

**Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo.  
A cura di Antonio Iacobini. Roma, 2009. 600 p.**

В основу сборника «Врата Рая. Византийское искусство и технология между Италией и Средиземноморьем» легли доклады, прочитанные на конференции, посвященной византийским храмовым вратам. Встреча, организованная в декабре 2006 г. при участии университета Ла Сапиенца и Швейцарского института в Риме, была призвана подвести итоги исследованиям, осуществленным за последние годы в сфере изучения храмовых врат византийского производства. Ядро сборника составили статьи о восьми наиболее известных византийских дверях, сохранившихся на территории Италии. Кроме того, в него вошли материалы о некоторых произведениях, изготовленных уже местными мастерами, но под сильным влиянием константинопольских памятников, таких как двери мавзолея Боэмонда в Каносе и сицилийские двери Монреале; отдельно отметим статьи о суздальских золотых вратах и греческих резных дверях X–XIV вв. Следовательно, хронологические и географические рамки рассматриваемого материала простираются от Константинополя эпохи Юстиниана до Греции средне-византийского периода и домонгольской Руси.

С историографической точки зрения «Врата Рая» — это очередная веха в истории изучения феномена византийских храмовых дверей. Отправной точкой в систематизации и анализе группы бронзовых створок именно византийского происхождения стал труд Гуильельмо Маттиэ «Византийские бронзовые двери в Италии»<sup>1</sup>, выпущенный в 1971 г., благодаря которому они, наконец, заняли достойное место в истории искусства. Именно к столетию со дня рождения итальянского исследователя и был приурочен выход сборника под редакцией А. Якобини. Следует упомянуть и диссертацию Уте Гётц, опубликованную так же в 1971 г., где она анализирует общеевропейское производство дверей в XI–XII вв.<sup>2</sup> Нельзя обойти вниманием и работу 1973 г. Маргарет Инглиш Фрэзер «Церковные двери и врата Рая»<sup>3</sup>, которая, в частности, повлияла на название рецензируемого издания. Появившийся в 1990 г. сборник статей «Бронзовые двери от античности до XIII века»<sup>4</sup>, подготовленный по материалам одноимен-

<sup>1</sup> *Matthiae G.* Le porte bronzee bizantine in Italia. Roma, 1971.

<sup>2</sup> *Gütz U.* Die Bildprogramme der Kirchentürendes 11. Und 12. Jahrhunderts. Bamberg, 1971.

<sup>3</sup> *Frazer M. E.* Church Doors and the Gates of Paradise. Byzantine Bronze Doors in Italy // DOP. Vol. 27. 1973. P. 145–162.

<sup>4</sup> Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII. A cura di S. Salomi. Roma, 1990.

ной конференции в Триесте, подвел итоги изысканий ученых за двадцать лет, прошедших с момента выхода монографии Маттиэ. Таким образом, сборник «Врата Рая», увидевший свет в 2009 г., девятнадцать лет спустя, призван довести до сведения широкого круга специалистов новые факты, накопившиеся за истекшее двадцатилетие, являясь еще одним фундаментальным этапом в истории вопроса.

В 2004 г. под руководством Якобини и под эгидой римского университета Ла Сапиенца был начат исследовательский проект «Portae byzantinae Italiae», который сам являлся частью более широкого национального проекта по изучению памятников искусства на территории Италии под названием «Италия: пути средневековья». В течение двух лет, с 2005 по 2006 г., византийские двери, находящиеся в Италии, были подвергнуты каталогизации и тщательному исследованию, которое включало точные замеры, создание прорисей изображений и банка фотографий, фиксацию последних археологических наблюдений и истории реставрационных вмешательств, классификацию орнаментов, сбор библиографических сведений и всей имеющейся документации. Отличительная черта данного проекта — согласованное и всеохватное изучение восьми памятников, которые прежде зачастую исследовались по отдельности, автономно, с использованием неунифицированных методов и инструментария.

Результатом стало создание с помощью специальных программ единой электронной базы данных — каталога, предлагающей исчерпывающую информацию о каждой двери (подробно об этом говорится в статье А. Гобби и Дж. Газбари «Проект Portae byzantinae Italiae: графическая документация и информационная база данных» (*Gobbi A., Gasbarri G. Il progetto Portae byzantinae Italiae: documentazione grafica e database informatico*); С. 565–599).

Одним из главных импульсов к углубленному изучению врат была деятельность римского реставратора Серджио Анджелуччи, изыскания которого выходили далеко за рамки сугубо технического, реставраторского подхода и носили междисциплинарный характер. Потому отдельную группу образуют публикации, посвященные техническому аспекту изучения врат, вдохновленные его реставрационной деятельностью: *Санте Гудо Т., Ланути С., Пеллегрино Д.* Увлечение реставрацией: Серджио Анджелуччи и византийские двери в Италии (*Sante Guido T., Lanuti S., Pellegrino D. La passione del restauro: Sergio Angelucci e le porte bizantine in Italia*. С. 411–428); *Дзагари Ф.* Доставка и изготовления сплавов меди в Константинополе в XI–XII вв. (*Zagari F. Approvvigionamento e lavorazione delle lege di rame a Costantinopoli tra XI e XII secolo*. С. 125–140); *Брака А.* Вклад реставрации в изучение византийских бронзовых дверей Амальфи, Атрани и Салерно (*Braca A. Il contributo del restauro alla conoscenza delle porte di bronzo bizantine di Amalfi, Atrani e Salerno*. С. 219–238); *Саннибале М.* Результаты последней реставрации двери Сан Паоло фуори ле мурра (*Sannibale M. Gli ultimi restauri alla porta di S. Paolo fuori le mura*. С. 261–281); *Вио Э.* Византийские двери Венеции: история и реставрация (*Vio E. Le porte bizantine a Venezia: storia e restauro*. С. 283–300); *Вона Ф.* Двери Монте Сант Анджело и Каносы: сравнительный анализ технологий (*Vona F. Le porte di Monte Sant' Angelo e di Canosa: tecnologie a confronto*. С. 375–410).

Наряду с узкоспециализированными материалами и реставрационными отчетами сборник предлагает ряд статей, отмеченных более широким подходом и затрагивающих вопросы истории (как, например, краткий исторический очерк Веры фон Фалькенхаузен, освещающий отношения Венеции и других итальянских морских республик, прежде всего Амальфи, накануне крестовых походов (*V. von Falkenhausen. Bisanzio e le Repubbliche marinare italiane prima delle crociate. С. 55–63*)), а также касающихся датировки, иконографии и происхождения орнамента створок. Именно эти публикации могут представлять интерес для широкого круга читателей, потому мы рассмотрим их подробнее.

Восемь бронзовых врат, изготовленные в Константинополе и привезенные на Аппенинский полуостров в 1060–1110 гг. по инициативе итальянских заказчиков, предназначенные для важнейших церквей той эпохи, были объектом престижа и обладали огромной сакральной и материальной ценностью в глазах современников. Именно о них пишет А. Якобини («Византийские бронзовые двери: искусство и технология в Средиземноморье» («*Le porte bronzee bizantine in Italia: arte e tecnologia nel Mediterraneo medievale*»; с. 15–54)), приводя неизвестные ранее данные, связанные с технологией их изготовления, материалами и конструкцией, которые появились в ходе реставраций С. Анджелуччи. Вопреки всеобщему убеждению оказалось, что борозды, заполнявшиеся цветной пастой или серебряной инкрустацией (напомним, речь идет о так называемой технике серебряной насечки), не отливались одновременно с самими металлическими пластинами; они наносились позднее, на следующем этапе работы посредством специальных трафаретов, содержащих рисунок фигуры или орнамента, при помощи специального инструмента. Выяснилось также, что все византийские двери имеют одинаковую конструктивную систему и состоят из одинакового набора модульных элементов, собирающихся и крепящихся по единому принципу. Автор задается вопросом происхождения техники насечки в Византии, так как самые ранние материальные подтверждения ее существования относятся к XI в.

Преыдушие исследователи считали, что техника, подобие которой имело широкое хождение в ту эпоху в искусстве стран ислама, была занесена в Константинополь в XI в. через посредничество амальфитанцев. Якобини видит корни этой техники в позднеантичном искусстве инкрустации бронзы цветными металлами (IV–VII вв.), приводя в пример, помимо ряда предметов, двери Латеранского Баптистерия (V в.) и двери Св. Софии эпохи Юстиниана. В доказательство существования ранневизантийских произведений подобной типологии он приводит миниатюру Гомилий Григория Назианзина (880 гг.) (f. 452), на которой в сцене посвящения св. Григория в епископы Константинополя показана золотая двустворчатая дверь с изображением фигур в нимбах. Состав конструктивных элементов и техника представленных на миниатюре дверей, по мнению автора, идентичны дверям Комниновской эпохи. Таким образом, наиболее древняя дверь, исполненная методом насечки и инкрустации по металлу, предположительно, восходит как минимум к IX в., а обращение византийцев к этой уже забытой позднеантичной технике следует рассматривать в рамках ретроспективных тенденций и увлечения античностью, присущих культуре Македонской династии.

Теоретическим и одновременно «синтетическим» подходом к изучаемому материалу отличается статья Ж.-М. Шпизера о том, должен ли декор, украшающий монументальные двери, подчеркивать каким-то образом функцию этих дверей (*Spiesser J.-M. Réflexions sur décor et fonction des portes monumentales. С. 65–79*). Исходя из символического смысла двери как средства обозначения порога, места перехода из одного пространства в другое, имеющее иную степень сакральности, он предлагает, помимо входных врат, включить в общий анализ декор створок между наосом и нартексом, триумфальных арок христианских церквей, а также обрамления порталов, выполняющих аналогичную функцию. Обычно считается, что подобный декор должен иметь лишь две основных функции – защитную и символическую, указывающую всем входящим на сакральный характер пространства, причем эти функции одинаковы как для самого простого декора (в виде крестов), так и для сложных, многофигурных циклов.

Опираясь на то, что на дверях часто встречаются изображения донаторов или упоминание о них, и проводя параллели с монументальной живописью, где ктиторские портреты часто располагаются на наружной стене или внутри, в нишах над дверьми или около них, автор полагает, что прославление вкладчиков или основателей церкви можно считать третьей функцией декора таких архитектурных элементов, как дверь, арка, косяк или портал. Что касается дверей, украшение которых имеет преимущественно орнаментальный, неизобразительный характер, лишенный конкретного смысла, то тут декоративность важнее смысловой нагрузки традиционного фигуративного декора. Орнамент двери подчеркивает, делает более очевидной ее роль порога как места перехода из одного пространства в другое: дверь сакрализуется не за счет смысла фигуративных изображений, а благодаря эстетическому характеру украшающего ее узора. Ссылаясь на труд Олега Грабара<sup>5</sup>, Шпизер полагает, что орнамент в искусстве имеет функцию посредника между человеком и объектом, то есть памятником, который человек созерцает. Значит орнамент – не упрощенная по значению форма украшения врат, а явление, равное по смыслу фигуративному декору.

Внимание А. Дж. Гвидобальди и К. Версанти («Бронзовые двери и элементы внутреннего декора Софии Константинопольской» (*Guidobaldi A. G., Versanti C. Le porte e gli arredi architettonici in bronzo della Santa Sofia di Costantinopoli. С. 81–123*)) сосредоточено, как следует из названия, на дверях Св. Софии, шесть из которых относятся к периоду Юстиниана, и их древнем обрамлении. Авторы детально рассматривают деятельность бронзовой мастерской при строительстве Юстиниана, откуда вышли, например, бронзовые откосы и карниз Императорской двери. Любопытны также расположенные вдоль всего архитрава дверей западной стены нартекса бронзовые крючки для занавесей в виде согнутых пальцев рук, переданных с удивительной анатомической точностью. Особый интерес представляют бронзовые обручи, опоясывающие основания капителей и базы колонн; некоторые из них сохраняют монограмму Юстиниана.

Ряд важных наблюдений содержатся в докладе Л. Бевилаквы «Иконографическая программа двери Сан Паоло fuori le mura» (*Bevilacqua L. Il programma iconografico della porta di S. Paolo fuori le mura. С. 239–259*). Двери сгоревшей в

<sup>5</sup> *Grabar O. The Mediation of Ornament. Princeton, 1992.*

1823 г. базилики Св. Павла рассматриваются как отдельный, не имеющий аналогов случай иконографической программы храмовых врат. Напомним, что основу декорации составляют фигуры пророков, сцены двенадцатых праздников и эпизоды мученичества апостолов. Л. Бевилакка предлагает свой вариант группировки клейм в соответствии с иконографической программой, разработанной, по-видимому, монахом Гильдебрандом, будущим Папой Григорием VII. Ключ к ее прочтению заключается в соотношении каждого из ветхозаветных персонажей, на основе толкования пророчеств, процитированных на свитках в их руках и расшифрованных в 1929 г. отцом Йоханом Шаумбергером<sup>6</sup>, с определенной сценой христологического цикла, что позволяет с большой точностью восстановить первоначальную схему расположения пластин.

Еще одна иконографическая штудия принадлежит Роберте Фламинио (*Flaminio R. L'Angelus Domini e la coronazio dei santi Cecilia e Valeriano sulla porta di Monte Sant'Angelo*. С. 345–373), которая сосредоточивает свое внимание на одном из 23 клейм дверей Монте Сант Анджеоло – коронации свв. Цецилии и Валериана, в то время как общие принципы иконографической программы того же памятника затронуты Джойей Бертелли («Двери Монте Сант Анджеоло: история и сохранность» (*Bertelli G. La porta di Monte Sant' Angelo tra storia e conservazione*. С. 319–344). С одной стороны, очевидно влияние византийских источников (Свиток Иисуса Навина, Менологий Василия Великого, миниатюры Гомилий Иоанна Златоуста), откуда была заимствована схема коронования свв. Цецилии и Валериана, вплоть до деталей императорских одеяний, только вместо императорской четы и Иисуса римских мучеников коронует ангел Господень. С другой стороны, в цикле есть несколько сцен «местного значения», имеющих латинские корни: явление ангелов Мартину Турскому и три эпизода явления архангела Михаила епископу города Сипонто.

Ф. Гандольфо ставит себе задачу проверить, существует ли зависимость между декором дверей и архитектурой фасада, в который они встроены (*Gandolfo F. Bronzi e marmi: le incorniciature e la sistemazione di facciata delle porte bizantine*. С. 141–157). С самого начала он говорит об отсутствии какой-либо связи между дверьми и порталами, для которых они предназначались, так как все восемь византийских дверей появлялись на своих местах, когда архитектурное оформление портала, и тем более фасада, было уже завершено. Значит, пишет автор, сомнительно, что двери как-то учитывались в общем архитектурном замысле церкви. И все же Гандольфо предлагает ряд соображений, связанных с ансамблями порталов трех соборов в Монтекассино, Амальфи и Салерно, где ему удастся усмотреть некоторую намеренную взаимосвязь между украшением двери и самим порталом. Например, полупилястры и архитрав портала собора в Салерно получили свое оформление до того, как туда была вставлена византийская дверь. Резной декор их откосов представляет собой идущий по всей длине извивающийся побег, в завитках которого помещены различные фантастические животные и птицы, имеющие ярко выраженный тератологический, порой фривольный характер.

<sup>6</sup> *Schaumberger J.* Die Prophetentexte der Bronzetyre von St. Paul // *Römische Quartalschrift*. № 37. 1929. P. 41–56.

Этот романский декор сильно диссонирует со строгой теологической программой византийских створок (процветшие кресты и стоящие фигуры Богоматери, Иисуса, Петра и Павла с Матфеем и Симеоном по краям). В то же время дверь Салерно украшена сценой «источник жизни», не имеющей аналогов ни в одной из византийских дверей Италии. Известно, что клеймо это было создано и добавлено позже: рисунок нанесен на обратную сторону пластины, на лицевой стороне которой некогда был изображен византийский крест. Формальное сходство грифонов, пьющих из источника, и побегов, произрастающих из него, с мотивами скульптуры, использованной во внутреннем убранстве собора, сближают клеймо и с оформлением косяков. Помещенная рядом надпись придает всей сцене еще более христианский смысл, напрямую отождествляя изображенный источник с крещальной купелью.

Столь неожиданная вставка клейма объясняется тем, что заказчик был обеспокоен чрезмерно вольным и неортодоксальным декором откосов и, желая как-то смягчить диссонанс и исправить положение, поместил на сами двери подходящий «христианизирующий» мотив, оправдывающий слишком «варварский» декор портала. При перестройке собора Св. Андрея в Амальфи его главный портал, напротив, создавался уже после того как дверь какое-то время существовала, будучи вмонтированной в портал старого здания. Центральный вход западного фасада оформлен точно такими же выющимися побегими, населенными фантастическими существами, однако внизу правого откоса побег произрастает из пасти льва, когтящего овцу, которого, в свою очередь, душит персонаж, соотносенный автором статьи с молодым Давидом. Внедрение в резной декор портала ветхозаветного героя, борющегося со львом, из пасти которого появляется побег с монстрами, символизирующий, в целом, все мировое зло, можно считать программным решением, создающим логическую связь между порталом и дверью. Значит, в Амальфи фигура молодого Давида в убранстве портала имела ту же функцию смыслового объединения, что и пластина с источником жизни, вставленная позже в дверь салернской церкви.

В статье о створках церковей Амальфи и Монтекассино (*Moretti S. "Cum valde placuissent oculis eius...": i battenti di Amalfi e Montecassino. С. 159–181*) Симона Моретти рассуждает, главным образом, о возможности одновременного происхождения клейм монтекассинских врат на основе их стилистической, технической и палеографической неоднородности, приводя аргументы как в пользу, так и против этого утверждения, не остановившись, впрочем, на какой-то окончательной версии.

Большой интерес представляет очерк Антонио Кадеи «Дверь мавзолея Бозмонда в Каносе между Востоком и Западом» (*Cadei A. La porta del mausoleo di Voemondo a Canosa tra Oriente e Occidente. С. 429–469*). Любопытен прежде всего сам подход, который автор избирает для изучения памятника столь необычной типологии, отходя от строгой стилистической или иконографической методологии, с помощью которой большинство специалистов пытаются исследовать храмовые двери, не проводя никаких различий между ними и «привычными» видами искусства. Между тем комплексный метод Кадеи, как кажется, органично вытекает из самого характера исследуемого объекта, и потому в результате дает

более глубокое понимание сути и природы изучаемого явления, чем это делают традиционные подходы.

Для начала он опровергает предположение о одновременности создания правой и левой створки и приводит факты (например, найденные остатки плавильной ямы в пределах Каносы), подтверждающие, что они появились примерно в одно время, вышли из одной мастерской и принадлежат одному мастеру, или мастерам с одинаковыми техническими навыками, культурным багажом и набором используемых образов. Однако расхождение в размере створ свидетельствует о том, что они были задуманы и отлиты для разных проемов. С другой стороны, их хронологическую близость доказывает анализ сплава и патины (одинаковое состояние сохранности) и сходство орнамента обрамлений (вероятно, пользование одной матрицей). И все же левая створа хронологически предшествует правой и служит для нее ориентиром и композиционной моделью, хотя обе они создавались в одном «культурном климате». Во второй части статьи Кадеи выделяет пять пунктов, указывающих на сходство обеих створок Каносы с группой резных деревянных дверей из Оверни (двери со сценами детства и страстей Христа в капеллах Св. Жюль и Св. Мартина собора Ле Пюи и три двери из церквей Сан Жиль а Шамальер, Сан Пьер а Блесль и Сэнт Круа а Лавут-Шилак). Автор обращает внимание на структуру орнаментального обрамления овернских и каносских створ, которая не разделяет их на отдельные клейма (что является традиционным для византийской и западной конструкций церковных дверей) и тем самым выводит двери Каносы из общеевропейской традиции. Далее Кадеи отмечает близость бронзового барельефного декора дверей с особым типом «двухмерной» резьбы по дереву, названной в литературе «chip carving», практикующейся также в камне, и особо распространенной в исламском искусстве X–XI вв.

Об этом говорит репертуар декоративных мотивов, тема псевдокуфического письма, которое встречается и в ряде упомянутых выше овернских дверей, и очевидная полихромия каносских и овернских створ, установленная на основе частиц пигментов, найденных на деревянной и бронзовой поверхностях. Примечательно и то, что, согласно последним исследованиям, двери Сан Дзено также были полихромными. Схожей является и манера располагать орнаментальный декор на гладком фоне двери. Однако по ряду причин, связанных с датировкой французских произведений, которые, видимо, являются более поздними по сравнению с дверями Каносы (относясь примерно к первой половине XII в.), нельзя утверждать, что существовал прямой взаимообмен между мастерами Оверни и Апулии. Следовательно, автор находит более глубокие корни, одинаковые для овернских и апулийских дверей, отразивших общую тенденцию той эпохи, выраженную во взаимовлиянии исламского и западноевропейского прикладного искусства, особенно характерного для Иберийского полуострова и приграничных районов Франции.

В этот контекст он вводит и бронзовые двери Мартораны, общий характер которых имеет также «исламский привкус». В качестве одной из аналогий Кадеи приводит иранскую деревянную резную створку из галереи Фрир в Вашингтоне, конца XI в.: с памятниками Каносы и Оверни ее роднит тип резьбы, декорация

в виде нескольких дисков растительного и геометрического орнамента, в который кувическим шрифтом вписаны суры Корана. То же исламское воздействие отчетливо читается и в другом памятнике — бронзовых дверях аббатства Сан Клементе а Казаурия. Отталкиваясь от очерченного круга аналогий, Кадеи приходит к выводу, что источник вдохновения мастера левой створки (на которую ориентировался чуть позже и создатель правой) — исламская резьба по дереву, в том числе и непосредственно исламские деревянные двери, хотя техника исполнения (массивный отлив из бронзы и насечка по металлу, инкрустированная серебром и цветной пастой) почерпнута, соответственно, из западноевропейской и византийской традиций.

Несколько отступая от анализа статей сборника, подчеркнем, что в этом отношении двери Каносы и Золотые врата Суздаля — явления одного порядка. Известно, что на основе немецкой техники и конструкции родилась большая и оригинальная русская традиция парадных драгоценных храмовых дверей, возникшая как результат синтеза западноевропейской, византийской и русской художественных культур<sup>7</sup>. Создается впечатление, что в художественной атмосфере того периода именно феномен храмовой двери показывает особую чувствительность и восприимчивость к межкультурным взаимодействиям, легко усваивая и переплавляя многообразные иноземные влияния.

Б. Бренк в статье «Бронзы норманнской Сицилии: двери собора Монреале» (*Brenk B. Bronzi della Sicilia normanna: le porte del duomo di Monreale*. С. 471—489) ограничивается двумя основными вопросами. Пытаясь разгадать тайну, почему северные и западные двери собора были исполнены одновременно двумя разными мастерами (западные — Боннано Пизано, а северные — Баризано ди Трани), автор предполагает, что причина кроется в политических амбициях норманнской династии. Речь идет, прежде всего, о фигуре Вильгельма II, который тем самым хотел подчеркнуть свои широкие политические и культурные связи. С формальной точки зрения это выразилось в эстетике разнообразия, присущей искусству норманнской Сицилии. Наиболее ярко это отразилось в скульптуре капителей клуатра монреальского собора.

Намеренное стремление к максимальному многообразию мотивов и отсутствию повторов может быть обусловлено исключительно волей заказчика, так как логичнее и удобнее было бы выбрать для всех капителей одинаковую типологию. Помимо того, было бы дешевле и легче отлить обе двери в одной мастерской, но этого не произошло. Бренк проводит аналогию с деятельностью аббата Сугерия в Сен-Дени, о котором в источниках сказано, что тот призвал мастеров разных национальностей, подобно Боннано из Пизы и Баризано из Трани. Приглашение мастеров различных национальностей не связано с простой потребностью в распределении работ, а говорит о желании показать свою просвещенность.

Второй вопрос, на который автор пытается ответить: что означают сходство и различия между дверями Монреале и Пизы, есть ли, несмотря на дублирование отдельных клейм, некая специальная концепция, выработанная отдельно

<sup>7</sup> Манукян А. М. О происхождении техники «золотой наводки» в домонгольской Руси // Искусство христианского мира. Т. XI. М., 2009. С. 440—452.

для монреальской двери программа? Ответ Бренка — нет, не было отдельной программы; однако западная дверь больше, потому ее иконографическая программа сложнее, а северная меньше и проще, потому была отлита с использованием старых матриц, изготовленных для дверей Равелло и Трани.

Главное достижение западных дверей — это отказ от условной и ортодоксальной византийской иконографии, народный, «домашний» характер повествования, отразившийся также в замене латыни в надписях вульгарным итальянским. Введение в общий цикл сцен из книги Бытия объясняется, по словам Бренка, стремлением пизанского мастера в наибольшей мере раскрыть свои «креативные качества», обнаружить способность к свободному, не скованному условностями творчеству, что, утверждает автор, в наибольшей мере присуще художественной культуре Тосканы, откуда родом Боннано. В целом, отголоски византийской иконографии в программе западных дверей Монреале носят маргинальный характер. В представлении Бренка, Боннано Пизанский — это смелый создатель новой иконографии и «эмансипированных форм», настоящий тосканец, полный новых оригинальных идей, склонный к постоянным вариациям и изменениям.

А. Таддеи в своей обзорной статье «Византийские двери в Греции» (*Taddei A. Le porte bizantine in Grecia*). С. 523—564) рассматривает два вида памятников, резных деревянных или облицованных бронзой: двери вимы (своеобразный аналог алтарных Царских врат) и входные врата церкви. Среди первых он упоминает деревянную дверь из монастыря Протат на Афоне середины X—XII в., инкрустированную костью с отдельными вставками-плакетками, изображающими архангела Гавриила и Богородицу из Благовещения, а также фигуры церковных иерархов (сохранился только образ свт. Иоанна Златоуста, но, вероятно, там были представлены также свт. Василий Великий, Григорий Богослов, прп. Анастасий Александрийский и свт. Николай); второй половиной X—XI в. датируют дверь собора афонского монастыря Хиландар, с декором похожего типа, включавшим не дошедшие до нас шесть клейм с изображениями святых (возможно, это были Давид и Соломон, свт. Василий Великий и Иоанн Златоуст, Богородица и архангел Гавриил). В качестве аналогии Таддеи приводит две египетские деревянные двери из церкви Богородицы монастыря Сирийцев (Деир Суриани) в Вади Натрун, датированные по надписи 1-й пол. X в. Более многочисленна вторая группа произведений — входные двери соборов греческих монастырей. Деревянная дверь, облицованная бронзовым панцирем, из собора Великой Лавры на Афоне, оформленная процветшими крестами и пятилепестковыми розетками, имеет, несомненно, константинопольское происхождение. Время ее создания варьируется от начала XI в. — до XIV в.

Еще одна такая деревянная дверь соединяет пространство нартекса с центральным нефом собора монастыря Панагия Мавриотисса в Кастории (XI—XII вв.). В ее декорации доминируют большие греческие кресты, занимающие всю поверхность каждой створы, что указывает на конкретный образец, на который ориентировались ее создатели: подобная композиция следует модели двух бронзовых дверей Софии Константинопольской эпохи Юстиниана. Резная дверь орехового дерева (погибшая во время Второй мировой войны) из церкви

Рождества Богоматери, известной также как Красная Церковь в Вульгарелли<sup>8</sup>, помимо обилия растительно-геометрических мотивов украшена латинскими крестами (верхний регистр) и изображениями пар животных. Таддеи указывает на параллели дверям из Вульгарелли в резной скульптуре церкви кон. XIII в., деревянных дверях Рильского монастыря в Болгарии XIV в., а также в более поздних бронзовых вратах монастыря Ватопед. Створка алтарной двери из церкви эпирской деревни Пирама, в трех километрах от города Иоаннина, выделяется на фоне прочих греческих дверей эпохи. Она выполнена при помощи сквозной ажурной резьбы по дереву и имеет барельефную вставку в виде фигуры архангела Гавриила в верхнем ярусе, симметрично которому должна была быть изображена Богоматерь, образуя сцену Благовещения. Внизу под ажурным балдахином помещен такой же образ св. Петра. Гипотезы относительно датировки створы очень разнообразны и находятся в границах X–XIII вв.

Другая малоизвестная поздневизантийская дверь происходит из монастыря Успения Богородицы в деревне Моливдоскепастос, на границе Греции и Албании. Она располагалась между экзонартесом и нартексом собора (конец XIII–XIV в.). Главная ее особенность – сохранившиеся остатки первоначальной окраски деревянной поверхности створ, гладкий фон которых, свободный от резного орнамента, был некогда обтянут цветной кожей. Из шести панелей верхние несут изображения архангела Гавриила и Богоматери, средние – апп. Петра и Павла, нижний регистр оформлен фигурами фантастических животных. Наконец, дверь, сохранившаяся в музее монастыря Панагия Олимпиотисса в Элассоне, первоначально соединяющая экзонартес и западный рукав обходной галереи, имеет уже традиционный для греческих дверей декор: резной орнамент, местами инкрустированный цветным деревом и костью. Несмотря на наличие надписи с датой, точное время ее создания не ясно. Заметим, что автор, следуя духу большинства статей сборника, ограничивается перечислением малоизвестных греческих памятников, изложением всей связанной с ними фактической информации и поиском аналогий, избегая глубокого анализа и конечных выводов.

К. Муратова в своей статье обращается к феномену Золотых врат собора в Суздале («Le “Porte d’oro” della cattedrale di Suzdal: problemi stilistici e iconografici»; с. 491–522). Акцент сделан на западных влияниях, отразившихся в художественной культуре Владимиро-Суздальского княжества Владимиро-Суздальской Руси домонгольского периода. Автор выделяет западные черты и в декорации створ, прежде всего в технике, орнаменте и характере изображенных зверей. Она называет суздальские врата примером художественного синкретизма западных и византийских черт. Муратова, разделяя точку зрения В. Д. Сарабьянова<sup>9</sup>, допускает вероятность того, что обрамления и умбоны западных врат, более простые в исполнении, были изготовлены уже в начале XIII в., в то время как клейма с циклом Богоматери могли быть связаны с первым Успенским собором Мономаха, стоявшем на месте нынешнего, и относиться примерно ко 2-й пол. XII в.

<sup>8</sup> Деревня в 56 километрах к северо-востоку от Арты в Эпире.

<sup>9</sup> Сарабьянов В. Д. Росписи Успенского собора Киево-Печерской Лавры в традиции древнерусской храмовой декорации // Искусствознание. Вып. 2. М., 2004. С. 188–235.

У исследовательницы не вызывает сомнения принадлежность клейм со сценами жизни Богоматери погибшим северным вратам того же собора. В орнаментальных мотивах южных дверей она видит отголоски так называемого стиля Channel, распространенного в Западной Европе около 1200 г., особенно в англо-романской культуре, включая Сицилию и Южную Италию. Рассматривая иконографическую программу южных врат, она фокусирует внимание на сценах из книги Бытия.

Главная идея южного цикла, по мнению Муратовой, — превосходство человека над миром, его любовь к Богу и греховность, в борьбе с которой ему всегда помогает божественное воинство. Цикл южных дверей служит и для выражения политического богословия: речь идет о защите земных правителей, осуществляемая ангельскими силами, особенно архангелом Михаилом. Автор напоминает об императорском культе архангела Михаила в Византии, а также подчеркивает наличие этого культа при дворе норманнских и немецких правителей. Соединение архангельского цикла с циклом Творения отсылает, прежде всего, к Словам свт. Иоанна Златоуста на Собор архангелов и на Боговоплощение. Таким образом, К. Муратова указывает на конкретный литературный источник, послуживший основой программы южных дверей Суздаля. Автор отмечает три уровня прочтения программы — христологический, рассматривая историю Адама и Евы как ветхозаветную аллюзию на Христа и Богоматерь, «историко-династический» (Адам как символ земного владыки, а в данном контексте — владими́ро-суздальского князя) и «мистагогический». Последний аспект связан с упомянутыми Словами свт. Иоанна Златоуста на Боговоплощение и на Собор архангелов. Согласно Муратовой, сцена «Адам нарицает имена зверям» не является прямой иллюстрацией стихов книги Бытия, где действительно говорится об участии первого человека в наименовании зверей (Быт II. 19, 20), а выражает смысл других строк Писания (Быт I. 27, 28), в которых акцентировано равное значение сотворения мужчины и женщины, призванных править остальным тварным миром. Свт. Иоанн Златоуст видит в образах Адама и Евы, облеченных славой и поставленных выше всех живых существ, символ абсолютного обновления мира посредством Боговоплощения, искупившего грех прародителей при содействии ангельских сил.

В целом материалы конференции подводят итог состоянию исследований средневековых храмовых дверей, так или иначе имеющих отношение к византийской художественной традиции. Авторы рассматривают изучаемый материал с исторической, палеографической, стилистической, иконографической и технической точек зрения. Они стремятся восстановить исторический контекст и выделить предпосылки, способствовавшие появлению византийских дверей на территории Италии, обращая при этом к их позднеантичным предшественникам. В их задачу входит также попытка раскрыть историческое и культурное значение этого явления. Одной из главных целей составителей сборника становится доведение до широкого круга ученых истории их реставраций, с особым акцентом на самой последней серии реставрационных вмешательств и новых методах, разработанных специально для памятников такой необычной типологии, как бронзовые храмовые двери.

Подавляющее число сообщений сборника имеют узкоспециализированный характер, что, без сомнения, обусловлено свойствами изучаемых объектов, с трудом поддающихся обобщению и систематизации, так как каждая из дверей настолько уникальна, что выявление каких-либо общих закономерностей более чем затруднительно. Издание, скорее, походит на каталог, снабженный большим количеством таблиц, графиков и справочной информации, без которой дальнейшая работа любого специалиста в данной сфере была бы невыполнима.

Особый интерес публикация данных статей должна представлять для российских ученых, ввиду того, что на территории России сохранилось сравнительно большое количество разнообразных произведений, относящихся к типологии входных храмовых дверей. Знакомство с материалами зарубежных коллег, которые предлагают новые исследовательские методы и подходы, помогает по-иному взглянуть на уже хорошо известные русские памятники и дает импульс к их более глубокому изучению.

*А. М. Манукян*