

**ДЕВЯТЫЕ ДАНИЛОВСКИЕ ЧТЕНИЯ  
«АНТИЧНОСТЬ — СРЕДНЕВЕКОВЬЕ —  
РЕНЕССАНС». ПАМЯТНИК В КОНТЕКСТЕ  
ЭПОХИ. К СТОЛЕТИЮ И.Е. ДАНИЛОВОЙ**

Ольга Е. Этингоф

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии  
художеств; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,  
etinhof@mail.ru

*Аннотация:*

Статья предлагает тезисное изложение Всероссийской научной конференции с международным участием «Девятые Даниловские чтения. Античность—Средневековье—Ренессанс. Памятник в контексте эпохи. К столетию И.Е. Даниловой». Организатором выступил Институт высших гуманитарных исследований имени Е.М. Мелетинского (ИВГИ) Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ).

*Ключевые слова:*

Данилова Ирина Евгеньевна, столетие, Античность, Средневековье, Ренессанс, памятник, живопись, скульптура, мозаика, икона, монументальная живопись

*Для цитирования:*

Этингоф О.Е. Девятые Даниловские чтения «Античность—Средневековье—Ренессанс». Памятник в контексте эпохи. К столетию И.Е. Даниловой // *Academia*. 2022. № 3. С. 325–344.  
DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-325-344

**THE NINTH DANILOVSKY READINGS  
“ANTIQUITY – MIDDLE AGES – RENAISSANCE”.  
A MONUMENT IN THE CONTEXT OF AN EPOCH.  
TO THE CENTENARY OF IRINA E. DANILOVA**

Olga E. Etinhof

Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian Academy of Arts;  
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
etinhof@mail.ru

*Abstract:*

The article offers a summary of the All-Russian scientific conference with international participation “The Ninth Danilovsky Readings. ‘Antiquity – Middle Ages – Renaissance’. A monument in the context of an epoch. To the centenary of I.E. Danilova”. It was organized by the Institute of Higher Humanitarian Studies named after E.M. Meletinsky (IVGI), Russian State University for Humanities (RSUH).

*Keywords:*

Irina E. Danilova, centenary, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, monument, painting, sculpture, mosaic, icon, monumental painting

*For citation:*

Etinhof, O.E. (2022), “The Ninth Danilovsky Readings. ‘Antiquity – Middle Ages – Renaissance’. A monument in the context of an epoch. To the centenary of Irina E. Danilova”. *Academia*, 2022, no 3, pp. 325–344.  
DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-325-344



Ирина Евгеньевна Данилова в Венеции

9–11 марта 2022 года состоялась Всероссийская научная конференция с международным участием «Девятые Даниловские чтения. Античность — Средневековье — Ренессанс. Памятник в контексте эпохи. К столетию И.Е. Даниловой». Формат мероприятия — онлайн, и в этом году оно полностью прошло в Zoom. Конференция организована Институтом высших гуманитарных исследований имени Е.М. Мелетинского (ИВГИ) Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). В состав оргкомитета вошли: О.Е. Этингоф (председатель), Е.А. Савостина, С.Д. Серебряный, Н.Ю. Костенко, Е.Е. Жигарина.

Конференция проводилась в память Ирины Евгеньевны Даниловой, много лет занимавшей пост заместителя директора Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, а с 1992 года и до самой смерти работавшей в Институте высших гуманитарных исследований имени Е.М. Мелетинского (ИВГИ). Среди ее широких профессиональных интересов Античность, Средневековье и Ренессанс занимают значительное место. Таким образом, конференция прямо следует направлению ее исследований. В этом году отмечается столетний юбилей со дня рождения Ирины Евгеньевны, и конференция приурочена к этому событию.

Начали конференцию сообщения о самой Ирине Евгеньевне. *С.Д. Серебряный* (ИВГИ РГГУ, Москва) поделился своими воспоминаниями о совместной работе с ней. *О.Б. Малинковская* (ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва) рассказала о мемориальной выставке в библиотеке Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, посвященной столетию ученого. Выставка была подготовлена М.И. Ивановой и самой О.Б. Малинковской. В секции древнерусского искусства *Э.С. Смирнова* (Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Государственный институт искусствознания, Москва) выступила с анализом не утратившей актуальности книги И.Е. Даниловой о творчестве Дионисия.

Главная задача конференции — представить различные направления исследований по Античности, Средневековью и Ренессансу в области художественной культуры, археологии и теории искусства, а также продемонстрировать неразрывную связь основных этапов развития искусства на протяжении всех этих эпох. Что касается Средневековья, то, как и в прошлые годы, мы руководствуемся идеей единства Европы и, несмотря на схизмы и конфессиональные различия, взаимодействия художественных процессов



Выставка научных трудов в библиотеке ГМИИ имени А. С. Пушкина, посвященной столетию И. Е. Даниловой.

западноевропейского, византийского и древнерусского искусства, а также связи раннехристианского искусства с античными и восточными корнями.

Зарубежный участник конференции этого года — ливанская исследовательница из Бейрута профессор Н. Хелу, специалист по раннехристианскому и восточнохристианскому искусству. В конференции приняли участие представители академических, вузовских, музейных и других учреждений. Было прочитано почти 40 докладов. Трехдневная программа включала три секции: античности, восточно-христианского и русского средневекового искусства, а также искусства Западной Европы, Средневековья и Ренессанса.

В ходе конференции были продемонстрированы новые памятники, данные и интерпретации известных проблем. Секция, посвященная культуре, археологии и искусству античности, включала ряд докладов с обсуждением и публикацией совершенно новых памятников, археологических и реставрационных открытий. Целая группа докладов была посвящена различным проблемам терракот и керамики Древнего мира. Часть докладов античной секции касалась скульптуры и саркофагов. Попутно в этих же сообщениях рассматривались различные иконографические, стилистические и реконструктивные проблемы, а также новые атрибуции. В фокусе внимания оказались и вопросы монументальной живописи — как настенной декорации, так и напольных мозаик. Важным аспектом программы и обсуждения стали доклады, касающиеся археологических находок в Северном Причерноморье, а также искусствоведческого исследования проблем местной художественной культуры и взаимоотношений с Грецией.

Что касается Средневековья, то, как и прежде, на Даниловских чтениях организаторы руководствовались концепцией единства развития западноевропейского, византийского и древнерусского искусства. Несмотря на схизму XI века, европейская художественная культура в Средние века была целостной и включала части, связанные как с католической, так и с православной церковью.

В нескольких докладах рассматривались стилистические и атрибуционные аспекты изучения памятников византийского мира. Значительный блок средневековой секции был посвящен проблемам древнерусского искусства; часть докладов касалась

древнерусской монументальной живописи и икон. Несколько сообщений второго дня конференции были посвящены скульптуре и прикладному искусству.

Весьма содержательной в этом году получилась секция, посвященная искусству и культуре Западного средневековья и Ренессанса. Ведущее место в ней заняло новое поколение совсем молодых исследователей, которое теперь по праву может определять тенденции и проблематику исследований художественной культуры Возрождения и его связей со Средневековьем. Целая группа докладов касалась проблем искусства западного Средневековья, как общих, так и специфичных для отдельных регионов, а также связей западной христианской иконографии с Византией.

Большая группа докладов была посвящена живописи и скульптуре итальянского Возрождения. Завершил конференцию теоретический доклад *С.С. Ванеяна* (МГУ имени М.В. Ломоносова, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН, Государственный институт искусствознания, Москва) по иконологии.

В общей дискуссии были объединены исследователи разного профиля: историки и теоретики искусства, музейные хранители, археологи, историки и реставраторы. Это позволило составить максимально объемное представление об искусстве прошедших эпох, гарантировало новизну интерпретации и придало конференции разносторонний междисциплинарный характер. Кроме того, значительной чертой прошедшей конференции стало внимание к конкретным памятникам и пристальный анализ произведений древности, что соответствует теме этого научного собрания — «Памятник в контексте эпохи».

При составлении программы организаторы ставили своей целью включение в число участников не только маститых специалистов, но также аспирантов, недавних выпускников, молодых преподавателей. На конференции удалось продемонстрировать значительные результаты обучения истории искусства в Российском государственном гуманитарном университете (РГУ) и МГУ имени М.В. Ломоносова, показав работу целого ряда серьезных молодых исследователей, только входящих в научную среду.

### Тезисы конференции

*С.Д. Серебряный* (ИВГИ РГУ, Москва), *О.Б. Малинковская* (ГМИИ имени А.С. Пушкина).  
*Из воспоминаний о И.Е. Даниловой.*

*М.Н. Ненахова* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва).  
*О семантике клазоменских саркофагов-ванн периода архаики.*

На территории нескольких некрополей древнегреческого ионийского полиса Клазомены (современная Турция) были найдены погребения в керамических ваннах-саркофагах, датируемые VII–VI вв. до н.э. Саркофаги в форме ванн — явление, характерное для минойской и, отчасти, микенской культур, в архаической же Греции их число не столь велико (помимо нескольких примеров из Клазомен, подобное захоронение было обнаружено в некрополе «Бент» милетской колонии Истрия). Вместе с тем, археологический материал, происходящий из той же Ионии (Смирна, Колофон, Милет, о. Самос), а также находки из греческих городов Фракии (Олинф) и Причерноморья (Пантикапей) показали, что ванны в архаическое время могли существовать в культовых и общественных зданиях (пританеях), предположительно выполняя сакральные функции.

Феномен использования саркофагов в форме ванн или ванн в качестве погребальных контейнеров в архаических Клазоменах описан в научной литературе [Sevizoğlu 2008, 2015]. Однако в исследованиях практически не затрагиваются семантические аспекты данного явления. Задача доклада состояла в том, чтобы на основе археологических и письменных источников (в том числе текстов гомеровского эпоса) коротко очертить контекст использования ванн в архаических полисах, одновременно показав, что их форма имела сакральные и героические коннотации. Этим может быть обусловлено их использование в качестве саркофагов.

*А.Е. Хозикова* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва).

*Дельфийская метопа с конем и всадником: мотив укрощения, его истоки и значение в искусстве классической Греции.*

Доклад посвящен одному памятнику и конкретному пластическому мотиву, который, тем не менее, позволяет затронуть более широкий круг вопросов, касающихся иконографии и сюжетного репертуара классической греческой архитектурной скульптуры. Речь идет о метопе с уникальной композицией, представляющей коня и всадника, которая происходит из фриза толоса в святилище Афины Пронайи в Дельфах (380–360 гг. до н.э.). Очевидных аналогий этому изображению среди современных или более ранних архитектурных рельефов нет. Метопа была исследована и восстановлена в 1979 г. Жаном Маркаде (ее оригинал хранится в археологическом музее Дельф), но до сих пор никто ясно не высказался о том, что именно на ней изображено и как она соотносится с другими частями фриза. Возможны как минимум две интерпретации сцены — падение всадника или укрощение коня. Второй вариант кажется наиболее подходящим в контексте возможной сюжетной программы толоса.

В докладе прослеживается иконография укрощения и ее связь с некоторыми сюжетами и контекстами. Анализируются формальные особенности метопы, ее неординарная композиция, в которой развиваются и усложняются более ранние схемы. Особое внимание уделяется визуальной интерпретации мифа о Геракле и конях Диомеда, а также возможности сопоставления дельфийской метопы именно с этим сюжетом. Кроме того, композиция метопы рассмотрена в перспективе изображения укротителей (Александра Македонского, Диоскуров) в более позднем эллинистическом и римском искусстве.

*Д.А. Калинин* (ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва).

*Южноиталийские терракоты в собрании ГМИИ имени А.С. Пушкина: проблемы реставрации и атрибуции.*

В последние два десятилетия в ГМИИ имени А.С. Пушкина ведется активная работа по восстановлению предметов из фонда перемещенных ценностей, в частности, античных терракот, среди которых значительное место принадлежит памятникам, происходящим из южной Италии. В докладе рассматривается начальный этап восстановления ряда южноиталийских терракот и проблемы, встающие перед исследователями в ходе их реставрации и атрибуции.

*Т.П. Кишбали* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва).

*«Игра природы»: раковина как пластический мотив в античном искусстве.*

Раковины моллюсков отличаются огромным разнообразием. Античные авторы это знали — в морских раковинах «чрезвычайно многообразно проявилась игра природы — столько разных окрасок, столько разных по форме раковин» [Plin. NH IX. 103]. Помимо широкого практического применения, изображение раковин было распространено за счет упомянутого пластического и визуального разнообразия, ассоциативной активности, а также «интригующего» аспекта, скрытого внутри внешней оболочки. Они (в первую очередь двустворчатый морской гребешок) ассоциировались с Афродитой Анадиоменой, изображались как атрибут ее рождения — например, в позднеклассической вазописи и на помпейских фресках. Образ был популярен и в эллинистической мелкой пластике.

Особого внимания заслуживают сосуды, в которых творчески соединяются объем сосуда и идея раковины как вместилища. Это и пластические арибаллы (начиная с эпохи архаики), и другие виды ваз (иногда с включением миниатюрной скульптурной группы, например, с упомянутым уже рождением Афродиты), а также многочисленные керамические и металлические двустворчатые пиксиды. Уникальное место занимают в этом ряду мраморные раковины, вырезанные из одного куска камня и подражающие сложной форме «пеликаньей ноги».

В докладе рассматривается использование мотива раковины древними мастерами: как природная форма интерпретируется и обыгрывается в произведениях искусства. В первую очередь акцент делается на объемных трактовках природного мотива в произведениях керамики, торевтики, мелкой пластики.

*А.А. Корзун (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва).*

*Сцена купания младенца Диониса в декорации театров Малой Азии: истоки иконографии и римский контекст.*

С середины II в. в рельефной декорации театров Нисы, Перги и Сиды в Малой Азии появляется сцена омовения младенца Диониса нимфами. Композиция имеет устойчивую иконографию. Включение сцены в состав повествовательных циклов, изображение фигуры Гермеса и Зевса на соседних плитах позволяют связать ее с мифом о рождении Диониса из бедра Зевса и воспитании бога нисейскими нимфами. Несмотря на известность легенды, первые примеры изображения купания Диониса появляются в римском искусстве на рубеже эпох в живописной декорации и кладках аристократических домов Рима и Кампании, а также в рельефной декорации саркофагов. В научной литературе появление этой иконографии связывается с установлением культа Диониса Гебона в Неаполе во времена Августа. Ко II в. сцена основательно входит в репертуар рельефной декорации саркофагов и декоративных программ театров. В IV столетии появляются ее вариации, где место Диониса занимают Ахилл и Александр Великий.

Анализ памятников указывает на более ранние истоки данной сцены. Предпринимается попытка их прояснения. Вместе с тем, устанавливаются причины обращения к сюжету в контексте культурной среды Империи, выявляются семантические аспекты сцены. В результате выдвигается гипотеза об эллинистических прототипах образа младенца Диониса и его связи с концепцией наступления «золотого века» в Риме. Слияние образов императора и Диониса, новые аспекты, связанные с культом нимф, позволяют увидеть в сцене купания намек на образ «императорского дитя». В контексте культуры и визуальной саморепрезентации малоазийских городов присутствие сцены купания в декоративных циклах среди сюжетов местных легенд, по всей видимости, свидетельствует об интеграции местных культов в имперскую мифологию.

*В.С. Сусленков (Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва).*

*Мозаики Виллы амазонок из Халеплыбахче (Шанлыурфа, Турция): новооткрытый ансамбль VI в. с языческими сюжетами.*

«Вилла амазонок» была открыта в Халеплыбахче в 2006–2009 гг., и с 2019 г. экспонируется в отдельном музейном комплексе в Шанлыурфе. Данные об археологическом контексте находки еще не изданы, монографических текстов, как и исследований стиля и сюжета, судя по известным публикациям, еще нет.

Датировка напольных мозаик условная и достаточно широкая — от второй половины V в. до второй половины VI в.; видимо, они исполнены в первой половине VI в., о чем говорит и манера исполнения ликов, стилизованные приемы рисунка, тип образности. Ценность мозаики и в высоком качестве исполнения, и в неожиданной для VI в. полноте мифологического цикла (История Ахиллеса и Охоты Амазонок).

История Ахиллеса — одна из немногих языческих тем, сохранившихся в искусстве поздней античности и в раннехристианском контексте. В IV–VI вв. Ахиллес — единственный из героев, изображения которых известны в этот период (Геракл, Мелеагр, Ипполит, Персей, Одиссей, героизированный Александр), сохранивший в своей истории черты героического «жития» (ранее истории всех героев разворачивались по тому же принципу). Из множества сцен с его участием к IV в. формируется устойчивая иконография, сократившаяся до сцен его рождения Фетидой, предсказания бессмертия Мойрами, надления его неуязвимостью в водах Стикса, воспитания героя кентавром Хироном, обнаружения переодетого девой Ахиллеса среди дочерей Ликомеда на Скиросе, т.е. герофании, расставания с Брисеидой или возвращение ее к нему, оплакивания убитой им амазонки Пентесилей, великодушного милосердия к Приаму. Мозаики Виллы амазонок имеют дополняющие это «житие» эпизоды, вроде встречи Фетиды с сыном, уточняющие общий замысел цикла.

В целом это соответствует и содержанию картин с Ахиллесом на саркофагах II–III вв., на мозаиках IV–VI вв., на предметах малых форм искусства IV–VII вв.: помимо идеи апофеоза после смерти, избранные моменты истории героя являются этапами восхождения души к совершенству. Подтверждают это и авторы IV–V вв. (Либаний,

христианские писатели), акцентирующие в образе героя момент божественного рождения, идеал воспитания, сострадательности и добродетельной жизни.

В цикл Ахиллеса должна быть включена и сцена с охотящимися амазонками, давшая название всей Вилле. Это очевидно ввиду связи амазонок с его культом и, в более широком плане, связывает Ахиллеса с признаком «героического» — охотами героев — в позднеантичном искусстве (потому представлена именно охота, а не традиционные битвы с амазонками). В позднеантичном искусстве охота амазонок, вышедшая из «героического» цикла, стала самостоятельной его версией.

Центрирование поля бордюром с «нильскими пейзажами» и играющими младенцами также соответствует устойчивой программе мозаичного поля в позднеантичном искусстве, превращающей изображенное на нем в «принцип универсума», которым в «героическом цикле» являются испытания / страдания — смерть — воскресение / апофеоз и посмертное блаженство героя.

*Тугушева О.В.* (ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва).

*Мастерская мастера Йены. Новые материалы.*

В 2021 г. в ходе исследований античного Пантикапея Боспорской археологической экспедицией ГМИИ имени А.С. Пушкина было найдено большое число фрагментов античной расписной керамики. К числу самых интересных бесспорно следует отнести фрагменты трех краснофигурных сосудов начала IV в. до н.э.

Первый — фрагмент килика на низком кольцевидном основании. В тондо практически целиком сохранилась двухфигурная композиция, изображающая единоборство юноши и сатира; наружные стороны были украшены стандартными для этого типа чаш парами фигур, но от них, к сожалению, уцелели только ступни ног двух юношей; пространство под ручками заполняли пышные орнаменты из пальметт, отдельных стеблей и лепестков, также сохранившиеся лишь фрагментарно. Композиция в тондо находит параллели среди работ вазописцев мастерской мастера Йены, работавшего на рубеже V–IV вв. до н.э., например, на киликах в Готе с менадой и сатиром или в Вене с двумя юношами. Рисунок исполнен уверенно, хотя и несколько небрежно. В трактовке фигур, их деталей — черт лиц, волос, в подробном рисунке мускулатуры обнаженных тел лаком разной плотности, кистей рук с характерным отставленным большим пальцем — много параллелей с аналогичными элементами в росписях целого ряда киликов, приписываемых самому мастеру Йены. Все это позволяет видеть в рассматриваемом сосуде еще одну работу этого вазописца.

Второй фрагмент также представляет собой дно килика на низком основании, с прилегающими частями стенок и одной, частично сохранившейся ручкой. В тондо две фигуры юношей, обнаженных, каждый с узким плащом за спиной, развевающиеся концы которого подчеркивают быстрые движения идущих или бегущих персонажей. От росписей наружных сторон сохранилось изображение ног и бедер одной обнаженной фигуры и часть ноги другой, а также крупные веерные пальметты в зоне ручки. Композиция росписи тондо, с двумя идущими в одном направлении фигурами, имеет целый ряд параллелей среди работ как мастера Йены, так и вазописцев его мастерской — это килики в Вюрцбурге, Москве, Бонне, фрагменты в Афинах и Йене. Но по качеству рисунка эта роспись уступает первой: линии менее гибкие, местами однообразные, подчас схематичные. Возможно, это работа не самого вазописца, но одного из ближайших ему мастеров.

Третья находка — около половины тулова так называемого глубокого килика, с сохранившейся почти целиком росписью одной стороны — две мужские фигуры в плащах, пальметта под утраченной ручкой и незначительная часть одной из фигур оборотной стороны чаши. На дне внутри стандартный штампованный орнамент из пальметок в кольце из ов. Подобные сосуды были широко распространены в поздний период существования мастерской мастера Йены, ближе к концу первой четверти IV столетия; их фрагменты в большом количестве представлены в коллекции ГМИИ имени А.С. Пушкина.

Можно предположить, что на рубеже V–IV вв. до н.э. в Пантикапей регулярно поставлялась керамика из этой мастерской, причем не только массовая продукция,

каковой являются глубокие килики, но и сосуды с росписью, исполненной лучшими ее мастерами, о чем свидетельствуют новые памятники, найденные в сезоне 2021 года.

*Н.А. Налимова* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва).

*Тема границ и мотив героона в эллинистической погребальной живописи Македонии и Босфора.*

В погребальной культуре эпохи поздней классики и эллинизма феномен героизации умершего находит многочисленные и разнообразные проявления как в самом погребальном ритуале, так и в его архитектурном обрамлении. Достаточно вспомнить такие известные малоазийские гробницы-герооны, как Монумент Нерейд в Ксанфе, Галикарнасский Мавзолей, фракийские кенотафы, где зафиксированы следы отправления посмертного культа (Голяма Косматка, Старосел), македонские царские погребения.

В докладе рассматривается одна из специфических граней этой темы — образ героона, созданный и интегрированный в погребальную архитектуру посредством живописи. Источником такого рода решений в период эллинизма, видимо, следует считать погребальное искусство раннеэллинистической Македонии. Наиболее известный и наглядный пример — семейный склеп Лисона и Калликла в Миесе (Лефкадии), где погребальная камера «трансформируется» в подобие святилища-героона посредством иллюзионистической живописной декорации. Эта гробница была детально проанализирована Стеллой Миллер [Miller, 1993], однако более скромные и менее сохранные памятники в районе Пидны и Салоник (включая гробницы-цисты), в которых нашел применение тот же принцип, не получили пока достойного осмысления.

Живописное оформление внутреннего пространства гробницы как героона-перибола становится важной тенденцией в Македонии в первой половине III в. до н.э. Более того, система декорации такого рода и отдельные изобразительные ее элементы на протяжении того же столетия вливаются в эллинистический художественный *koine*. Подобные решения можно найти в эллинистических гробницах Этрурии, Лукании, птолемеевского Египта и Фракии, где тема героона переосмыляется в соответствии с местными формами погребальной архитектуры и обряда, а также локальными художественными вкусами. На этом фоне решения, неожиданно близкие к македонским, представлены в склепах, открытых на Таманском полуострове: гробница Первого кургана Васюринской горы и так называемый Анапский склеп [Ростовцев, 1913–14]. Они принадлежат к группе гробниц «македонского типа», открытых на Боспоре [Виноградов, 2017] и аналогичны македонским гробницам с точки зрения не только декорации, но и архитектурной типологии.

Указанный круг памятников позволяет, с одной стороны, затронуть проблему культурных контактов и параллелей между регионами с учетом всего накопленного на данный момент материала, а с другой — поразмыслить о семантических аспектах погребальной живописи, о важной теме границ, о роли живописного иллюзионизма и приемах имитации в погребальном искусстве.

*Т.В. Егорова* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва), *Т.А. Ильина* (ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва), *С.М. Ильяшенко* (Институт археологии РАН, Москва).

*Об одном уникальном сосуде из раскопок усадьбы «Воскресенское 2».*

В июне — декабре 2019 года археологическим отрядом ООО «ИГЦ специальных работ» проводились охранно-спасательные археологические раскопки на участке выявленного объекта археологического наследия «Усадьба Воскресенское 2», попадающего в границы полосы отвода строящейся автомобильной дороги А-290 Новороссийск — Керчь на участке км 47 — км 52 (обход г. Анапа) в Анапском районе Краснодарского края.

Здесь были открыты участок дороги и располагавшийся к западу от него усадебный комплекс. В него входили 5 каменных построек и два мощеных двора, обнесенные по периметру стеной. В результате работ было выявлено два активных периода существования усадьбы, первый из которых предварительно датировался второй половиной IV–III вв. до н.э., а второй относился ко II — первой половине I вв. до н.э. Основными хроноиндикаторами для выделения этапов служили многочисленные монеты, амфорные клейма, а также фрагменты парадной и столовой посуды, обнаруженные в слоях усадьбы.

Почти все сохранившиеся каменные сооружения относились ко второму этапу существования. Ранний горизонт был представлен рядом хозяйственных ям, а также остатками культурного слоя, сохранившегося участками под камнями основания позднейших сооружений. Именно в таком слое у внешней стороны северо-западной стены основной постройки усадьбы был обнаружен фрагмент сосуда, которому посвящен данный доклад.

Это был довольно крупный (до 70 см в высоту) сосуд, от которого сохранилась лишь небольшая часть горла с одной вертикальной ручкой. В волутообразном верхнем завершении ручки размещены парные женские головки, одна из которых полностью утрачена. Нижний атташ украшен маской молодого сатира чуть меньшего размера. По всей видимости, найденный фрагмент был частью красноглиняного волутообразного кратера (*volute-krater*) — местной имитации импортных образцов. О его боспорском (предположительно, горгиппийском) происхождении свидетельствуют, в первую очередь, визуальные характеристики глины и орнамент, нанесенный белой краской на красно-коричневое покрытие. Морфологически близкие изделия датируются IV–III вв. до н.э.

Находки привозных кратеров подобного типа крайне редки в Причерноморском регионе. Нет аналогов и среди керамики местного производства, формы которой, как правило, подражали средиземноморским прототипам.

*Е.А. Савостина* (Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова, Москва).

*«Поверил я алгеброй гармонию...». Об одном удивительном изделии греческих мастеров.*

Доклад посвящен диковинной вещи, одновременно и неожиданной, и знакомой. Авторами предложен ее иконографический разбор, представлен круг родственных памятников, а также приведены результаты анализа, выполненного с помощью естественно-научных методов. Благодаря нестандартной идее сформулирована задача исследования, которая в дальнейшем была решена благодаря счастливому стечению обстоятельств.

*В.А. Христановский* (Институт археологии РАН, Санкт-Петербург).

*Боспорский город Китей в эпоху великого переселения народов (по материалам археологических раскопок 1992–2021 годов).*

Боспорский город Китей, расположенный на юго-восточном побережье Керченского полуострова, существовал с рубежа VI–V вв. до н.э. до первой половины VI в. н.э. Наиболее интенсивные периоды жизни Китея по археологическим данным — IV–III вв. до н.э. и I–II вв. н.э. Работы, проводимые с 1970-х годов до настоящего времени на нескольких некрополях, открытых к северо-востоку, северу, северо-западу и юго-западу от городища, в целом это подтверждают. Исследования юго-западного предместья Китея в последнее десятилетие XX в. и первые два десятилетия XXI в. позволили отчетливее представить особенности жизни Китея во второй половине IV–V вв. н.э.

На юго-западном участке, в зоне интенсивной береговой абразии, были открыты три монументальных склепа, сложенные из блоков и плит известняка, с мощными полами и, предположительно, полуциркульными сводами, датирующиеся серединой — второй половиной IV в. до н.э. Над склепами, внутри камер и сопутствующих жертвенных ям, а также в непосредственной близости от склепов были исследованы более 40 грунтовых и плитовых могил, а восточнее — грунтовой склеп, ритуальные площадки, ямы и комплексы, относящиеся к позднеантичному времени. Масштаб открытых следов ритуальных действий с учетом того, что они были перекрыты сохранившимися на этом участке мощными насыпями-валами, позволяет предположить, что в эпоху Великого переселения народов в связи с усилившимися миграционными процессами состав населения Китея значительно изменился. Материалы, полученные в ходе работ последнего десятилетия, свидетельствуют о значительном увеличении сармато-аланского этноса в составе населения Китея и, возможно, существенном изменении его облика во второй половине IV–V вв. н.э.

*Е.Ю. Ендольцева* (Институт востоковедения РАН, Москва).

*Орнаменты-розетки в христианском искусстве на Кавказе (архитектурная пластика) в эпоху Средневековья: истоки и значение мотива.*

Сообщение посвящено исследованию значения мотива розетки в средневековом христианском искусстве на Кавказе. Приводится краткий обзор изображений розеток в архитектурной пластике христианских храмов на Кавказе в IV—IV вв. Затем путем выявления тех же изображений на памятниках нехристианского круга указанного периода, а также при рассмотрении аналогий из более отдаленных регионов (Каппадокия), удается установить, что этот знак имел истоки в искусстве более древних эпох. Этнографические данные помогают предположить, что розетки на христианских храмах выполняли (как и в традиционно-бытовой среде) охранные функции.

*Н. Хелу* (Ливанский университет, Бейрут).

*Раннехристианская мозаика церкви Св. Христофора из Кабр Хирам (Ливан — Париж, Лувр). Вопросы стиля.*

Мозаика из церкви Св. Христофора в Кабр Хирам, датированная 575 г., хранится в Лувре. Она была открыта в 1861 году Эрнестом Ренаном. Эта напольная мозаика покрывала все базиликальное пространство. в центральном нефе изображены сцены с животными и сельскохозяйственные работы годового цикла, в боковых нефах в медальонах помещены персонификации времен года, двенадцати месяцев и четырех ветров. Тем самым иконография комплекса содержит развернутый календарный цикл.

Наряду с этим, утонченный и антикизирующий стиль мозаики связывает ее с художественным явлением, получившим название юстиниановского ренессанса. Тема календаря в этой мозаике была подробно изучена в литературе, в то время как вопрос о ее стиле никогда не интересовал исследователей. В докладе внимание сосредоточено именно на стиле памятника и его связи с культурой эпохи.

*М.А. Лидова* (РАН, Новосибирск).

*Росписи времени Адриана I (772–795) в церкви Санта Мария Антиква в Риме.*

В докладе рассмотрена ктиторская композиция папы Адриана I, некогда украшавшая атриум церкви Санта Мария Антиква и являющаяся важнейшим свидетельством живописи Рима конца VIII в. Из-за состояния сохранности росписи папы Адриана I были сняты со стен атриума и сегодня находятся в основном пространстве церкви. Роспись представляет собой многофигурную композицию большого размера. В центре композиции изображена Богородица на троне с Младенцем Христом. Справа и слева от нее, по три с каждой стороны, представлены шесть фигур — два епископа, три святых воина и сам папа Адриан I.

Доклад посвящен подробному иконографическому и стилистическому анализу этой росписи с попыткой идентифицировать образы святых, которые из-за утраты подписей остаются безымянными. Важной задачей исследования является восстановление того культурного и исторического контекста, который предопределил возникновение этой ктиторской композиции, а также выявление ее связи с более ранними декорациями в церкви Санта Мария Антиква. Особой темой стало уточнение значения росписи папы Адриана для истории развития важнейшей для средневекового искусства Рима иконографии Марии Рeginy (Богородицы Царицы).

*А.В. Захарова* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Государственный институт искусствознания, Москва).

*Фрески первого слоя в церкви Св. Стефана в Касторье и их место в византийской монументальной живописи Македонского периода.*

В докладе рассмотрено художественное своеобразие фресок первого слоя в церкви Св. Стефана в Касторье. Исследователи датировали этот ансамбль по-разному — от середины IX в. до первой половины XI в. Сравнение стиля живописи с памятниками Балкан и Малой Азии, а также анализ орнаментальных мотивов, по мнению автора, позволяют отнести фрески церкви Св. Стефана ко второй половине X в. Обзор памятников монументальной живописи конца IX–X вв. в Македонии показывает, что здесь на протяжении

длительного времени развивался собственный вариант экспрессивного линейного стиля, хотя существовали и некоторые отражения исходивших из Константинополя классических тенденций.

*И.А. Алексеев* (Музеи Московского Кремля, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва).

*Роспись апсиды капеллы над южным алтарем Софии Охридской. Вопросы датировки.*

Атрибуция фресок, сохранившихся в капелле над южным алтарем Софии Охридской, имеет комплекс нерешенных историографических проблем, касающихся времени пристройки капелл к основному объему сооружения. Х. Шмидт-Аннаберг, Д. Коцо, Д. Бошкович и К. Томовски склонны отождествлять время их появления со строительством экзонартекса в XIV в. Согласно другой концепции (Р. Любинкович, Б. Шельвальд, С. Чурчич), основанной на данных отчетной реставрационной документации начала 1950-х годов, капеллы появились одновременно с сооружением наоса и алтарной зоны собора в первой четверти XI в. Третья версия (Д. Стрицевич) также предполагает возведение капелл одновременно с основным объемом храма, однако относит весь комплекс к эпохе царя Бориса (852–889). Согласно четвертой гипотезе (Р. Краутхаймер), капеллы возникли в XI в., но не одновременно со строительством основного объема сооружения, а позже. Пятая концепция (А. Уартон-Эпштейн) предполагает, что капеллы пристраивались в эпоху царя Самуила (980–1014) к уже существовавшему на тот момент сооружению.

Столь широкий разброс архитектурных датировок внес существенные разногласия в существующие гипотезы о времени росписи помещения. Диапазон датировок самих фресок варьируется от середины XI в. до первых десятилетий XIV в. В рамках доклада предпринята попытка разделить роспись капеллы на два стадийно разных этапа. Отдельные архитектурные признаки и стилистические характеристики самой живописи указывают на то, что апостольский цикл на северной стене и изображения ангелов в апсиде не могли быть созданы в один этап. Одна из задач сообщения — уточнить предположение о времени появления фресковой декорации в апсиде капеллы.

*М.И. Яковлева* (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва).

*Росписи первой трети XIII века в Старой Митрополии в Верии: состав, художественные особенности, происхождение мастеров.*

Старая Митрополия в Верии принадлежит к числу наиболее значительных памятников византийской эпохи в Северной Греции и дает ценнейший материал для изучения эволюции живописи переходной стадии от комниновского к палеологовскому искусству. Росписи храма создавались на протяжении длительного времени, начиная с первой половины XII в. и до первых десятилетий XIV в. В докладе рассмотрены те из них, которые были исполнены на втором этапе работ по украшению интерьера базилики и обычно относятся к первой трети XIII в.

В исследовательской литературе проблемы состава фресок т. н. второй фазы — интерпретация художественных особенностей, время создания и происхождение мастеров — решались по-разному. Е. Цигаридас относит к этому этапу композиции верхнего яруса центрального нефа — Дванадцатые праздники и Страсти Христовы. Отмечая художественную неоднородность этой группы росписей, исследователь датирует их первой четвертью XIII в. (подчеркнув, что часть сцен могла быть исполнена ранее — между 1185 и 1204 годами) и высказывает предположение о происхождении живописцев из Фессалоник. Ф. Папазотос существенно расширяет круг росписей раннего XIII в., датирует фрески временем между 1215–16 и 1224–25 гг. и приписывает их созданию артели художников из Эпира. Л. Фундич сужает предложенную Ф. Папазотосом датировку до 1220–1222 гг. и относит живописное убранство Старой Митрополии к сфере художественного влияния Фессалоник.

Цель доклада двояка. Во-первых, более определенно очертить состав росписей Старой Митрополии, которые с высокой степенью вероятности относятся к первой трети XIII в. Во-вторых, попытаться уточнить происхождение круга мастеров, опираясь

на сохранившиеся памятники монументальной живописи и иконописи Фессалоник, Касторьи и Эпира конца XII — первой половины XIII вв.

*Э.С. Смирнова* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Государственный институт искусствознания, Москва).

*О книге И.Е. Даниловой о фресках Ферапонтова монастыря.*

*О.Е. Этингф* (Институт высших гуманитарных исследований РГГУ, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН).

*Вновь о росписях церкви Св. Георгия в Старой Ладогге.*

В новгородской земле при князе Всеволоде (Гаврииле) сложилась традиция совместного княжеского и церковного заказа. Георгиевский собор Юрьева монастыря был заложен в 1119 г. Всеволодом и игуменом Кириаком, который в Новгородской первой летописи упомянут даже в качестве первого заказчика: «Заложы Кюрьякъ игумен и князь Всъволодъ церковь камяну манастырь святого Георгия Новѣгородѣ» [НПЛ, с. 21, 205]. Аналогично участие Всеволода и архиепископа Нифонта в основании новгородской церкви Успения Богородицы на Торгу, заложенной в 1135 г.: «Заложы церковь камяну святаыя Богородица на Търговищи Всъволодъ, Новегородъ, съ архиепископъмъ Нифонтомъ» [НПЛ, с. 23, 208].

Ситуация с заказом церкви Св. Георгия в Старой Ладогге сложнее: о ее возведении летописи не сообщают. Как показал С.В. Лалазаров, церковь строилась в два этапа. Возможно, закладка фундаментов храма связана с архиепископом Нифонтом. Е.В. Соленикова высказала идею о единой программе застройки Ладогги, изначально разработанной архиепископом. Возможные заказчики строительства храмов в Ладогге после 1153 г. — новгородские князья, в том числе это касается второго этапа строительства церкви Св. Георгия во второй половине 1160-х гг. Не исключено, что заказ церкви Георгия также был двояким — княжеским и церковным.

Если обратиться к стилю росписей упомянутых памятников, то в случае с Георгиевским собором Юрьева монастыря мы обнаружим, что двоякий заказ дает наглядный результат: фрески наоса демонстрируют роскошное княжеское искусство со сложной и драгоценной живописью, в то время как роспись главы башни, напротив, являет собой образец аскетического монашеского искусства с крайне ограниченным колоритом и упрощенной техникой письма. К сожалению, фрески церкви Успения на Торгу, за исключением мелких археологических находок, не сохранились, и делать заключения об их стиле нет возможности.

В связи с росписью церкви Св. Георгия в Старой Ладогге до сих пор дискутируется целый ряд проблем: во-первых, датировка памятника; во-вторых, его принадлежность к аристократическому или монашескому искусству. Не повторяя наши аргументы в пользу датировки третьей четвертью XII в., высказанной В.Н. Лазаревым, отметим, что мы по-прежнему придерживаемся именно такой даты, а не конца столетия, как было предложено В.Д. Сарабьяновым.

Фрески староладожской церкви — очень высокого класса, скорее всего, прямо наследующие константинопольскую традицию. Однако наличие в трактовке некоторых драпировок дополнительных цветов и проч. не доказывает их однозначной принадлежности к придворному стилю, на чем настаивал В.Д. Сарабьянов. Это искусство скорее аскетическое, что особенно очевидно при сопоставлении с обретенными фрагментами из наоса Георгиевского собора, где роскошь аристократической княжеской живописи несомненна. Мы уже высказывались о том, что староладожская роспись тяготеет к традиции декорации константинопольских монастырей, которая ярко проявилась в образах пророков и святителя второй половины XII в. в кафоликоне монастыря Ватопед и в росписях церкви Богоматери в Студенице 1208–1209 гг.

*И.А. Шалина* (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

*Икона Богоматери Умиления из Белозерска в контексте русской живописи второй четверти XIII в.*

Крупный храмовый образ Богоматери Умиления, получившей по месту происхождения наименование «Белозерской» (ГРМ), благодаря редкому образному замыслу и непохожим на другие домонгольские памятники художественным особенностям, занимает особое место в русском искусстве. Живописная манера определяется исследователями по-разному, как и время создания памятника. Обычно в нем видят пример искусства Северо-Востока, что объясняют происхождением из Белозерска, в 1207–1238 гг. принадлежавшего ростовским князьям. Между тем, определенность и даже императивность художественного строя, локальность и яркость напряженного колорита с контрастными сочетаниями активных цветов позволяют связывать произведение с Новгородом. Более того, стиль иконы с ее плотной литой карнацией лика, подчеркнута увеличенными, широко раскрытыми глазами и массивными, выступающими за плоскость фона изображениями, дает основание рассматривать его как предтечу того направления, которое обретет свою законченность в иконе свят. Николая из Духова монастыря (ГРМ). Это свидетельствует в пользу более позднего, чем принято думать, создания памятника — не ранее 1230 г.

*Л.М. Евсеева* (Музей русского импрессионизма, Москва)

*Икона «Богоматерь Умиление» XIII в. из Белозерска как памятник ростовской художественной культуры.*

Икона из собрания ГРМ является одним из древнейших списков XIII в. палладиума северо-восточной земли «Владимирской Богоматери», наряду с «Богоматерью Федоровской» (Богоявленский собор Богоявленско-Анастасиинского монастыря, Кострома) и «Богоматерью Страстной» (Калязинский краеведческий музей имени И.Ф. Никольского). Изображение на полях иконы пророков делает памятник уникальным в древнерусском искусстве повторением византийской иконографии, передающей идею Церкви.

Стиль иконы из Белозерска, как и большинства русских икон первой половины XIII в., своеобразен. Типология лика Марии, его письмо слитным мазком принадлежит традиции комниновского искусства столичного образца, однако пропорции фигуры Марии, ее крупная голова, как и преувеличенный размер фигуры Младенца, свидетельствуют о поисках новой монументальной выразительности образа, захвативших художников в XIII в. Тонкая выразительность линии, насыщенный колорит находят аналогии в ростовских иконах первой трети столетия (ярославская «Великая Панагия»), однако новый пропорциональный строй памятника может свидетельствовать о несколько более позднем времени его исполнения.

В древнем Белоозере, городе ростовского княжества, в 1238 г. спасался от татарского погрома ростовский епископ Кирилл II. В числе сопровождавших его лиц, возможно, были и художники его мастерской. Икона могла стать вкладом в городской собор, сделанным епископом от своего имени или от имени своего воспитанника, сына ростовского князя Василька Глеба, который в том же году по завещанию отца был объявлен первым князем самостоятельного Белозерского княжества.

*И.А. Стерлигова* (Государственный институт искусствознания, Москва).

*Драгоценности Старорязанского клада 1822 г. в западноевропейском контексте.*

В докладе предлагается опыт рассмотрения золотых украшений Старорязанского клада 1822 г. в ряду статусных драгоценностей западноевропейских правителей XI–XIII вв. Золотые «бармы», в XIX в. причислявшиеся к княжеским регалиям, принципиально отличаются от менее ценных и тиражируемых украшений: стилистика, орнаментация, технология и типология таких драгоценностей развивались по своим законам. Поэтому «бармы» нельзя рассматривать как пример «региональной эволюции» рязанской ювелирной школы, лишь опиравшейся на западноевропейские образцы. Подобная позиция противоречит общеевропейской системе культурных закономерностей той эпохи: появление новых технологических и художественных приемов было связано с работами заезжих мастеров. Западноевропейские типологические и стилистические аналогии

позволили выдвинуть предположение о работе в Рязани на рубеже XII–XIII вв. мастера из немецких земель, создавшего ансамбль украшенных филигранью вотивных даров для иконы Богоматери.

*А.А. Сланина* (Музей русского импрессионизма, Москва).

*Плеть с Владычного двора Новгорода: попытка интерпретации.*

В 2009 г. во время раскопок в Новгородском кремле у западного фасада Владычной (Грановитой) палаты была обнаружена одна из наиболее интересных в художественном плане находок новгородской археологии. В заполнении ямы, датированной первой половиной XIII в., была найдена деревянная рукоять плети с богатой орнаментацией и фигуративным декором. Сразу стоит сказать, что этот предмет не имеет прямых аналогов, а его сложная изобразительная программа поддается дешифровке с большим трудом. Также следует отметить, что это и один из наиболее полно сохранившихся археологических художественных предметов северо-запада Руси: плеть дошла до нас практически целиком, что дает возможность увидеть ее изобразительную программу полностью. В докладе сделана попытка интерпретации декора этого загадочного предмета.

*В.В. Игошев* (Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва).

*Серебряные раки для мощей святой Екатерины Александрийской и святой княгини Анны Кашинской: к вопросу о типологии и технике изготовления древнерусских драгоценных саркофагов с горельефными образами на крышке.*

Доклад посвящен исследованию древнерусских серебряных рак работы царских мастеров второй половины XVI–XVII вв. Такие предметы принадлежат к одному типу — с горельефным изображением святого в рост на плоской крышке, с круглыми или овальными медальонами с чеканными надписями на стенках. Саркофаги этой группы имеют схожие формы, характер декора и технику изготовления. Они повторяют в основных чертах западноевропейские образцы, в то же время наследуя древнейшие традиции византийской торевтики. Все древнерусские раки этого типа сохранились с утратами или в виде отдельных фрагментов.

Серебряная рака святой Екатерины из Синайского монастыря — единственный цельный, сохранившийся без утрат памятник, имеющий как сходство, так и отличие от аналогичных древнерусских серебряных саркофагов. Сопоставление формы и декора раки святой Екатерины с аналогичными произведениями работы московских мастеров дает возможность получить более полное представление о типологии и технике изготовления серебряных рак в XVI–XVII вв. В ходе исследования установлено, что в 1687–1688 гг. царскими мастерами рака святой Екатерины была сделана с добавлением многочисленных деталей аналогичной несохранившейся раки святой княгини Анны Кашинской, изготовленной в 1651–1652 гг.

*Е.В. Лаврентьева* (Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва), *И.Ф. Кадикова* (Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва).

*Невьянские иконы второй половины XVIII в. Предварительные заметки о крупнейших коллекциях, выдающихся памятниках и их технико-технологических особенностях.*

В 2019–2021 гг. Государственный научно-исследовательский институт реставрации провел исследование технико-технологических особенностей ранних невьянских икон, написанных в старообрядческой среде горнозаводского Урала в первой половине XVIII в. Ряд публикаций отражает основные результаты проведенной работы: указаны использовавшиеся мастерами художественные материалы, подробно описана живописная техника, приведены гипотезы об истоках невьянской иконописи. Тем самым создается прочная база для продолжения этой работы, дальнейшего сравнительного анализа и атрибуции малоизученных невьянских памятников второй половины XVIII в.

В 2021 году предварительно были исследованы иконные собрания уральских музеев с целью идентификации невьянских памятников. Необходимо отметить, что во второй

половине столетия появилось большое количество датированных уральских произведений иконописи (на иконах присутствуют датирующие надписи).

Три наиболее важных переходных памятника хранятся в собрании Музея Невьянской иконы. Это «Богоматерь Одигитрия» (1758), «Святитель Николай со сценами жития в 12-ти клеймах» (1762) и «Трехстворчатый складень (Св. Троица, Вознесение Господне, Собор избранных Святых в предстоянии иконе “Богоматерь Федоровская”)» (1768, икона не опубликована). В этом же собрании в немалом количестве представлены иконы 1770-х—1790-х гг. в следующей хронологической последовательности: 1772, 1774, 1776, несколько икон 1777, 1780, несколько икон 1785, 1789, 1790, 1795, 1796, 1798 и 1799 гг. В собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств находится большеформатная икона «Отечество» (1780), а в собрании Свердловского областного краеведческого музея — еще одна большеформатная икона «Спас на троне» (1789). Известно о двух аналойных иконах 1798 г. из собрания Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» — «Николай Чудотворец» и «Неопалимая Купина». Несколько невянских датированных памятников находятся в церковных и частных коллекциях. Наиболее примечательные из них — «Николай Чудотворец» (1748, датирована по окладу, икона не опубликована, вводится в научный оборот впервые); «Складень трехстворчатый» (1782–1784, собрание А.А. Фролова, Екатеринбург); «Рождество Христово» из церкви иконы Богоматери Казанской в Нижнем Тагиле (происходит из Выйской старообрядческой часовни иконы Богоматери Казанской, построенной в 1782 году).

На сегодняшний день описаны следующие технико-технологические особенности невянских икон второй половины XVIII в., анализ которых проводился сотрудниками ГосНИИР в 2001 г. (М.М. Наумовой) и в 2021 г. (И.Ф. Кадиковой): в качестве наполнителя грунта, как и в первой половине столетия, в большинстве случаев остается ангидрит; среди новых пигментов в 1750-х гг. появляется берлинская лазурь, которая преобладает в синих колерах всю вторую половину столетия; она же используется и для составления зеленого колера (в смеси с желтыми пигментами); появляется характерный для невянской иконописи этого времени крокоит — ярко-оранжевый натуральный неорганический пигмент; в качестве металлического покрытия фонов, нимбов и других частей изображения используется листовое золото (в ранних иконах чаще всего применялся двойник). В дальнейшем по результатам химических анализов большого количества датированных икон предполагается определить систему использования художественных материалов в невянской живописи этого времени.

Явные технические параллели с живописными приемами невянских икон 1720-х—1730-х гг. (чередование слоев моделировок из белил и охры при построении личного письма, отсутствие подрумянки, ярко-красная обводка верхней губы персонажей и т.д.) говорят в пользу продолжения ранней традиции и, вероятнее всего, авторства учеников и прямых последователей местных мастеров первого поколения.

*К.Л. Лукичева* (НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва).

*К вопросу о дискуссии по поводу романской скульптуры Бургундии.*

В 2021 г. вышла в свет прекрасно иллюстрированная книга «Романские порталы Бургундии. Темы и программы», автором которой является авторитетный французский специалист по средневековому искусству Marcello Angeben. И хотя автор прямо не говорит об этом, его целью является полемика — в первую очередь, с американским исследователем С.Е. Агми и выводами, изложенными в его работе «Ключи и истоки бургундской романской скульптуры», опубликованной в 2019 г., а также в более ранних текстах. Замечу, что взгляды С.Е. Агми получили широкий резонанс; при этом отмечалась новизна его подхода.

Вряд ли тем самым поставлена точка в дискуссии об истоках, хронологии, мастерах и направлениях развития романской пластики Бургундии, однако сравнение двух концепций, несомненно, представляет интерес, поскольку на этом этапе они подводят важные итоги, резюмируя современные научные взгляды и методы исследования. В докладе на основе этого сравнения рассматриваются следующие вопросы:

- специфика авторского видения относительно времени зарождения и истоков романской пластики Бургундии, ее места и роли в возникновении скульптуры романского стиля в целом;
- аргументация хронологических рядов памятников, выстроенных авторами, проблем влияния мастерских;
- специфика подходов к вопросам датировки и стилистики, взглядов, позиций и методов аргументации в этой области;
- сходство и отличия двух авторов в интерпретации тем и сюжетов, в выявлении иконографических характеристик памятников;
- дифференциация понимания роли аббатства Ключи (и проводимой им реформы) как крупнейшего религиозного и социокультурного института в зарождении и развитии бургундской романской скульптуры, в синтезе новых иконографических тем и мотивов;
- мотивы и аргументы при очерчивании круга внехудожественных влияний на развитие бургундской скульптуры.

*М.А. Рогов (РАНХиГС, Москва, СПбГАИЖСА имени И. Репина).*

*Цикл «Зерцало человеческого спасения» в монументальной живописи Восточной Пруссии.*

Исследование посвящено двум редким циклам монументальной живописи, выполненным в технике «по сухому» на штукатурке («а секко») во второй половине XIV в. в интерьере храмов государства Тевтонского ордена в Восточной Пруссии: Кенигсбергского собора (ныне Калининград) и кирхи св. Кaternины в Арнау (ныне храм прихода в честь святой великомученицы Екатерины, Калининградская епархия Русской Православной Церкви, поселок Родники Калининградской области).

Несмотря на то, что эти уникальные памятники почти полностью утрачены (в Арнау осталось три фрагмента), их реконструкция по доступным фотодокументам, зарисовкам и описаниям представляет особую ценность для понимания функционирования этой программы в символическом контексте архитектурного пространства храма и средств ее выражения за счет взаимодействия различных видов искусства. В отличие от использования программы «Зерцала человеческого спасения» в Южном Тироле во фресках галерей клуатров кафедрального собора Бриксен (Брессаноне, XIV в.) и в кирхе св. Николая (деревня Клерант, XV в.), а также витражного цикла Эбсторфского монастыря XV в., здесь интересно зонирование пространства «Высокого хора» для рыцарей и «Низкого хора» для остальных горожан, а также помещение у алтаря сюжетов, не входящих в сокращенную версию, возможно, с включением алтарных и других образов в комплексное восприятие цикла.

Исследование позволило сделать новый вывод о том, что миниатюры рукописи из Библиотеки Вольфенбюттеля, [НАВ 2805], и циклы монументальной живописи Кенигсбергского собора и кирхи Арнау имеют ближайший общий протограф «итальянского» или «смешанного» типа, бытовавший в период создания росписей, в его сокращенной редакции, где текст и изображение отделены друг от друга («кельнская группа»). Этот общий для НАВ 2805 и кенигсбергских фресок протограф «смешанного» типа, в свою очередь, восходит к более раннему протографу «итальянского» типа, общему с дармштадским кодексом [Ns. 2505].

Кенигсбергский собор был резиденцией Капитула Самбийского диоцеза. Отношения между диоцезом и Тевтонским орденом в XIV в. не были безоблачными. Как сообщает «Каноник Самбийский», в 1322 г. самбийский епископ Иоганн Кларе отсудил у ордена церковное имущество. В основе мотивации заказчиков мог лежать интерес к программе «Зерцала человеческого спасения», в которой проповедуется достоинство священства, проецируемое на отношения духовенства с рыцарством, занятым северными крестовыми походами, как это бывало в каролингские времена и столетием позже при бургундском дворе.

*Е.В. Зотова* (Российская государственная библиотека, Москва).

*Мастерицы книжного искусства (по материалам позднесредневековых немецких рукописей из собрания РГБ).*

В докладе представлены памятники немецкого позднесредневекового книжного искусства, созданные женщинами — переписчицами и художницами-иллюминаторами. В женских монастырях и каноникатах, так же как и в мужских, существовали собственные скриптории, книги в которых переписывались как для внутреннего использования, так и на заказ. Имена создательниц книг сохранились на листах рукописей — в колофонах и других писцовых записях; они могли быть вытиснены и на переплете кодексов. В собрании Отдела рукописей и Отдела редких книг Российской государственной библиотеки присутствует ряд рукописей, представляющих собой прекрасные примеры «женского» книжного искусства (в том числе и комплекс рукописных книг, созданных в знаменитом скриптории монастыря св. Екатерины в Нюрнберге, происходящих из собрания Генриха Клемма). В докладе освещены характерные особенности художественного оформления подобных памятников и необычные приемы украшения рукописей, также встречающиеся в рукописных книгах, созданных при участии мастериц — например, художественная штопка листов пергамена.

*П.А. Алешин* (Музеи Московского Кремля, Москва).

*Ut pictura poesis: образ творчества Симоне Мартини в поэме Марио Луци «Земное и небесное странствие Симоне Мартини».*

«Земное и небесное странствие Симоне Мартини» (1994) — произведение крупнейшего итальянского поэта XX в. Марио Луци, написанное им в восьмидесятилетнем возрасте. Выбор главного героя — Симоне Мартини — обусловлен не только детскими воспоминаниями о жизни в Сиене и схожей психологической ситуацией, в которой находился автор и изображенный в поэме художник — пожилой мастер, вспоминая свое прошлое и размышляющий о жизни и смерти. Живопись Симоне Мартини — одухотворенная, поэтичная, связанная с куртуазной культурой, но при этом с мировоззренческой точки зрения еще в полной мере средневековая, медитативная — близка по духу поэзии Луци. Устремленность творческого взора к небесному, вглядывание в мир *sub specie aeternitatis* роднят творчество поэта и художника.

«Подарив голос» Симоне Мартини, размышляющему о своем искусстве, Луци говорит и о своей поэзии. Живопись становится метафорой поэзии и, шире, искусства вообще. Прекрасное знание произведений сиенского живописца и ощущение духовной близости с ним позволило автору создать удивительно точный и выразительный поэтический образ. Этому посвящена часть поэмы под заглавием «Он, его искусство», рассмотрение которой и является целью доклада.

*А.В. Пожидаева* (НИУ ВШЭ, Москва).

*Образ Гериона в иллюстрациях к «Божественной комедии» в итальянских рукописях XIV–XV вв. Иконографические истоки и трансформации.*

Описание крылатого чудовища Гериона в 16-й и 17-й песнях «Ада» Данте разительно отличается от описаний трехтелого Гериона — стража быков Гелиоса у Гесиода, Псевдо-Аполлодора и других античных авторов. В докладе речь идет о возможных иконографических источниках и причинах этой трансформации, связанной, с одной стороны, с идеей создания «образа обмана», а с другой — с использованием черт персонажей Бестиария и «Книги сокровищ» Брунетто Латини. Материал иллюминированных списков «Ада» — от Будапештского кодекса до «Урбинского Данте» — дает возможность проследить трансформацию образа Гериона от средневековой мантикоры до антикизирующего тритона.

*М.А. Лопухова* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва).

*«Аллегория Музыки» Филиппино Липпи из Картинной галереи в Берлине: к генеалогии образа.*

Небольшая доска с изображением женской фигуры в окружении музыкальных инструментов принадлежит к позднему творчеству Филиппино Липпи. В свое время

Аби Варбург заметил сходство героини панно с изображением музы Эрато на анонимной миниатюре, иллюстрирующей описание театрализованного представления (Ватикан, Апостолическая библиотека, Urb. lat. 899), которое было разыграно в честь бракосочетания Костанцо Сфорца и Камиллы Арагонской. Каким образом панно, созданное в 1500–е гг. во Флоренции, могло быть связано со знаменитыми празднествами в Пезаро 1475 г., объяснить трудно. Но естественным образом, исходя из формата и мифологического содержания картины, ее принято соотносить с неким живописным ансамблем, созданным также по случаю свадьбы. При этом предположения исследователей о том, каков был конкретный повод для ее создания и какие живописные произведения составляли с ней единый ансамбль, требуют дополнительной аргументации. В докладе освещаются иконографические источники берлинского панно и возможное истолкование образа Эрато в рамках флорентийской интеллектуальной культуры и свадебного ритуала.

*Е.И. Тараканова* (НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва).  
*Декорация сакристии Сан Марко в базилике Санта Каза в Лорето: структура, архитектурные аналогии, особенности восприятия зрителем.*

Доклад посвящен уникальной декорации сакристии Сан Марко, выполненной Мелоццо да Форли в базилике Санта Каза в Лорето. Особый акцент сделан на структуре архитектурного сооружения, в которое средствами перспективы и живописи был преобразован реальный интерьер сакристии. Предложен вариант реконструкции зрительского восприятия этого ансамбля современниками Мелоццо. Также прослежена связь между художественным решением сакристии Сан Марко и флорентийской архитектурой XV столетия.

*О.С. Смаголь* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва).  
*Зооморфный и антропоморфный монументальный скульптурный декор палаццо Эмилии–Романьи в XV в. (на примере дворца Подеста в Болонье).*

В докладе рассматриваются ключевые особенности художественного своеобразия зооморфных и антропоморфных мотивов в монументальном скульптурном декоре палаццо северо-итальянской области Эмилия–Романья XV в.

В отечественной и зарубежной иконографии дворец Подеста, реконструированный при участии Аристотеля Фьораванти в конце XV в., почти не рассматривался с точки зрения глубокого анализа его фигуративного скульптурного декора, который не имеет близких аналогов и стоит особняком в архитектуре итальянского Кватроченто. Разнообразие мотивов на фасаде дворца показательным и проясняет понимание эмилианского монументального декора этого периода.

Целью доклада является выявление и классификация основных фигуративных мотивов в декоре фасада дворца Подеста; формальное и семантическое прочтение изобразительных мотивов в художественном контексте искусства Эмилии–Романьи в целом и Болоньи в частности.

Среди задач этой работы можно выделить определение общих характеристик монументального скульптурного декора Эмилии–Романьи указанного периода; выявление композиционно и пластически сходных с болонскими решений как на территории региона, так и вне его; рассмотрение вероятных истоков рассматриваемых мотивов в локальной эмилианской романской монументальной скульптуре (Феррара, Парма); поиск возможных античных художественных истоков некоторых из рассматриваемых мотивов; семантическое прочтение сюжетного рельефного декора.

По итогам исследования авторы сделали выводы о «ретроспективном» характере изучаемого декора; о наличии как минимум трех групп мотивов (помимо преобладающих флоральных) — зооморфных, единичных антропоморфных и сложного сюжетного типа; о тесной длительной связи с местной романской монументальной декорацией, что подтверждается другими архитектурными памятниками и скульптурным декором палаццо Эмилии–Романьи как в камне, так и в терракоте; о допустимости семантического прочтения как «сюжетной» части декора, так и его остальных элементов в свете более ранней средневековой истории Болоньи (сюжет с Ре Энцо) и событий XV — начала

XVI вв., в том числе потрясений 1506–1507 гг., падения Бентивольо и подчинения города папству (тема власти Юлия II).

*Р.Р. Холев* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

*«Три гиганта» на площади Синьории: республиканские и монархические символы на службе у герцога Козимо I Медичи.*

Доклад посвящен трем флорентийским скульптурам, возведенным на площади Синьории в первой половине — середине XVI в.: «Давиду» работы Микеланджело Буонаротти (1504), «Гераклу и Какусу» Баччо Бандинелли (1534) и «Нептуну» Бартоломео Амманати (1565). Бандинелли и Амманати, представители зрелого флорентийского маньеризма, в своей работе явно опирались на статую Давида, что привело к появлению на площади Синьории «трех гигантов», объединенных общим пластическим решением. Однако если создание статуи Давида было связано с заказом республиканского правительства, то появление на площади Синьории скульптур Геркулеса и Нептуна относилось ко времени установления во Флоренции потомственной власти герцогов Медичи.

Козимо I Медичи, пришедший к власти во Флоренции в 1537 г., перенес свою официальную резиденцию в палаццо Веккьо — прежний символ коммунального правления Флорентийской республики. Разновременные статуи на площади Синьории в его правление были включены в общий идеологический контекст, направленный на прославление абсолютной власти герцога Козимо и династии Медичи. В докладе рассматривается, как образы Давида, Геракла и Нептуна оказались встроены в систему официальной репрезентации герцога и соотносились с проводимой им государственной политикой (в частности, с борьбой со сторонниками республики и победой в битве при Монтемурло, расширением флорентийского доминиона и созданием флорентийского флота). Скульптура помещена в контекст исторических и мифологических портретов герцога Козимо, который неоднократно изображался флорентийскими живописцами и скульпторами в образе императора Августа, Геракла, Орфея, Аполлона, Нептуна с присущими им символами. На примере статуи Давида также предлагается рассмотреть процесс «втягивания» традиционных республиканских символов в идею прославления династии Медичи.

*С.С. Ванеян* (МГУ имени М.В. Ломоносова, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Государственный институт искусствознания, Москва).

*Иконология — техника монтажа? Уильям Хекшер и «Генезис иконологии» (1964).*

Поздний текст одного из ранних последователей Аби Варбурга — Уильяма Хекшера — позволяет проследить механизм выстраивания концептуального канона иконологии и как методологии, и как идеологии, и как, фактически, мифологии. Дистанция в полвека по отношению к отцу-основателю обеспечивает Хекшеру свободу обращения с фактами и их интерпретации. Хекшер описывает универсальную модель коллажа, применявшуюся Варбургом в разных формах как средство интеллектуального сдерживания или подавления нуминозно-аффективных аспектов ренессансного (и не только) художественно-эстетического опыта, что связано с пробуждением антично-архаичных слоев творческого и научного воображения.

*О.А. Назарова* (Москва, НИУ ВШЭ), *Р.Р. Гайнуллина* (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва).

*Доменико Пулиго, Барбара Салютати и «портрет в образе» в Италии начала XVI в.: case study.*

Три картины флорентийского художника начала XVI в. Доменико Пулиго — женский портрет из частного собрания, являющийся, скорее всего, портретом Барбары Салютати, «Святая Варвара» из Государственного Эрмитажа и «Святая Мария Магдалина» из Оттавы — в историографии всегда рассматривались разрозненно, а функция данных произведений оставалась невыясненной. Все три картины изображают одну и ту же женщину, при этом картины из Санкт-Петербурга и Оттавы представляют ее в образах

святых, а портрет из частного собрания имеет сложную гуманистическую программу. В докладе выдвигается предположение о возможных связях между тремя картинами, которые анализируются в контексте итальянской портретной живописи XVI в. и классифицируются как образцы распространенного в то время, но малоизученного поджанра портретной живописи, представляющего модель в различных образах. Анализ портретов в качестве единого ансамбля позволяет приблизиться к пониманию их специфической функции и проливает свет на особенности женского патроната и религиозных практик в Италии XVI в.

*Ю.Ю. Карпенкова (НИУ ВШЭ, Москва), Назарова О.А. (НИУ ВШЭ, Москва).  
К вопросу о новом аллегорическом прочтении картины Джованни Кариани  
«Искушение».*

Картина Джованни Кариани «Искушение» из собрания Государственного Эрмитажа традиционно рассматривается как образец «Ill-matched couples» («неравных пар») — особой разновидности светской картины морально-дидактического характера, высмеивающей глупость и низменные чувства, которая была популярна в первой четверти XVI в. у северных мастеров. В Италии эта тема не получила широкого распространения: чуть ли не единственным ее примером является картина из Эрмитажа, хотя исследователи неоднократно подчеркивали неоднозначность подобной трактовки данного произведения.

Недавние технико-технологические исследования, проведенные сотрудниками Эрмитажа, показали, что изначально картина была написана как свадебный портрет, и лишь позднее была трансформирована в аллереорию путем изменения одних элементов и добавления других. В ходе нашего исследования также были выявлены расхождения работы Кариани и картин северных мастеров на тему неравных пар, проанализирован смысл многочисленных атрибутов, сопровождающих пару, и предложена новая, уточненная интерпретация смысла картины.

*Информация об авторе*

*Ольга Е. Этингоф*, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ); 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; [etinhof@mail.ru](mailto:etinhof@mail.ru), [etingofe@rah.ru](mailto:etingofe@rah.ru)

*Author Info*

*Olga E. Etinhof*, Dr. of Sci. (Art history), professor, chief researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; chief researcher, Russian State University for Humanities; 6 Miusskaya Square, 125993 Moscow, Russia; [etinhof@mail.ru](mailto:etinhof@mail.ru), [etingofe@rah.ru](mailto:etingofe@rah.ru)