеек. Происхождение второго вида орнамента неясно, тогда как первый имеет византийские корни. Не исключено, что в Новгород он попал через Западную Украину (подобные мотивы часто встречаются на украинских иконах XV в.).

Появление четырехлепесткового орнамента в новгородской иконописи относится ко второй четверти – середине XV в. До его распространения здесь бытовал, хотя и не имел столь широкого хождения, иной, более сложный тип декора, который также делится на два варианта. Первый из них представлен орнаментом иконы «Николай Чудотворец» первой трети XV в. (НГМ). Его основа – S-образно изгибающийся стебель с «узлами», который прорастает заостренными, иногда изогнутыми листьями, чья поверхность моделирована параллельными линиями. Листья собраны в пышные «соцветия», напоминающие готическую лилию. Вторая, чаще встречающаяся разновидность является упрощенным вариантом первой. Здесь фактически исчезает стебель, из-за чего орнамент выглядит более густым, а его структура часто теряет отчетливость. Наиболее выразительный пример этого варианта дают Царские врата первой трети XV в. из собрания И.С. Остроухова (ГТГ), считающиеся балканскими, но, скорее всего, созданные в Новгороде. Оба варианта орнамента не имеют точных аналогий за пределами Новгорода. Это затрудняет ответ на вопрос об их происхождении, хотя, на наш взгляд, здесь заметны следы воздействия готической традиции.

Редкость икон с листовным орнаментом (известно около полутора десятков памятников), их относительное стилистическое сходство, а также строгая корреляция между орнаментальным мотивом и техникой его исполнения позволяют предположить, что произведения этой группы выполнены в Новгороде на протяжении сравнительно узкого отрезка времени – между концом XIV и серединой XV в. По-видимому, этот тип иконного декора возник в среде приезжих и новгородских мастеров, знакомых с искусством Запада.

Орнамент в росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке

Д.А. Скобцова

Несмотря на небольшие размеры Спасской церкви (ок. 1161 г.), для нее была составлена – явно не без участия заказчицы, преподобной Евфросинии Полоцкой – необычайно насыщенная программа росписи, с учетом богословской проблематики и знанием иконографии своего времени. Орнаменту здесь, как правило, отведены лишь те участки, где не могли поместиться фигуры или сцены: даже на оконных откосах, за исключением только четырех окон боковых помещений алтаря, расположены изображения мучеников и святителей. Орнамент, таким образом, занимает верхние ярусы узких помещений жертвенника и дьяконника, щеки и шельги арок, заплечики столбов и лопаток, нижние участки восточного люнета под Вседержителем на престоле, а также цокольную часть опор. Появление в основании барабана фриза из медальонов, через один заполненных восьмилепестковыми розетками и другими формами растительного орнамента, обусловлено тем, что снаружи эта часть барабана была скрыта четырьмя трехлопастными килевидными кокошниками, а внутри, при пониженных подпружных арках, барабан оказывался очень высоким. В цокольной зоне боковых помещений алтаря и проходов из них в центральную апсиду обнаружены фрагменты росписи под мрамор, панели растительного орнамента и изображение подвешенных на кольцах пелен, которые напоминали о ветхозаветной Скинии, о смерти и воскресении Христа.

Орнаменты написаны с разной степенью тщательности, иной раз даже небрежно: например, в алтаре и подкупольном квадрате они покрывают лишь часть высоты заплечиков арок и столбов. В них входят геометрические, растительные и смешанные формы, как, например, растительный орнамент с геометрическим каркасом в боковых помещениях алтаря. Преобладает широко распространенный в византийской живописи мотив виноградной лозы – евангельского символа Христа (Ин. 15:1), варьирующийся в типологическом и колористическом отношении и размещенный на заплечиках опор и

лопаток. Он встречается также в изображении архитектуры, одежд и – как символ рая – в сцене «Лоно Авраамово» из «Страшного суда», занимающего нартекс. Многочисленны разного рода пальметты. В круглых и овальных обрамлениях они украшают плащи свв. Бориса и Глеба, составляют горизонтальные фризы на восточных лопатках северной и южной стен, помещаются в нижних частях восточного люнета. Различные сердцевидные мотивы украшают изображения щитов воинов и саркофагов, составляют отдельные панно по сторонам от окон приделов на хорах, образуют цепочки на заплечиках столбов и лопаток.

Пожалуй, доминирующим в орнаментальном декоре полоцкой росписи является мотив креста. В этом роспись вторит архитектуре церкви, где на редкость отчетливо выделен подкупольный крест, устроены крестообразные окна в люнетах рукавов подкупольного креста и где план приделов на хорах также крестообразен. Процветший крест занимает щеку арки вимы, оказываясь перед ликом Богоматери-оранты, написанной в конхе алтарной абсиды церкви. Крест, иногда в сочетании с якорем, встречается также в орнаменте верхней зоны жертвенника и дьяконника, в медальонах фриза в основании барабана и в шельгах подпружных арок. Очевидно, возведение Спасо-Преображенской храма-усыпальницы св. Евфросинией, украшение его фресками и создание для него Креста-реликвария относилось к одному замыслу. В этой связи замечательно также усиление темы Страстей в росписи храма и состав изображенных здесь святых, что соотносится с мощами, заключенными в Кресте-реликварии, и программой его украшения.

**Таблицы канонов в программе украшения Евангелия Мокви
(Тбилиси, Национальный центр рукописей, Q 902)**

А.Л. Саминский

Грузинское Четвероевангелие, написанное в 1300 г. по заказу Даниила, архиепископа Мокви, в Абхазети, славится множеством миниатюр и инициалами с фигурками чудищ, животных и птиц. В тени

остаются его десять таблиц канонов. По мнению Н.П. Кондакова, недавно повторенному Изольдой Чичинадзе, они исполнены «в древнем византийском типе XI-XII вв.» Но, в действительности, таблицы неоднородны: первая, с большой водяной птицей среди нерегулярного растительного орнамента, не имеет подобий в византийском мире, остальные скопированы с греческой рукописи конца X в. в РНБ, гр. 67. Принадлежность образца X веку подтверждается тесно связанной с ним рукописью в ГИМе, Муз. 3644, с колофоном писца от 999 г. Почерк РНБ гр. 67, по заключению Б.Л. Фонкича, как и соседство здесь лепесткового стиля орнамента с лобзиковым, указывают, что эта книга возникла ближе к середине X в.

Парадоксальное соединение последних столичных нововведений с провинциальностью и отпечатком влияния исламского орнамента свидетельствует, что местом возникновения гр. 67, вероятней всего, была Антиохия, столица римского востока, ставшая, после освобождения от трехвекового арабского владычества в 969 г., главным объектом византийской политики культурной ассимиляции. Евангелие Мокви, взявшее гр. 67 за образец, судя по многим признакам, происходит из Константинополя. Его таблицы канонов пусты и изначально имели в виду только украшение книги. На христианском востоке в таблицах канонов видели мистическое отображение божественного домостроительства спасения, увенчанного победой Христа над смертью. Их украшение, соответственно, росло от первой таблицы к последней, и самые сильные впечатления приберегались на конец. Но, в отличие от образца и обычая, в Евангелии Мокви великолепней всех не завершающая, а начальная таблица – та, что не следует образцу X в.; остальные, отказываясь, по сравнению с образцом, от части своего украшения, нарочито уступают ей первенство.

Собор Мокви был посвящен Богоматери. Это определило Ее присутствие сразу на нескольких фронтисписах заказанной для него книги и особенное устройство таблиц. Не знающая ритма растительность первой, заполняющая все полости, оставленные птицами, диковинность и необычно крупные размеры этих птиц, нарочито искусственная, затейливая архитектура сближают ее с византийскими описаниями садов, в особенности, с «Описанием сада

Св. Анны» Федора Хиртакена, столичного писателя начала XIV в. Подробнейший рассказ о чудесах этого сада там лишь обрамлен, в начале, плачем его хозяйки, св. Анны о своем бесплодии и, в конце, обещанием ей скорого зачатия Марии. В изображениях жития Богоматери сад является исключительной принадлежностью тех же событий. Вероятно, именно их имела в виду первая таблица книги, помещаясь между Деисусом в начале книги и Успением в конце.

Св. Лука в Евангелии Мокви пишет свое повествование в присутствии Богоматери, напоминая, т.о., еще раз о посвящении Ей Моквского собора. Так же он был представлен в Евангелии 1054 года (Тбилиси, А 484), написанном в грузинском монастыре Богоматери под Антиохией, одном из главных очагов грузинской культуры. В 1268 г. Антиохия была уничтожена мамлюками. Возобновляя ее обычай, миниатюра Евангелия Мокви воздавала честь прославленной обители грузин. Выбор древнего антиохийского образца для его таблиц был другим знаком родства и утверждением преемственности.

Тератологический орнамент в русских рукописях XIV века Стилистические новшества. Вопрос об истоках мотивов

Э.С. Смирнова

Тератологический орнамент занял господствующее положение в декоре русских рукописей начиная со второй половины XIII в. и сохранял его на протяжении XIV в. Несмотря на происхождение многих его форм из западноевропейского искусства, он приобрёл своеобразные черты на русской почве и стал неотъемлемой частью русской православной культуры.

Вероятно, одна из причин торжества тератологии начиная с середины XIII в. заключалась в том, что после татарского разорения 1230-1240-х гг. сменились центры книгописания: теперь это уже не аристократические княжеские дворы, а монастырские скриптории, с их иной эстетической ориентацией, их близостью к народным вкусам.

Особенности русской тератологии XIII в.: крупная форма, округлые контуры, преобладание киновари в колорите, большая роль плетёного орнамента, куда включаются растительные мотивы и отдельные изображения животных. В инициалах много чисто абстрактных композиций, а если включены изображения животных и фантастических существ, то это одна фигура или – реже – две. Большая часть мотивов имеет конкретное изобразительное наполнение: это орлы, волки, львы, барсы, грифоны, змеи.

В начале - первой четверти XIV в. в русском книжном орнаменте происходит резкий перелом, что совпадает по времени с оживлением художественной деятельности на Руси. Композиции заставок получают вертикальную ось в центре; по сторонам – симметричные парные изображения фантастических существ, обвитых лентами плетёнки или телами змей. Меняются изобразительные приёмы: вместо широких крупных контуров – тонкие киноварные линии, синяя подцветка, дополнительные штрихи, иногда применяется золото.

Новый тип тератологического орнамента связан не с византийской культурой, а с использованием западноевропейских образцов, древних скандинавских прототипов (что показал В. Борн), отразившихся в не дошедшей до нас русской деревянной резьбе (предположение А. Грабара). Содержание художественных процессов на Руси в XIV в. состояло не только в противопоставлении местной традиции новым византийским импульсам. Возрождение и обновление русской культуры в палеологовский период шло в нескольких направлениях, причем в архитектуре происходили процессы одного типа, в живописи – другого, в рукописной орнаментике – третьего.

В русском тератологическом орнаменте XIV в. сочетаются языческая и христианская образность, а также византийско-русские и западноевропейские мотивы. Во многие заставки, наполненные изображениями борющихся змей и фантастических животных, включены силуэты церковных куполов, композиции бывают похожи на завершения храмов, на трёхчастные иконы-складни, к заставкам летят ангелы, под ними, как под арками, стоят святые.

Проблема состоит также и в истоках и символике некоторых мотивов. В традиционных для русской книжности фронтисписах с изображением храма появляются особые символы Церкви и Христа. В

Псалтири РНБ, Ф.п.1.2 внутри храма – большой крест и свечи, горящие на подсвечниках в виде символических рыб: образ не только храма, но его алтарной части, санктуария. Параллель этой композиции в миниатюре эпохи Меровингов, VIII в. (*Sacramentarium Gelasianum*, Vat. Reg. Lat. 316). Возникает вопрос – каким же путём этот древний образ пришёл в русскую рукопись XIV в.?

Тератологический орнамент в русских рукописях XIV в. является одним из свидетельств своеобразного развития художественной культуры на византийской периферии, включения западноевропейских мотивов в смысловую ткань русского православного искусства.

Орнамент в мозаиках позднеантичных синагог Святой Земли

Л.С. Чаковская

Мозаики синагог IV-VI вв. представляют собой значительное явление в истории культуры византийской Палестины. За короткий промежуток времени здесь была выработана особая схема украшения полов синагог, которую можно определить как иконографический канон Галилеи. Схема состоит из трех панно: с ритуальными предметами Иерусалимского Храма, с зодиакальным кругом, с Жертвоприношением Авраама. Именно она в наибольшей степени выражает богословское осмысление синагогального пространства, где мозаика служит претворению синагоги в утраченный Иерусалимский Храм.

В то же время, для Сирии, Палестины и Трансиордании V-VI вв. характерно оформление полов при помощи орнамента из сплетенных ветвей винограда или аканфа, населенного животными и птицами или оживленного жанровыми сценками (т.н. *inhabited scroll design*). Часто такой орнамент украшает полностью весь пол помещения. Он встречается также в церквях и в помещениях светского назначения, что делает его интерпретацию достаточно сложной.

Синагога в Бет-Альфе в Галилее была украшена в VI в. трехчастным мозаичным панно, которое стало одним из самых

известных памятников еврейского искусства. Однако в украшении пола здесь использован и второй выше названный орнамент, из сплетенных ветвей винограда с животными между ними, а вдобавок еще и геометрический орнамент. Эти орнаменты окружают панно с трех сторон – по бокам и в важнейшем месте возле ниши Торы, где они венчают панно с ритуальными предметами. Выполняют ли они здесь декоративную функцию или являются важной смысловой частью украшения синагоги?

С правой стороны панно обрамляет геометрический орнамент. Все изображения, включенные в него, посвящены винограду. С левой стороны идет орнамент из вьющейся лозы, заключающей в себе четырех львов и двух птиц, а также юношу с птицей в руках. На третьей стороне, возле ниши Торы, в геометрическом орнаменте находятся изображения, как бы венчающие всю смысловую программу обрамления. Это дерево, птица с четырьмя птенцами, одинокая птица, рыба и гроздь винограда.

Взятые порознь, все эти элементы встречаются в многочисленных синагогах и церквях поздней античности. Но в связи с трехчастным панно они предстают библейскими аллегориями и наглядной полемикой с христианством. Так, виноградная лоза в таком контексте выглядит символом избранного народа и Святой Земли, лев - олицетворением колена Иудина, птица – известной жертвой за грех, приносившейся в Иерусалимском Храме. Человек с птицей, схожий с персонификацией Земли, в этом контексте олицетворял праздник плодов земли – Ту би шват. Птица с птенцами, виноград и рыба, венчающие панно, вероятно, имели полемический смысл. Рыба, усвоенная со II в. христианством как символ Христа (например, в церкви в Табхе, V века, и в Мегиддо, IV века), в это же время осмысливается в иудаизме как мессианский символ, а также символ еврейского народа. Птица с птенцами (образ, легко интерпретируемый в христианском контексте благодаря словам Иисуса об Иерусалиме – Мф.23:37, Лк.13:34), встречается прежде в книге пророка Исаяи, когда он подает избранному народу надежду на воссоздание Иерусалима.

Судя по орнаментам Бет-Альфы, задача религиозного самоопределения, разрешаемая в полемике с другими вероучениями (по формулировке И.Элснера), оставалась актуальной для

синагогального искусства вплоть до VII века, когда Святая Земля перестала быть частью Византийской империи.

Орнаментальная декорация в центральном нефе и трансепте церкви Св. Георгия Диасорита (о. Наксос) и керамические иконы

О.Е. Этингоф

В церкви Св. Георгия Диасорита близ Халки на о. Наксос древнейший слой живописи М. Ахеймасту-Потамьяну датирует временем после середины XI в. В росписи XI в. использованы различные орнаменты, обрамляющие центральные образы и выделяющие целые зоны храма. Средний регистр росписи, расположенный на верхней зоне стен до уровня сводов, украшен флоральной орнаментацией в виде вьющегося белого стебля аканфа на синем фоне, который местами включает редкие красные вкрапления. На стене с орнаментом расположены медальоны с погрудными образами святых и полихромными сочными пальметтами на цветных фонах. Эта орнаментация покрывает всю поверхность стен между двумя архитектурными карнизами в центральном нефе и в трансепте. Плетения белого стебля аканфа на темном фоне, скорее всего, имитируют древнюю технику ажурной резьбы по мрамору, применявшуюся в византийской архитектуре. В византийских монументальных росписях хорошо известны приемы имитации храмовой декорации, выполненной из разных материалов и в различных техниках.

Использование нескольких вариантов таких приемов наглядно проанализировано Т. Хатзидакис на примере двух западных капелл и крипты кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде XI в. В частности, исследовательница остроумно сравнивает элементы орнаментации аканфового стебля в росписях стен и сводов, с резьбой по мрамору и интарсией VI в. в Софии Константинопольской, которые расположены как раз над колоннадами и аркадами нижнего яруса и галерей в центральном нефе храма. Орнаменты в росписях кафоликона Осиос

Лукас принципиально аналогичны декорации крестового пространства в церкви Св. Георгия на о. Наксос.

В македонскую эпоху в декорации храмов и алтарных преград широко применялись и керамические расписные иконы. Элементы аналогичного аканфового орнамента можно обнаружить и на керамических иконах с росписью и глазурью. На нескольких квадратных плитках из Галереи Уолтера в Балтиморе, происходящих из Константинополя и выделенных Ш. Герстель в группу III, в углах вокруг центрального медальона с образом святого помещено изображение белого аканфового стебля, образующего вьющиеся побеги и листовенные формы на зеленом фоне. Исследовательница не уточняет дату этой группы плиток, относя их к концу X – первой половине XI вв. Согласно ее реконструкции, иконы III группы были предназначены для декорации стены и располагались на ней подряд вплотную без рам и промежутков, по крайней мере, в два регистра, так что фрагменты растительной орнаментации по углам на нескольких соседних плитках совмещались, и благодаря этому составляли целые зигзаги и медальоны вьющегося аканфа. В совокупности эти плитки складываются на поверхности стены в декорацию, сходную с орнаментом в церкви Св. Георгия. Возможно, что керамические плитки-иконки были также предназначены для украшения верхних зон пространства храма, и орнамент их в свою очередь имитировал мраморную резьбу. Аналогичную декорацию стен, образованную рядами круглых медальонов с образами святых, реконструирует Т. Тотев на основании фрагментов керамических тондо, найденных в Круглой церкви Преслава.

Предположение о родственности приемов декорации стен монументальными росписями и керамическими плитками тем более вероятно, что, как допускает Ш. Герстель, в Константинополе керамические иконы расписывались фрескистами в зимние месяцы, когда работы по росписи храмов приостанавливались. Т. Хатзидакис также допускает, что роспись на керамических плитках могли делать художники-монументалисты.

Содержание

<i>З.А. Акопян.</i> Некоторые мотивы декоративного убранства армянских памятников VII в. и их связь с раннехристианским искусством.....	3
<i>М.И. Антыпко.</i> К вопросу о декоративной системе «золотых» дверей суздальского собора.....	4
<i>М.И. Антыпко.</i> Использование орнаментов в оформлении храмовых врат с золотой наводкой XVI в.....	5
<i>Л.М. Евсева.</i> Раннехристианский декоративный мотив в мозаиках Монреале	7
<i>В.Б. Казарина.</i> Орнаментальные композиции древнерусских подвесных пелен XVI в.	9
<i>Е.В. Лаврентьева.</i> Орнаменты в мозаиках собора Санта Мария Ассунта в Торчелло	11
<i>С.С. Манукян.</i> Орнамент в системе иллюминирования армянских рукописных Евангелий	12
<i>Лилит Микаелян.</i> Мотив лент и ожерелий в средневековой скульптуре Армении и Закавказья. Иконографические истоки в искусстве Сасанидского Ирана	14
<i>И.А. Орецкая.</i> Орнаментальный декор рукописи св. Григория Назианзина в ГИМе, Син. гр. 61.....	15
<i>В.А. Отдельнова.</i> Орнамент христианских колонных саркофагов IV века. Эволюция стиля.....	16
<i>А.С. Перображенский.</i> Чеканный орнаментальный декор новгородских икон конца XIX – XV в.....	17
<i>Д.А. Скобцова.</i> Орнамент в росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке	19
<i>А.Л. Саминский.</i> Таблицы канонов в программе украшения Евангелия Мокви (Тбилиси, Национальный центр рукописей, Q 902)	20
<i>Э.С. Смирнова.</i> Тератологический орнамент в русских рукописях XIV в. Стилистические новшества. Вопрос об истоках мотивов	22

<i>Л.С. Чаковская.</i> Орнамент в мозаиках позднеантичных синагог Святой Земли.....	24
<i>О.Е. Этингоф.</i> Орнаментальная декорация в центральном нефе и трансепте церкви Св. Георгия Диасорита (о. Наксос) и керамические иконы.....	26