

МОТИВ МАСКИ В ИСКУССТВЕ ВИЗАНТИИ
И ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.
ОСОБЕННОСТИ МОТИВА МАСКИ
В ЦЕРКВИ БОГОМАТЕРИ ПАНТАНАССЫ
В МИСТРЕ

В статье рассматривается мотив маски в византийском и средневековом западном искусстве сквозь призму поиска параллелей и прототипов в античности. Особое внимание уделяется маскам, обрамляющим медальоны с образами евангелистов в церкви Богоматери Пантанассы в Мистре (1428 г.), трактовка и иконография которых в контексте храмовой росписи не находят прямых аналогий ни в византийском, ни западноевропейском искусстве. Архетип этого мотива можно встретить в античных изображениях масок и персонификаций, которые получают новую жизнь в Византии в периоды возрождения особого интереса к античности, приобретая новые оттенки значений в христианском искусстве.

Ключевые слова: маска, мотив маски, церковь Богоматери Пантанассы в Мистре, влияние античности, Средневековье, Византия и Запад, палеологовское искусство.

Мотив маски – один из наиболее распространенных элементов в античном искусстве, истоки которого лежат в доисторических культах. Религиозные ритуалы и обряды способствовали формированию театрального искусства, получившего особую популярность в классический период на территории греческой ойкумены и впоследствии в Римской империи¹. Маска служила основным инструментом перевоплощения в античной драме², о популярности которой свидетельствуют изобразительные источники: фрагменты скульптуры, сюжеты краснофигурных ваз³. Мотив маски и драмы активно используется также в римском искусстве⁴.

С приходом христианства мотив маски не исчезает, а интегрируется в византийское и западноевропейское искусство. Наиболее

популярными мотивами, пришедшими из античности в Средневековье, являются львиные и горгонические маски. Изображения Медузы Горгоны на щитах встречаются еще в чернофигурной вазопиcи и становятся наиболее распространенным элементом в античности, в том числе на римских саркофагах и в мозаиках, где сохраняют свою апотропеическую функцию и иконографию⁵.

Наиболее значимая работа, посвященная теме маски в византийском искусстве – это статья Д. Мурики⁶. Исследовательница выделяет несколько типов масок, чаще всего встречающихся в византийском искусстве (особенно в периоды так называемых «ренессансов»). Среди них медузы горгоны, львиные и антропоморфные маски. Примерами могут служить Парижская Псалтирь (Par. gr. 139), Минологий Василия Великого (Vat. gr. 1631) и другие манускрипты, более детально описанные Д. Мурики⁷. В палеологовский период мотив маски становится особенно популярным и занимает прочное место в монументальной живописи столичной школы и регионах, находящихся в ореоле культурных связей с Константинополем: Сербии, Македонии, Грузии и Руси⁸. Мотивы в монументальной живописи, как правило, повторяют стилистическую трактовку и расположение миниатюры: на изображениях архитектурных элементов, военных щитах святых, в орнаментальных мотивах⁹. Среди столичных памятников следует отметить львиные маски в Кахрие Джамии в сцене Благовещение Анне (на изображении колодца), Сошествия во Ад (на изображении саркофага)¹⁰, а также в орнаментальных лентах ребер купола параклесия, где их характер не совсем классический и, по мнению Д. Мурики, они являются реминисценцией западных горгулей¹¹.

В большом изобилии мотив маски встречается в памятниках Мистры и, в особенности, в церкви Богоматери Пантанассы (1428 г.). Античные реминисценции этого мотива не вызывают сомнения. Принимая во внимание топографию, типологию и контекст рассматриваемого мотива, Д. Мурики приходит к выводу об апотропеической и в некоторых случаях исключительно декоративной функциях мотива маски в византийском искусстве.

Лишь один тип не вписывается ни в одну из этих парадигм: это композиция, обрамляющая медальоны с образами евангелистов в парусах купола западной галереи церкви Богоматери Пантанассы в Мистре. Композиция состоит из двух антропоморфных масок слева и справа от медальона и зооморфной внизу (в трех случаях – львиная с исходящим из уст листовидным мотивом и в одном случае – телец¹²). Уникальность антропоморфного мотива заключается как в его расположении, так и в гротескной экспрес-

сивности, нехарактерной для византийского искусства. Еще одной его особенностью является орнамент в виде извивающегося стебля с листьями (*rinceau*), исходящий из широко открытых уст маски, представленной в профиль. Эти отличительные детали исследовательница приписывает элементам, привнесенным западной культурой. Однако вопрос о смысле и значении данного мотива в одной из сакральных зон церкви остается открытым.

Архетипом львиных масок с растительным мотивом, исходящим из уст, по мнению Д. Мурики, является античная комбинация из львиной маски и пальметты, примером которой может служить скульптурный декор из Толоса в Эпидавре (IV до н. э.)¹³. Пример подобного мотива в римском искусстве – деталь с изображением источника в виде львиной маски с истекающим из уст мотивом на саркофаге «Дионис и Ариадна» (музеи Ватикана)¹⁴. Изображения антропоморфных существ с исходящим из уст листовым мотивом также имеет широкое распространение в античности (в мозаиках¹⁵ и на саркофагах¹⁶).

Растительный мотив, исходящий из уст зооморфных и антропоморфных существ, имеет широкое распространение в западноевропейской скульптурной пластике и в архитектурном декоре¹⁷. Своеобразную интерпретацию он получает в североевропейской миниатюре, где встречается у зооморфных и мифических существ с IX в. (особенно часто в инициалах) и далее на протяжении всего Средневековья¹⁸. В отличие от античных прототипов, растительный мотив исходит не из внешних уголков закрытых уст, а словно прорастает изнутри. Отличительная особенность североевропейского искусства – особый вкус к сплетениям растительных, зооморфных и антропоморфных мотивов. Драконы и другие сверхъестественные создания гармонично сосуществуют в храмовом пространстве и в миниатюре рядом с изображением христианских святых, усиливая их магическую силу. Примеры соседства масок с изображениями святых встречаются в некоторых западных манускриптах: Гомилий Аджимунди (*Biblioteca Vaticana, Lat 3836, fol. 64*), кодекс Ювенианус (*Biblioteca Valliceliana, MS. B. 25, fol. 51.*)¹⁹.

Лиственный мотив, исходящий из уст зооморфных и антропоморфных существ, получает различную стилистическую интерпретацию на Западе и в Византии. В целом такой мотив стелящегося, извивающегося в трех плоскостях листового орнамента, исходящего из широко открытых уст маски, изображенной в профиль, который мы наблюдаем в Пантанассе, вызывает больше всего ассоциаций с западноевропейской миниатюрой.

Наибольшую интригу составляет типология маски и ее расположение в иконографическом контексте. Расширив поле исследования Д. Мурики и опираясь на работы культурологов и антропологов, мы выделили несколько типов маски по функциональному признаку: ритуальные, театральные, апотропеические, персонификации и погребальные маски (*imago*). Среди них можно выделить маски зооморфные, антропоморфные, листовенные, мифологических существ и фольклорных персонажей. Ближайшие аналогии антропоморфным маскам Пантанассы можно найти в некоторых римских памятниках среди изображений театральных масок. С этими памятниками рассматриваемые маски Пантанассы сближают широко открытые уста и выраженная экспрессия. Среди них рельеф из Венского музея истории искусств (1-я пол. II в.²⁰); фрагмент скульптурного декора (маска) из театра в Остии²¹, маски из скульптурного оформления античного театра в Демре. Среди живописных изображений театральных масок, близких маскам из Пантанассы, можно упомянуть мозаики триклиния из Дома Фавна в музее Неаполя²², фрагмент мозаичного пола из «Дома Маски» в Дафни (Антиохия, IV в.), мозаики из Дома Диониса (Антиохия, II в.)²³. Театральные маски часто встречаются в саркофагах, отметим некоторые из них: саркофаг с изображением муз (сер. II в., слепок ГМИИ им. Пушкина, оригинал – Лувр, Париж)²⁴, саркофаг Триумф Диониса (Музей изящных искусств, Бостон, ок. 215–225 гг.)²⁵, саркофаг с масками (персонификациями) Трагедии и Комедии (150–180 гг., Галерея Уолтерс)²⁶, саркофаг с музами (Археологический музей дель Агро Фалиско, сер. II в.)²⁷, саркофаг Ипполит и Федра (Национальный музей Рима, 283–310 гг.)²⁸.

Посвятительные театральные маски часто находят и в захоронениях, что является отражением двойкой связи Диониса и с театром, и культом мертвых. Репрезентативна сцена на торцевой части саркофага из некрополя Ватикана, где Дионис изображен в арочном проеме, капители которого украшают театральные маски²⁹. По мнению Д. Уайлс, первая форма трагической маски была связана именно с дионисийским культом³⁰. Ассоциации Диониса с иллюзией, трансгрессией и метаморфозами были, очевидно, различны его театральному статусу³¹.

В Древней Греции использование маски в обрядах было связано с тремя основными культами: Артемиды, Деметры и Диониса³². Артемида представляла разницу между диким (некультивированным) и культивированным, поэтому культ Артемиды получил широкое распространение в обрядах инициации, где одну из главных функций выполняли маски. В Спарте, недалеко от Мистры,

в святилище Артемиды в Орфии найдено большое количество вотивных терракотовых масок³³. Среди них маски беззубых старух (предположительно Грайи, сестер Горгоны), сатиров, гротескные маски и наряду с ними их оппозиции: маски бесстрастных юношей и воинов. Ученые предполагают, что эти маски имели непосредственное отношение к обрядам инициации, во время которых иницируемые имитировали различные пределы социального поведения³⁴. Деметра символизировала границу между подземным и надземным, поэтому фигурировала в ритуалах, связанных с земледелием. Дионис благодаря своей дихотомической природе и способности к перевоплощению, обладая силой над такой неоднозначной субстанцией, как вино, позволял человеку перемещаться от цивилизованного порядка (космоса) к диким инстинктам (хаосу). Таким образом, использование маски в античной Греции преимущественно служило культам, которые определяют и защищают различные пределы цивилизации, культам границ, служащих для безопасного перехода от внутреннего к внешнему, от Я к Другому, и наоборот. Резюмируя, можно отметить, что основная функция маски в языческих культах, сохранившаяся и в театре – преобразование и переход из одного личностного состояния в другое.

Во II в. Юлиус Поллукс попытался систематизировать театральные маски. Его классификация принимает во внимание такие характеристики, как пол, социальную принадлежность, физиогномические характеристики. Греческий ученый выделяет основные социальные типы: СВОБОДНЫЕ МУЖЧИНЫ (пожилой, юноша), РАБЫ (пожилой, молодой или главный раб), ЖЕНЩИНЫ (свободная и рабыня, дева и куртизанка)³⁵. Внутри этих типов он выделяет более подробные подтипы, но в целом классификация Поллукса представляет собой систему бинарных оппозиций. Уделяется место и мифологическим персонажам, и персонификациям (Справедливость, Смерть, Фурии, Кентавры, Титаны и Гиганты)³⁶.

Отметим, что в обрамлении образов евангелистов представлены два типа антропоморфных масок: один из них имеет менее выраженную пластику лица, гладко причесанные волосы и в целом носит спокойный характер. Второй тип изображен с более выраженной мускулатурой и близок к горгонической экспрессии. Маски первого типа близки к терракотовой трагической маске по типу ЮНОША, найденной в Липари (как ее характеризует Д. Уайлс согласно классификации Поллукса)³⁷.

Ответить на вопрос, почему изображены маски разных типов при отсутствии каких-либо письменных источников, крайне затруднительно. Противопоставление характеров и темпераментов

было в целом свойственно античной культуре³⁸. Типы масок, найденных в Орфии, и обряды, связанные с ними, подтверждают это. Интерес к физиогномическим характеристикам, проявляемый еще античными философами (Аристотель уделяет этому внимание в трактате «О возникновении животных»)³⁹, свидетельствует о том, что еще в античной Греции существовал живой интерес к тому, как определенные черты характера отображаются на внешности человека. Таким образом, разные типы маски, возможно, призваны подчеркнуть различные этапы психологических (духовных) состояний.

Типология и экспрессия масок указывают на то, что одним из прототипов масок Пантанассы могли быть театральные маски. И это не так случайно, как кажется на первый взгляд. У истоков греческой драмы стоят культы и ритуалы Диониса, Артемиды и Деметры. Связи театра и ритуала более детально осветил В. Тернер⁴⁰. Автор, вслед за Ван Геннепом⁴¹, выделяет три этапа в изменении социальных и религиозных статусов: отделение, переход и слияние (*separation, transition and incorporation*). В стадии отделения происходит четкая демаркация сакрального и светского. В стадии *transition* (называемой также «*margin*», «*limen*» в значении порога, границы) субъект ритуала проходит через период и зону «двусмысленности», своего рода социальное «чистилище», наделенное некоторыми атрибутами предшествующего либо последующего статусов. Возможно, маски Пантанассы, пользуясь терминологией В. Тернера, призваны подчеркнуть этап *transition*, то есть этап перехода от мира земного к миру сакральному, представляя собой границу человеческого и божественного.

Что касается львиных масок и их античных прототипов, то следует отметить, что кроме апотропеической функции лев также имел семантическую связь с культом Диониса. Согласно одному из гимнов Гомера «Дионис и разбойники», Дионис, превратившись во льва, освободился от пиратов (Гимн VII)⁴². Возможно, именно эта грань его значения нашла применение в изображении львиной маски в некоторых сакральных сценах (например, в сцене Тайная вечеря из церкви Успения Богородицы монастыря Протат на Афоне⁴³).

Иконографическая программа церквей Богоматери Пантанассы выполнена с акцентом на происхождение Христа, о чем свидетельствуют изображения царей Соломона и Аарона в конхах апсид на галереях, пророков и ветхозаветных царей в барабанах куполов. В сводах галереи и тимпанах расположены евангельские сцены, а в нижнем ярусе размещены изображения семидесяти апостолов⁴⁴. В парусах западного купола расположены образы евангелистов в

медальонах, которые обрамляют маски. Выше, в простенках барабана, изображены пророки, а купол венчает изображение Богоматери с младенцем в ромбовидной славе, подобной той, которую мы видим в иконографии Преображения. Таким образом, маски вокруг медальонов евангелистов условно отмечают некую границу мира земного и мира небесного. Маски, смысл и природа которых состоит в перевоплощении, в данном контексте, возможно, символизируют различные этапы преобразования (*separation, transition, incorporation*). Другим возможным значением могут быть персонификации – мотив, также широко распространенный в античности, часто используемый и на саркофагах. Отметим, что исследуемый мотив в Пантанассе выполнен в технике гризайль, которая в византийском искусстве обычно использовалась для изображения скульптурных элементов⁴⁵. Можно допустить, что прототипом масок было скульптурное изображение.

Истоки такой не совсем обычной для византийского памятника иконографии лежат в античности и могли быть привнесены Георгом Плифоном, чьи сочинения и онтологические воззрения были наполнены эллинистическими реминисценциями. Его знания Аристотеля и Платона были безупречны, кроме того, он отлично знал мифологию⁴⁶. Несмотря на наличие в Мистре двух монастырей, С. Рансимен считает, что Мистра в этот период была центром так называемого неоязычества, главой которого был сам Г. Плифон⁴⁷. Скорее всего, правители Мистры не принимали всерьез философию Плифона, однако в этом населенном интеллектуалами городе на так называемых «*teatrum*» активно обсуждались вопросы религии, искусства, литературы, работы античных философов⁴⁸. Можно предположить, что в отдаленной от Константинопольского патриархата Мистре эти вопросы обсуждались более свободно.

Изображения мотива маски, в том числе и горгонического типа, в античности и эллинизме в большей степени связаны с погребальным обрядом. Об этом свидетельствуют изображения масок на апулийских вазах и римских саркофагах. Церковь Богоматери Пантанассы отличается большим обилием и разнообразием масок. Эту особенность можно объяснить тем, что, как отмечает М. Эммануэль, церковь была задумана как место захоронения заказчика (высокопоставленного чиновника Иоана Франгопулоса)⁴⁹. Об этом свидетельствуют и некоторые другие особенности иконографии, которые более детально описывают М. Эммануэль, и М. Аспра-Вардавакис в монографии, посвященной этому памятнику⁵⁰.

Резюмируя, можно отметить следующее. Мотив маски, изображенной в профиль с лиственным *rinseau*, исходящим из широко

открытых уст в обрамлении образов святых в медальонах – иконографическая черта, привнесенная, скорее всего, из западной миниатюры. Однако сам тип маски и его расположение в контексте иконографической программы свидетельствуют о том, что в заимствованную иконографию вкладывались новые смыслы. Такое переосмысление античных и западных мотивов встречается во многих сценах в росписях Пантанассы и других церквей Мистры. Принимая во внимание непростой исторический контекст памятников Мистры, в котором тесно переплелись связи с западными соседями и Константинополем, на фоне общего для палеологовской эпохи интереса к античности, такой своего рода эклектизм не вызывает большого удивления. Западные и античные реминисценции встречаются в архитектуре, скульптурном декоре, стилистике и (в наименьшей степени) иконографии более ранних памятников Мистры, в строительстве которых использовались материалы, найденные на месте античных построек. Однако наличие элементов из различных традиций в Церкви Богородицы Пантанассы выражено наиболее отчетливо.

Примечания

- 1 *Turner V.* From ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. N. Y.: PAJ Publications, 1982. P. 21–58.
- 2 *Taplin O.* The Pictorial record // *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* / Ed. by P.E. Easterling. Cambridge: Cambridge univ. press, 1997. P. 69.
- 3 Примерами могут служить: аттическая стела из Эксона, IV в. до н. э., Афины, Эпиграфический музей; ваза Прономос, Аттика, ок. 400 г. н. э., Неаполь, Национальный музей; ваза для смешивания вина, Апулия, ок. 400 г. до н. э., Нью Йорк, музей Метрополитен (*The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Pl. 1, 7, 8).
- 4 Примерами могут служить: мозаики из Дома Фавна в Музее Неаполя, II в. (*Dunbabin K.M.D.* *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge univ. press, 1999. Fig. 48); фрагменты мозаичного пола из «Дома Маски» в Дафнии, Антиохия, IV в., мозаики из Дома Диониса, Антиохия, II в. (*Antioch mosaics* / Ed. by F. Cimok. İstanbul: A-Turizm Yayınları, 1995. P. 31, fig. 7, 13); саркофаг с изображением муз, сер. II в., слепок ГМИИ им. Пушкина, оригинал – Лувр, Париж (Саркофаг с изображением муз [Электронный ресурс] // Официальный сайт ГМИИ им. Пушкина. URL: http://www.arts-museum.ru/data/fonds/ancient_world/2_1_i/0000_1000/3677_Sarkofag_s_muzami/index.php (дата обращения: 23.10.2014)); саркофаг Триумф Диониса. Музей Изящных искусств. Бостон, 215–225 гг. (*Sarcophagus with triumph of Dionysos*

- [Электронный ресурс] // Museum of Fine Arts, Boston. URL: <http://www.mfa.org/collections/object/sarcophagus-with-triumph-of-dionysos-151242> (дата обращения: 10.10.2014)); саркофаг с гирляндами и персонификациями Трагедии и Комедии, 150–180 гг. (Garland Sarcophagus [Электронный ресурс] // The Walters Art Museum. URL: <http://art.thewalters.org/detail/30186/garland-sarcophagus/> (дата обращения: 06.10.2014)); саркофаг «Ипполит и Федра». Национальный музей Рима, 283–310 гг., саркофаг «Индийский триумф Диониса» с масками сатиров, Галерея Уолтерс, ок. 170–180 гг. (*Zanker P., Ewald B.C.* Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 329–349).
- ⁵ Примерами могут служить саркофаг из музея Метрополитен Нью-Йорк, «Селен и Эндимион» III в. и саркофаг «Диониса и Ариадна», 180–190 гг., музей Ватикана, саркофаг с Викторией масками Медузы Горгоны, ок. 210 г. (*Zanker P., Ewald B.C.* Op. cit. P. 49, 321–327); изображение Медузы на груди у Александра в мозаике «Битва Александра и Дария», Помпеи, Дом Фавна, к. II в. (*Dunbabin K.M.D.* Op. cit. P. 42. Fig. 42).
- ⁶ *Mouriki D.* The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting. ΔΧΑΕ 10 (1980–1981), Пер. Δ'. Т. 10. ΑΘΗΝΑ, 1981. P. 307–338.
- ⁷ Ibid. P. 317–322.
- ⁸ Ibid. P. 326–328.
- ⁹ Некоторые примеры: львиная маска на изображении стола в сцене Тайная Вечеря в церкви Успения Богородицы монастыря Протат (1296 г.), в одеяниях святых из этой же церкви (Электронная база изображений византийского искусства [Электронный ресурс] // Русская икона. URL: <http://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/7x3-dtl.php> (дата обращения: 07.11.2014)); львиная маска на архитектурном элементе в сцене исцеления расслабленного в Вифезде из монастыря Любостынья, Сербия (ок. 1405 г.) (*Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. С. 521); львиная маска на архитектурном стаффаже в сцене Рождество Богородицы из церкви Свв. Иоакима и Анны из Монастыря Студеница (1314 г.) (*Джурич В.* Указ. соч. С. 146–147).
- ¹⁰ *Aksit I.* Museum of Chora. Mosaic and frescos. Istanbul, 2010. P. 33, 132.
- ¹¹ *Mouriki D.* Op. cit. P. 324.
- ¹² Ibid. P. 312.
- ¹³ Ibid. P. 313.
- ¹⁴ *Zanker P., Ewald B.C.* Op. cit. P. 321–325. Cat. 11.
- ¹⁵ Примером тому могут служить: напольная мозаика с персонификацией Диониса из дома в Сусе, Тунис, 130–150 гг., персонификация Диониса из мозаики музея в Принстоне, III в. (*Zanker P., Ewald B.C.* Op. cit. Fig. 134, 135); маски в обрамлении мозаики «Суд Париса», Антиохия, II в. (Antioch Mosaics / Ed. by F. Cimok. İstanbul: A-Turizm Yayınları, 2000. P. 29); маски в орнаментальном

- обрамлении сцен из г. Зевгма (Эрос и Психея, сцена из пьесы Менандра), втор. пол. II – нач. III в. (*Önal M. Mosaics of Zeugma. İstanbul: A-Turizm Yayınları, 2010. P. 28–29, 34–35*); фрагмент мозаики из Тускулума, Национальный музей Рима, кон. III в. (*Mouriki D. Op. cit. Fig. 88 c.*); напольные мозаики из некрополя Бейсан Эль Хамам, вторая половина VI в. (*Lanvin I. The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A study of Compositional Principles in the Development of Early Medieval style // Dumbarton Oaks Papers. 1963. Vol. 17. P. 218. Fig. 51*).
- ¹⁶ Например, персонификации Океана на саркофаге из Лувра, ок. III в., а также саркофаг, получивший вторую жизнь в качестве фонтана из Палаццо Алдобрандини кон. II в., ныне утерян (*Zanker P., Ewald B.C. Op. cit. P. 80. Fig. 68*).
- ¹⁷ Примерами могут служить: рукоять из Клуни, втор. пол. XII в. (*Crosseron en ivoire de morse [Электронный ресурс] // Musée de Cluny. URL: <http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/crosseron-en-ivoire-de-morse.html> (дата обращения: 20.08.2014)*); чаша из Фройденштадт Баден-Вуттенберг, ок. 1100 г.; капитель в Церкви Св. Мартина 1066–1085/90 гг., Фромиста, Паленсия; капитель в Церкви Св. Серватия, Кведлинбург, Германия, до 1129 г. (*Geese U. Romanesque sculpture // Romanesque Architecture, Sculpture, Painting / Ed. by R. Toman. Cologne, 2010. P. 290, 315, 319*); фрагмент скульптурного оформления южного амбулатория в западной капелле церкви Святого Мартина, Кольмар, Эльзас, Франция, ок. 1400 г., сейчас в Берлине (*Keller H. Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1939. Kg. 3. S. 243ff*).
- ¹⁸ Примерами тому могут служить: псалтирь Фолчарт 872–883 гг., Аббатская библиотека С. Галлен, Cod. Sang. 23 (Folchart Psalter (Psalterium Gallicanum with Cantica) [Электронный ресурс] // Virtual Manuscript Library of Switzerland. URL: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0023> (дата обращения: 15.08.2014)); Псалтирь Освальда из Британской библиотеки посл. четв. X в. Harley 2904 ff. 214 (Psalter [Электронный ресурс] // The British Library. URL: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6479> (дата обращения: 15.08.2014)); Евангелие Аббата де Сенона, XI в. Lat. 9392 ff. 8, 17, 22 (Évangile de l'abbaye de Senones [Электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85511181/f8.image.r=langEN> (дата обращения: 15.08.2014)); Библия Сан-Жан де Акр (Bibliothèque de l'Arsenal, 1250–1254 гг. Ms. 5211 f. 7) (Manuscrits grecs. Liturgia S. Basili Magni [Электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b102245918/f10.image.r=langEN> (дата обращения: 10.08.2014)); Гомилии св. Одилона, XI–XIV вв. Lat. 12410 (Latin 12410 [Электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90667200/f1.item> (дата обращения: 10.08.2014)); Манускрипт Мастера Брюссельских инициалов для

- Козимо де Мильорати, 1389–1404 гг. JPGM Ms. 34 (*Nishimura M.M.* Images in the margins. The medieval imagination. Los Angeles: The J. Poul Getty Museum, 2009. P. 20. Fig. 16).
- 19 *Osborne J.* The Use of Painted Initials by Greek and Latin Scriptoria in Carolingian Rome // *Gesta*. 1990. Vol. 29. № 1. P. 76–85. Fig. 5, 9.
- 20 Collection of Greek and Roman Antiquities. Selected masterpieces [Электронный ресурс] // *Kunsthistorisches Museum Wien*. URL: <http://www.khm.at/en/visit/collections/collection-of-greek-and-roman-antiquities/selected-masterpieces/> (дата обращения: 06.07.2014).
- 21 The Roman Society [Электронный ресурс]. URL: <http://www.romansociety.org/imageno/searching-saving/show/808.html> (дата обращения: 15.06.2014).
- 22 *Christensen A.M.* From Palaces to Pompeii: The Architectural and Social Context of Hellenistic Floor Mosaics in the House of the Faun (2006). Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 3630 [Электронный ресурс] // The Florida State University. URL: <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2439&context=etd> (дата обращения: 22.01.2015).
- 23 Antioch mosaics / Ed. by F. Cimok. İstanbul: A-Turizm Yayınları, 1995. P. 31, 38.
- 24 Саркофаг с изображением муз [Электронный ресурс].
- 25 Sarcophagus with triumph of Dionysos [Электронный ресурс].
- 26 Garland Sarcophagus [Электронный ресурс].
- 27 *Zanker P., Ewald B.C.* Op. cit. P. 237. Fig. 14.
- 28 Ibid. P. 237, 349.
- 29 Ibid. P. 134–135. Fig. 122.
- 30 *Calame C.* Facing the otherness: The tragic mask in Ancient Greece // *History of religions*. 1986. Vol. 26. № 2. P. 128.
- 31 *Cartledge P.* “Deep Plays”: theatre as process in Greek civic life. Pl. 1 // *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* / Ed. by P.E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 7–8. Подобную идею излагает и С. Калам (*Calame C.* Op. cit. P. 134).
- 32 Ibid. P. 134–136.
- 33 *Худяк М.М.* Из истории Нимфея VI–III веков до н. э. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа 1962. 64 с.; *Андреев Ю.В.* Архаическая Спарта. Искусство и Политика. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 222–224.
- 34 *Vernant J.P., Vidal-Naquet P.* Myth and Tragedy in Ancient Greece. N. Y.: Zone Books, 1990. P. 199.
- 35 *Wiles D.* The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 74–77.
- 36 *Calame C.* Op. cit. P. 131.
- 37 *Wiles D.* Op. cit. P. 184. Pl. 6.
- 38 Ibid. P. 134.
- 39 *Аристотель.* О возникновении животных. М., 2012 (репринт). 249 с.
- 40 *Turner V.* Op. cit. P. 21–58.

- ⁴¹ Цит. по: *Turner V.* Op. cit: *Gennep A. van.* The rites of Passage. L.: Routledge and Kegan Poul, 1960.
- ⁴² Гомеровы гимны. Гимн VII. Дионис и разбойники [Электронный ресурс] // История Древнего Рима. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/homer/hymn/dionis.htm> (дата обращения: 06.10.2014).
- ⁴³ Тайная Вечеря [Электронный ресурс] // Русская икона. URL: http://www.guicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl/freska/tajnaya_vecherya/ (Дата обращения 20.10.2014).
- ⁴⁴ *Аспра-Варδαβακη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Η Μονή της Παντανασσας στον Μυστρα. Εμπορτη Τραπεσα της Ελλάδος. Αθена, 2005. Ρ. 55–64; *Dufrenne S.* Les Programmes Iconographiques des Églises Byzantines de Mistra. Ρ., 1970. 83 ρ.
- ⁴⁵ *Mouriki D.* Op. cit. Ρ. 316.
- ⁴⁶ *Медведев И.П.* Византийский гуманизм XIV–XV вв. СПб.: Алетейя, 1997. С. 154.
- ⁴⁷ *Runciman S.* The lost capital of Byzantium. Cambridge: Harvard University Press, 2009. Ρ. 102–104.
- ⁴⁸ *Медведев И.П.* Указ. соч. С. 19–22.
- ⁴⁹ *Emmanuel M.* Religious Imagery in Mystra. Donors and Iconographic Programs // Material Culture and Well-being in Byzantium (400–1453). Proceedings of the International conference (Cambridge, 8–10 September 2001). Wien, 2007. Ρ. 125.
- ⁵⁰ *Аспра-Варδαβακη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Op. cit. 350 ρ.