

ВИЗАНТИЙСКИЕ, АНТИЧНЫЕ  
И ЗАПАДНЫЕ ТРАДИЦИИ  
В АРХИТЕКТУРНЫХ «ПЕЙЗАЖАХ»  
РОСПИСЕЙ ЦЕРКВИ  
БОГОМАТЕРИ ПАНТАНАССЫ В МИСТРЕ

В статье предпринята попытка анализа архитектурных построений и особенностей изображения пространства в росписях церкви Богоматери Пантанассы в Мистре (1428 г.) в контексте византийской живописи, а также поиска их прототипов в эллинистической и западной традиции. В процессе исследования отражены истоки византийской традиции изображения пространства и ее принципиальных отличий от античной и западной. Рассмотрена возможная семантика архитектурных образов, на основании которой предлагается попытка переосмысления и нового прочтения росписей Церкви Богоматери Пантанассы в культурном и интеллектуальном контексте позднего палеологовского периода.

*Ключевые слова:* архитектурный пейзаж, Мистра, церковь Богоматери Пантанассы, семантика архитектурных образов, межкультурные связи Византии.

Изображение архитектуры играло важную роль еще в эллинизме<sup>1</sup>, заняло прочное место в раннем христианском искусстве<sup>2</sup> и, вероятно, не исчезло в период иконоборчества<sup>3</sup>. После победы иконопочитания, в стремлении к абстрактности, пейзаж часто уступает место однородному фону<sup>4</sup>. Примерно со второй половины XII в. архитектурные элементы вновь занимают прочное место в монументальной живописи. На раннем этапе они служат лишь акцентирующим обрамлением к фигурам и вместе с ними утопают в золотом абстрактном фоне<sup>5</sup>. Постепенно архитектурный пейзаж получает все большую самостоятельность и в палеологовском искусстве становится неотъемлемой составляющей композиций.

Каковы же особенности византийского архитектурного пейзажа? В чем заключается его принципиальное отличие от эллинистических и западных образцов? Какие свойства и смысловые оттенки способствовали его стремительному развитию в искусстве палеологовской эпохи, столь сложном, впитавшем множество традиций, высокодуховном и интеллектуальном? Чтобы найти ответы на эти вопросы, рассмотрим росписи церкви Богоматери Пантанассы в Мистре (1428 г.<sup>6</sup>). Они интересны для нас тесными связями Мистры с Константинополем и с Западом, а также тем, что здесь был центр интеллектуальной и монашеской жизни. Анализ росписей этого памятника, одного из немногих дошедших до нас в относительно хорошей сохранности, позволит нам приблизиться к лучшему пониманию позднего палеологовского искусства.

Очевидно, методы изображения архитектуры в Византии заимствованы из античности. Однако обращают на себя внимание некоторые особенности, которых мы там не найдем. Методы изображения архитектуры и пространства в византийской традиции более подробно проанализированы в работах Т. Вельманс<sup>7</sup> и А. Стойкова<sup>8</sup>. Отметим некоторые из них на примере росписей Пантанассы и выделим особо значимые моменты в контексте византийской, эллинистической и западной традиции.

Архитектурные элементы в византийской изобразительной традиции, в первую очередь, выполняют важную формальную функцию: они *способствуют «диалогам»* между фигурами, артикулируют внимание на главных персонажах, объединяют их в группы, управляют цезурами и смысловыми акцентами. Эта, на первый взгляд, почти декоративная роль задает ритмический и эмоциональный строй всей композиции.

*Алогичная фантастичность архитектурных изображений* – еще одна общая черта византийского искусства, проявляющаяся в полной мере в палеологовский период. Архитектура изображена в пространстве, которое не знает законов логики и земного притяжения. В сцене Благовещения в церкви Богоматери Пантанассы<sup>9</sup> купол кивория парит, не поддаваясь законам гравитации, здания вращаются вокруг своей оси, а опорно-балочная система, существующая она в земном пространстве, непременно бы обрушилась. Византийский мастер, в сознании которого на интуитивном уровне заложены принципы опорно-балочной системы, не мог этого не знать. А. Стойков и Т. Вельманс приходят к выводу о том, что уход от реалистичности в византийской живописи – явление неслучайное<sup>10</sup>. Византийское искусство в отличие от античного не стремилось к иллюзии, потому как к ней относились как к обману<sup>11</sup>. Еще одна

причина сознательной алогичности – принимаемая концепция, согласно которой человек не в состоянии познать созданный Богом мир в полном единстве<sup>12</sup>. Из этого следует, что мимесис относится только к объектам чувственно познаваемым, а мир потусторонний не может быть изображен реалистично.

Античная *симметрия и соразмерность* находят продолжение в раннем византийском искусстве<sup>13</sup>. Поздняя Византия предпочитает острый композиционный диссонанс, подчеркивающий драматизм сюжетов<sup>14</sup>. В Пантанассе ось симметрии присутствует (в сценах Христос и Апостолы, Сретение, Благовещение), возможно, благодаря интересу к античному наследию, который в Мистре был особенно высок. Динамизм достигается за счет разнообразия ракурсов и элементов архитектуры – еще одного приема, свойственного византийскому искусству, где редко можно встретить две одинаковые башни в одной композиции. Если таковые встречаются, то направлены в разные стороны (одна в сторону фона, вторая в сторону зрителя).

А. Стойков отдельно выделяет феномен *приоритета содержания над формой*<sup>15</sup>. Эта традиционная черта византийского искусства, по мнению исследователя, имеет более глубокие корни<sup>16</sup>. В основе византийского искусства лежат две составляющие. Первая – римское наследие с его тенденцией к реалистичности, знающее перспективные сокращения, которое потом перетекает в ранее христианское искусство. Зарождение другой тенденции наблюдается в росписях синагоги в Дура Европос, которая прорастает в восточном раннехристианском искусстве (пример – мозаика из музея Бенаки<sup>17</sup>). Среди особенностей этой традиции можно отметить следующие черты: умышленно двумерное пространство, отказ от точки зрения наблюдателя, единство фона, нивелирующее ощущение глубины, отсутствие перспективного горизонта, ярко выраженный принцип изокефалии. Такие черты имеют более глубокие корни в восточном каноне, который имел такую сакральную силу, что даже после завоевания римлянами его основные элементы еще долгое время сохранялись. Этот древний канон был предназначен для богов, поэтому представляется вполне логичным то, что после завершения периода иконоборчества, когда разделение светского и сакрального стало особенно важным, за основу принимается пересмысленный восточный изобразительный язык.

В росписях Пантанассы очевиден уход от этой концепции. Для изображения содержимого используется ракурс сверху с попытками перспективных сокращений. Этот прием зарождается в палеологовском искусстве и приводит к феномену, известному как

«множественность точек зрения», что особенно часто используется в росписях монастыря Хора<sup>18</sup>. Мастерам Пантанассы удается совместить поиск удачных ракурсов с общим *стремлением к единству*, присущим западной культуре. Эту особенность можно назвать концептуальным отличием в развитии западного искусства. В то время как в Византии основная роль живописи – передача догматических смыслов, а роль зрителя вторична (что, по сути, представляет собой продолжение древней концепции «храм – жилище Богов»), на Западе развивается другая тенденция, согласно которой главный в картине – зритель. Именно в этом выражается суть гуманизма, и она станет ядром движения, известного нам под именем Ренессанс, и в итоге приведет к изобретению линейной перспективы. Преобладание одной точки зрения – момент конкретизирующий, подразумевающий определенного зрителя, который находится в определенном пространстве в определенный момент времени. По этому пути пойдет Запад, постепенно отказываясь от simultанности изображения.

Еще одна восточная черта в византийском пейзаже – *отсутствие связи фигур с земной поверхностью*, изображенной очень условно<sup>19</sup>. В XII в. полоска земли расширяется и к XIV в. трансформируется в полноценный «пейзаж», как, например, в росписях церкви Иоакима и Анны (1318–1319 гг.) в Студенице и в сценах церкви Св. Димитрия в Пече (ок. 1345 г.)<sup>20</sup>. В Пантанассе мы наблюдаем еще более развернутые ландшафтные композиции. Подробности флоры в пейзажах Пантанассы наводят на параллели с латинской традицией с ее тяготением к реалистичности и желанием отождествления, которое является первой точкой разрыва между Византией и Италией накануне двух Возрождений<sup>21</sup>. Для латинской традиции цель искусства заключается в представлении и приукрашивании реальности, для Византии – искусство никогда не самодостаточно, оно является лишь проводником в неопиcуемый, непостижимый духовный мир, космос святого духа, где храм являет собой «вместилще неместимого»<sup>22</sup>. Стремление трактовать священное событие как фрагмент из собственной жизни в западной традиции приводит к предпочтению изображения интерьера в сценах. Византия сознательно избегает интерьерных композиций, так как они способствуют конкретике, а это противоречит концепции трансцендентности. В Пантанассе в изображении сцен с евангелистами мы наблюдаем множество различных архитектурных и бытовых подробностей, но это не интерьер. Пространство ограничено стеной, за которой простирается традиционный фон вечности<sup>23</sup>. Подобные приемы используются и в других палеологовских памятниках<sup>24</sup>. Зачастую

архитектурная композиция выстраивается так, что сложно определить, в интерьере она или в экстерьере, что также отражает византийскую дуальность мышления «образ-символ»<sup>25</sup>.

*Византийское искусство отказывается от изображения тени*, которая была хорошо знакома античному искусству и ранней христианской живописи, как западной, так и восточной. После иконоборчества тень исчезает, фигуры становятся нематериальными и парят. Устранение тени связано с идеей Нетварного света. Исключается физический (единый) источник света, а его место занимает концепция «Бог есть свет». Освещение носит отраженный, рассеянный характер, что особенно красноречиво прослеживается на примере горных ландшафтов в Пантанассе<sup>26</sup>. Устранение источника света влечет за собой нивелирование цветовоздушной перспективы – свойства, хорошо знакомого античности, не забытого художниками Македонского Ренессанса<sup>27</sup>.

В палеологовский период в композициях появляется *многоплановость*, которая приобретает особое развитие в сценах Пантанассы. Эта черта привнесена соприкосновением с западным искусством с его стремлением к развитию пространства вглубь. В сцене Благовещения четко выделяются три плана. Между вторым и третьим планами (сцена Благовещения и сцена с Пророками) предпринимается попытка изобразить внутренний дворик с колоннадой. Традиция внутреннего дворика получила особое распространение в западном искусстве в связи с концепцией закрытого сада *hortus conclusus*<sup>28</sup> (сходная трактовка в сцене Благовещения из Оратории ди Сан Микеле в Падуе Якопо ди Верона (1397 г.))<sup>29</sup>. Второй и третий планы соединяются при помощи кивория с кессонированным архитравом на колоннах, увенчанным шатром. Еще античное искусство использовало мотив архитрава<sup>30</sup>. На Западе этот прием преобразуется в мотив кессонированного потолка для создания впечатления перспективного интерьера (например, в Библии из Мутье-Гранваля (Ms 10546. f. 25v)<sup>31</sup> и далее к произведениям Дуччо и Джотто). Византия использует мотив кессона для создания экстерьерных архитектурных композиций (например, сцена Тайная Вечера из церкви св. Андрея на Треске 1388–1389 гг.<sup>32</sup>, сцена Успения Марии из монастыря Палеопанагия в Лаконии 1305 г.<sup>33</sup>). В сцене Благовещения Пантанассы эта конструкция, помимо формальной функции сочленения второго и третьего плана, подчеркивает еще и догматический подтекст, соединяя сцены Ветхого и Нового Завета.

В сцене Входа в Иерусалим композиция также многопланова<sup>34</sup>. В целях расширения пространства фон заполняется различными деталями, вовлекая взгляд зрителя вглубь композиции. Однако

точка схода так называемой «перспективы» находится за пределами изображения, в бесконечности. Привнесена интересная деталь – ослики, выглядывающие из-за скалы. При помощи этого приема создается впечатление, что арка находится на значительном расстоянии, а это способствует появлению фактора времени и конкретики пространства, что является элементом западного мировоззрения. Подобный пространственный прием часто используется в живописи итальянского Возрождения.

В сцене Воскрешение Лазаря<sup>35</sup> преобладает единство точки зрения, при этом учитывается такое свойство, как бинакулярность зрения, то есть высота стены к краям композиции уменьшается, создавая своеобразный эффект «рыбий глаз».

В сцене Пятидесятницы<sup>36</sup> апостолы изображены не за одним столом, в соответствии с традицией, а по шесть с каждой стороны вимы; при этом каждую группу разделяет арка, из которой видны фигуры пророков, расположенные на северной и южной стене галереи. Этот формальный прием способствует объемности и цельности восприятия живописи в пространстве, а также придает композиции глубокое догматическое прочтение.

Подобный пространственный прием мы наблюдаем в сценах Благовещения и Рождества, которые соединены лучом, исходящим из свитка Пророка и заканчивающимся в пещере с Младенцем<sup>37</sup>. Луч имеет троичное завершение, а в его центре изображен парящий голубь, символ Святого Духа. Очевидно, что такая трактовка подчеркивает связь ветхозаветного пророчества со сценой Рождества. Лучше всего эти смыслы прочитываются с точки зрения зрителя, созерцающего изображение снизу. То есть и в этом случае важное место отводится точке зрения наблюдателя.

Попытаемся выяснить, несут ли архитектурные изображения в византийском искусстве смысловую нагрузку, либо они служат исключительно формальным целям? Традиционно изображение христианских архитектурных построек трактуется как образ Небесного Града<sup>38</sup>. Образ рая, как образ сада, известен из древности. Однако византийские экзегеты предпочитают изображать рай средстами земных творений<sup>39</sup>. Если в античной традиции изображения городов служат символом цивилизованного мира, то Византия, сохраняя этот смысл, трансформирует его в образ христианской ойкумены<sup>40</sup>. В этой концепции отчетливо прослеживаются принципы платонизма, популярные в палеологовский период и особенно в Мистре<sup>41</sup>: архитектура – творение человеческое, как знак (icon) творения Божественного. Такое метафорическое мышление особенно свойственно византийской культуре, что позволяет

предположить особую роль этой смысловой грани в популярности архитектурных пейзажей в палеологовский период. В преддверии краха византийской империи, в условиях противостояния с латинянами, с одной стороны, и мусульманами – с другой, задача фиксации православной догматики стала особенно актуальна.

Архитектурные композиции мозаик Ротонды в Фессалонике традиционно трактуются как образ Небесного Иерусалима<sup>42</sup>. Поиск ближайших аналогий приводит исследователей к фасадам позднеантичных гробниц и храмов Петры, в которых нашла воплощение идея *sacrum palatium* – торжественной архитектуры, знаменующей переход в иной мир<sup>43</sup>. Эти параллели наводят на мысль о еще одном архетипном значении архитектуры – мемориальном. Архитектура – чрезвычайно важный атрибут увековечивания памяти, отражающий амбиции правителя и используемый от начала цивилизации (шумерские зиккураты и египетские гробницы) вплоть до наших дней. Неслучайно изображения архитектуры встречаются на монетах как в античности, так и в палеологовский период<sup>44</sup>. Эту функцию в росписях Пантанассы можно рассматривать как одну из смысловых граней, принимая во внимание предположение М. Эммануэль о том, что церковь была построена как погребальный храм<sup>45</sup>. Эту гипотезу косвенно подтверждает присутствие в декорациях большого количества мотива маски, трактовка которых напоминает изображения на античных монетах<sup>46</sup>. Такие монеты часто находят в древних античных захоронениях, что можно трактовать как цитату эллинистической традиции, которая в пространстве заупокойного храма палеологовского периода выглядит вполне уместно.

Итак, после иконоборческого периода Византия осознанно отказывается от элементов античной традиции, способствующих чувственному «реализму». Среди них такие свойства, как перспективные сокращения, признаки земной гравитации, тень, физический свет, цветовоздушная перспектива. Цель – изобразить самодостаточный мир вне категорий места, пространства, времени и физических законов. В поисках средств выражения, обращаясь к древнему сакральному изобразительному языку и наложив восточную традицию на эллинистический опыт, Византия создает собственную концепцию пространства, которая в большей степени сохраняется и в росписях Пантанассы. Однако в формальных характеристиках очень тонко и дозированно проявляются точки соприкосновения с западной культурой. Росписи Пантанассы также создают своеобразный синтаксический ряд: изображения архитектуры как фиксация образа православной

ойкумены; образ Града Небесного как воплощение платоновской концепции «символ – образ» (через изображение творения рук человеческих, стремление к познанию непознаваемого Божественного творения); коммеморативная функция. Архитектурные «пейзажи» в росписях Пантанассы – это микромир, помещенный в космос церкви, расположенной на вершине холма и являющей собой принадлежность миру земному и небесному. В этом контексте концепция «храм как вместилище невместимого»<sup>47</sup> приобретает более емкие значения. В то время когда империя переживает катаклизм, в росписях храмов царит мир и гармония; здесь нет суеты, нет гравитации и нет времени. Это рай, созданный на земле – прообраз рая небесного.

---

#### Примечания

- 1 Например, нильские мозаики II в. из Национального музея Пренестино (*Dunbabin K.M.D. Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Fig. 47. P. 50.*)
- 2 Примерами могут служить мозаики церкви Св. Георгия в Фессалонике, Санта Пуденцианы в Риме, Баптистерия Православных в Равенне.
- 3 Росписи этого периода до нас дошли очень ограниченно, однако некоторое представление мы можем составить по мозаикам Мечети Омейядов в Дамаске, выполненной византийскими мозаичистами (705–711 гг.) (*Бутырский М.Н. Византийское искусство [Электронный ресурс]. М.: Изд-во Директ-Медиа, 2006. 1 CD-ROM.*)
- 4 Среди множества примеров можно назвать росписи церкви Св. Софии в Охриде (сер. XI в.) и мозаики монастыря Оснос Лукас (1030–1040 гг.) (*Бутырский М.Н. Византийское искусство.*)
- 5 Например, в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (1143–1166 гг.) и мозаиках центрального нефа собора в Монреале, Сицилия (1180–1189 гг.) (*Бутырский М.Н. Византийское искусство.*)
- 6 *Acheimastou-Potamianou M. Mystras. Historical and archeological guide. Athens, 2003. P. 78.*
- 7 *Velmans T. Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues // Cahiers Archéologiques. 1964. Vol. 14. P. 183–216.*
- 8 *Стойков А. Езикът на пространството във византийската иконография. Русе: А енд А комюникейшънс, 2013.*
- 9 *Ασπά-Βαρδαβάχη Μ., Εμμανουήλ Μ. Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα. Αθήνα: Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, 2005. Fig. 39. Σ. 55–64.*
- 10 *Velmans T. Op. cit. P. 183–216; Стойков А. Указ. соч. С. 144.*



- <sup>11</sup> *Hadjitryphonos E.* Presentations and Representations of Architecture in Byzantium: The Thought behind the image // Architecture as icon: Perception and representation of architecture in Byzantine art / Ed. by S. Ćurčić and E. Hadjitryphonos. Princeton, NJ: Princeton University Art Museum, 2010. P. 126.
- <sup>12</sup> Ibid.
- <sup>13</sup> Среди примеров можно назвать церковь Св. Георгия в Фессалонике, Санта Пуденциана в Риме, Баптистерий Православных в Равенне.
- <sup>14</sup> Яркий пример – фрески в Старо Нагорично церковь Св. Георгия (1316–1318 гг.) (*Бутырский Н.М.* Византийские фрески Сербии, Македонии и Черногории [Электронный ресурс]. М.: Астра-Медиа, 2009. 1 CD-ROM).
- <sup>15</sup> Феномен, при котором необходимость показать содержимое предмета важнее, чем изобразить его правильный ракурс. Это приводит к тому, что совмещаются две проекции. Чаще всего применяется в изображении купелей, колодцев, колыбелей, трапез. Например, в сцене Исцеление Слепорожденного из церкви Вознесения в Раванице (1387 г.), Рождества Марии из церкви Иоакима и Анны в Студенице (1317–1318 гг.), Христос и Самаритянка в Лесново (1347–1348 гг.), сцене Рождество из церкви Св. Никиты в Чучере (до 1316 г.) (*Бутырский М.Н.* Византийские фрески...).
- <sup>16</sup> *Стойков А.* Указ. соч. С. 12–13.
- <sup>17</sup> *Assimakopoulou Atzaka P.* Part of a mosaic with an architectural representation from the Benaki Museum Collection // Benaki Museum [Электронный ресурс]. URL: <http://www.benaki.gr/index.asp?id=5040101&lang=en&sid=69> (дата обращения: 01.08.2015).
- <sup>18</sup> Например, сцена Благовещения Анне, Путешествие в Иерусалим, Благовещение пастухам, сцены Богородичного цикла и т. д. (*Akşit İ.* Museum of Chora: mosaics and frescoes. İstanbul: Akşit Kültür ve Turizm Yayıncılık, 2010. P. 33, 37, 72, 96–98).
- <sup>19</sup> Например, сцены Благовещения из Церкви Св. Георгия в Курбиново (XII в.), сцена крещения Павла в Палатинской капелле в Палермо (XII в.), сцена снятия Христа в церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164 г.) (*Бутырский М.Н.* Византийское искусство).
- <sup>20</sup> *Бутырский М.Н.* Византийские фрески...
- <sup>21</sup> *Velmans T.* Op. cit. P. 202.
- <sup>22</sup> *Ćurčić S.* Architecture as Icon // Architecture as icon... P. 10.
- <sup>23</sup> *Ασπρά-Βαρδαβάχη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Op. cit. Fig. 64–66.
- <sup>24</sup> Например, изображения евангелистов в церкви Андрея на Треске (1388–1389 гг.) (*Бутырский М.Н.* Византийские фрески...).
- <sup>25</sup> Феномен интерьер-экстерьер. См. подробнее: *Velmans T.* Op. cit. P. 206.
- <sup>26</sup> Например в сценах Крещение, Сошествие во Ад, Вознесение, Христос и Апостолы (*Ασπρά-Βαρδαβάχη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Op. cit. Fig. 43, 46, 47, 52, 54).
- <sup>27</sup> Например, миниатюры Парижской Псалтири (*Бутырский М.Н.* Византийское искусство).

- 28 *Bakke J.* The vanished gardens of Byzantium // *Byzantine Gardens and Beyond*. Uppsala: Uppsala Universitet, 2013. P. 157.
- 29 Oratorio di San Michele // *Padova Cultura* [Электронный ресурс]. URL: <http://padovacultura.padovanet.it/it/musei/oratorio-di-san-michele> (дата обращения: 01.11.2015).
- 30 *Cutler A.* A Late Antique Ivory Plaque and Modern Response // *American Journal of Archaeology*. 1994. Vol. 98. P. 457–480.
- 31 Ms 10546. f. 25v. Bible (The “Moutier-Grandval Bible”) // *The British Library* [Электронный ресурс]. URL: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_10546\\_f001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10546_f001r) (дата обращения: 01.08.2015).
- 32 *Бутырский М.Н.* Византийские фрески...
- 33 *Byzantine Collections. The permanent exhibition. Byzantine and Christian museum. Athens. 2010. Fig. 93.*
- 34 *Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Op. cit. Fig. 49.
- 35 *Ibid.* Fig. 48.
- 36 *Ibid.* Fig. 58–61.
- 37 *Ibid.* Fig. 39–41.
- 38 *Лидов А.М.* Небесный Иерусалим: особенности образа в византийском и древнерусском искусстве // *Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси*. М.: Феория, 2014. С. 95–120.
- 39 *Saradi H.G.* Space in Byzantine thought // *Architecture as icon...* P. 92.
- 40 *Ibid.* P. 73–105.
- 41 В большей степени благодаря Георгу Плифону (см.: *Медведев И.П.* Византийский гуманизм XIV–XV вв. СПб.: Алетейя, 1997. С. 183–205).
- 42 *Лидов А.М.* Указ. соч. С. 96–98.
- 43 *Torp H.* Quelques remarques sur les mosaïques de l’église Saint George à Thessalonique // *Repragmena tou 9 Diethnous byzantinologikou Synedriou, Thessaloniki, 12–19 April 1953*. Vol. 1. Athens, 1955. P. 489–498. Pl. 164–169. Цит. по: *Лидов А.М.* Указ. соч. С. 99.
- 44 Например, античные монеты, найденные в Афинах (*Kleiner F.S.* Greek and Roman coins in the Athenian Agora. Princeton, NJ: American School of the Classical studies at Athens, 1975. Pl. 15, 23, 24); биллон политикон Иоанна V Палеолога (?) ок. 1340–60 гг. Коллекция Dumbarton Oaks (*Architecture as icon...* Cat. 30).
- 45 *Emmanuel M.* Religious Imagery in Mystra. Donor and Iconographic Programmes // *Material Culture and Well-being in Byzantium (400–1453)*. Proceedings of the International Conference (Cambridge, 8–10 September 2001). Wien: Austrian Academy of Sciences, 2007. P. 119–127.
- 46 *Mouriki D.* The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting (pl. 83–94) // *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. Том 10 (1980–1981). Αθηνα, 1981. P. 307–338.
- 47 Подробнее см.: *Ćurčić S.* Op. cit. P. 3–71.