Тезисы докладов

от античности до средних веков

искусство Северной Греции

Македония - Рим - Византия:

Macedonian - Roman - Byzantine:

The Art of Northern Greece

from Antiquity to the Middle Ages

Abstracts

Lomonosov Moscow State University

Faculty of History
Department of General Art History

International conference

Macedonian – Roman – Byzantine: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages

Abstracts

Moscow, 24 – 25 March, 2017

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

Исторический факультет
Кафедра всеобщей истории искусств

Международная научная конференция

Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков

Тезисы

Москва, 24 – 25 марта 2017 г.

В 2014 и 2015 гг. на историческом факультете с успехом прошли научные встречи, посвященные искусству Южной Италии и Малой Азии. Их целью было изучить на конкретном художественном материале специфику выбранного региона, выявить художественные традиции, сменявшие друг друга или находившиеся в преемственной связи в пределах одного историко-географического пространства.

Возобновляя этот проект, мы посвящаем конференцию 2017 г. наследию двух культур, существовавших на территории Северной Греции, – античной и византийской. В центре внимания окажутся искусство классической и эллинистической Македонии эпохи Аргеадов и Антигонидов, римская провинция Македония с ее ярким позднеантичным этапом, и, наконец, балканская Византия с ее крупнейшим полиэтническим центром – городом Фессалоники.

Тематическая линия конференции ориентирована на рассмотрение художественного опыта северо-греческого региона не в изоляции, но во взаимодействии и сопоставлении с другими территориями. Еще со времен Александра Великого и его преемников искусство Македонии было истоком и частью того художественного «койнэ», который распространился по всему Средиземноморью и затем влился в римскую и византийскую художественную традицию. Но родственные ему формы можно найти и прежде, в других, близких и отдаленных, регионах: во Фракии, Малой Азии, Южной Италии и др.

Надеемся, что работа конференции будет способствовать изучению эллинистического, римского и византийского прошлого Северной Греции и лучшему пониманию художественных и общекультурных процессов, происходивших на территории региона.

The Faculty of History is resuming the series of “regional” symposia devoted to the overarching study of artistic traditions in a given geographical area. The 2014 and 2015 meetings focused on Southern Italy and Asia Minor respectively. The main goal of the symposia is to study the various subsequent yet interconnected artistic traditions that share the same space in history.

In 2017 we highlight the heritage of antiquity and the Byzantine culture on the territory of Northern Greece, including the art of Classical and Hellenistic Macedonia of the Argead and Antigonid dynasties, the Roman province of Macedonia with its significant late antique period, and, last but not least, the art of Northern Greece under Byzantine rule, focusing on Thessaloniki, the important polyethnic center.

The thematic background of the symposium allows not only for the study of the region in isolation, but also in a wider geographical context. Since the times of Alexander and his successors, Macedonia exerted a great influence on the formation of the Mediterranean artistic koine, shaped the later Roman and Byzantine traditions. Related forms existed in regions both adjacent and remote, including Thrace, Asia Minor, and Southern Italy etc.

We hope the symposium will contribute to the study of the art of Northern Greece – Hellenistic, Roman and Byzantine, and to a better understanding of the region’s place in the system of cultural interrelations from antiquity and to the Middle Ages.

Тамаш Кишбали
Москва, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

Некоторые параллели в погребальной архитектуре Македонии и Карии в IV веке до н.э.

Исходным положением доклада является мысль о том, что в IV веке до н.э. на территории Средиземноморья существовала сложная система обмена между локальными группами элит. Эта была система обмена в широком смысле – система передвижения вещей, людей и идей. Для набирающих силу и влияние аристократических групп эта «сеть» служила и средством самоутверждения на международном уровне, и катализатором соревнования между ними. Среди основных практик можно назвать активное строительство и покровительство искусствам, участие в институте проксении, получение и оказание привилегий и почестей. В докладе предлагается на материале погребальной архитектуры рассмотреть возможные параллели между двумя регионами, являющимися частью этой системы и переживающими расцвет в IV веке до н.э. – Македонией и Карией.

Обладая, возможно, разными исходными положениями, но близкими амбициями, владыки этих регионов демонстрировали схожую психологию поведения, особенно в области репрезентации своей власти. Важными аспектами были совместные охоты и пиры, интегрированные как в социальную жизнь, так и в круг представлений, связанных с загробным существованием.

Tamás Kisbali
Moscow, Lomonosov Moscow State University

Parallels between Macedonian and Carian Funerary Architecture in the 4th Century BC

The basic premise of this paper is the idea about the existence of a complex Mediterranean network between elite groups in the 4th century BC. The emerging groups of local elites profited from the movement of materials, people and ideas, and the network of exchange was also a tool of self-representation on a wider political stage and a catalyst of competition. Patronage of arts and artists, monumental building programs, participation in proxeny networks and granting of honors were all favored aspects. In this paper, I shall approach this system through the examination of the funerary architecture of two regions: Macedonia and Caria. Both regions flourished in the 4th century BC, and certain parallels can be observed between the monumental tombs of their ruling dynasties.

Coming from different backgrounds, but possessing comparable ambitions, the local elites demonstrated similar behavior, especially in the field of self-representation. Hunts and symposia were important aspects both to aristocratic life and afterlife. 4th century Carian and Macedonian funerary architecture also shares analogous formal and technical objectives, which can be termed “internal” and “external”: the

В IV веке до н.э. в гробницах Карии и Македонии решаются схожие основополагающие формальные задачи, которые можно условно обозначить как внутренние и внешние: конфигурация погребальной камеры (в частности, поиск надежного перекрытия) и оформление внешней «оболочки», обращенной к зрителям. В этом внешнем оформлении можно усмотреть некоторые существенные отличия: если в Македонии тумулус является традиционным и значимым элементом монументальных гробниц, то в Карии он характерен только для периода сильного лидийского влияния (VI–V вв. до н.э.).

Сводчатое перекрытие погребальной камеры считается одним из основных и уникальных признаков гробниц т.н. «македонского типа» (самыми известными образцами которого являются царские захоронения в Вергине). Однако и в Карии есть сооружения, имеющие схожую конструкцию – это монумент в Лабранде (т.н. ‘Built Tomb’) и открытая в 2010 году «гробница Гекатомна» в Миласе. Точная датировка этих памятников под вопросом, однако в любом случае они предшествовали завоеванию Карии Александром и были созданы одновременно, или даже несколько раньше, чем первые гробницы «македонского типа». Возможным удовлетворительным решением проблемы видится прочтение этих памятников в качестве двух частных вариантов поиска – македонского и карийского – идеальной аристократической гробницы. Совпадение архитектурных форм, в таком случае, является не результатом влияния одной области на другую, а отражением общих межрегиональных тенденций.

construction of the tomb chamber (mainly the search for a reliable vaulting system) and the configuration of the building over the chamber (exploration of its representative and decorative potential). The approach to the second, “external” aspect shows a significant difference. For Macedonia, the tumulus remains a traditional element, while in Caria its’ use reflects Lydian influence in the 6-5th centuries BC. In the 4th century, tumuli are rare and the local elites develop other monumental overground buildings.

Vaulted burial chambers are considered one of the key features for tombs of the “Macedonian type” (exemplified best by the royal tombs of Vergina). Caria also has a small number of similar structures - the so-called “Built Tomb” in Labraunda and the “Tomb of Hecatomnus” in Mylasa, found in 2010. The chronology of these monuments is yet to be established, but it’s clear that they both pre-date Alexander’s conquest of Caria, and were constructed at approximately the same time, or even slightly earlier, than the earliest tombs of the “Macedonian type”. A satisfactory explanation would be the consideration of these monuments as regional (Carian and Macedonian) variations on the single theme of the ideal aristocratic tomb. The architectural form is thus not the result of the linear influence of one region on the other, but rather the reflection of shared interregional tendencies.

Надежда Налимова
Москва, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

Растительные мотивы в искусстве Македонии IV-III вв. до н.э.: размышления о генезисе и семантике

Искусство Македонии времен Аргеадов воспринимается нами как органичная часть эллинского художественного наследия. Вопрос о его уникальности деликатен, в силу целого ряда причин он не может быть решен через механическое отделение «македонской составляющей» от греческой. Тем не менее, локальное своеобразие остро ощутимо. В изобразительной сфере оно проявляется не столько в формах (по существу классических греческих), сколько в их отборе, равно как и в предпочтении, которое отдается определённым темам и сюжетам, ориентированным на специфический круг заказчиков – царя и близкую царю аристократию. Особая роль в македонском художественном мире принадлежит орнаментальным флоральным композициям. Феномен их появления и развития мы вправе считать одной из специфических черт македонского искусства. Безусловно, растительная орнаментика известна как яркое явление и в греческой традиции, однако ее функцию (особенно в классический период), за редким исключением, можно оценить как подчиненную, обрамляющую, дополняющую. В Македонии напротив, растительные мотивы нередко обретают исключительную самостоятельную ценность и свободу, иногда вырастают в масштабные композиции.

Nadezda Nalimova
Moscow, Lomonosov Moscow State University

Floral Motifs in the Art of Macedonia (IV-III centuries BC): Reflections on Their Genesis and Semantics

The Macedonian art of the Argead era forms an integral part of the Hellenic artistic heritage. The question of its uniqueness is delicate, and for a number of reasons it can't be answered through the mechanical separation of the “Macedonian component” from the Greek. At the same time, there are obvious local characteristics. In the visual sphere it manifests itself not so much in the forms (essentially classical Greek), as in their selection, in the preference given to certain themes and subjects and the appeal to a specific circle of clientele – the king and related aristocracy. A special role in the Macedonian artistic world belongs to ornamental floral motifs. The phenomenon of their emergence and development we should consider as a specific feature of Macedonian art. Certainly, vegetative ornamentation is known as a bright phenomenon in the Greek tradition. However, its function (especially in the Classical period) with rare exception can be estimated as subordinate, framing, complementing. In Macedonia, on the contrary, plant motifs often acquire exceptional independent value and freedom, sometimes grow into large-scale compositions. Neighboring with figurative images they are perceived as equal or even superior in importance.

Соседствуя с фигуративными изображениями, они воспринимаются как равные им или даже превосходящие по значимости. Богатый растительный декор появляется в Македонии примерно в 340-330х гг. до н.э. в разных контекстах, в таком изобилии и в настолько «готовой», сложившейся форме, что мы почти не можем говорить об эволюции. Очевидно имело место заимствование (с дальнейшей адаптацией к собственным задачам) причем не из одного, а из нескольких источников. И в этом проявилась еще одна своеобразная черта македонского искусства – его синтезирующий, «космополитический» характер, открытость к художественным влияниям, идущим из разных источников. В докладе будет сделана попытка охарактеризовать круг этих источников применительно к растительной изобразительности, среди которых наиболее важными представляются искусство Апулии и Аттики. На нескольких конкретных примерах будет также затронут вопрос о семантике флоральных композиций, их смысловой функции внутри отдельных ансамблей и в искусстве Македонии в целом.

Abundant floral decoration appears in Macedonia not later than the 340s BC in different contexts, in such quantity and quality that we can hardly speak about evolution. Obviously borrowing took place (with further adaptation to specific Macedonian tasks) and not from one, but from several sources. Here we have another peculiar feature of Macedonian art – its synthesizing, “cosmopolitan” character, openness to artistic influences of different origins. This report aims to demonstrate the range of these sources in relation to vegetative imagery (Apulian and Attic art are considered to be the most important). Several spectacular examples allow touching upon the problem of origin as well as semantic functions of floral compositions within individual ensembles and the art of Macedonia in general.

Антон Дедюлькин
Новочеркасск, Новочеркасский музей истории донского казачества

Эписемы из гробницы в Айос Афанасиос и гробницы Эротов. Истоки образа Медузы Ронданини

А. Фуртвенглер датировал Медузу Ронданини V в. до н.э. Многие исследователи приняли эту датировку и сосредоточили свои усилия на определении автора, однако Дж. Белсон и П. Кэллэгэн обоснованно усомнились в столь ранней дате. По их мнению, Медуза Ронданини является копией бронзового горгонейона с позолоченной эгиды, украшавшей стену акрополя в Афинах, посвящения Антиоха III (по П. Кэллэгэну) или Антиоха IV (по Дж. Белсон). Но когда и как появляется горгонейон с парой крыльев?

Известен архаический горгонейон с тремя крыльями, бронзовая эписема из Олимпии (инв. № B 110). Крылья здесь просто обрамляют круглый медальон с маской Горгоны. У надежно датированных горгонейонов IV в. до н.э. крыльев нет. Фреска из гробницы 12 некрополя Эгнации не может быть старше второй половины III в. до н.э., судя по альфам с ломаными гастами в надписи. На фреске из гробницы в Айос Афана-сиос на двух щитах изображены крылатый перун Зевса (керавн) и горгонейон без крыльев. Вместе с тем на вотивных моделях овальных щитов из гробницы Эротов появля-ются керавны с горгонейонами в центре. Подобные эписемы изображены на миниатюрных щитах в произведениях торевтики: фибуле из Месембрии и налобнике из Ахтанизовской.

Anton Dedyulkin
Novocherkassk, Museum of the History of the Don Cossacks

Episemata on the Murals of the Tomb at Aghios Athanasios and the Tomb of Erotes. The Origins of the Medusa Rondanini

A. Furtwängler dated the Medusa Rondanini to the fifth century B.C. Many scholars have generally supported this date, and have concentrated their efforts on the question of authorship. J. Belson and P. Callaghan argued for the chronological revision of the prototype of the Medusa Rondanini. Both scholars suggested that it was the gilt bronze aegis dedicated on the Athenian Acropolis by either Antiochus III (according to Callaghan) or his son Antiochus IV Epiphanes (according to Belson).

But when and why the gorgoneion with the pair of horizontal wings appears for the first time? The archaic Gorgoneion (Olympia B 110) is surrounded by three sickle-shaped wings, but the head of Medusa is wingless. The fresco from Tomb 12 from Gnathia dates no earlier than the second half of the third century B.C. (based on the alpha with broken cross-bar in the inscription). In the Macedonian tomb at Aghios Athanassios two shields are depicted in bright colors, flanking the entrance. On the right shield the winged thunderbolt of Zeus is depicted. A gorgoneion is presented on the other shield. The gorgoneion is of the beautiful type, but lacks wings. On the votive oval shield models from the Tomb of Erotes the combination of the thunderbolt of Zeus and a gorgoneion is depicted. This episema adorns shields depicted on metallic

Это совмещение и привело к появлению крыльев по бокам головы Медузы. Позднее они стали восприниматься уже как часть горгонейона и размещаться надо лбом. Такая эписема, с совмещенными горгонейоном и керавном, не фиксируется на круглых щитах и связана с овальными (θυρεός). Щиты-фиреи появляются в эллинистических царствах не ранее кельтского вторжения в Македонию и Грецию (279 – 277 гг. до н.э.). Не сразу новая форма щита получила признание у македонян и греков. Таким образом, горгонейон с крылышками надо лбом, тип Медузы Ронданини, появляется во второй половине III в. до н.э. Сама Медуза Ронданини не является неким образом-прототипом, который стал тиражироваться в живописи, рельефной керамике и мелкой пластике, как считалось прежде. Этот образ сложился прежде и является развитием эписем щитов-фирей.

objects: a brooch from Mesembria and a prometopidion from Achtanizovskaya. Later the pair of wings of the thunderbolt became a part of the gorgoneion. We can also estimate the probable time of this transformation, because the combination of the thunderbolt with the gorgoneion is depicted for the first time on oval shields. This type of shield (θυρεός) began to appear in the Hellenistic kingdoms after the Celtic invasion of Macedonia and Greece (279–277 B.C.), which provides us the terminus post quem. The thureos type was not immediately adopted. The winged gorgoneion appears for the first time in the second half of the third century B.C. Small winged gorgoneions are not copies of Medusa Rondanini: this type of gorgoneion is derived from the episema of the thureos.

Юрий Кузьмин
Самара, Самарский филиал
Московского городского педагогического университета

Macedonia inermis: некоторые тенденции в изображениях на македонских рельефных надгробиях после римского завоевания (середина II – I вв. до н.э.)

После ликвидации римлянами монархии Антигонидов (168–167 гг. до н.э.) и начала интеграции Македонии в римскую провинциальную систему (сер. II в. до н.э.) в изображениях на македонских рельефных надгробиях примерно еще полтора столетия сохранялись традиции (в сюжетах, композиции и т.д.), характерные для эллинистического периода. Примером может служить сюжет “главный персонаж и слуга”. Однако если при Антигонидах, а также ранее, усопший часто изображался как воин (пеший или конный), а слуга являлся оруженосцем, то после упразднения македонской монархии главный персонаж и слуга обычно уже не имеют оружия (исключения единичны). Изображения вооруженных людей и оружия, вообще, становятся крайне редкими в македонском изобразительном искусстве. Очевидно, что это было одним из следствий ломки римлянами прежней общественно-политической структуры Македонского государства, а также депортации придворной военно-политической элиты, служившей династии Антигонидов, в Италию в 167 г. до н.э. Отмеченные тенденции в развитии изобразительного искусства в провинции Македония отражают угасание аристократических и военных традиций македонского общества после римского завоевания.

Yuri Kuzmin
Samara, Samara Branch of the Moscow City University

Macedonia inermis: Some Tendencies in the Representations on Macedonian Figured Tombstones after the Roman Conquest (Mid-Second – First Centuries BC)

After the elimination of the Antigonid monarchy by the Romans (168–167 BC) and the beginning of the integration of Macedonia into the Roman provincial system (mid-second century BC) Macedonian figured tombstones continued, for around a century and a half, to preserve many traditional features of Hellenistic art (topics, composition, etc.). An example of this is the scheme depicting “the main character and his servant”. However, if under the Antigonids and earlier the deceased was often depicted as a warrior (pedestrian or equestrian), and his servant as an armour-bearer, after the abolition of the Macedonian monarchy both of them began to be pictured without any weapons (the known exceptions are just a few). Furthermore, representations of armed people and weaponry became very rare in Macedonian figurative art in this period. Obviously, this was due to the destruction of the socio-political structure of the former Macedonian State by the Romans and as well to the deportation of the Antigonid court military and political elite to Italy in 167 BC. The noted trend in the development of figurative art in the Province of Macedonia seems to have reflected the decay of aristocratic and military traditions in the Macedonian society after the Roman conquest.

Дмитрий Алексинский
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Шлемы группы Конверсано: вакхические мотивы в декоре оружия как манифестация власти

Среди хранящихся в собрании Государственного Эрмитажа предметов античного вооружения обращают на себя внимание бронзовые пластины, происходящие из раскопок второго кургана некрополя близ с. Мастюгино под Воронежем. Они были обнаружены в 1908 г. при доследовании разграбленного сарматского погребения. А. П. Манцевич определила их как фрагменты шлема и предложила довольно сомнительную реконструкцию и атрибуцию этого артефакта, но удачно связала его со шлемами, объединяемыми в группу Конверсано. Подобные шлемы были известны и ранее, среди них – экземпляры, хранящиеся в Лувре, Ватикане, Перудже, Катандзаро, Реджио Калабриа, Флоренции и Бари. Примечательно, что документированные находки – за исключением эрмитажных фрагментов – происходят с территории Апулии и Калабрии.

Общей чертой названных памятников являются характерные особенности декора, в частности – оформление тульи или верхней границы налобной части шлема рельефным изображением прядей косматых волос, иногда дополняющихся на боковых стенках вычеканенными звериными ушами. В некоторых случаях эта особенность сочетается с оформлением тульи в виде варварского головного убора наподобие тиары, украшенного изображениями

Dmitry Alexinsky
Saint-Petersburg, The State Hermitage Museum

Helmets of the Conversano group: Bacchic Motives in the Decor of Weapons as a Declaration of Power

In the State Hermitage collection of ancient bronzes there are items of special interest, namely the plates from the excavations of the second burial mound of the Mastyugino necropolis near Voronezh. They were discovered in 1908 during the further excavations of the plundered Sarmatian burial. Anastasia Mantsevich attributed these plates as fragments of a helmet; her reconstruction and attribution of the artifacts in general raises doubts, but she correctly assumed their relation to the helmets known as the Conversano group. Helmets of this type were known before, in the collections of the Louvre, the Vatican, Perugia, Catanzaro, Reggio Calabria, Florence and Bari. It is remarkable that all the documented finds, with the exception of the fragments from the Hermitage, come from the territory of Apulia and Calabria.

The items listed share some common decorative elements. The design of the crown and of the upper edge of the head part of the helmet are worth being mentioned in particular. They are decorated with locks of hair in relief, with animal ears minted on both sides on a number of helmets. In some cases, this feature is combined with the design of the crown in the form of a barbaric headdress, like a tiara, decorated with images of a panther. These attributes reveal a connection to the Bacchic theme, which is not a trivial aspect of weapon design.

пантер. Эти признаки обнаруживают отсылку к вакхической тематике, что само по себе нетривиально в аспекте оформления оружия.

В этой связи, пожалуй, нельзя не вспомнить сюжет триумфа Диониса – победителя индов. Практически неизвестный ранее, в эллинистической и римской иконографии он становится весьма популярным. Его актуализация связана с Восточным походом Александра Великого, возвращение из которого было откровенно стилизовано под триумф Диониса.

В этом свете украшение предметов вооружения вакхическими мотивами может быть обусловлено аллюзиями на данный прецедент. Известно, что образ Александра, как исполненного харизмы, фактически обожествленного вождя, активно эксплуатировался эллинистическими монархами. Э. Кюнцль высказал предположение, согласно которому заказчиком вооружения, украшенного вакхической символикой, мог быть Пирр Эпирский. Подражая Александру и соперничая с его славой, Пирр, «Дионис Запада», выступал в окружении фиаса, стилизованного под дионисийский.

Датировка некоторых контекстных экземпляров шлемов группы Конверсано концом IV в. до н. э., казалось бы, снимает возможность такой трактовки. Но и вне проблемы конкретизации заказчика, интересен сам побудительный мотив помещения вакхической атрибутики на предметах вооружения. Он может быть отнесен на счет манифестации легитимности монарха, парадигматическую модель для которой дал Александр Великий.

This may also be a reference to Dionysus victor Indorum. This subject, nearly unknown before, becomes extremely popular in Hellenistic and Roman art due to the Eastern campaign of Alexander the Great. Alexander’s return from the expedition was represented as the triumph of Dionysus – the Bacchanalia.

Thus the Bacchic motives used in the armament decorum provide further allusions. The image of Alexander, a charismatic and officially deified leader, was known to be maintained by Hellenistic monarchs. E. Künzl suggested that the owner of the weapons decorated with Bacchic symbols could be the king Pyrrhus of Epirus. Pyrrhus, who tried to imitate Alexander and bore the title of "Dionysus of the West", used to be represented accompanied by a thiasos of the Dionysian type.

Although the helmets of the Conversano group dating back to the end of the 4th century BC seem to make such an interpretation practically impossible, the Bacchic attributes on the armament items - regardless of the figure of the owner - could be used to claim the legitimacy of the monarch, in accordance with the model introduced by Alexander the Great.

Александра Меденникова
Москва, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

«Троянская» иконография и погребальный ритуал в рельефах саркофага из Янины

Мраморный саркофаг, хранящийся сейчас в собрании Археологического музея Янины, был найден близ современного портового города Игуменица, расположенного на северо-западе Греции. Место обнаружения саркофага — археологический комплекс на равнине Ладохори, возникновение которого относят к II веку н.э. (времени колонизации побережья Эпира римлянами). Этим же периодом датируется и найденный там саркофаг. Он относится к типу фризовых саркофагов с изображением мифологических сюжетов, широко распространенному в римском погребальном искусстве II века н.э. В отличие от саркофагов других типов, данная группа была тесно связана с литературным источником, в нашем случае – с текстом «Илиады». Сюжеты троянского цикла неоднократно оказывались задействованы в римском погребальном искусстве, однако судьбы этих мотивов были разными. Так, если сцена с Приамом, испрашивающим у Ахилла тело Гектора, была одной из распространенных, то другие сюжеты, представленные в декоре саркофага из Янины, встречаются редко, практически в единственном экземпляре.

Alexandra Medennikova
Moscow, Lomonosov Moscow State University

“Trojan” Iconography and Burial Rites on the Sarcophagus from Ioannina

The marble sarcophagus from the Archeological Museum of Ioannina was found near the modern city of Igoumenitsa on the north-west part of Greece. The sarcophagus comes from the archeological site in the Ladochori plain, where traces of a city, founded in the 2nd century AD are visible. It was the time of Roman colonisation of Epirus and it is also the date of creation of our sarcophagus. It belongs to the so called mythological frieze group, which was a very common type in Roman funerary art of the 2nd century AD. In contrast with the other groups of sarcophagi, this one was strictly connected with literary sources, in our case — with Homer’s “Iliad”. The Ioannina sarcophagus features Priam asking Achilles for the body of Hector, one of the most popular “Trojan” scenes, but in combination with other, less common depictions.

For this reason it’s very interesting to analyze the scene from the short side of the sarcophagus, which represents Achilles mourning Patroclus. From our point of view, this motive is rather close iconographically to the mourning scenes on Roman sarcophagi that are connected with other myths or even with real funeral rites of that time.

Следует уделить особое внимание сюжету «Ахилл у ложа Патрокла», представленному на торцевой стороне саркофага. На наш взгляд эта композиция вписывается в группу иконографически близких изображений на римских саркофагах, представляющих сцены оплакивания как в контексте мифологических событий, так и реальных погребальных церемоний. Мы постараемся проследить особенности изображения мифологических сцен и обозначить влияние текста на складывающуюся или уже сложившуюся иконографию, выявить и отчасти объяснить различия между литературным произведением и более поздней изобразительной традицией. Представляется также важным определить степень влияния современного саркофагу погребального ритуала на его изобразительный ряд и привлечь иконографические параллели из репертуара других саркофагов того же времени. Таким образом, сопоставляя различные нарративные и визуальные источники, возможно сделать выводы относительной той культурной традиции, в которой могло быть заказано и создано интересующее нас произведение.

I’ll discuss the representations on the sarcophagus and trace the differences from the literal source. It is also important to specify the level of influence of actual burial rites on the figurative tradition, in the case of the Ioannina sarcophagus and others from the same period. So, comparing different visual, literal and cultural sources, we can deduce something about the context in which the sarcophagus was made.

Арина Корзун
Москва, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

Рельефы южного портика театра в Филиппах: интерпретация сюжетной программы

Театр в Филиппах, заложенный Филиппом II при основании города в 356 г до н.э., наглядно демонстрирует развитие данной архитектурной формы, а также изменений в понимании места и содержания скульптурной декорации театра, начиная с классического периода и заканчивая эпохой поздней Империи. Рельефы южного портика, созданные в период римской реконструкции между 150 и 170 гг. н.э., представляют фигуративный рельефный ансамбль, размещённый на 8 пилястрах, сюжет которого относится к дионисийскому кругу. Несмотря на то, что археологические исследования театра начались еще в 20-30е гг. XX века, этот интереснейший цикл остается малоизученным и на сегодняшний день не существует доступных публикаций, посвященных его детальному анализу. Неполная сохранность фигур, а также отсутствие данных о точной последовательности расположения пилястр, создают трудности с конкретизацией сюжета. Целью доклада является гипотетическая реконструкции сюжетной программы фриза на основании литературных источников и иконографических параллелей.

Arina Korzun
Moscow, Lomonosov Moscow State University

The Reliefs of the South Portico of the Theater in Philippi: Interpretation of the Narrative Program

The theater in Philippi, built by Philip II at the foundation of the city in 356 BCE, clearly demonstrates the development of this architectural form, as well as the changes in the understanding of the place and content of sculptural theatrical scenery from the Classical period to the era of the late Roman Empire. The reliefs of the southern portico, created during the Roman reconstruction of the theater between 150 and 170 AD, represent a figurative ensemble, that occupies eight pilasters, the context of which refers to the Dionysian cycle. Despite the fact that the archaeological excavations of the theater began in the 1920-30s, the reliefs remain poorly investigated and for today there are no available publications dedicated to their detailed analysis. The incomplete preservation of the figures, as well as the undefined sequence of the pilasters creates difficulties in identifying the exact context of the cycle. The purpose of this research is to provide a hypothetical reconstruction of portico scenes on the basis of literary sources and iconographic parallels.

Согласно принятой версии, одна из представленных фигур идентифицируется как изображение Ликурга, и таким образом задается сюжетная линия, связанная с мифом о Дионисе и фракийском царе. Однако как минимум одно изображение не вписывается в этот контекст: женщина, с занесенным над головой мечом и отрубленной головой в левой руке. Ее появление требует объяснений и дальнейших изысканий. Основными критериями новых поисков является главная идейная линия, которую можно интерпретировать как как триумф Диониса над своими врагами. В качестве возможных дополнительных мотивов рассматриваются истории Пенфея и Орфея. Окончательная гипотеза складывается с учетом нескольких факторов: дионисийский контекст, опора на греческую литературную и иконографическою традицию, фокус на локальных событиях, связанных с территорией Фракии и долиной горы Пангеи, «триумфальный» характер повествования. Делается предположение, что сюжет рельефов акцентирует воинственные проявления культа Диониса, возможно, связывает воедино различные мотивы из мифов о фракийских героях Ликурге и Орфее.

According to the most common version, one of the figures can be identified as Lycurgus, and in this way the narrative is connected with the myth of Dionysus and the Thracian king. However, at least one image does not fit into this context: a woman raising a sword above her head, with a severed head in her left hand. Her appearance requires further examination. The principal criterion for new searches is the main ideological line, which can be interpreted as a triumph of Dionysus over his enemies. The stories of Pentheus and Orpheus can be considered as possible additional motives. The final hypothesis is based on several factors: the Dionysian context, the reliance on the Greek literary and iconographic tradition, the focus on local events connected to the territory of Thrace and the valley of Mount Pangea, the “triumphant” nature of the narrative. It is suggested that the plot of the reliefs accentuates the bellicose manifestations of the cult of Dionysus, perhaps, combining various motifs taken from the myths about Lycurgus and Orpheus.

Антонио Корсо
Фано, Центр Витрувианских исследований

Скульптуры комплекса тумулуса Каста близ Амфиполя: база статуи льва и пропилеи

Доклад посвящен фризу, располагавшемуся на базе монументальной фигуры льва, венчавшей тумулус Каста близ Амфиполя, а также скульптурной декорации пропилеев комплекса. Как известно, тумулус Каста – крупный македонский курган, получивший монументальное оформление в конце IV века до н.э. По всей вероятности, комплекс являлся герооном Гефестиона, который в последствии стал и прорицалищем. Курган венчала статуя льва: археологами были также обнаружены фрагменты фриза, украшавшего ее постамент. На фронтальной стороне постамента представлен спешившийся всадник в шлеме и со щитом. Лицо его близко изображениям Александра Великого. Позади всадника – дерево с обвившей ствол змеей, а перед ним – другой герой, совершающий возлияние. Это, возможно, сам Гефестион, готовящийся к переходу в мир героев. Его чашу наполняет жрец. На боковой стороне базы располагалась сцена охоты: Александр, в сопровождении двух товарищей (Гефестиона и Гермолая?), преследующий вепря. На противоположной стороне представлен совет богов, а также, возможно, группа жрецов.

Перед пропилеями стояли две статуи. Одна из них имела базу с посвятительной надписью Антигона, сына Калла, героя осады Тира,

Antonio Corso
Centro Studi Vitruviani, Fano

Sculptures from the Base of the Lion and from the Propylon of the Kasta Tumulus near Amphipolis

The aim of this paper is to study the frieze of the base below the lion on the Kasta Tumulus near Amphipolis, as well as the sculptural display of the propylon of this complex. As it is well known, the Kasta Tumulus is a huge mound which was monumentalized in the late 4th c. BC. It was probably the heroon of Hephaestion and it also became a manteion. The base below the lion was endowed with a relief frieze of which several fragments have been retrieved. The front displayed a standing knight with helmet and shield in front of his horse. His face suggests that he is Alexander. Behind him a snake is coiling around a tree. In front of him, a hero is outstretching his hand in order to accomplish the act of sponde. Probably he is Hephaestion who is entering the world of the heroes. A priestess is about to fill his phiale. On the side of the base, Alexander is hunting a boar, behind him there are two close attendants: probably they are Hermolaus and Hephaestion. On another side, there was the usual assembly of deities, perhaps attended by priestesses.

The propylon was endowed with two statues in front of it. One statue stood up on a base signed by the hetairos of Alexander Antigonos Kalla, hero of the taking of Tyros by Alexander. The second free standing statue is a variation of the Nemesis of Agorakritos. The frieze of the propylon displays Helen between the Dioscuri and a Nike crowning Artemis гетайра Александра. Вторая статуя представляла собой вариацию

типа Немезиды Рамнунтской Агоракрита. Во фризе пропилеев были изображены Елена и Диоскуры, а также Ника, возлагающая венок на Артемиду Бравронию в присутствии македонских вельмож. Композиция фронтона включала изображение матери с ребенком: вероятно, сцену рождения Реса (его мать – одна из муз, а отец – речное божество Стримон). За сценой наблюдают Мнемозина и остальные музы. Центральный акротерий пропилеев имел форму пальметты, а один из боковых представлял собой коленопреклоненную фигуру нимфы.

Brauronia in the presence of a Macedonian high ranking official. The pediment has a mother with a child in front of her husband: probably the Muse mother of Rhesus in front of the river god Strymon. Mnemosyne and the Muses are probably attending the birth of Rhesus. The central akroterion was an anthemion, while one side acroterion was a crouching Nymph.

Валерия Куватова
Москва, Российский государственный гуманитарный университет

Македонские и римские традиции погребального искусства в живописи раннехристианских гробниц Фессалоники

Настоящее исследование посвящено происхождению иконографических моделей живописных ансамблей раннехристианских гробниц Фессалоники. Несмотря на то, что в Македонии существовала собственная долгая традиция погребального искусства, становление раннехристианской традиции происходило под заметным влиянием искусства Рима, развитие которого на тот момент опережало искусство провинциальных центров. Исследователи гробниц Фессалоники тяготеют к двум основным подходам: они либо находят локальные истоки фессалоникийской живописи, либо разделяют памятники по принципу их создания местными артелями и артелями с опытом работы в Риме. Памятники с низким качеством живописи считаются произведениями местных мастеров, произведения более высокого уровня приписываются римской артели.

Между тем, контекстуальный анализ росписей говорит, скорее, в пользу иной парадигмы формирования раннехристианской традиции Фессалоники. Иконография большинства ветхо- и новозаветных композиций, а также сцен, восходящих непосредственно к раннехристианскому символизму, соответствует традиции римского искусства, которая на тот момент была наиболее развитой и влиятельной.

Valeria Kuvatova
Moscow, Russian State University for the Humanities

Macedonian and Roman Traditions of Funerary Art in the Paintings of Thessalonian Early Christian Tombs

This study focuses on the origins of the iconographic models of painting ensembles of Thessalonian Early Christian tombs. While Macedonia had a long funerary art tradition of its own, the Early Christian period in Thessaloniki witnessed a strong impact of the mainstream Roman tradition of funerary painting, by the time the most elaborated and influential in the Empire. The scholars of the Thessalonian tomb paintings seem to have a tendency to either concentrate on local traditions as a main basis for its development or to distinguish between the iconographic programs with alleged local or Roman origins. In the latter case less skilled paintings are deemed to be the products of some local workshops, while those more elaborate are attributed to workshops coming from Rome.

The contextual analysis, though, shows a slightly different paradigm of the development of the local Early Christian funerary painting. Despite the quality of paintings, most of the extant Early Christian scenes follow the well-known iconographic models popular all over the Empire and most likely derive from the mainstream Roman tradition. In the meantime, the arrangement of these scenes within the iconographic programs seems to lack sophisticated semiotic principles of the Roman painting and relief ensembles and fails to produce additional connotations through the intelligent juxtaposition and counterposition of

Однако принципы выстраивания отдельных сцен в единую иконографическую программу отличались от римских в сторону меньшей интеллектуальности и продуманности. Если живописные ансамбли римских катакомб порождают многочисленные коннотации за счет взаиморасположения самостоятельных сюжетов, то в фессалоникийских гробницах иконографические программы выстроены намного проще. Складывается впечатление, что местные мастера были знакомы не с цельными памятниками монументальной живописи, а лишь с отдельными образцами римской иконографии, которые, по-видимому, представляли собой предметы декоративно-прикладного искусства (стеклянные сосуды с изображениями из золотой фольги, глиняные лампы и т.д.). Выстраивание же программ декора гробниц в значительной степени основывалось на традициях местного погребального искусства. Кроме того, визуальные символы и семантически значимые композиции, не связанные непосредственно с Библией, а также орнаментальный декор гробниц восходят к македонской традиции.

the particular episodes. Thus, it is safe to assume that the local painters were not closely familiar with the monumental Roman funerary tombs or sarcophagi, but had at their disposal some isolated iconographic samples (e.g. gold-glass medals, terra sigillata vessels, clay lamps etc.). Having such samples, they incorporated them into complete programs that were developed on the basis of the local funerary art traditions. A lot of visual symbols and scenes that do not derive from the Old and New Testaments come from the Greek funerary art, as well as the majority of ornamental motives.

Ксения Образцова
Москва, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

История изучения мозаик Ротонды Св. Георгия в Фессалониках

Мозаики Ротонды Св. Георгия в Фессалониках представляют собой один из самых прославленных памятников доиконоборческого времени и крупнейший живописный ансамбль на территории Северной Греции. Хотя мозаики Ротонды были опубликованы еще в середине XIX в., они до сих пор не получили однозначной и достаточно убедительной интерпретации. Тем не менее, уровень заказа, высочайшие художественные качества и пограничное положение между античной и средневековой традицией определили неугасающий исследовательский интерес к данному ансамблю.

Особую роль в появлении большого количества разнообразных теорий о мозаиках Ротонды сыграла плохая сохранность. Важное значение памятника, расположившегося в комплексе императорского дворца, неустоявшаяся ранняя иконография, наличие не находящих аналогов надписей и сотни квадратных метров простора для воображения сделали Ротонду своеобразным «Фестским диском» раннехристианского периода.

До сих пор не было проведено полноценного исследования мозаик Ротонды, однако было высказано множество – нередко взаимоисключающих – предположений касательно различных аспектов этого памятника. Имеющиеся данные не складываются в единую картину, и, таким образом, споры вызывают и изначальное предназначение Ротонды, и посвящение ее после перестройки в церковь, и датировка мозаик, и интерпретация иконографической

Kseniya Obraztsova
Moscow, Lomonosov Moscow State University

The Mosaics of the Rotunda in Thessaloniki: History of Research

The mosaics of the Rotunda in Thessaloniki are among the most significant decorations of the pre-iconoclastic time and a prominent ensemble of art in Northern Greece. Although published in the middle of the 19th century, their interpretation is still uncertain. Nevertheless, the high commission level, great artistic value and the transitional position between Antiquity and the Middle Ages caused a never-fading interest in the monument.

The bad state of preservation also facilitated the creation of diverse theories explaining the mosaics. The importance of the monument on the site of the emperor's palace complex, unstable early iconography, ambiguous inscriptions and hundreds of square meters open for imagination made the Rotunda a kind of a Phaistos disc of Early Christianity.

Although the mosaics have not been under close examination so far, many controversial suggestions on different aspects of the Rotunda have been made. However, we do not have enough information to answer unambiguously such questions as the original function of the Rotunda and its function after the conversion into a Christian church (the dedication of which is also unknown), the date of the mosaics and the interpretation of the iconographic program. It can be noticed that the conceptions do not replace each other in a sequence, but they run in parallel as the separated lines of the interpretation tradition.

программы. При этом различные концепции не сменяют друг друга последовательно, но развиваются параллельно в качестве отдельных традиций интерпретации.

Существует несколько наиболее распространенных вариантов датировки мозаичного ансамбля. Его связывают со временем пребывания в городе Феодосия I в последней четверти IV в.; причисляют к деятельности Галлы Плацидии во второй четверти V в. или к результатам активного строительства в третьей четверти V в.; наконец, нередко мозаики датируют началом VI в. Недавно была представлена датировка, связывающая Ротонду – от возведения здания до создания мозаик – с Константином Великим.

Традиционно иконографическую программу мозаик понимают в христианском ключе, трактуя ее общий замысел как Второе Пришествие, Теофанию или триумф Христа. С этой позиции наиболее сохранная часть ансамбля интерпретируется как образы мучеников на фоне Небесного Иерусалима. Но в этом случае необычный набор персонажей и сопроводительные надписи дают повод для различных толкований, одно из которых – календарная теория. По-разному интерпретируется близость к античной художественной традиции, что вызывает предположения о выражении императорского культа, синтетических образах язычества и христианства и светских космологических темах. Также есть мнение, что в Ротонде представлено сочетание светских и религиозных образов.

В докладе будут изложены основные гипотезы, предложенные исследователями, и аргументы, на которых эти идеи строятся.

There are several popular dates for the mosaic ensemble. It seems to be connected to the times when Theodosius I was residing in the city in the last quarter of the 4th century. Others see it as a part of Galla Placidia's commissions of the second quarter of the 5th century, or as a result of a huge construction activity in the third quarter of the century. Another point of view places the monument in the early 6th century. One more curious dating has been suggested recently, which relates the construction as well as the decoration of the Rotunda with Constantine the Great.

It is traditional to give the iconographic program of the Rotunda a Christian interpretation, naming the main theme of it as the Second Coming, Theophany or simply the triumph of Christ. From this point of view, the best-preserved part of the decoration is interpreted as the figures of martyrs in front of the Heavenly Jerusalem. However, the unusual choice of saints and the inscriptions accompanying them give ground to a number of explanations, the most famous of which is the calendar theory. The derivation of both stylistics and iconography from the antique art tradition also caused a variety of interpretations of the mosaics. Among these are an emperor's apotheosis, confluence of pagan and Christian iconography, secular cosmological themes. There is also an opinion, proposing the combination of religious and secular subjects in the Rotunda.

The paper is dedicated to the principal hypotheses of the mosaics' date, their interpretation and to the arguments supporting these ideas.

Виталий Сусленков
Москва, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет

Мозаики Ротонды Св. Георгия в Салониках: проблемы иконографии и датировки

Мозаики Ротонды Св. Георгия занимают одно из ключевых мест в истории развития христианского искусства, отличаются исключительным художественным качеством, но как изначальное предназначение сооружения, так и иконографическая программа росписи и ее датировка по-прежнему остаются не выясненными и требующими исследовательских комментариев. Именно этого круга проблем касается доклад.

В общей структуре росписи купола (Христос-Триумфатор в зените, зона с ангелами и фениксом, утратившие фигуры мозаики третьей зоны, панели с орантами-мучениками на фоне строений в четвертой зоне) читается прообраз композиций предалтарных арок римских базилик VI–IX вв. Соответственно утраченную зону можно реконструировать как сцену с апокалипсическими старцами.

Ярус мучеников, скорее всего, является развернутой картиной Небесного Иерусалима, составленного из обобщенных образов-зданий Семи церквей,— такая реконструкция вписывается в распространенную в Риме иконографию Второго Пришествия (с семью светильниками, ангелами, церквами и т.п.).

Vitaly Suslenkov
Moscow, Saint-Tikhon’s Orthodox University

The Mosaics of Saint George’s Rotunda in Thessaloniki: The Problems of Iconography and Dating

One of the most important places in the history of the development of Christian art is occupied by the mosaic decoration of St. George's Rotunda, a complex of exceptional artistic quality. However, the original purpose of the structure, as well as the iconographic program of the mosaics and their dating are still unclear and require analysis. This report deals with the problems associated with the reconstruction of the original program and the dating of the mosaics.

In the general structure of the dome (including Christ the Triumphant at the zenith, the zone with angels and phoenix, the 3rd zone with lost figures, panels with martyrs-orantes against the background of buildings in the 4th zone) one can find the prototype of the compositions of the prealtar arches of Roman basilicas of the 6th -9th centuries. Accordingly, the lost zone can be reconstructed as a scene with Apocalyptic Elders.

The zone with martyrs is most likely to be a detailed depiction of the Heavenly Jerusalem, composed of generalized images of buildings of the Apocalyptic Seven Churches. Such a reconstruction fits into the iconography of the eschatological theme of Second Coming (with seven lamps, angels, churches, etc.), common in Rome.

Восьмая, надалтарная, панель в зоне мучеников, скорее всего, была разрушена специально (возможно, в эпоху Иконоборчества), т.к., возможно, представляла сюжет с персонификацией Церкви, ассоциированной с Римом, в церковном подчинении которому состояли Фессалоники до VIII в.

Датировку мозаик концом IV – первой третью V в. можно обосновать стилистическим сходством в трактовке ликов и рисунке фигур с кругом памятников эпохи так называемого Феодосиевского классицизма.

The area with the martyrs in the eighth panel above the altarpiece was probably destroyed on purpose (perhaps, in the era of Iconoclasm), since it may have represented the scene with the personification of the Church associated with Rome, the ecclesiastical power of which spread on Thessaloniki until the 8th century.

The dating of the mosaics by the end of the 4th – first third of the 5th century can be justified by the stylistic similarity in the interpretation of faces and the depiction of figures with the monuments of the so-called Theodosian Classicism.

Ольга Этингоф
Москва, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств при Российской Академии художеств

Еще раз об изучении художественных связей Владимира и Фессалоники в конце XII века

Исследователи уже предполагали, что во Владимире в конце XII в. работала греко-русская артель живописцев. Подобные выводы основаны на известиях о контактах князя Всеволода с Фессалоникой, на сообщениях о привозе оттуда реликвий и на посвящении собора св. Димитрию. Летописными сведениями мы не располагаем.

В период конца XII – первой трети XIII вв. существовала практика призвания солунских мастеров на Балканы. Н.П. Сычев впервые выдвинул идею о работе во Владимире в конце XII в. не константинопольской артели, но призванной из Фессалоники. О.С. Попова также предположила, что мастера были призваны из этого города. Не исключал такой возможности и Г.В. Попов.

Однако обосновать происхождение владимирской артели на уровне сопоставлений художественного материала довольно трудно. Разграничение авторства константинопольских и солунских мастеров этого периода чрезвычайно сложно. Во Владимире со времен Андрея Боголюбского и в конце XII вв. могли работать мастера, связанные с традицией столицы Византии. Но вместе с ними могли выполнять заказ Всеволода и мастера из Фессалоники.

Olga Etinhof
Moscow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts

Once Again About the Study of Artistic Relations between Vladimir and Thessaloniki at the End of the 12th Century

The researchers have already assumed that there was a Greek-Russian team of painters that worked in Vladimir in the late 12th century. Such conclusions are based on the information considering Prince Vsevolod's contacts with Thessaloniki, in particular, on the reports of transferring the relics from there, as well as on the dedication of the Cathedral to St. Dmitry. However, we cannot provide any information from Chronicles concerning the stay of Greek artists in Vladimir.

During the end of the 12th - the first third of the 13th centuries there was a practice of calling masters from Thessaloniki to Balkan centers. N. Sychev was the first to put forward the idea that the masters working in Vladimir were taken not from Constantinople, but from Thessaloniki. This idea was supported by O. Popova. G. Popov did not rule out such a probability either.

However, it is rather difficult to substantiate the origin of the team in Vladimir only by the comparison of artistic materials. The distinction between the artists from Constantinople and Thessaloniki is extremely difficult. The artists related to the capital tradition of Byzantium could have worked in Vladimir since the time of Andrei Bogolyubsky even at the

Предложенное О.С. Поповой сравнение Дмитриевских росписей с росписями церкви Осиос Давид в Фессалонике вполне правомерно, однако, два ансамбля не одновременны (если принять датировку Е. Цигаридаса 1160-1170-м гг. солунского памятника), а также не вполне адекватны по стилю. Росписи Осиос Давид принадлежат к более свободной придворной живописной традиции третьей четверти XII в.

Плодотворно обратиться к росписям церкви Преображения Спасителя в Хортиатисе конца XII в. (?). Если принять эту датировку, то хронологически росписи Хортиатиса современны владимирским фрескам. Они принадлежат к направлению, иному, чем фрески Осиос Давид, строгому и сдержанному, с более ограниченным колоритом. Вместе с тем, стиль этого памятника также не тождествен владимирским росписям, скорее он более провинциальный. Однако при разнице в уровне живописи два памятника могли быть выполнены мастерами из близкой среды, происходящими из одного художественного центра. При атрибуции росписей Хортиатиса Е. Цигаридас также сравнивает их с владимирскими.

end of the 12th century. Though, a team from Thessaloniki could perform the works commissioned by Vsevolod as well.

The comparison of wall paintings of the St. Dmitry Cathedral with the frescoes of the Church of Osios David in Thessaloniki, proposed by O. Popova, is quite reasonable. However, both of the ensembles are not simultaneous (if we accept the date of the Thessaloniki mural paintings suggested by E. Tsigaridas, 1160-1170s), and also are not quite correlated in style. The paintings of Osios David belong to a less strict tradition of the court painting of the third quarter of the 12th century.

It is necessary to refer to the wall paintings of the Church of the Transfiguration of the Savior in Chortiatis, of the end of the 12th century (?). If we accept this date, then the murals in Chortiatis are chronologically simultaneous with the frescos in Vladimir. They belong to a different tradition, strict and restrained, with a more limited range of colours. At the same time, the style of this monument is also not identical to the wall paintings in Vladimir, it is rather more provincial. However, with the difference in levels of execution, the artists from a nearby environment, originating from the same artistic center, could have created both of the monuments. While attributing the mural painting in Chortiatis, E. Tsigaridas compares them with frescoes in Vladimir as well.

Елена Виноградова
Москва, Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет

Фрески эпирского храма Коккини Панагия близ Коницы

Малоизученная церковь Коккини Панагия под Коницей в Эпире — провинциальный памятник византийского искусства, однако сохранившиеся лишь в алтаре росписи интересны своей уникальной иконографией. Убедительная интерпретация изображений двух нижних регистров апсиды была дана Х. Константиниди в 2008 году, где в Службе святителей представлено уникальное соединение двух вариантов иконографии Мелизмоса — Раздробления Жертвы.

В конхе апсиды находится изображение Богоматери, совмещающей в себе целый ряд Ее ветхозаветных прообразов: Скинии и Ковчега Завета, Лествицы Иакова, Семисвечника, Процветшего Жезла, Руна Гедеона и др. Часть прообразов изображена, другие же лишь описаны в текстах на свитках предстоящих Богоматери пророков. В литературе эта композиция была интерпретирована как Богоматерь Скиния сведения, однако детали изображения заставляют усомниться в правильности такого именования. Богоматерь Влахернитисса представлена под полукруглой мраморной сенью, опирающейся на колонки с капителями, тогда как мы знаем, что в палеологовский период Скиния изображалась как красная палатка с одним, чаще тремя, шатрами, что соответствовало и тексту Ветхого Завета. Она представлена в округлой чаше. Все это, на наш взгляд,

Elena Vinogradova
Moscow, Saint-Tikhon’s Orthodox University

Church of Kokkine Panagia near Konitsa in Epirus

The insufficiently studied church Kokkine Panagia near Konitsa in Epirus is a typical provincial late-Byzantine monument, but its paintings, preserved only in the sanctuary, are interesting for their unique iconography. A convincing interpretation was given by Ch. Konstantinidi in 2008 for the two lower registers of the apse, where the service of the saint Bishops exists and a unique combination of two iconographic versions of Melismos.

In the conch of the apse Virgin Mary is represented in a unique iconography, which combines a number of Old Testament prototypes: the Tabernacle and the Ark of the Covenant, the ladder of Jacob, the Menorah, Aaron’s rod, Gideon’s fleece etc. A part of these prototypes is depicted, and others are only described in the texts on the scrolls of the prophets attending the Virgin. Scholars have interpreted this composition as the Virgin of the Tabernacle, although some details of the image force us to doubt the correctness of this identification. Mother of God Blachernitissa is represented here under a semicircular marble canopy, supported by columns with capitals, whereas we know that in the Palaeologian period the Tabernacle was depicted as a red tent with one, more often three canopies according to the Old Testament. Here the Virgin is shown also in a rounded bowl. All these details, in our opinion,

следует истолковывать как образ Живоносного Источника, что подтверждается и посвящением храма.

Анализ стиля Коккини Панагии показал, что ее росписи не могли быть созданы в конце XIV — начале XV вв., как полагал Д. Паллас и др., а должны быть датированы эпохой Эпирского деспотата, скорее всего, концом XIII в. Ближайшей аналогией этим образам оказывается роспись церкви Порта Панагия в Фессалии, украшенная мозаиками и фресками в 1283–1285 гг. Чуть более отдаленные аналогии можно найти в памятниках Эпира второй половины XIII в.

Таким образом, усложненная иконография церкви оказывается не результатом эволюции, а действительно уникальным явлением рубежа XIII–XIV вв., вполне соответствуя, однако, интеллектуальным поискам эпохи.

should be interpreted as the image of the Virgin Zoodochos Pege (life-giving Spring), to which the church is dedicated. Stylistic analysis of the frescoes shows that they could not be created in the early 15th c., as proposed by D. Pallas and others, but should be dated by the era of the Despotate of Epirus, most likely, by the end of the 13th c. The closest analogy to them is the church of Porta Panagia in Thessaly, decorated with mosaics and frescoes in 1283–1285. A little more distant analogy can be found in different Epirotic monuments of the 2nd half of the 13th c.

So, the sophisticated iconography of the frescoes is not a result of the long evolution, but is a unique phenomenon of the turn of 13–14th cc., well corresponding with the intellectual trends of the era.

Андрей Виноградов
Москва, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

К вопросу о генезисе триконхов «афонского» типа

Последние исследования показывают, что дискуссия об эволюции триконхов «афонского типа» — важнейшего архитектурного типа Северной Греции, далека от завершения. После уточнения хронологии ранних кафоликонов (Ватопед — Ивирон — Великая лавра; без Протата) продолжают обсуждаться две основные проблемы: определение типа и его происхождение.

Работа В. Мессиса демонстрирует, что для определения типа существен только наос типа вписанного креста с дополнительными апсидами с боков. Вопрос же о происхождении типа делит исследователей на несколько групп: прежде всего, сторонников афонского и неафонского происхождения. Первые представлены П. Милонасом, Х. Бурасом, Р. Оустерхаутом и В. Мессисом. Вторые, в свою очередь, делятся на сторонников его зарождения на Кавказе и в Трапезунте (Г. Милле, Й. Стржиговский, Ф. В. Хаслак, Г. Сотириу, Н. Гьолис, А. Ю. Казарян), в Македонии (П. Вокотопулос, Г. Веленис) и, конкретнее, Фессалонике (Н. П. Кондаков) или Перистери (С. Манго, Т. Штеппан), в Адрианополе (Т. Папазотос) или Константинополе (см. ниже); реже встречаются комбинированные теории: кавказско-константинопольская (А. Орландос) и общевизантийския (у Г. Димитрокаллиса). «Константинопольская»

Andrey Vinogradov
Moscow, National Research University Higher School of Economics

Triconchs of the “Athonite” Type: To the Question of their Genesis

Recent studies show that the debates about the evolution of triconchs of the “Athonite” type, very significant for the Northern Greece, are far from the final solution. After the important correction of the chronology of the early katholika (Vatopedi — Iviron — Megiste Lavra, and no Protaton) two major issues continue to be debated: the determination of the type and its origin.

The work of V. Messes shows that to determine the type only the cross-in-square naos with additional apses on the sides is significant. The question of the origin divides the researchers into several groups: supporters of Athonite and extra-Athonite origin. The first group is represented by P. Milonas, Ch. Bouras, R. Ousterhout and V. Messes. The second, in turn, is divided into supporters of the origin from the Caucasus and Trebizond (G. Millet, J. Strzygowski, F. W. Hasluck, G. Sotiriou, N. Gioles, A. Kazaryan), Macedonia (P. Vokotopoulos, G. Velenis) and, more specifically, Thessalonica (N. Kondakov) or Peristeri (C. Mango, T. Steppan), Adrianople (T. Papazotos) or Constantinople (see below); rarely, we can find combined theories: from the Caucasus and Constantinople (A. Orlandos) or “pan-Byzantine” (G. Demetrokalles). The “Constantinopolitan” hypothesis is also very heterogeneous: after A. Choisy St. Andrew en Krisei was considered as a prototype; later

гипотеза также весьма гетерогенна: начиная с О. Шуази, образцом здесь считали столичный храм св. Андрея в Суде; позднее Т. Штеппан выводил данный тип из триконхиальных боковых вим Мирелейона, А. Танцис — из подражания Влахернской и Халкопратийской базиликам, а С. Мамалукос — из столичной архитектуры вообще.

Показательно, что исследователи рассматривали триконхи «афонского типа» исключительно на Балканах: в Греции и «моравской школе». На Кавказе им только искались аналогии, а для Константинополя лишь постулировалось их возможное существование. Между тем, расширение фокуса зрения за пределы Балкан, как кажется, может некоторым образом изменить многие позиции по данному вопросу. В настоящем докладе будут рассмотрены все возможные случаи существования триконхов «афонского типа» вне Балкан, а также проанализированы их генезис, взаимосвязи и значения для общей эволюции данного архитектурного типа.

T. Steppan deduced this type from trefoil pastophoria of Myrelaion, A. Tantsis — from the imitation of Blachernae and Chalcoprateia basilicas, and S. Mamaloukas — from the Constantinopolitan architecture in general.

It is noteworthy, that the researchers were studying “Athonite” triconchs only on the Balkans: in Greece and in the “Moravian school”. In the Caucasus they were only looking for analogies, and for Constantinople, simply the existence of the type was postulated. Meanwhile, new focus of view outside of the Balkans can change many points in the discussion. Our presentation will examine all known cases of the existence of “Athonite” triconchs outside of the Balkans, and give analysis of their genesis, relations and importance for the evolution of this architectural type.

Мария Яковлева
Москва, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева

О роли Фессалоники в византийской художественной жизни рубежа XIII-XIV вв.

Фессалоника, будучи вторым по величине и политическому значению городом Византийской империи, в конце XIII – начале XIV вв. переживала культурный расцвет, и ее художественное влияние распространилось на обширные территории Северной Греции. С этим городом связаны имена крупнейших живописцев раннепалеологовской эпохи – Мануила Панселина, Георгия Каллиергиса, Михаила Астрапы и Евтихия. Исследователями византийского искусства широко обсуждался вопрос существования в раннепалеологовскую эпоху т. н. «македонской школы» живописи с центром в Фессалонике и ее самобытных черт.

В настоящем докладе дается краткая обзорная характеристика художественной жизни Фессалоники на рубеже XIII – XIV вв. Наиболее пристальное внимание уделяется проблеме существования здесь мастерской по изготовлению мозаик (как монументальных, так и портативных). При рассмотрении этого вопроса наибольшее значение имеет единственный памятник Фессалоники, в котором сохранились мозаики палеологовской эпохи – церковь св. Апостолов, построенная по заказу константинопольского патриарха Нифонта I в

Maria Iakovleva
Moscow, Andrei Rublev Central Museum of Early Russian Culture and Art

The Role of Thessaloniki in the Artistic Life of Byzantium circa 1300

Thessaloniki, being the second largest and politically important city in the Byzantine Empire, at the end of the 13th – beginning of the 14th centuries experienced a cultural flowering, and its artistic influence spread over the vast territories of Northern Greece. The names of the greatest painters of the early Palaeologan era – Manuel Panselinos, George Kalliergis, Michael Astrapas and Eutychios – are connected with this city. The controversial question of the so-called “Macedonian School” of painting with its center in Thessaloniki has been extensively discussed by the researchers of Byzantine art.

This report gives a brief overview of the artistic life in Thessaloniki at the turn of the 13th–14th centuries. Special attention is paid to the problem of the probable existence here of a workshop specialized in producing mosaics, both monumental and portable. Considering this issue, the mosaic decoration in the church of the Holy Apostles, founded by Patriarch Niphon I in 1310-1314, is discussed, as it is the single church in the city where mosaics of the Palaeologan period have survived. A number of stylistic features distinguish this mosaic decoration from the wall mosaics in Constantinople of the same era. Among these features we

1310–1314 гг. Ряд стилистических особенностей придает этому памятнику характер, отличный от монументальных мозаик Константинополя той же эпохи. К ним относятся, в частности, более свободный характер рисунка и более живописная разработка формы, особая пластическая выразительность и экспрессивность образов. В целом, характер образного решения мозаик церкви св. Апостолов дает основание предположить, что некоторые из мастеров, работавших над их созданием, могли быть местными фессалоникийскими живописцами.

Также в докладе выделяется круг портативных мозаик, чье происхождение, современное местонахождении или предмет изображения, так или иначе, указывают на Северную Грецию, и рассматривается возможность их возникновения в фессалоникийской художественной среде.

can mention the more natural drawing style, the expressiveness of the images, as well as the picturesque rendering of forms. In general, the character of stylistic solutions of the mosaics in the church of the Holy Apostles allows us to assume that some of the masters who worked on their creation could be local Thessalonian painters. A number of portable mosaics are also considered in the report, whose origin, modern location or subject matter point to Northern Greece, and the possibility of their creation in Thessaloniki can be assumed.

Светлана Цымбал
Москва, Российский государственный гуманитарный университет

Скульптурный декор храмов Арты поздневизантийского периода. Обзор, сопоставления, проблематика

Искусство Арты, столицы Эпирского деспотата, формировалось на протяжении одного из наиболее сложных и переломных периодов византийской истории. После захвата крестоносцами Константинополя, в Арту, вслед за высокопоставленными представителями императорского двора, стекались мастера из разных регионов Греции. Соседство с границами образовавшейся Латинской империи, а также браки и политические альянсы с западными семействами, способствовали и востребованности латинских мастеров.

Фигуративная скульптура в Византии, − явление не столь распространенное. В XIII веке она появляется все чаще, что, по мнению исследователей, связано как с возобновлением интереса к античности, так и влиянием романско-готической скульптуры. В Арте фигуративная скульптура получила, пожалуй, наибольшее распространение среди известных нам памятников, что, вероятно, связано с влиянием Запада.

Несколько храмов Арты имеют одного заказчика − Михаила II Комнина Дуку. Впоследствии они были перестроены его сыном, Никифором. Скульптурные элементы этих храмов имеют стилистическое родство и, вероятно, в некоторых случаях один источ-

Svetlana Tsymbal
Moscow, Russian State University for the Humanities

Sculptural Decoration of Late Byzantine Churches in Arta. Overview, Issues, Parallels

The art of Arta was formed during one of the most complicated and crucial period of Byzantine history. After the Latin conquest of Constantinople, the Despotate of Epiros was established by representatives of imperial court with its capital in Arta. Following top-ranking refugees, many craftsmen from different centers of Byzantine came to Arta in search for work. Close proximity to the Latin empire, as well as marriages and political alliances with Western families made Latin masters to be in demand as well.

Figurative sculpture is not very common in the Byzantine tradition. Since the 13th century it appears more often, which is possibly the result of increasing interest in ancient tradition, as well as influence from the West. There are rich examples of figurative sculpture in Arta, probably due to Latin inspiration.

Several churches of Arta have the same donator – Michael II Komnenos Doukas. At the end of the 13th c. they were rebuilt by his son Nikephoros. Their sculptural decoration has stylistic affinities, and, in some cases, probably, the same source of second use. Though, stylistic diversity creates problems of interpretation. Along with traditional Byzantine motifs, some elements show resemblance with works of Italian masters and “Frankish Greece”. Some pieces can be compared with sculptural

ник. Стилистическое разнообразие используемых скульптурных мотивов также порождает проблемы их интерпретации. Наряду с традиционно византийскими мотивами, в некоторых случаях обнаруживается сходство с работами итальянских мастеров и памятниками «франкской Греции». Некоторые элементы сопоставимы со скульптурным декором памятников Мистры. Это дает возможность предположить, что после выполнения заказа в Арте, мастера эпирской школы оказались востребованы и в других центрах Византии.

Своеобразную интригу представляет декор подкупольных арок церкви Богоматери Паригоритиссы (XIII в.). Расположение скульптуры, в особенности фигуративной, на сводах подкупольных арок не имеет прецедентов. Продолжая гипотезу Линды Сафран о возможном вторичном использовании декора, мы сделали предположение о том, что изначально он предназначался для оформления порталов церкви Богоматери Пантанассы (рядом с Филлипиадой, ок. 1240). Такая интерпретация объяснила бы временной интервал, так как весь известный нам скульптурный декор храмов Арты принадлежит первой половине XIII в., а также специфику «прочтения» скульптурной группы с уровня пола. Кроме этого, иконографический состав декора арок может быть соотнесен с иконографической программой оформления порталов в западной традиции.

decorations in Mistra, which allows us to presume that after the work in Arta was done, masters of this school were in demand in other Byzantine centers.

The most intriguing issue is the decoration of the dome arch in the church of Panagia Paregoritissa (13th century). Figurative decoration in such a place does not have any known precedents. Continuing a hypothesis of Linda Safran about its secondary use, we make an assumption that the decoration was preliminary made for door portals of the church of Panagia Pantanassa near Phillipiada (c. 1240). This interpretation would explain the time gap (as all decoration in Arta was made in the first half of 13th century) and the difficulty of “reading” the sculpture group from the floor level. Besides, the iconographic composition correlates with the Western tradition of portal decoration.