

**Центральный Музей древнерусской культуры и искусства  
имени Андрея Рублева**

**Орнамент в изобразительном искусстве и архитектуре средневековья  
Византийский и поствизантийский мир, христианский и мусульманский восток,  
латинский запад**

**8 октября 2007 года**

**Тезисы докладов**

**Москва 2007**

## Содержание

А. Л. Баталов. О характере италянизирующего орнамента в архитектуре времени Ивана Грозного .....	3
В.В. Игошев. Сольвычегодская орнаментальная басма XVI-XVII вв. ....	6
А.Я. Каковкин. Орнамент в коптском искусстве ....	8
М.Я.Крыжановская. Особенности растительного орнамента XIII века в западноевропейской филигрании .....	9
И.П. Мокрецова. Орнаментальное оформление списков библий в первой половине XIII в. в Западной Европе (на примере Библии из собрания Научной библиотеки МГУ, и: 288703) .....	11
Е. Н. Некрасова. О «восточном характере» растительного орнамента в лиможской выемчатой эмали .....	13
Georgi R. Parpulov. The Beginnings of Flower-Petal Ornament .....	14
А.Л. Саминский. Распространение византийского орнамента на востоке империи в XI – начале XII века .....	17
В.Д.Сарабьянов. Мраморировки в системе декорации храмов северо-западной Руси домонгольского периода .....	19

## **О характере италянизирующего орнамента в архитектуре времени Ивана Грозного**

А. Л. Баталов

Вопрос о ренессансной орнаментации как об отдельном явлении в архитектуре эпохи Ивана Грозного в науке не ставился. Открытие старицкой керамики также не повлияло на пересмотр традиционных представления о том, что ренессансная орнаментика присуща только постройкам итальянских мастеров рубежа XV-XVI вв. Кроме того, в недавнем прошлом при реставрационных работах в кремлевском дворце были открыты фрагменты ренессансного керамического декора, идентичные старицким и появившиеся при ремонте дворца после пожара 1547 года (Е.И.Рузаева). Однако обнаруженные фрагменты не позволяют еще составить представление о грозненской редакции дворца.

Значительный интерес в этом отношении представляет южная галерея и крыльцо Благовещенского собора. В отношении датировки открытой аркады южной галереи и декоративных деталей, установленных на южном крыльце нет единого мнения. Когда-то южное крыльцо без какой-либо серьезной аргументации датировалось 1572 г., затем вместе с декорацией южной паперти Благовещенского собора было, с вескими основаниями, отнесено И.Я. Качаловой к периоду, связанному с деятельностью итальянских мастеров, т.е. к концу XV - началу XVI века. Исследовательница также указала, что все детали на южном крыльце использованы вторично.

Проведенный нами анализ иконографии декора, украшающего ныне южное крыльцо, позволяет сделать вывод, что все детали относятся к одному периоду и являются фрагментами одного ансамбля, то есть происходят из одного сооружения. Столь же определенный вывод можно сделать и по отношению к аркаде южной паперти. Среди многочисленных уникальных, присущих только этой группе деталей можно выделить наиболее яркие. Например, только в орнаментации деталей южного крыльца и южной паперти присутствует мотив, основанный на сочетании чешуйчатых шишек хмеля полукруглой и пирамидальной формы. Нет в других произведениях ренессансной декорации в Москве и пояса прямоугольных нишек, «зажатых» между гуськом и астрагалом. Отсутствует в них и аканф с характерными рогообразными пластинами. Все

эти особенности позволяют выделить декоративные элементы в аркаде южной паперти и на южной крыльце в отдельную замкнутую группу.

Доминирующий мотив орнаментации ордерных деталей - расцветшие стебли с «шишками», различные вариации которого составляют основу орнаментации и на деталях южного крыльца и на южной паперти собора, не имеет источников в итальянской ренессансной декорации конца XV- начала XVI вв. Прямую аналогию этого мотива мы находим в совершенно ином художественном пространстве - в немецкой книжной орнаментике конца XV в., характерной сочетанием готических традиций и элементов итальянской ренессансной орнаментики. Исследователи русской гравюры уже давно установили непосредственное влияние немецкой гравюры на русскую гравюру на металле XVI века. Орнаментальный декор южного крыльца и галереи находит прямые аналогии именно в заставках русских рукописных и печатных книг.

Может быть повторением этого внеположенного архитектуре образца объясняется и плоскостной характер резьбы, необычность пластических и композиционных решений. Это делает понятным и причину «выпадения» этой орнаментики из контекста итальянского декора, принадлежащего традиции кватроченто, которая в основном представлена в кремлевских постройках. Время первого появления печатных или рукописных заставок, созданных на основе нидерландо-немецких книжных гравюр и содержащих мотивы, аналогичные белокаменным орнаментам Благовещенского собора, точно неизвестно. Исходя из существующих датировок можно сказать, что эти мотивы существовали в гравюре по металлу с первых десятилетий XVI века. Однако тот тип гравюры, который оказывается наиболее близким к орнаментации на южном крыльце становится распространенным именно в середине XVI в. Новый этап их распространения связан с появлением в 1550-е гг. книг первой московской типографии, в заставках к которым мы и находим наиболее близкие аналогии к белокаменной резьбе. То, что они выполнены по мотивам книжной немецко-нидерландской гравюры говорит о том, что ее авторами не могли быть итальянцы, работавшие в Москве последней четверти XV - начала XVI в.

За пределами Кремля подобная каменная резьба неизвестна. Однако декорация южных помещений Благовещенского собора не является единственным примером проникновения аналогичных мотивов книжной гравюры в другие виды искусства. В 1550–1570-е гг. они используются в резьбе по дереву. Известны они и в басменных украшениях, то есть в тиснении по серебру. Характерный пример этого представляет Царское место в московском Успенском соборе 1551 г. Исследователи уже отмечали связь некоторых элементов его декоративной резьбы с немецкой гравюрой. Также здесь

можно увидеть мотивы, распространенные в гравированной и печатной орнаментике русских книг и уже отмеченные нами в каменной резьбе южных помещений Благовещенского собора. В основании шатра моленного места помещены переплетающиеся стебли. Один из них оканчивается цветком с изогнутым стручком, другой – пирамидальной чешуйчатой шишкой.

В следующих по времени подобных сооружениях – Святительском и Царском моленных местах Софийского собора в Великом Новгороде – подобные мотивы составляют уже основной репертуар орнаментальной резьбы. Здесь использован тот же растительный орнамент, что и в южных помещениях Благовещенского собора, он основан на повторении основного элемента – стебля, завершенного чешуйчатым плодом пирамидальной или округлой формы и окруженного переплетенными стеблями с изогнутыми в разные стороны пластинами листьев. Среди различных мотивов, находящихся параллели с книжной гравюрой и резьбой Благовещенского собора – цветы характерной формы с венчиком, окружающим изогнутый остроконечный бутон. Сделать однозначный вывод о том, следует декор моленных мест в Софийском соборе общему с московской белокаменной резьбой иконографическому источнику или перед нами переработка мотивов декорации южных помещений Благовещенского собора, достаточно трудно. В московской резьбе мы видим прямое повторение иконографии книжных заставок. В Новгороде меньше прямых заимствований из книжной иллюстрации, декор более схематичен и менее италянизирован. В то же время, в декорации моленных мест можно увидеть прямое повторение уникальных элементов листового орнамента, например, портала южного крыльца Благовещенского собора (листья с длинными изогнутыми пластинами, окружающие стебель с плодом на перилах новгородских моленных мест и листья на пилястрах портала).

Святительское и Царское место Софийского собора имеют точную датировку. Святительское место датируется по надписи на карнизе – 7068 [1559/1560] г., а Царское – по Новгородской II летописи, 1570–1571 гг. Несмотря на десятилетний промежуток в их строительстве, они имеют практически идентичный декор. Согласно той же летописи при сооружении Царского места шла перестройка и Святительского. В 1570–1571 гг. над Святительским местом был сооружен новый шатер. В литературе не раз указывалось на сходство мотивов орнаментации новгородских моленных мест с басменным окладом царских врат придела Рождества Богородицы Софийского собора середины XVI в.. Таким образом, с 1551 по 1560 г. подобные мотивы получают распространение, что, со своей стороны, дает определенные временные ориентиры для датировки резьбы южных помещений Благовещенского собора серединой – второй половиной XVI в., а

соответственно, позволяет окончательно может развеять миф об отсутствии орнаментальной италянизирующей резьбы в архитектуре времени Ивана Грозного.

## **Сольвычегодская орнаментальная басма XVI-XVII вв.**

В.В. Игошев

Басмой (от тюркского слова - байса, пайцца – отпечаток) называли не только вид ювелирной техники, но и оклад, изготовленный из тонко раскованного листа золоченого серебра, меди или золота, а также матрицу, используемую для тиснения. Орнаментальной басмой украшались различные предметы церковной утвари, образцы лицевого шитья, а также различные части убранства храма. Ее широкое распространение в России в XVI-XVII в. объясняется, простотой этой техники, возможностью тиражирования, а также экономичностью в расходовании металла.

Сотни басменных окладов XVI-XVII вв. с разнообразным растительным орнаментом из Сольвычегодских храмов, сохранившиеся в музеях России, все еще мало исследованы. Большая часть окладов икон была вложена Никитой Григорьевичем Строгановым. Известны также вклады Максима Яковлевича Строганова и оклады, изготовленные на средства других вкладчиков или «церковными деньгами». Басменные оклады не всегда одновременны с иконами. Некоторые из них, пострадавшие во время «Строганова пожара» 1578 г. или утраченные во время «Литовского прихода» 1613 г., были сделаны заново в первой четверти XVII в., что зафиксировано в Описи Благовещенского собора 1579 г. с поздними добавлениями.

Самая ранняя группа сольвычегодской серебряной басмы относится к XVI в. и отличается в особенности ясно влияниями новгородских образцов. К таким предметам относятся две цаты последней четверти XVI в. с тисненным «сетчатым» узором пышных цветов на гладком фоне. Эти цаты, происходящие из Сольвычегодского музея (СИХМ), являются частью драгоценного убора одной из древнейших храмовых икон «Богоматерь Одигитрия» из местного ряда иконостаса сольвычегодского Благовещенского собора (1560-1584). С новгородскими и псковскими произведениями XVI в. схож серебряный золоченый басменный оклад конца XVI в. с орнаментом ременных плетений, украшающий две створки складня (СИХМ).

Икона «Прокопий и Иоанн Устюжские, предстоящие Спасу» 1611 г. (СИХМ) украшена басменным окладом первой четверти XVII в. Узор его боковых полей повторяется поперечными полями иконы «Зосима и Савватий Соловецкие» (СИХМ), а его собственные поперечные поля – боковыми полями иконы «Николай Чудотворец» (СИХМ). Басменные оклады этих икон также выполнены в Сольвычегодске в первой четверти XVII в.

К числу произведений, изготовленных в сольвычегодских мастерских, относится высокий деревянный трехъярусный киот (СИХМ) с вкладной надписью 1620 г., происходящий из Благовещенского собора. Он обит серебром и золоченой медью и обильно украшен более чем пятнадцатью образцами орнаментальной басмы. Многие ее узоры подражают более раннему времени и ориентированы как на новгородские образцы XVI в., так и на московские - начала XVII в.

На многих иконах («больших пядницах») из Сольвычегодского музея, происходящих из Благовещенского собора, крепящиеся на полях басменные полосы оклада перепутаны. Так, на иконах «Рождество Христово», «Введение во храм пресвятой Богородицы», «Похвала пресвятой Богородицы» (СИХМ) все четыре басменные орнаментальные полосы имеют разный узор, тогда как он должен быть одинаков на параллельных полях. Эти искажения возникли после того, как в 1840-х годах судиславским купцом федосеевцем Н.А. Папулиным было куплено и вывезено из сольвычегодского Благовещенского собора 1350 икон, в результате чего часть их разошлась по старообрядческим молельным. Многие иконы впоследствии были возвращены, но некоторые подменены. При этом их серебряные оклады демонтировались, часть из них набивалась на копии, а подлинники оставались без окладов. Например, на поля копий XIX в. трех икон Деисуса письма иконника Первуши, ученика Прокопия Чирина, набита басма первой четверти XVII в. (СИХМ). Копии икон хранятся в Сольвычегодском музее, а подлинники конца XVI в. без окладов - в Третьяковской галерее и других музеях.

Басменные оклады сольвычегодской работы XVI-XVII вв. воспроизводят орнаментацию лучших образцов более раннего времени, выполненных новгородскими, московскими, псковскими и ярославскими серебряниками. Для сольвычегодской басмы характерно большое разнообразие орнаментации, а также высокий художественный и технический уровень исполнения.

## Орнамент в коптском искусстве

А. Я. Каковкин

Цель данного сообщения – в основных чертах обрисовать особенности орнаментики, запечатленной в памятниках искусства и ремесла художников и мастеров долины Нила IV-XII вв. Искусство этого периода обычно называют «коптским». Выросшее на тысячелетних местных традициях оно органично впитало художественные формы и мотивы народов восточно-средиземноморского ареала. Этими обстоятельствами объясняется неповторимый облик народного по своему характеру коптского искусства и поразительное разнообразие его орнаментального звена.

Как и у других народов, орнаментика коптов включала три основных компонента: геометрические мотивы (круги, квадраты, свастика, узлы, плетенки, кресты, анхи), представителей животного, пернатого и растительного мира, а также изображения фантастических существ (кентавры, крылатые кони и др.).

Эти мотивы широко использовали мастера разных специальностей.

Скульпторы и резчики по дереву применяли орнаментуку в убранстве архитектурных сооружений (колонны, пилястры, капители, дверные и оконные проемы, ниши и др.) и надгробных плит. В основном такого рода памятники сосредоточены в древних монастырских комплексах, таких как обитель аввы Иеремии в Саккаре (которую образно можно назвать «глиптотекой», т.к. проводившиеся здесь в начале XX в. раскопки дали большое количество памятников из камня с разнообразной орнаментикой), обители аввы Аполлона близ Бауита, постройки в Оксиринхе, Бехнасе, близ Сохага, «монастыря сирийцев» в Вади Натрум и др.

Живописцы расписывали стены сооружений не только сюжетными сценами, но и орнаментами. Наглядные примеры дают опять же монастырские строения Бауита, Саккары, Келлии и др. В них преобладают мотивы геометрического характера, поражающие своим разнообразием. В этом смысле обитель аввы Аполлона близ Бауита смело можно считать пинакотекой.

Косторезы, керамисты, мастера по металлам украшали разнообразные культовые и бытовые предметы, миниатюристы – страницы кодексов, ткачи – изделия своих рук. Многочисленные памятники такого рода хранятся во многих музеях мира.



Характерной особенностью коптского искусства является соседство на протяжении столетий разнообразных форм и мотивов орнамента, постепенно эволюционировавшего в сторону стилизации и симметрии.

Коптский орнамент своей многовариантностью не только ласкал взор и веселил душу, но, несомненно, нес и глубоко продуманную символическую нагрузку. В понимании своих создателей и современников он наглядно демонстрировал гармоническое единство сотворенного Богом мира и Царства Небесного.

## **Особенности растительного орнамента XIII века в западноевропейской филигрании**

М.Я.Крыжановская

Орнамент в средневековом прикладном искусстве почти не отличается от орнамента монументального, хотя по своим техническим возможностям имеет гораздо большее разнообразие приемов исполнения.

Лучше всего это видно в филигрании, где техника тесно связана с выбором орнаментальных мотивов, которые, в свою очередь, эволюционируя вместе с развитием стиля, побуждают развитие технических приемов их исполнения. Так, после падения Римской Империи искусство филигрании, достигшее в античном мире необычайной тонкости, потеряло почти все свои навыки, и художники вынуждены были овладевать этим мастерством практически заново. Отсюда - примитивные мотивы геометрического характера, в которых лишь смутно можно уловить намек на растительные элементы. В лучшем случае, это волнистый побег с короткими отростками-усиками.

В романский период растительные мотивы в филигрании становятся определеннее, но, в силу технических ограничений, те пышные фантастические цветы, которые выросли из усложненного аканфа и захватили главное место в орнаменте, вообще в ней не появляются.

К концу XII века стебли в филигрании делаются все более тугими, к волнообразным прибавляются спиральные. Пример - эрмитажный крест конца XII - начала XIII века кельнской работы. Спиральные побеги характерны и для фонов многих книжных миниатюр XIII века. В это же время одинокие побеги часто превращаются в

пучки связанных стеблей. В этом также можно заметить отражение общего принципа развития стиля, в архитектуре проявившегося в замене цельных колонн - пучками колонок.

Готика вносит в искусство стремление к передаче конкретных растительных форм. Это ярко проявляется, прежде всего, в архитектуре, на капителях колонн, но также и в живописи, особенно орнаментальной - в бордюрах и цветочных фонах. Постепенно – сначала робко, потом все более и более уверенно – в изображениях начинают появляться различные листья и плоды, виноградные побеги и даже более специфическая местная флора.

Филигрань тоже присоединяется к общему стремлению к реализму. Вначале наряду с зернью, которая сама по себе никаких растительных признаков не имела, появляются маленькие напаянные розетки и другие литые детали, состоящие из нескольких шариков и уже напоминающие виноградные грозди или небольшие шишки. Их растительный характер в первой половине XIII века проявляется уже достаточно ярко. Мы видим это в работах мастерской Гуго из Оньи – на кресте из Музея Виктории и Альберта в Лондоне и ларце из Эрмитажа.

Наконец, пройдя несколько стадий, во второй половине столетия готическая филигрань находит свое полное выражение в лучшем памятнике ювелирного искусства конца XIII века – Кресте св. Трудперта из Эрмитажа. В нем абстрактный орнамент из проволоки уже полностью заменен пластическими ветками дуба и винограда.

Этот Крест – так называемый «Фрайбургский» - является наглядным примером того, какую важную роль играет орнамент в общем замысле памятника. Это не второстепенный декоративный элемент композиции, а полноправная составляющая художественного образа, которая дополняет и углубляет его сущность. Расположение растительных мотивов на лицевой стороне Креста отнюдь не случайно. С одной стороны они обозначают в нем Древо жизни, олицетворением и апогеем чего является расположенная на нем фигура Христа. С другой стороны, естественные растительные формы подчеркивают человеческое в образе Богочеловека, что было свойственно теологическим доктринам именно этого периода.

Развитие филигранного орнамента ранней и высокой готики отражает те же тенденции, которые характерны для всего искусства этого периода.

# Орнаментальное оформление списков библий в первой половине XIII в. в Западной Европе

(на примере Библии из собрания Научной библиотеки МГУ, и: 288703)

И.П. Мокрецова

1. XIII в. – время появления большого числа списков иллюминированных библий в Западной Европе (особенно в скрипториях Франции и Италии - в Париже и Болонье). Предназначение библий в то время и их изготовители. Общие сведения о художественном оформлении (“lay-out”) библий в первой пол. XIII в. в зависимости от их назначения («научные» и «подарочные» экземпляры). Как правило, это - сравнительно небольшой формат при огромном объеме текста, мелкое сжатое письмо и «свободные» площади пергамента, незаполненные или служащие полем для нумерации глав, вставок, поправок, заметок и т.д. Назначение украшений и инициалов в иллюминированных библиях; их функциональная и декоративная роль; разновидности украшений и инициалов: филигранные, орнаментальные и историзованные инициалы (т.к. иллюстрации на отдельных листах в XIII в. уже исчезли). Библия из НБ МГУ - один из лучших образцов парижской продукции первой половины XIII в., в которой представлены все достижения в области декора и иллюстрирования библий в то время, хотя текст ее и даже порядок некоторых книг несколько отличается от «корректированных» парижских списков.

2. Зависимость украшений от структуры текста: разновидность филигранных красных и синих инициалов, исполненных пером (англ. “penwork flourishes”), и их назначение (нумерация глав, колонтитулы, начало разделов, предложений и пр.; построчные «горизонтальные» и «вертикальные» украшения строк и столбцов с текстом) и их разновидности. Исполнители этих украшений – писцы и/или художники. Их технические приемы, в частности сочетания красных и синих чернил и/или красок, исполненных пером или кистью (киноварь и азурит, главным образом), постоянно встречаются в западных рукописях с XII в. Эволюция филигранного орнамента с конца XII по конец XIII вв. в библиях. Филигранный орнамент в наших рукописях: «скромный» вариант (Библия из НБ МГУ, Франция) и «роскошный» (итальянская Библия РГБ, ф. 722, № 734).

3. Орнаментальные и историзованные инициалы. Их роль в списках библий: орнаментальными инициалами в иллюминированных библиях обычно отмечались прологи, предисловия и аргументы, предшествующие основному тексту библейских книг. Историзованный инициал к очередной книге и в каких-то случаях к предисловиям являлся по существу иллюстрацией к тексту. При этом и размеры инициалов, и использованные художественные средства могли быть равнозначны, тем более, что и историзованные, и орнаментальные инициалы исполнялись часто одними и теми же мастерами или иллюминаторами, работавшими в сходной манере (в частности, так было в Библии МГУ); они использовали одни и те же технические и живописные средства – листовое отполированное золото, создающее эффект блестящей поверхности металла, и ограниченный набор красок с преобладанием трех основных цветов (красного, синего, белого).

4. Декоративная система, представленная в университетской Библии, включает орнаментальные мотивы, разработанные еще в романский период: это – элементы стилизованного растительного орнамента, который принято условно называть аканфом, в виде распутившегося соцветия или, наоборот, в виде бутона на закрученном в спираль стебле. Иногда эта спираль оканчивается не бутоном или листочком, а головой дракона, грифона или чудища с рогами; иногда это может быть фантастическая птица; такие полуптицы в ряде случаев служат подножием для стоящих фигур в Библии из МГУ (инициалы “Г”). Менее эффектным, но обязательным элементом, вписавшимся в готическую орнаментальную систему, является несложный геометрический декор, нанесенный тонкой кистью белилами внутрь очертаний инициалов – и орнаментальных, и историзованных. Это может быть ступенчатый орнамент, мелкие окружности разного размера, аканф волнистых очертаний и т.д. Подобный орнамент как бы имитирует архитектурную рельефную лепку; он стал обязательным элементом в обрамлениях миниатюр и в XIII, и в XIV вв. Все это можно увидеть в московской Библии, в которой художественное и технологическое мастерство французских иллюминаторов ранней готики проявлено на самом высоком уровне.

5. Связь орнаментального обрамления и вписанной в него «истории» была абсолютно органичной, что зависело также и от стилистики изображений – изысканного рисунка готических художников. Некоторые инициалы московской Библии в этом отношении интересны иконографической связью с византийскими образами (изображения стоящих пророков, трактовка одежды с «летающими» складками,

Богоматерь с Младенцем, явно заимствованная из иконописи). Не исключено, что это обстоятельство связано с трофеями, попавшими на Запад в результате крестовых походов, или непосредственно с искусством крестоносцев.

## **О «восточном характере» растительного орнамента в лиможской выемчатой эмали**

Е. Н. Некрасова

«Восточный характер» лиможских выемчатых эмалей отмечался многими исследователями. При этом под Востоком подразумевали не только Византию, но и мусульманский мир. Последняя мысль в первую очередь поддерживалась «псевдокуфическими надписями», исламское происхождение которых оспорить трудно; выдвигались и другие аргументы. Но основным на наш взгляд выразителем этого характера является растительный орнамент. Стилизованный растительный узор - классическая арабеска - или какие-то отдельные ее черты неизменно присутствуют на протяжении всего времени существования выемчатых лиможских эмалей (XII-XIV вв.), своеобразно преломляясь и развиваясь.

О восточных корнях гравированного орнамента «вермикуле» уже говорилось (Марке де Вассело, Готье). Действительно, при близком рассмотрении очевидно, что основой орнамента «вермикуле», его схемой, является именно арабеска. Наиболее четко эта связь прослеживается в его редуцированной форме – на узких пространствах, бордюрах. Следующий этап развития этого узора – т.н. «инкрустированное вермикуле» (стебель приобретает рельеф, а фон вокруг него заполняется эмалью) - еще более близок прототипу. Сходство подчеркивается каплевидным элементом в центре пальметки и ее зубчатыми краями.

На широких плоскостях используется способность этого орнамента к бесконечному развитию, но тут он ведет себя иначе, чем мусульманский. Если в мусульманском искусстве такая композиция строится путем удвоения одного мотива - несколько стеблей сливаются в один ритмичный узор, организующий пространство, то в Лиможе «вермикуле» играет второстепенную роль - украшает фон фигурной композиции. Ему приходится то заполнять широкие площади, то обходить фигуры – и законы симметрии отступают на второй план. Общий эффект уже принципиально

другой. Тут роль этого орнамента скорее сходна с ролью филиграни (с которой Хильдбург и Готье и связывали его возникновение) или спирального фона, который был известен и на востоке, и в Византии, и на Севере Европы – он украшает гладкое поле, придавая вещи завершённый вид.

В конце XII – начале XIII вв. с переходом к новой декоративной системе (теперь уже фон эмалевый, а фигуры - в резерве) «вермикуле» исчезает. Но и в орнаментах этого периода сохраняются характерные для арабески регулярность, схематичность, плоскостность и монотонность. При всем многообразии декоративных решений повторяются всего несколько основных мотивов. Остается и характерный для арабески неестественный способ соединять «части растения» (раздвоенный лист, сдвоенные полупальметки).

Со временем, в XIII в., восточная антинатуралистическая тенденция в Лиможе становится все менее заметной. Строгость симметрии смягчается, лоза старается приобрести более естественный вид, пальметки укрупняются и усложняются – главный акцент в узоре падает уже на них.

Можно сделать вывод, что в ходе своего развития лиможская флора постепенно утрачивает свой «восточный» характер; и в XIII в. доминирует уже более живая ее «западная» составляющая.

## **The Beginnings of Flower-Petal Ornament**

Georgi R. Parpulov (Plovdiv, Bulgaria)

The term *Blütenblatt-Ornamentik* was introduced by Weitzmann (1935) and corresponds to the Russian *лепестковый* (or *цветочный*) *орнамент*. The earliest precisely dated examples of such ornament are the Psalter Athos Iveron 70, a. 954 and the homiliary Athos Dionysiou 70, a. 955. The Gospel books Athos Stauroniketas 43 and Athens EBE 56 appear to date to the same decade, while the Hippatrika Berlin SBPK Phillipps 1538 was probably produced a bit earlier, in the 940s. All these codices are almost certainly of Constantinopolitan origin. By the 980s, the new type of manuscript ornament had spread outside the capital: it is seen in books copied on Mount Athos by the scribe John, e.g. the Psalter Athos Laura Δ 70, a. 984 and the homiliary Moscow ГИМ Син. гр. 104, a. 990.

Flower-petal ornament is based on plant motifs and differs substantially from earlier Byzantine manuscript decoration which primarily (though not exclusively) comprises architectural or geometrical elements. It thus represents a significant novelty in the history of Byzantine manuscript illumination. It is in flower-petal decoration also that one finds for the first time dense, bright pigments of the kind that were earlier used only for figural miniatures.<sup>1</sup> “Der frühere Gegensatz zwischen ‘Schreiberornamentik’ und Kunstmalerei ist in dem Sinne aufgehoben, dass die ornamentale Dekoration dieselbe Vollendung und einen ebenso verfeinerten Geschmack wie die Figurenbilder zeigt”, writes Tikkanen (1933). “Die motive sind zumeist vegetabilischer Art, jedoch gleichzeitig reine Ornamente freier Erfindung, und ihre verschwenderische, von Leben gleichsam zitternde Fülle wird nicht nur von einem geradlinigem Rahmenwerk, sondern bis in die kleinsten Einzelheiten hinein von einer sozusagen latenten Geometrie, d.h. von dem durchwegs mit Lineal und Zirkel konstruierten und von den blühenden Farben maskierten Schema beherrscht.” Indeed, almost all the plant motifs in flower-petal headbands and headpieces are inscribed in circles or equilateral triangles. This balancing of the organic and the abstract (geometric) is generally characteristic of the mature, eleventh-century style of middle-Byzantine art.

The essential structural peculiarities of flower-petal ornament were pointed out by Riegl (1893): “1. Die Ranken werden wieder zu mehr oder minder linearen, also geometrisierenden Verbindungselementen.” “2. Die Motive knüpfen entweder an die alten flachen Palmetten, oder an das Akanthushalbblatt, oder endlich an die byzantinischen Ableger dieses letzteren an. Der antinaturalistische Zug, der bereits die Ranken wiederum in eine geometrisierende Richtung gebracht hat, verrät sich an den Einzelmotiven durch die Reduzierung oder Unterdrückung der Einzelblätter, überhaupt durch eine ausgesprochene Neigung zur symmetrischen Schematisierung und durch Ausschweifung der spitz zulaufenden Teile (z.B. Blattspitzen).” These traits are also typical of Islamic and to a lesser extent, Chinese ornament of the eighth-ninth centuries, which makes it difficult to pinpoint the exact sources of the Byzantine flower-petal motifs classified by Frantz (1934), chiefly the (circular) “Sassanian palmette” and the (triangular) trefoil. The *Blütenblatt* had no direct precedents in Greco-Roman art and therefore cannot represent, as Weitzmann (1935) thought, a revival of Classical, “naturalistic” forms: “Es scheint kein Zufall zu sein, dass das plötzliche Auftreten naturalistischer, vegetabiler Formen zusammenfällt mit dem Eindringen antiker Motive und Bildkompositionen und der damit verbundenen naturnäheren Darstellungsweise in die byzantinische Malerei. Vielmehr schein die Schaffung einer neuen Ornamentik in einem

---

<sup>1</sup> The enamel-like quality of such pigments is designated by the Russian term *эмальерный стиль* (Панкова 2004), which, as far as I can tell, is another name for *Blütenblatt*.

inneren Zusammenhang zu stehen mit der Erneuerung der byzantinischen Kunst überhaupt.” Weitzmann’s “Macedonian Renaissance”, however, represents just one aspect of tenth-century Byzantine art, whose highly eclectic character Grabar (1951) emphasizes. The likeliest ultimate source of flower-petal motifs is Chinese ornament of the Tang period (Rawson 1982), known in Constantinople probably through the intermediacy of Islamic art. The phoenixes in one of the headpieces of the Berlin Hippatrika (f. 41r) are certainly of Chinese derivation.

In the Berlin codex, the Athens Gospel book, and the Gospel Lectionary Vat. gr. 1157, *Blütenblatt* is found side by side with the earlier, linear “fretsaw” (*Laubsäge*) ornament. Only in manuscripts copied in *Perlschrift* handwriting does it become the prevalent form of decoration. Flower-petal motifs seem to spread along the same ways as this new form of calligraphic minuscule which also emerged in the mid-tenth century (Hunger 1954). Through stylistic attributions one can tentatively identify the production of four workshops that pioneered the use of *Blütenblatt* ornament in the 940s-960s:

- Berlin Phillipps 1538; Moscow ГИМ Син. гр. 63;
- Stauroniketa 43; Iberon 70, a. 954; Sinait. gr. 2123, f. 32;
- Dionysiou 70, a. 955;
- Milan, Ambros. F 12 sup., a. 961; Athen. 56; Sinait. gr. 68.

Flower-petal is a *type* rather than a *style* of ornament, since it is not exclusively characteristic of any given period in the history of Byzantine manuscript illumination. Its extensive use in books continued through the end of the Byzantine Empire. It is also widely found in eleventh-century Byzantine metalwork (Банк 1978).

### References:

Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX-XII вв. (Москва, 1978), 31, Рис. 11-13, 16-17, 21-27

Frantz M. A. Byzantine Illuminated Ornament: A Study in Chronology // Art Bulletin 16 (1934), 42-106, esp. 58-65

Grabar A. N. Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst III.1 (1951), 32-60; repr. in *id.* L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge, 3 vols. (Paris, 1968)

Hunger, H. Die Perlschrift, eine Stilrichtung der griechischen Buchschrift des 11. Jahrhunderts // Studien zur griechischen Paläographie (Vienna, 1954), 22-32;

repr. in *id.*, Byzantinische Grundlagenforschung: Gesammelte Aufsätze (London, 1973), no. i



*Панкова М. М.* Эмальерный стиль византийского орнамента греческих рукописей X-XIV вв. // Древнерусское искусство: Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь / Отв. ред. Э. Н. Добрынина (Санкт Петербург, 2004), 182-198

*Rawson J.* The Ornament of Chinese Silver of the Tang Dynasty, AD 618-906 (London, 1982), 8-10

*Riegl A.* Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (Berlin, 1893), 302

*Tikkanen J. J.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei (Helsinki, 1933), 101f

*Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts (Berlin, 1935), 18

## **Распространение византийского орнамента на востоке империи в 11 – начале 12 века**

А.Л. Саминский

Несколько греческих рукописей, связанных тесным сходством украшения, объединяет также исключительная особенность содержания открывающих их таблиц канонов – указателя общих и отличительных мест четырех Евангелий. В последних двух таблицах, в этих рукописях полностью отданных 10 канону, рядом со столбцами чисел, относящихся к Евангелию от Матфея, находятся столбцы Луки, а Марк соседствует с Иоанном, вопреки обычному, правильному порядку: Матфей, Марк, Лука, Иоанн. Ясно, что эти рукописи возникли поблизости друг от друга – вероятно, в Антиохии, куда недавно была отнесена одна из них, по родству ее убранства с книгой несомненно антиохийского происхождения.

Древнейшей из этих рукописей кажется Евангелие из библиотеки Лауренциана во Флоренции Conv. Soppr. Gr. 159. В украшении его таблиц канонов еще удерживаются черты, близкие книге второй половины 10 века, хотя разнообразие его растительных орнаментов принадлежит уже следующему столетию. Естественность пластики и тонкость цвета роднит его с искусством Константинополя, а ряд редких мотивов, известных только в армянских и грузинских рукописях, тем не менее, указывает на восточные корни этой книги. Судя по этому, столичный орнамент не

только проникал на восточную окраину империи, но и был способен, сохраняя свои высокие свойства, впитывать в себя местное предание.

Теснее всего к Флорентийскому Евангелию примыкает рукопись из монастыря Дионисиу на Афоне № 33: только она повторяет особенности архитектуры его таблиц и настолько точно следует распределению в них текста, что по ней можно даже восстановить недостающую пару таблиц Флорентийской рукописи. Тем не менее, в художественном отношении она вполне независима, перетолковывая высокие понятия своего образца страстным, но ограниченным языком, подменяя его утонченность пряностью и гармонию экспрессией. Почерк Афонского Евангелия, по заключению Б.Л. Фонкича, принадлежит уже началу 12 века. Флорентийская рукопись, возникшая более чем полустолетием раньше, оставалась и тогда авторитетным, хотя, видимо, не всегда понятным примером.

Особняком от этой пары книг стоит другая, Евангелие Музея Уолтера в Балтиморе W532 и еще одно, из монастыря св. Екатерины на Синае № 154, оба по почерку относимые ко второй половине 11 века. Каноны они размещают в восьми таблицах, а не в семи, как Флорентийская и Афонская рукописи, и в украшении их, как и в самой технике книги, ясно проявляется армянская принадлежность их создателей. В обоих отразилось непосредственное знакомство с Флорентийской рукописью: Синайская, вероятно, стоящая ближе к ней по времени, в большем числе повторяет ее мотивы, Балтиморская, казалось бы, более самостоятельная, передает зато самый ее дух.

Таблицы канонов – видная часть украшения греческого Евангелия в 10 – 13 веке. Его иллюстрации в большинстве случаев ограничиваются четырьмя изображениями евангелистов, а таблицы, как правило, занимают от семи до десяти, а то и пятнадцати страниц. Тщательность их отделки показывает, что им придавалось большое значение. Но пока еще не были найдены ключи к их изучению. Эти ключи – пластические образы, создаваемые средствами орнамента, и драматургия, соединяющая таблицы в одно продуманное, развивающееся целое. Замечательно, что в рукописях, столь тесно связанных между собой, как Флорентийская и Афонская, Синайская и Балтиморская, эти пластические образы и драматургия различны. Орнамент был творческой областью, и его распространение сопровождалось его преобразованием.

# **Мраморировки в системе декорации храмов северо-западной Руси домонгольского периода**

В.Д.Сарабьянов

Мраморные облицовки всегда занимали весьма значимое место в системе декорации византийского храма. Как правило, они сплошь покрывали стены церкви до уровня пят сводов и арок, лишь изредка уступая место отдельным живописным панно - мозаикам или фрескам иконного типа, и только сводчатые перекрытия полностью отводились под изображения. В послеиконоборческий период мраморные облицовки продолжают играть принципиально важную роль в облике интерьера византийского храма. Параллельно использованию мраморных панелей, в декорации храмов широко применялась их имитация, особенно в тех случаях, когда вместо мозаик стены были расписаны фресками. Эти имитации, или, пользуясь греческим термином – полилитии, также известные искусству античности, в византийском искусстве получают самые разнообразные вариации. В большинстве примеров мраморные имитации играют именно утилитарно-декоративную роль, занимая те зоны росписи, которые во время скопления народа при богослужении, подвергались наибольшему повреждению. Этим определяется сакральное значение мраморировок которые отделяли священные изображения от прикосновения верующих.

В искусстве средневизантийского периода невысокие цокольные росписи, имитирующие разные варианты мраморных облицовок, можно встретить в памятниках и византийской провинции, и столичного круга. Особое их распространение отмечается в византийской провинции, и древнерусские памятники дают в этом отношении богатейший материал (София Киевская, Спасский собор Чернигова). В памятниках XII столетия система декорации цокольной части стен в разных регионах Руси приобретает свою специфику. Так, в храмах Владимиро-Суздальской Руси, очевидно, преобладало использование завес, которые украшали не только алтарь (Кидекша), но и основное пространство храма (Суздальский собор). Чрезвычайного богатства достигают мраморировки в домонгольских росписях Смоленска, где они, наравне с изображениями тканых завес, создавали в цокольной части стен храмов самые разнообразные символично-декоративные композиции.

В Новгороде наиболее распространенной и устойчивой формой мраморировки явилась имитация мраморных панелей разноцветными волнообразными линиями, как

правило, имеющими симметричное построение относительно вертикальной и (или) горизонтальной оси, разделявшей декорируемую плоскость. Остатки таких мраморировок известны в росписях Софии Новгородской (1109), Николо-Дворищенского собора (ок. 1118) и собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1125). Программное значение мраморировок в системе росписи храма может быть понято на примере ладожских храмов, где этот принцип декорации цоколя стен применялся повсеместно и последовательно; наиболее ясную картину, в силу хорошей сохранности, дают нам росписи Георгиевской церкви.

В Георгиевской церкви цокольная декорация панелями полилитии имела совершенно особую функцию в организации внутреннего пространства, становясь важным смысловым элементом, обладающим своей сакральной значимостью и неординарным пространственно-масштабным построением. В Георгиевской церкви мраморировки оказываются необыкновенно высокими, особенно принимая в расчет небольшие размеры церкви, и имеют четкую высотную градацию в зависимости от сакрального значения данного храмового пространства. В западном объеме храма под хорами мраморировки поднимались примерно на 230-240 см, то есть почти на половину высоты объема, чуть не доходя до верхней отметки западного дверного проема. В основном пространстве храма мраморные клейма занимали огромные плоскости на южной и северной стенах, достигая высоты около 250 см и полностью обрамляя дверной проем северного портала. В восточных арках мраморировки понижались примерно до 220 см, и только в алтаре их высота становилась соразмерной человеческому росту, опускаясь до 1,5 м. Таким образом, уровень полилитий понижался по мере движения с запада на восток. Здесь очевидно прослеживается принцип масштабной дифференциации высоты мраморировок, в котором важнейшим фактором оказывается сакральная значимость каждого храмового объема.

Большое количество мраморировок присутствует в росписях Успенского собора Старой Ладogi. Определенные закономерности в компоновке панелей мраморировок позволяют говорить о том, что и здесь уровень мраморировок заметно варьировался, поднимаясь на высоту дверных проемов, т. е. примерно на 2,5 м в основном объеме, и существенно опускаясь в боковых апсидах. Показательно, что в центральной апсиде мраморировки вовсе отсутствуют, а непосредственно над синтроном хорошо прочитываются остатки композиции «Служба св. отцов». Эти градации уровня мраморировок выдают тот же подход к организации декорации цокольной части стен, который мы проследили в Георгиевской церкви, а, следовательно, и здесь полилитии

обладали схожей масштабной-композиционной функцией в организации всей росписи и аналогичным сакрально-символическим значением.

Успенский собор, создание которого большинство исследователей относит к 1140-1150-м гг., стоит в начале хронологического ряда ладожских храмов, а Георгиевская церковь, вероятнее всего, этот ряд замыкает. Учитывая, что между двумя памятниками существует очевидная преемственность в системе организации цокольной декорации, напрашивается вывод, что схожая системно организованная структура мраморной декорации была свойственна и другим храмам Старой Ладogi, возводившимся и расписывавшимся здесь на протяжении середины – второй половины XII столетия. Опосредованное влияние Успенского собора могло касаться не только иконографического состава фресок, но и общей организации декорации, в первую очередь, использования отработанной системы декоративных элементов, в том числе и мраморировок. Говорить об этом позволяет археологический материал ладожских построек, где среди фрагментов фресок в изобилии обнаруживаются полилитурии (мраморировки церкви Св. Климента (1153), двух безымянных церквей, известных по раскопкам Н.Е.Бранденбурга, а также Никольского собора).

Подобная система градации высоты мраморных панелей не отмечается в памятниках раннего XII в., где, судя по сохранившимся фрагментам, клейма полилитурии имели стандартную высоту по всему периметру храма. Первым примером подобного рода на русской почве, вероятнее всего, являлась декорация Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (около 1140). Более поздние памятники северо-западной Руси показывают, что система градуированной компановки полилитурии продолжала существовать. Об этом, в частности, свидетельствуют росписи церкви Спаса на Нередице (1199), где мраморные панели отличались большой, но дифференцированной высотой, а в объеме алтаря сочетались с изображениями тканых завес. Традиция высоких мраморных декораций продолжает жить в Новгороде и в XIII в., о чем свидетельствуют росписи церкви Николы на Липне (1290-е гг.). Однако в памятниках XIV в. мраморировки полностью исчезают, уступая место иной традиции, в которой определяющее место в цокольной декорации отводится изображению «полотенец», имеющих совершенно иную символику.

Анализ памятников северо-западной Руси показывает, что мраморировки несут в себе ясный сакральный смысл, являясь своего рода пограничной зоной, отделяющей «мир горний» от «мира дольнего», небесное от земного. Символика мраморов порождает их функцию в системе декорации, а конкретная реализация определяется мерой художественной интерпретации. Такое символическое понимание полилитурий,

сформулированное в Византии, получает широчайшее распространение в древнерусском искусстве домонгольского периода.