

UDC 7.033.2(471)

**Western and Southern Doors of Suzdal Cathedral of the Nativity of the Virgin.
Iconography Problems ***

Anna M. Manukyan

Moscow State University, Russia
Lomonossowsky prospekt 27, bld. 4, Moscow, 119992
PhD student
E-mail: manukyan4@yandex.ru

Abstract. Basing on the image of St. Metrophanes, probable patron of Suzdal episcopate Mitrophan, holding bishop's throne from 1227 to 1238 on the panel strip of western gate, we have supposed that both doors of the Suzdal Cathedral of the Nativity of the Virgin were made in late 1220-1230s. To determine the date of gates manufacture, we have made the stylistical analysis of their décor. The gates style goes back to the second half of XII century, but we have managed to find enough works of the XIII century, bearing features of late-Comnenian epoch style. On the other hand, the style of both western and southern gates bears traces of new 'monumental' style of the XII century.

Keywords: Byzantine art; late-Comnenian style; brown varnish; church doors; XIII century; Suzdal.

Введение. Суздальский собор Рождества Богородицы, по сообщению Лаврентьевской летописи, был построен в 1222–1225 гг. [1] на месте более раннего здания, возведённого, предположительно, не позднее 1125 г. и посвященного Успению Богоматери [2]. В 1230–1233 гг. собор Рождества Богородицы был расписан [3]. Примерно в 1528–1529 гг. верхняя часть здания была перестроена [4].

В соборе сохранились двое древних «золотых врат» – западные и южные. Нет сомнения, что они относятся к домонгольскому периоду, однако относительно более точной их датировки взгляды исследователей расходятся [5]. По нашему мнению, обе пары врат были исполнены в конце 1220–1230-х гг. Одним из аргументов в пользу такого предположения является изображение на нащельнике западных врат св. Митрофана, очень редкое для византийского искусства, который в нашем случае, по всей вероятности, представляет святого патрона епископа Митрофана, который пребывал на кафедре Владимирско-Суздальского епископа в 1227–1238 гг. [6] Мало вероятно, чтобы пластина с его образом была добавлена к уже существовавшим вратам в период служения Митрофана, поскольку манера исполнения пластины ничем не отличается от стиля клейм западных дверей.

Материалы и методы. Для понимания художественных особенностей и времени создания суздальских врат необходимо обратиться к анализу их художественной структуры. Предварим этот анализ двумя замечаниями.

Техника золотой наводки в отличие от живописи, предполагает скупой набор средств художественного выражения – пятно и линия, что сближает её с эстетикой гравюры. Необходимо помнить о некоторой степени упрощения и условности, которую претерпела живописная манера, перенесённая на графическую почву, и соблюдать осторожность в попытке непосредственного сопоставления стиля врат с датированными вещами того времени.

Не ясно, кто был ответственен за стиль изображений. Возможно, обычный художник-живописец рисовал «эскизы», которые «золотых дел мастера» просто переносили на медные пластины. Но не исключено, что за стиль рисунка отвечали ювелиры, владеющие

* Статья подготовлена в рамках выполнения Соглашения по гранту № 2012-1.4-12-000-3004-007 «Искусство России: парадигмы развития в контексте Европейских школ» Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы (мероприятие 1.4).

техникой золотой наводки. Во втором случае, как нам кажется, нельзя ожидать от стиля изображений новаторского или прогрессивного подхода, отражающего современные тенденции византийской живописи. Мог ли ювелир быть носителем прогрессивной манеры? Более вероятно, что стиль ремесленного исполнения окажется консервативным и отстающим от хода эволюции «большого искусства». Даже если первоначальный рисунок для декора врат создавал обычный художник, скорее всего, для этой цели не привлекали самых высококлассных специалистов, которые одни и могли творить с учётом развития современных живописных тенденций.

Обсуждение. Врата выполнены разными мастерами. Однако, несмотря на различие рук, весь ансамбль вписывается в определённый период стилистического развития византийского искусства.

Обратимся к стилистическим особенностям врат и их месту в истории византийской художественной культуры.

Эволюция византийской живописи конца XII–XIII вв. давно интересовала исследователей. Одни пытались систематизировать многообразие стилистических направлений конца XII в. [7], другие посвятили свои работы тем изменениям, которые произошли в византийском искусстве в XIII в., но при этом интересовались становлением «классицизма», ярче всего проявившегося во фресках Студеницы, Милешево и Сопочан [8]. Между тем, нас интересуют не только направления, в которых формировался новый стиль XIII в., но и другие, сохранявшие многие особенности предшествующей эпохи. Такое искусство не получило достаточно полной характеристики в византистике, поэтому – возможно, мы что-то упустим. Но и тот материал, который мы привлекаем, даёт многое.

Обратимся к стилю западных врат. В своей основе он, безусловно, произрастает из византийского искусства конца XII в. (господство линии, плоскостность, двухмерность, упрощённые и схематичные архитектурные конструкции). Но при более внимательном изучении становится очевидно, что многих признаков характерных для искусства «маньеризма» в нём нет: ни бурлящих причудливых декоративных складок, ни усиленного движения фигур, декоративной изломанности, вычурности. Лики в произведениях «маньеристического» направления, несмотря на бурный характер их художественного контекста, сохраняют холодность и спокойствие, а вот суздальские образы, вопреки тяжеловесности, инертности самих фигур, крайне эмоциональны. И даже эту их характеристику следует ограничить: они эмоциональны лишь в сценах, требующих яркого проявления чувств: «Успение», «Перенесение тела», «Покров». Стиль западных врат можно, скорее, обозначить как «экспрессивный».

Фигуры в клеймах западных врат отличаются массивными пропорциями, крупными головами и конечностями, а также подчёркнуто восточными физиогномическими типами с крупными загнутыми носами и увеличено-выпуклыми глазами, и этим напоминают фрески церкви Спаса на Нередице 1199 г. Как и искусство Нередицы, образы западных врат – эмоциональные, обострённо экспрессивные, но без утончённого спиритуализма.

Манера исполнения ликов западных дверей выделяется сочной, упругой линией, сопоставимой с мазком кисти, что производит общее впечатление живописности и ассоциируется с фреской или миниатюрой, в отличие от несколько сухой и графичной манеры южных врат, вызывающих в памяти произведения линогравюры.

Стиль западных врат, вероятно, восходит к «монастырской» традиции в византийском искусстве рубежа XII–XIII вв., которую иногда называют «живописной» [9]. В искусстве «монастырского» течения (Нередица, Аркажи, Рабдуху) линейные света превращаются в сочные мазки, динамично наложенные на широко написанные лики. Эти мазки растворяются в крупной и сочной живописи, точно так же, как линия в художественной системе западных врат воспринимается как мазок кисти, совсем не похожий на процарапанную борозду от резца. С памятниками этого направления образы западных дверей сближает и оттенок аскетической суровости, но выраженный обострённо-человечески, страстно.

В стиле западных дверей улавливаются отголоски новых, появившихся в византийской живописи в раннем XIII в. «монументальных» тенденций. Эти отголоски, впрочем, передаются специфическими выразительными средствами. В стиле западных врат воплотился не тот аспект зарождающегося течения, который подразумевает обращение к

античным образцам равновесию и правильным пропорциям, а тот, что привёл к некоторому укрупнению и утяжелению форм. Персонажи западных врат порой заполняют собой всё изобразительное пространство и, кажется, едва в него вмещаются, склонив голову, чтобы не задеть верхний край и слегка выступая за нижние границы в орнаментальную зону («Рождество Богоматери», «Воскрешение Лазаря», «Распятие»). В некоторых сценах тяжёлые, расплывающиеся тела парят в абстрактном, ничем не обозначенном пространстве («Зачатие Богоматери», «Рождество Богоматери»), подобно фигурам из росписи церкви Св. Стилиана в Кастории [10]. Эта грань стиля западных врат находит отклик в двух иконах из собрания монастыря Св. Екатерины на Синае с изображением пророка Моисея у Неопалимой Купины и Моисея, получающего скрижали Завета, начала XIII в. [11], а также в миниатюрах двух рукописей начала XIII в.: Четвероевангелия из монастыря Дусикон (Афинская национальная библиотека, cod. 77, fol. 5v, 73v, 112v, 178v) [12], и Евангелия из монастыря Ватопед (cod. 939, fol. 36v, 82v, 113v, 163v, 244r, 248v, 255v, 261v) [13].

Выразительная комниновская «физиогномика» ликов не похожа те на сербские монументальные росписи первой половины XIII в., которые отражают передовые достижения византийской живописи того времени. Она вызывает ассоциации с памятниками предыдущей эпохи. Однако мастера с других территорий империи на протяжении всего XIII в. остаются верными комниновским моделям. Приведём в качестве доказательства росписи середины XIII в. из церкви Св. Георгия в деревне Каливия – Куварас в Аттике [14], Успенской церкви близ Епископи в Эвритании (сейчас в Византийском музее в Афинах) [15], а также часть фресок Старой Митрополии в Верии, начала XIII столетия [16].

Когда мы обращаемся к манере исполнения южных врат, то обнаруживаем, что она заметно отличается от той, которая характерна для западных. Во-первых, сжимается масштаб фигур, благодаря чему усиливается звучание пейзажа в композиции. Во-вторых, в некоторых сценах прорисовывается слабый намёк на пространственную глубину. В клейме «Адам нарицает имена зверям» в правом нижнем углу пространство композиции выстраивается путём последовательного расположения в нём объектов: на первом плане – прямоугольная приступочка для ног Адама, далее – сам Адам и его «трон», а за ним, чуть поодаль – Ева. Таким образом, здесь, на наш взгляд, хоть и не столь отчётливо, но всё же читаются различные планы.

В «Гостеприимстве Авраама» на первом плане – телец, копыто которого даже немного выходит за границы, отведённые для сюжетного изображения, также как и сам Авраам краем ноги как бы выступает вперёд, шагая чуть-чуть по диагонали, а не параллельно горизонтальному краю сцены. Уже в этой незаметной, на первый взгляд, детали очевиден отход от комниновских принципов фризовой организации композиции, когда фигуры разворачиваются на переднем плане. Сравним пластину южных врат с идентичной по иконографии сценой «Гостеприимство Авраама» из Псалтири Феодора (Лондон, Британский Музей, Add. 19352, fol. 62v) 1066 г.: Авраам расположен на одной линии со столом и сидящими ангелами, композиция выглядит плоскостно, читается строго слева направо по горизонтали [17]. В то время как в клейме южных врат в Суздале фигура Авраама вынесена на передний план и слегка развёрнута к зрителю; он стоит перед группой ангелов, и между ним и столом явно вырисовывается пространство. Пространственную протяжённость обозначают также две подставки для ног ангелов. Они стоят на разных уровнях: правая воспринимается как более приближенная к зрителю, левая – как более удалённая. Правая подставка расположена до начала стола с Троицей, граница которого прочерчена дополнительной горизонтальной линией, левая же изображена внутри этих границ, более того, она чуть-чуть развёрнута вовнутрь, одно её колёсико стоит ровно на пограничной линии, второе – уже внутри. Получается, что левая подставка для ног слегка сдвинута внутрь, точно так же, как фигура Авраама слегка развёрнута вовне. В итоге, вместо узкого, «ленточного» изобразительного поля, развивающегося слева направо по типу рельефа, традиционного для эстетики живописи комниновской эпохи, в клейме южных врат «Гостеприимство Авраама» угадывается уже более глубокое изобразительное пространство, напоминающее ромбообразную коробку.

Одно из важнейших отличий стиля южных врат, который, как мы показали ранее, характеризуется усиленным вниманием к пространству, является способ изображения

архитектуры. В ряде композиций («Чудо в Хонех», «Укрепление Давида на бой») строения не вырастают прямо из земли, то есть из нижнего горизонтального края сцены, их уходящая вглубь боковая стена не скрыта за фигурами, а прорисована, благодаря чему пространство структурируется и более отчётливо воспринимается.

В клеймах южных дверей мало профильных ликов, предпочтение отдаётся трёхчетвертному развороту, более «пространственной» позе, в противовес «плоскостным» фасу и профилю. Увеличивается зона «личного пространства» фигур. Персонажи и предметы не проецируются, а расставлены в пространстве. Эти особенности предвещают будущие черты палеологовского стиля: пространственность композиционных построений, усложнение архитектурных кулис.

Персонажи южных врат плотно сбиты в компактные группы, которые не захватывают собой композиционное пространство, а позволяют ему себя обтекать, что уже свидетельствует об «уважении» к окружающей среде, о внимании к её изображению. Для наглядности сравним сцену «Троица» с западных и с южных дверей. Несмотря на то, что на пластине южных врат показано больше персонажей, сцена аккуратно вписана отведённые для неё границы, так что остаётся достаточно места по краям клейма, воздух свободно омывает крылья и силуэты ангелов; в клейме западных врат меньшее количество фигур едва помещается в рамки композиции, крылья боковых ангелов обрезаны, что создаёт ощущение тесноты композиции. В ансамблях Жичи и Студеницы, как и в сцене на южных вратах Суздаля, свободное пространство омывает фигуры и придаёт композициям особое величие и воздушность [18].

Лики персонажей южных врат сохраняют в полной мере острую комниновскую физиогномику, но мы не находим в них ничего от суровых, аскетичных образов «линейного» стиля. Их антикизирующая красота, миловидность, спокойный, открытый взгляд, лиризм, достоинство и благородство, сглаженность любых индивидуальных характеристик указывают на родство с искусством Богородичной церкви в Студенице и церкви Вознесения в Милешево [19]. Таким образом, стиль южных дверей Суздаля вписывается в «аристократическую» струю византийской живописи, зародившуюся ещё во второй половине XII в. (например, фрески Дмитриевского собора) и связанную по традиции с Константинополем [20].

Подчёркнутая внутренняя камерность искусства южных дверей заставляет нас искать родственные по духу произведения вне сферы стенных росписей, например, в синайской иконе «Богоматерь Влахернитисса в окружении пророка Моисея и патриарха Евфимия II Иерусалимского» 1224–1227 гг. [21] Похожее искусство мы встречаем и в иллюминированных рукописях – миниатюрах с изображением св. Василий Великого, св. Иоанна Златоуста из Хутынского служебника (ГИМ, Син. 604, л.10б, л. 100б.), датируемого временем около 1220–1225 гг. [22]

Своеобразие художественного языка изображений на дверях, зависящее от техники исполнения, затрудняет непосредственное сравнение между ними и живописными произведениями. Однако следует внимательнее изучить то, что лежало в основе упрощения и стилизации художественных приёмов, господствующих в эпоху их создания. Пытаясь передать человеческую фигуру с помощью золотой наводки, мастера обеих дверей опирались на византийскую традицию ассиста, который накладывался на образ, члена форму золотыми линиями. Похожая крупная шраффировка золотом с пятнами и отдельными лучами свойственна синайским иконам, созданным около 1200 г. К. Вайцман даже полагал, что ассист такого типа прямо указывает на дату около 1200 г. [23]

Способ заливать фигуру тончайшими золотыми нитями сохраняется в поздневизантийском и поствизантийском искусстве. Все фигуры южных и западных суздальских дверей выполнены по одной схеме: обведённый золотым контуром основной силуэт заполнен расположенными в разных местах туловища золотыми треугольниками, из которых исходят тонкие золотые лучи, предположительно, в направлении складок одежд.



Между тем, на многих пластинах южных врат [24] отдельные части фигур исполнены не этим, а совсем другим способом: не с помощью схематичного, абстрагирующегося от формы треугольного пятна и пучка параллельных лучей, а в виде комбинации золотых пятен разных очертаний и размера, сгруппированных так, что ясно угадывается округлый объём тела (как правило, бедра), а также гибких золотых полос, расширяющихся книзу. В основе подобной трактовки, разумеется, также максимально схематизированной и лаконичной, лежит зачаток внимания к объёму: форма лепится посредством фигурных пятен, скомпонованных исходя из её логики.

Трактовка фигур в технике золотой наводки на основе привычного византийского ассиста, то есть символической «проработки» формы светом, не была чем-то само собой разумеющимся, что подтверждают примеры из западноевропейской практики [25]. В поздних произведениях золотой наводки – Васильевских вратах, дверях Ипатьевского монастыря – господствует некий универсальный, «усреднённый» графический язык, выработанный, однако, на основе традиции византийского ассиста. Способ изображения фигур на южных дверях уже словно отходит от принятой формы ассиста и представляет собой более свободное, независимое от других видов искусства обращение с выразительными средствами, которые даёт техника золотой наводки. Описанный формальный приём имеет прямую и единственную аналогию — форму ассиста на иконе Богоматери Панагии из Ярославля 1220-х гг. [26]

Выводы. Итак, в стиле западных и южных дверей отразились разные пути развития византийского искусства конца XII – первой половины XIII столетия, которые в конечном итоге привели к обретению новых монументальных форм. Несмотря на верность многим принципам комниновского искусства, в стиле западных врат очевидна тенденция к укрупнению, утяжелению формы, которая вылилась в увеличение масштаба фигур, более сочную, живописную трактовку личного благодаря гибкой, звучной линии. Это следует рассматривать как шаг к преодолению двухмерности и утрированной графичности искусства XII столетия, как движение к обретению новой телесности.

Искания мастера южных врат наполнены тем же смыслом, но развиваются в ином русле. В художественной системе южных врат очевиден интерес к передаче окружающего пространства и даже намёки на его глубину. Контурные фигур успокаиваются, обретают

лапидарность. Линейная разделка формы сокращается, кое-где усматриваются попытки лепки объёма. Несмотря на духовно-просветлённый, идеальный характер ликов, образы становятся соразмерны человеческому миру, их патетика снижается. Всё это предвещает те изменения, которые происходят в византийском искусстве на протяжении XIII столетия.

Примечания:

1. ПСРЛ. Т. I. Стлб. 445, 447.
2. Заграевский С.В. О гипотетическом «промежуточном» строительстве собора Рождества Богоматери в Суздале в 1148 году и первоначальном виде суздальского храма 1222–1225 годов // Материалы межрегиональной краеведческой конференции (28 апреля 2008 г.). Владимир, 2009. С. 218–219; Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XVI веков. Т. I. М., 1961. С. 28.
3. ПСРЛ. Т. I. Стлб. 455, 459–460; Варганов А.Д. Фрески XI–XIII веков в Суздальском соборе // Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР. М.-Л., 1940. Вып. V. С. 38–40.
4. Мельник А.Г. Суздальский Рождественский собор как памятник XVI в. // VI Золотарёвские чтения. Тезисы докладов. Рыбинск, 1996. С. 11–13.
5. Е.С. Медведева, впервые обратив внимание на образ св. Митрофана, на основе изображений патрональных святых на нащельнике датировала южные двери 1222–1233 гг., а западные – временным промежутком между мартом 1227 г. и началом 1238 г. См.: Медведева Е.С. Этюды о суздальских вратах. Дис. канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 1947. С. 49–50; Она же. О датировке врат Суздальского собора // Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР. М.-Л., 1945. Вып. XI. С. 106–111. В. Н. Лазарев связал создание врат со временем росписи собора — 1230–1233 гг. См.: Лазарев В.Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. / История русского искусства. М., 1953. Т. I. С. 478–489. Согласно точке зрения В.Л. Янина, западные врата принадлежат рубежу XII–XIII веков, а южные возникли уже после нашествия татар 1238 года. См.: Янин В.Л. О датировке врат суздальского собора // Советская археология. 1959. № 3. С. 91–98. Г.К. Вагнер выдвинул гипотезу о одновременном создании основных клейм и их обрамлений. По его мнению, основные клейма изготавливались ещё для врат Успенского собора Владимира Мономаха. Однако в 1222 году при частичном обрушении собора двери сильно пострадали, но сохранившиеся пластины использовали для украшения заново отстроенного собора, посвящённого уже Рождеству Богоматери. Именно тогда врата получили своё орнаментальное обрамление в виде валиков и умбонов, а также нащельника с медальонами. Вагнер относит возникновение валиков и умбонов к периоду после росписи собора (1233 г.), точнее, после оформления резьбой Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1234 г.) См.: Вагнер Г.К. Белокаменная резьба Суздаля. М., 1975. С. 97–142. В.Д. Сарабьянов также полагает, что клейма западных врат были изготовлены раньше обрамлений и предназначались для дверей древнего Успенского собора, на месте которого был возведён собор Рождества Богоматери в 1222–1225 гг. См.: Сарабьянов В.Д. Росписи Успенского собора Киево-Печерской Лавры в традиции древнерусской храмовой декорации // Искусствознание. 2004. Вып. 2. С. 202.
6. ПСРЛ. Т. I. Стлб. 449, 463.
7. Tomeković S. Le “manierisme” dans l’art murale byzantine à Byzance (1164–1204). Paris, 1984; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries // DOP. 1982. Vol. 34–35; Hadermann-Misguich L. Le temps des Anges. Bruxelles, 2005; Eadem. Kurbivivo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII siècle. Bruxelles, 1975; Eadem. La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII? siècle // XVe Congrès International d’Études Byzantines. Rapports et co-rapports. 1976 II. Athènes, 1979. P. 97–128; Demus O. Venetian Mosaics and Their Byzantine Sources// DOP. 1979.Vol. 33. P. 83–120; Djurić V. J. La peinture murale byzantine: Xlle et XIIIe siècles // XVe Congrès International d’Études Byzantines. Rapports et co-rapports. 1976. III. Art et Archéologie. Athènes, 1979. P. 159–252.
8. Tomeković S. L’esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica // Studenica et l’art byzantin autour de l’année 1200. A l’occasion de la célébration de 800 ans du monastère de Studenica et de centième anniversaire de l’Académie serbe des sciences et des arts. Septembre

1986. Beograd, 1988. P. 233–242; Demus O. The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Paleologan Art / Paul A. Underwood // The Kariye Djami: Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background. Vol. 4. Princeton, 1975. P. 107–160; L'art byzantin du XIII siècle. Symposium de Sopoćani. 1965. Ed. V. Djurić. Beograd, 1967; Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958. S. 1–63; Radojčić Sv. Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance // JÖBG. 1959. Bd. 7. P. 105–123.

9. Этингоф О.С. Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII в. Дис. канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 1987. С. 58–59.

10. Сцены «Рождество», «Сретение». См.: Tsigaridas E. N. Le peinture à Kastoria et en Macedoine greque occidentale vers l'année 1200. Fresques et icones // Studenica et l'art byzantin .. Fig. 4, 7, 9, 10, 11, 12, 16.

11. Mouriki D. A Pair of Early 13th-Century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving if the Law // ΔΧΑΕ. In memory of André Grabar (1896–1990). 1991-1992. № 16. P. 182. Fig. 1, 2.

12. Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Vol. II. Manuscripts of New Testament Texts 13th-15th century. Athens, 1985. P. 17–24. Fig. 6, 8, 10, 12.

13. The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts / Christou P.C., Mavropoulou-Tsioumis Ch., Kadas S.N., Kalamartsi-Katsarou E. Vol. 4. Athens, 1991. Fig. 273, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282.

14. Mouriki D. An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica // ΔΧΑΕ. 1975-1976. № 8. P. 164–169. Fig. 72-90; Chatzidakis M. Aspects de la peinture murale du XIII siècle en Grece // L'art byzantin du XIII^e siècle. P. 66–67. Fig. 10–12.

15. Chatzidakis M. Op. cit. P. 62-63. Fig. 4–6.

16. Сцены праздничного цикла южной стены центрального нефа, лик Христа Халкитиса в северной арке вимы. См.: Tsigaridas E. N. Les peintures murales de l'ancienne métropole de Véria // Mileševa dans l'histoire du peuple serbe. Colloque scientifique international à l'occasion de 750 ans de son existence. Beograd, 1987. P. 98. Fig. 16, 20, 21, 22.

17. Иллюстрация доступна в электронном ресурсе. - URL: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f062v (дата обращения 19. 07. 2012).

18. Hamann-MacLean R., Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen, 1963. S. 19-20. Abb. 50-52, 54. 59-67.

19. Ibid. S. 22-23. Abb. 82–98.

20. Этингоф О.С. Новые стилистические и идейные тенденции... С. 60.

21. Sotiriou G., Sotiriou M. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1956. T. I. Fig. 158; Mouriki D. Four Thirteenth-Century Sinai Icons by Painetr Peter // Studenica et l'art byzantin... P.329-331. Fig. 1, 2, 3, 4.

22. Попова О.С. Миниатюры Хутынского Службника раннего XIII в. // Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003. С. 107-122.

23. Weitzmann K. Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai // ΔΧΑΕ. Στην εκατονταετηρίδα της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884–1984). 1984. № 12. P. 119.

24. «Лествица Иакова», «Борьба Иакова с ангелом», «Сотворение Адама», «Изгнание из Рая», «Укрепление Давида на бой», «Падение Сатаны», «Труды Адама и Евы», «Явление ангелов Лоту», «Лот и Содомляне», и особенно – «Явление ангелов Аврааму».

25. Например, изображение фигур на оборотной стороне триптиха из Флоренна 1200-1220 гг. (Королевский музей искусства и истории в Брюсселе). См.: Collon-Gevaert S., Lejeune J., Stiennon J. Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI, XII et XIII siècles. Bruxelles, 1960. N° 56. P. 264.

26. Лазарев В.Н. История Византийской живописи. Т. I. М., 1986. С. 142. Прим. 137; Масленицын С.И. Ярославская иконопись. М., 1983. С. 9–12. Илл. 5–9.

УДК 7.033.2(471)

**Западные и южные двери собора Рождества Богоматери в Суздале.
Проблемы иконографии**

Анна Михайловна Манукян

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Россия
119992, Москва, Ломоносовский проспект, 27, корп. 4
Аспирант
E-mail: manukyan4@yandex.ru

Аннотация. Опираясь на изображение на щельнике западных врат св. Митрофана, вероятного патрона суздальского епископа Митрофана, занимавшего кафедру с 1227 по 1238 гг., мы предположили, что обе двери собора Рождества Богоматери в Суздале были созданы в конце 1220–1230-х гг. Чтобы определить время создания врат, мы обратились также к стилистическому анализу их декора. Стиль врат восходит к линейному искусству второй половины XII в., однако нам удалось найти достаточно произведений XIII в., сохранивших особенности стиля позднекомниновской эпохи. С другой стороны, манера исполнения как западных, так и южных врат выдаёт признаки нового «монументального» стиля XIII в.

Ключевые слова: византийское искусство; золотая наводка; двери; Суздаль; XIII век; позднекомниновский стиль.