

УДК: 7.03.

ЛАВРЕНТЬЕВА Елена Валерьевна,
художник-реставратор Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГосНИИР), Москва, Россия
jenaprotege@rambler.ru

LAVRENTYEVA Elena Valeryevna,
Painting Restorer, State Research Institute of Restoration, Moscow, Russia
jenaprotege@rambler.ru

**МОЗАИКИ СОБОРА ТОРЧЕЛЛО И
ВИЗАНТИЙСКАЯ РАННЕКОМНИНОВСКАЯ
МИНИАТЮРА: К ВОПРОСУ О
СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ**

**TORCELLO CATHEDRAL MOSAICS AND THE
BYZANTINE EARLY-COMNENIAN-
MINIATURES: AN ISSUE OF A STYLISTIC
PARALLEL DRAWN BETWEEN**

Статья посвящена сравнению аутентичных мозаик западной стены и южной капеллы собора Торчелло с византийской книжной миниатюрой раннекомниновской эпохи. Автор выявляет схожие стилистические черты между мозаиками и миниатюрами, на основании чего высказывает предположение о датировке первых началом XII века и атрибутирует их, возможно, константинопольской артели.

The paper examined in comparing the authentic mosaics from the Torcello Cathedral (located at the western wall and the southern chapel of it) with the Byzantine manuscript miniatures of early Comnenian period. The author revealed some similarities of style between these mosaics and miniatures. On the grounds of observations the author assumed that the dating for the Torcello mosaics referred to the early XII century and has attributed the mosaics to the Constantinople (?) artists.

Ключевые слова: мозаики Торчелло, раннекомниновская миниатюра, лекционарий афонского монастыря Дионисиу (Cod. 587).

Keywords: Torcello mosaics, early Comnenian miniatures, Lectionary from the Dionisiou Monastery (Athos) (Cod. 587).

Аутентичные мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло являются великолепным произведением раннекомниновской эпохи. И. Андреевская, изучавшая этот ансамбль на протяжении не одного десятилетия, датировала первоначальные мозаики концом XI в. [1, с. 193; 2, с. 247–341]. Однако в последних своих работах исследовательница предложила более широкую датировку – второй половиной XI в., основываясь на изучении малочисленных византийских мозаичных ансамблей рубежа XI–XII вв. [3, с. 393–417]. Рассматривая мозаичные памятники так называемой Адриатической группы, мы предложили новую и более конкретную датировку аутентичных мозаик западной стены и южной капеллы собора Торчелло – первыми годами XII в. [4, с. 176–184]. Однако в истории изучения византийского искусства никогда не уделялось должного внимания их сравнению с византийскими миниатюрами того же периода. Хотя такой сравнительно-стилистический анализ мог бы в определенной мере подтвердить принадлежность первых к началу XII в. и их атрибуцию византийской артели и даже, возможно, столичной константинопольской.

Византийская миниатюра – наиболее богатый сохранившимися памятниками вид искусства, позволяющий уловить ход его стилистического движения и дающий обильный материал для разнообразных стилистических и иконографических сопоставлений. Искусство монументальной живописи, вне зависимости от его специфики, многим обязано миниатюре, в первую очередь, возможностью проследить на примере её произведений возникновение, развитие, угасание тех или иных художественных мотивов и приёмов, очертить их примерный ареал.

Для сравнительного анализа мы выбрали несколько кодексов, чьи миниатюры созданы столичными константинопольскими живописцами. Только две из привлекаемых рукописей имеют твёрдую датировку, время создания остальных определяется на основании стилистического анализа и аналогий.

Наиболее полное стилистическое соответствие образам и композициям мозаик Торчелло мы можем обнаружить в миниатюрах лекционария из афонского монастыря Дионисиу (Cod. 587). В определенном смысле этот памятник является показательным для искусства миниатюрной живописи раннекомниновского стиля. Кодекс был создан по заказу императора для церкви Святой Софии в Константинополе в конце XI или самом начале XII в. [5, с. 434–446, илл. 189–277; 6, с. 132–152], его многочисленные миниатюры обладают прекрасной сохранностью, и их сравнение с мозаиками Торчелло мы можем провести по наиболее значимым параметрам стиля, таким как типология образов и приёмы построения художественной формы и композиций.

В миниатюрах лекционария Дионисиу мало изображений архитектуры, фигуры преимущественно располагаются на свободных золотых фонах. Большой светящийся золотой фон является главным, и образы воспринимаются погруженными в него. Все архитектурные постройки и детали в пропорциях соразмерны фигурам и выглядят вполне реальными. Однако здесь нет никаких лишних перегружающих композиции деталей, красота явлена не в роскоши, а

в художественном совершенстве. Композиции хорошо организованы и спокойны, в них всегда выделен главный акцент, не всегда составляющий ось, но обязательно удачно чем-либо уравновешенный. Некоторые композиции симметричны, и в центре располагается Спаситель: *Явление Христа ученикам* (fol. 14v.) [5, илл. 199], *Анастасис* (fol. 2r.) [5, илл. 190], *Отослание апостолов на проповедь* (fol. 32v.) [5, илл. 206.], *Проповедь Христа апостолам* (fol. 158v.) [5, илл. 267], *Поцелуй Иуды* (fol. 104v.) [5, илл. 233], *Христос благословляет ребенка* (fol. 38v.) [5, илл. 214]. Эти композиции имеют четкую параллель с такими же симметричными сценами Торчелло: *Анастасис* и *Деисус Страшного Суда* и сцена конхи южной капеллы. Главный акцент в них – это фигура Христа в темно-синем гиматии на абстрактном золотом фоне.

Однако если одни композиции абсолютно статичны (*Явление или Проповедь ученикам*), то в иных появляются элементы сильного, даже экспрессивного движения: в сцене *Поцелуй Иуды*, при всей ее симметричности и упорядоченности, мы ощущаем движение, даже почти «рывок» друг к другу Христа и Иуды, это ощущение усиливает поза Иуды, целующего Христа и словно припадающего к его щеке, а также взвихренная драпировка одежды Спасителя. Однако закругленный абрис толпы, изображенной сзади, уравновешивает композицию, замыкает ее в себе и не дает экспрессии вырваться наружу. Подобным подходом к уравновешиванию сцены замыкающимся внутри нее экспрессивным движением эта миниатюра напоминает нам сцены *Моря* и *Земли Страшного Суда* Торчелло, где подобный рывок ангелов сдерживают внутри статичные фигуры Этимасии.

Параллель миниатюрам Дионисиу и мозаикам Торчелло мы находим и в трактовке образов в логике строения фигур, чьи пропорции и складки всегда правильные. Это естественные фигуры, с безупречно соблюденными классическими пропорциями, тщательной проработкой тканей. Одежды имеют четкие структурно выраженные формы, адекватно обрисовывающие фигуру. Ритмы драпировок разнообразны, иногда они лежат тяжелыми массами, но чаще появляются мелкими складками и экспрессивными линиями, внизу одежд они дробятся, как на одеянии Христа в сцене *Анастасис*, *Поцелуй Иуды*, одеждах ангелов в сцене *Рождество Христово* (fol. 131v.) [5, илл. 250.]. Иногда мы также видим прием описи бедра овальными линиями драпировок (образы ангела или Иосифа в сцене *Рождество Христово*, Адама в сцене *Анастасис*). В одеяниях персонажей часто наблюдается красочная утонченность, просвечиваемость тонов друг через друга, использование светлых, прозрачных, будто бы тающих тонов, что приближает колорит миниатюр к исследуемым нами мозаикам. Однако богатая полихромия в колорите миниатюр свидетельствует об императорском заказе. Часто красные тона приглушены или высветлены, как и в Торчелло. Но в некоторых сценах все же присутствуют яркие сочные цветовые акценты: *Тайная вечеря* (fol. 53r.) [5, илл. 224] или *Анастасис*.

Проведем подробное сравнение мозаик Торчелло с раннекомниновской миниатюрой по типологии образов.

Важнейшими для Торчелло являются образы Христа. Они – своеобразный камертон, по которому настраивается суммарная выразительность всех мозаик. Они характеризуются строгостью, даже суровостью выражения, их живописная структура, при некоторой разности в деталях, основывается на общих приёмах – равновесии крупных утяжелённых черт, ровных плоскостях цветовой поверхности, резко очерченных и высветленных на определённых участках. Такие лики сложно повторить в миниатюрном письме, основанном на плотном и постепенном наложении многих красочных слоёв, однако их типология узнаётся, например, во фронтальных образах Спасителя из сцен «Явление апостолам», «Проповедь ученикам» в лекционари из монастыря Дионисиу, чьим содержанием также являются строгий сосредоточенный покой, прерываемый лишь резкостью взгляда, направленного в сторону, духовная концентрация и почти полное отсутствие эмоций. Можно говорить не только о типологическом, но и физиогномическом сходстве ликов Спасителя на мозаике «Страшный Суд» и в миниатюре «Отослание на проповедь»: соразмерные сопоставимые черты, прямая, выделенная световой дорожкой переносица, отведённые в сторону глаза, аскетически выступающие скулы. Света очень легкие, они положены почти прозрачными белилами, не контрастны, мало заметны, но всегда важны, ибо уточняют строение формы.

Подобные примеры дают и миниатюры других столичных кодексов, в частности – образ Спасителя на листе из Нового Завета с Псалтирью из Государственной Третьяковской Галереи Cod. 78 fol. 39 (1084 г.) [7, с. 297, илл. 257.] или Его образ на миниатюре «Отослание на проповедь» кодекса «Деяния и послания апостолов» из библиотеки монастыря Святой Екатерины на Синае (Cod. 275, fol. 1r) (конец XI – начало XII в.) [8, Кат. № 41, с. 110–116], сцена *предстояния Алексея I перед Христом* из «Догматического всеоружия» Евфимия Зигавина,

кодекса, заказанного для императора Алексея Комнина в 1110–1118 гг. (Vat. Gr. 666, fol. 2r.) [9, Кат. № 126, илл. 241.]. На этих миниатюрах Спаситель, показанный в незначительном ракурсе, столь же сосредоточен и спокоен.

Трёхчетвертные изображения Христа, типологически сопоставимые с Его образом в аналогичном ракурсе из мозаики «Сошествие во ад», можно видеть на миниатюрах кодекса монастыря Дионисиу (Cod. 587), вообще богатых на подобные соответствия. Наиболее выразительным из них и вместе с тем близким торчелланскому является лик Спасителя в сцене «Поцелуй Иуды», где сходны моделировка причёски, пропорции в чертах лица, вплоть до линейного контура бровей и носа, однако его суровость эмоционально окрашена и тем самым несколько меняет общую тональность образа. В сценах «Беседа с самаритянкой» (fol. 21v.) [5, илл. 204], «Воскрешение Лазаря» (fol. 44v.) [5, илл. 221], «Исцеление слепого» (fol. 26v.) [5, илл. 205] мы видим более отрешенного Христа. Локоны причёсок повторяют моделировку причёски Христа в Торчелло – тонкие светлые волнообразные пряди сменяются более темными, причёска дополняется несколькими маленькими завитками на лбу, очень светлый основной тон ликов дополняется легким румянцем, прямые, слегка изогнутые носы и дугообразные брови образов на миниатюрах вторят лику Спасителя Торчелло.

Многочисленную группу для поиска аналогов мозаикам Торчелло составляют образы святых средовеков, в первую очередь, апостолов, чьи портреты в изобилии представлены в рукописях Нового Завета. На мозаиках апостолы изображены в трёхчетвертном развороте, сидящими на скамьях в сцене *Страшного Суда*. Типологически идентичны им образы праведников и ветхозаветных персонажей. Всех их можно считать вариантами созерцательного типа раннекомниновской эпохи, различающимися, прежде всего, возрастными характеристиками своих моделей.

Среди них можно выбрать примеры точного соответствия ликам на миниатюрах. В первую очередь следует отметить значительное сходство ликов апостола на миниатюре «Явление ученикам в Галилее» кодекса Дионисиу (Cod. 587, fol. 167r.) [5, илл. 273] и средовека из третьей слева группы чина праведников в четвертом регистре Страшного Суда. Между ними не только близость иконографических параметров (ракурс, причёска и т.д.), не только типологическое родство, но и совпадение конкретных приёмов выстраивания и проработки крупной, даже мощной живописной формы, с чётким линейным распределением света и теней, а также румянца по слегка рельефной поверхности лица. Пропорции черт ликов, круглящиеся кудри шапок волос, дугообразные брови с изломом посередине, миндалевидные глаза, смотрящие вверх, прямой нос с небольшим изгибом, маленькие губы – все черты удивительно похожи. Это два очень близких, родственных образа, созданных, безусловно, в одно время, несмотря на большую свободу и живописность мазка, несколько обрывистые ломкие линии и штрихи, характеризующие образ на миниатюре.

Некоторые лики апостолов из второго регистра Страшного Суда (второй слева) и средовеков на миниатюрах лекционария из монастыря Дионисиу Cod. 587 (*Тайная вечеря*) созданы по одним и тем же стилистическим принципам раннекомниновского искусства. Эти лики светлые, словно сияющие. В образах миниатюр прозрачным белильным акцентам, положенным часто большими плоскостями на лбу, скулах, под глазами (так что они принимают вид основного личного тона), в мозаиках соответствует такая же моделировка ликов широкими рядами светлых тессер со сходными, чуть более темными или чуть более розовыми оттенками цвета, на которых и строится форма ликов, с подобными кружочками румян на повернутой к зрителю скуле. Несмотря на разницу материалов – мозаичные тессеры, ячейки, которыми скрупулезно набирается форма, или свободные, живые, быстрые и мелкие мазки живописи – перед нами аналогичные попытки мастеров создать образы раннекомниновского искусства. Это некая эмоциональная отрешенность образов, вместе с тем духовная сосредоточенность и сдержанность. При этом открытые глаза со словно вопрошающими взглядами придают этим ликам индивидуальную выразительность.

Пример иного возрастного типажа мы найдём в ликах седовласых старцев, которыми на мозаиках Торчелло представлены апостолы, праведники, Адам, Давид, проклятые, горящие в аду. Для них тоже могут быть найдены аналоги в миниатюрной живописи. Так, дважды повторенный в Торчелло лик Адама зримо вторит образу евангелиста Иоанна на миниатюре «Святой Иоанн Богослов и Прохор» Четвероевангелия монастыря Дионисиу (Cod. 35, fol. 168v.) (ранний XII в.) [5, илл. 83] вытянутым силуэтом, отчасти физиогномикой, но в не меньшей степени выскатительно-напряжённым взглядом. Повторяются отдельные приемы, такие как сдвинутые к переносице, слегка нахмуренные брови, изящная форма слегка изогнутого носа с чуть острым его

кончиком, графичная опись скулы (если в образе Адама из Этимасии Торчелло скула моделирована темной изогнутой линией тессер, то в миниатюре этому приему соответствует четкий графичный белильный акцент), моделировка бород – бороды Адама из Этимасии и евангелиста на миниатюре моделированы чередующимися серыми и белыми прядями, под нижней губой образуется характерный овал, очерченный более темной линией. Образу апостола Петра из сцены Рая в Торчелло можно подобрать стилистические аналогии в миниатюре кодекса Дионисиу (Cod. 587) «Явление Христа ученикам».

Близкими типологическими характеристиками и физиогномическим сходством наделены лики двух праведных старцев на мозаике (во второй и четвертой слева группах) и апостола миниатюры «Проповедь Христа ученикам» лекционария Дионисиу (Cod. 587). Это лик безволосого старца с благородным греческим физиогномическим типом – удлиненным ликом, высоким лбом, изящным носом, маленьким ртом, длинной седой бородой, сосредоточенным внимательным взглядом. В данных памятниках лики повторяют друг друга не только физиогномическими характеристиками, но и общей светлой моделировкой, легким румянцем, светлыми тенями, графической проработкой лба и скул.

Юный возрастной типаж Торчелло, реализованный в ликах молодых апостолов и царя Соломона, характеризуется округлым, несколько одутловатым за счёт опущения скульной части лицом, почти без разделки его графическими тенями и световыми дорожками, ярким румянцем на щеках, слегка укрупнённым рисунком глаз и носа. Апостолы, изображённые с этими возрастными характеристиками на множестве миниатюр кодекса Дионисиу (Cod. 587), несмотря на малые размеры ликов и обобщённые живописные характеристики, в целом являют наиболее убедительную образную и стилистическую параллель «соборной» выразительности аналогичных типажей из Торчелло. Она возникает благодаря таким же скошенным «вопрошающим» взглядам и той же выраженной ими абстрактной экспрессией, даже усиленной частым применением отрывистых белильных штрихов-светов. Зримый духовный максимализм обобщает и укрупняет эти образы, привнося в них черты монументальной живописи. Таков, например, юный образ апостола на миниатюре «Исцеление слепого».

Последний тип для сравнения – это женский образ, образ Богоматери из сцены *Деисуса* Торчелло. Он имеет явное стилистическое сходство с Богоматерью на миниатюре «Бегство в Египет» Гомилий Григория Назианзина из Греческого патриархата в Иерусалиме Taphou 14 (Санкт-Петербург, РНБ, Cod. Gr. 334, fol.1) (конец XI в.) [7, с. 385–386, илл. 349]. Здесь мы видим повторяющуюся форму носа (прямой, слегка укороченный нос с активной описью внешнего контура широкой темной линией), самого лика, маленького рта, уголков глаз, как бы продливающих и соединяющихся с кончиком дугообразной брови, деликатного румянца круглой формы на щеке. При осторожном сравнении столь разных живописных видов искусства – мозаики и миниатюры – безусловно, мы можем увидеть параллельность процессов, происходящих в них в раннекомниновский период, и отнести создание мозаик Торчелло ко времени появления интересующих нас миниатюр, в чьей живописи художники отразили идеал искусства рубежа XI–XII вв.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Andreescu I., Torcello I.* Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. № 26. – P. 185–223.
2. *Andreescu I., Torcello I.* La chronologie relative des mosaïques parietales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. № 30. – P. 247–341.
3. *Andreescu-Treadgold I., Henderson J.* How does the glass of the wall mosaic at Torcello contribute to the study of trade in the 11th century? // *Byzantine trade, 4th–12th centuries*. – Oxford, 2009. – P. 393–417.
4. *Лаврентьева Е.В.* К вопросу о стиле мозаик собора Торчелло // *Вестник РГГУ*. 2013. № 7. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». – С. 176–184.
5. *The treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures – Headpieces – Initial Letters*. Athens: Ekdotike Athenon, 1974. V. 1.
6. *Walter Ch.* The Date and Content of the Dionysiou Lectionary / *Walter Ch.* Pictures as Language. How the Byzantines exploited them. – London: The Pindar Press, 2000. – P. 132–152.
7. *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. – М.: Гамма Пресс, 2012.
8. *Weitzmann K., Galavaris G.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. From the Ninth to the Twelfth Century. –Princeton: Princeton University Press, 1990. V. 1.

9. *Spatharakis J.* Corpus of dated illuminated greek manuscripts to the year 1453. – Leiden: Brill, 1981. V. 1

REFERENCES

1. *Andreescu I., Torcello I.* Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. № 26. – P. 185–223.
2. *Andreescu I., Torcello I.* La chronologie relative des mosaïques parietales // *Dumbarton Oaks Papers*. 1976. № 30. – P. 247–341.
3. *Andreescu-Treadgold I., Henderson J.* How does the glass of the wall mosaic at Torcello contribute to the study of trade in the 11th century? / *Byzantine trade, 4th–12th centuries*. – Oxford, 2009. – P. 393–417.
4. Lavrenteva E.V. K voprosu o stile mozaik sobora Torchello // *Vestnik RGGU*. 2013. № 7. Seriya "Kulturologiya. Iskusstvovedenie. Muzeologiya". - S. 176-184.
5. The treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures – Headpieces – Initial Letters. Athens: Ekdotike Athenon, 1974. V. 1.
6. *Walter Ch.* The Date and Content of the Dionysiou Lectionary / *Walter Ch.* Pictures as Language. How the Byzantines exploited them. – London: The Pindar Press, 2000. – P. 132–152.
7. Popova O.S., Zakharova A.V., Oretskaya I.A. Vizantiyskaya miniatyura vtoroy poloviny X - nachala XII veka. - M.: Gamma Press, 2012.
8. *Weitzmann K., Galavaris G.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. From the Ninth to the Twelfth Century. –Princeton: Princeton University Press, 1990. V. 1.
9. *Spatharakis J.* Corpus of dated illuminated greek manuscripts to the year 1453. – Leiden: Brill, 1981. V. 1