

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-325-336>



Об одной группе орнаментальных мотивов во фресках церкви Успения на Волотовом поле

М. А. Орлова 

Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация
maria-orlova@mail.ru

Для цитирования:

Орлова М. А. Об одной группе орнаментальных мотивов во фресках церкви Успения на Волотовом поле // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 325–336. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-325-336>

Аннотация. Орнаментальный репертуар ансамбля росписи храма Успения на Волотовом поле отличался необыкновенным богатством и разнообразием. На стенах и столбах храма были помещены орнаментальные фризы с «архитектурными» мотивами антикизирующего характера. Это были разные варианты поребрика, брусковый и консольный фризы, меандр и геометризованные растительные формы на деревянных связях. Все они вполне традиционны для византийской живописи первой половины XIV в., отличающейся активным интересом к пластическим классицизирующим мотивам. Орнаментальные композиции в верхней части росписи, на откосах окон, на сводах камер на хорах и на своде предалтарной арки, а также в алтарной зоне имели особый характер. Это были вариации на темы восточной орнаментики и почти точные копии с образцов золотоордынской торевтики. Монгольские завоевания способствовали масштабным миграционным процессам, новым культурным контактам, зарождению новых вкусов и моды. Состав работавших у монголов мастеров был интернациональным, что сказывалось в формах и орнаментации их произведений. В Византии в палеологовскую эпоху внимание к ориентализирующим мотивам на фоне преобладающего интереса к античному наследию не было сколь-либо существенным. Они оказались не востребованными и в других новгородских ансамблях, относящихся обычно к той же, что и волотовская роспись, группе памятников – во фресках церквей Спаса на Ильине и Фёдора Стратилата, являясь своего рода загадкой. По-видимому, степень влияния золотоордынской цивилизации была настолько значительной, что орнаментальный репертуар её произведений имел более широкое хождение, большую доступность и популярность, чем мы можем предположить.

Ключевые слова: религиозное искусство, декорация сакрального пространства, средневековый Новгород, церковь Успения на Волотовом поле, фрески, орнамент, Византийское искусство, ориентализирующие мотивы, Золотая Орда.

About one group of ornamental motifs in the frescoes of the Assumption Church on Volotovo field

Maria A. Orlova 

State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation
maria-orlova@mail.ru

For citation:

Orlova M. A. About one group of ornamental motifs in the frescoes of the Assumption Church on Volotovo field. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 2. Pp. 325–336. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-325-336>

Abstract. The ornamental repertoire of the fresco decoration program of the Assumption Church in Volotovo is distinguished by its extraordinary richness and diversity. Ornamental friezes with ‘architectural’ antiquicising motifs cover the walls and pillars of the church, in particular curb, bar and console friezes, meanders and geometricized plant forms on wooden ties. All of them are quite traditional for Byzantine painting of the first half of the 14th century when classicizing motifs became popular. However, ornamental compositions at the top of the frescoes, on the window slopes, on the vaults of the choir chambers and on the pre-apse arch, as well as in the altar zone are quite unique for their pronounced oriental flavor. These ornamental compositions look like copies of Golden Horde toreutics. The Mongol conquests contributed to large-scale migration processes and new cultural contacts as well as the emergence of new tastes and fashions. The ethnic composition of the craftsmen working for Mongols was quite diverse, which is evidenced in the forms and ornamentation of their artworks. At the same time in Palaeologan Byzantium we see little interest in orientalizing motifs in the background of traditionally prevailing taste for antiquity. It is remarkable that oriental forms are conspicuously absent from other Novgorod monuments, which are normally classified into the same group as frescoes in Volotovo, namely the Church of the Savior on Ilyina Street and Theodore Stratilates Church. Apparently, the influence of the Golden Horde civilization was so significant, that its ornamental repertoire had a wider circulation, greater accessibility and popularity than we are ready to presume.

Keywords: religious art, decoration of sacred space, Medieval Novgorod, the Assumption Church on Volotovo field, frescoes, ornament, Byzantine art, orientalizing motifs, Golden Horde.

Ансамбль фресок разрушенного во время войны храма Успения на Волотовом поле – одно из наиболее выдающихся произведений средневековой живописи, как пишет о нём Г. И. Вздорнов. В его монографии [Вздорнов 1989] скрупулёзно собраны все сохранившиеся материалы, касающиеся утраченной росписи: чёрно-белые архивные фотографии и описания конца XIX – начала XX в., а также акварельные копии. Эти бесценные данные позволяют продолжать изучение стенописи волотовского храма. Воссоздание её из сохранившихся в руинах обломков продолжается усилиями реставраторов, которые не менее тщательно скрепляют их в целостные фрагменты там, где это ещё возможно.

Оцениваемая разными исследователями по-разному – и как наиболее ранняя, и как самая поздняя среди стенописей известной группы новгородских памятников – живопись Волотова прекрасна не более, чем загадочна. Степень её индивидуальности была настолько велика, что сколь-либо убедительные аналогии ей историками искусства до сих пор не представлены, и это вообще едва ли возможно, как и для любого уникального художественного произведения. Особая группа орнаментальных композиций, которая нами будет рассмотрена, только добавит вопросов. Они будут касаться своеобразия их типологии, стиля и его генезиса.

В наиболее заметных местах волотовской росписи были помещены разделяющие её регистры орнаментальные фризы с геометрическими мотивами антикизирующего характера. Это разные варианты поребрика, брусковый и консольный фризы, меандр и геометризованные растительные формы на деревянных связях. Все они вполне традиционны для византийской живописи первой половины XIV в. и были выполнены очень тщательно, с большим пониманием пластического характера изображаемых форм и их места в пространстве храма. Всё это свидетельствует о знакомстве их исполнителя с лучшими образцами палеологовского искусства, отличающегося особым интересом к пластическим классицизирующим мотивам.

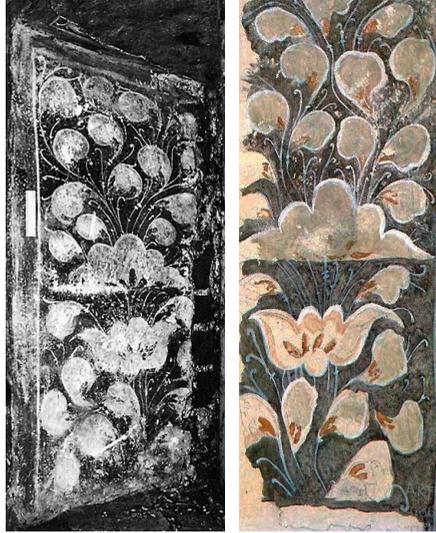
Определённое место в орнаментальном репертуаре волотовской росписи занимали мотивы флорального орнамента, которые в данном случае нас интересуют. Они импровизационны по характеру и столь необычны, что с трудом подходят под определение собственно орнамента, их сложно описать. Размещение их в декорации волотовского храма было строго последовательным. Насколько можно судить, они были представлены в основном в верхних зонах росписи: на откосах верхних южного, северного и западного окон наоса и хор, а также на сводах северо-западной и юго-западной камер на хорах и на своде предалтарной арки храма. В несколько ином варианте они изображены на подпружной арке между медальоном с полуфигурой Архангела с переходом на обрамление трехлопастных арок над образами Захарии и Мельхиседека. Особый вариант представляет медальон (изначально не единичный) на откосе окна жертвенника.

Характерно, что рассматриваемый орнамент был представлен в верхних зонах росписи. Именно там располагались мотивы фантастического растительного орнамента в раннехристианских и раннепалеологовских памятниках, где он помещён почти исключительно на арках, нервюрах сводов или куполах. Храм, как известно, осмыслялся как воспроизведение вселенной, где верхние зоны соответствовали небу, и этому орнаменту отводилась роль райского пейзажа.

Мотивы флорального орнамента в волотовской росписи были выполнены с такой естественностью, свободой, наделены такой органичностью развития, им свойственна такая внутренняя энергия, что их не хочется называть псевдонатуралистическими, хотя в основном они относятся именно к этой категории. Это фантастическая флора, где законы растительного мира нарушаются или даже полностью игнорируются, и вместе с тем её формам свойственно неуклонное стремление вверх, тенденция восхождения.

Композиции этого орнамента на откосах окон и в алтарной части храма (ил. 1–2) состояли из чашечек и половинок крупных цветочных форм, из которых исходили тончайшие длинные усики и стебельки, завершающиеся крупными

лепестками, или скорее, бутонами, будто надуваемыми, поддерживаемыми снизу воздушными потоками. Согнувшиеся у верхнего края обрамления, как бы упирющиеся в него, причудливые лепестки, кажется, способны выпрямиться и прорваться за рамки узора. Ощущение пространственности, воздушности усиливалось благодаря общему для всех фресок синеватому фону.



Ил. 1. Орнаментальная композиция на откосе окна южной стены церкви Успения на Волотовом поле. 1363 г. Фото Л. А. Мацулевича. 1910

Ил. 2. Орнаментальная композиция на откосе окна южной стены церкви Успения на Волотовом поле. Акварель В. Варжанского. 1915

Элементы этого орнамента, по описанию Л. А. Мацулевича, были «светлыми, желтовато-серого тона... Контур его был обведён белыми линиями. Жилки цветка внутри красные, стебельки белые» [Мацулевич 1912, 17]. У этих тонких белых усиков-стебельков была одна характерная особенность: примерно на середине высоты они пересекались двумя белыми же тонкими параллельными штришками.

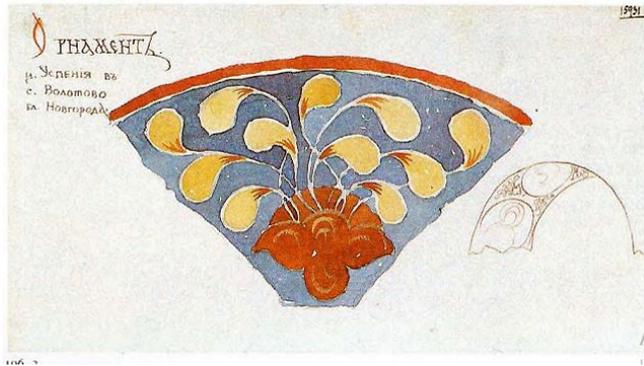
Развитие, интерпретация мотивов этого орнамента прослеживается на своде предалтарной арки (ил. 3–4), где он был решён несколько иначе. Он не столь изыскан, лишён нитевидных белых усиков; из тёмных чашечек цветов исходили лишь изгибающиеся короткие тонкие стебли, завершающиеся крупными, светлыми, причудливыми бутонами. Орнамент отличался пышностью, укрупнённостью и даже избыточностью, особенно в сравнении с соседствующими изображениями.

Художественные концепции рассматриваемого варианта флорального орнамента и сюжетной части росписи были наиболее близки. Внимание, интерес не столько к наружной «оболочке», сколько к духовному облику, внутренней жизни, отличающие подход к изображению персонажей росписи, касаются и интерпретации орнаментальных форм с воплощением в них как бы скрытого, тайного существа растений. Невероятная, немислимая прежде в византийском искусстве смелость обобщения, выразительность рисунка, эскизного и вместе

с тем пластичного, воспроизведение трепетного, неудержимого движения – всё это общие их черты. То «сверхъестественное одушевление», которым, как кажется, охвачены персонажи волотовских фресок, в какой-то степени подчиняло себе и мотивы рассматриваемого орнамента.



Ил. 3. Орнаментальные мотивы на своде предпсидной арки церкви Успения на Волотовом поле. Фото Л. А. Мацулевича. 1910



Ил. 4. Орнаментальные мотивы на своде преапсидной арки церкви Успения на Волотовом поле. Деталь. Акварель В. Варжанского. 1915

В волотовской росписи этот орнамент является частью художественной системы, совершенство которой было как бы скрыто за эмоциональностью, кажущейся непосредственностью, небрежностью живописных приёмов, – системы, обладавшей свойствами, в редчайших случаях достигаемыми искусством: она была миром, по-своему более реальным, истинным, чем предметный, привычный мир.

Тенденция к большой свободе и вариативности орнамента появилась в монументальной живописи византийского круга со второй половины XIII – начала XIV в. Растительный псевдонатуралистический орнамент, представленный в трёх

измерениях, занимал в ту эпоху значительное место в орнаментальном репертуаре. Наибольшее развитие этот орнамент получил в мозаичных и фресковых циклах константинопольских памятников раннепалеологовского времени и в Мистре, особенно в росписи Афендиго, тесно связанной со столичным искусством.

Появление фантастического растительного орнамента в византийском искусстве первых десятилетий XIV в. во многом определялось характерным для той эпохи вниманием и вкусом придворных константинопольских кругов к моделям античности. Воспроизведение ряда декоративных деталей из античного репертуара в раннепалеологовских памятниках Константинополя порой кажется результатом прямого копирования. Ретроспективный характер этой орнаментики в столичных памятниках, как и палеологовской культуры в целом, безусловен. И в строго упорядоченных, как бы дозировано фантастических, тщательно прорисованных орнаментах константинопольских памятников, всё же вторичных, несмотря на своеобразие, оригинальность целого ряда мотивов, и в более естественно, свободно трактованных мотивах орнаментики Мистры чётко определённая, порой даже жёсткая схема бесконечной повторяемости, симметричности узора неуклонно соблюдалась.

В волотовской орнаментике рассматриваемого типа импровизационность кажется неконтролируемой. Развитие орнамента непредсказуемо. Оно не предугадывается, подчинённое собственной, внутренней логике или, вернее, импульсу. Орнамент утрачивает единый стержень, скрепляющий мотивы. Растительные формы в волотовском орнаменте становятся лёгкими, как бы бесплотными, они кажутся пространственными, но не объёмными. Орнамент в волотовской росписи не имеет видимой организации, повторяемости, симметрии. И вместе с тем простота, естественность рассматриваемых мотивов – явление кажущееся. Это не небрежность, но приём. «Безыскусственность» живописной манеры исполнителя волотовской росписи отнюдь не является следствием безыскусности. Напротив, эти фрески – создание высокой художественной культуры, работа мастера не только талантливого, но и искушённого, необыкновенно артистичного.

Безусловно знакомый с лучшими образцами орнаментального репертуара палеологовского искусства, скрупулёзно воспроизводивший его антикизирующие мотивы как своеобразные цитаты, создатель волотовских фресок, обладая невероятной творческой свободой, обращался и к орнаментальным формам совершенно иной художественной сферы – к восточным темам; причём он использовал их как в интерпретации, так и в очень близком к прообразу воспроизведении. Такого рода прямое обращение и активное использование восточных мотивов не характерно для византийского искусства XIV столетия.

Нельзя сказать, чтобы в византийской среде не существовал интерес к эстетике ислама. В зависимости от политического контекста эпохи он то активизировался, то угасал. В основополагающей работе А. Грабара [Grabar 1951] восточные произведения рассматривались как часть византийской императорской художественной культуры. В основном это была военная добыча и посольские дары, предметы роскоши: изделия из слоновой кости, драгоценных металлов, усыпанных камнями, ювелирные изделия, эмали и тонкие шелка, предназначенные для знати и императорского двора, то есть доступные немногим. Это были элитарные

произведения, художественный язык которых, скорее всего, воспринимался как нечто экзотическое.

На самом деле восточные элементы были межкультурным явлением, которое касалось не только Византии, но и в более общем плане императорских дворов Запада и Востока, составляя общее художественное «*koine*» роскошных искусств, которым наслаждалась элита Багдада, Каира, Константинополя, Кордовы, Палермо и дворы средневекового Запада [Ballian 2018, 292–296]. Сфера влияния исламских мотивов в искусстве Византии расширялась за счёт их эпизодического появления в заставках иллюминированных рукописей [Nelson 1988, 7–22], в орнаментальных фризах мозаичных ансамблей XI–XII веков в Греции и на Сицилии [Pedone, Cantone 2013], в каменном орнаментальном декоре храмов различных регионов византийского мира и в поливной керамике [Rice 1965; Veronique 2002; Арутюнян 2019, 146–150]. Попытки воспроизведения отдельных исламских мотивов, не затрагивающие художественного целого, ограничивались в основном имитацией шрифта куфи и интерпретацией арабески, особенно активными в период Македонского ренессанса. Но во всех этих случаях речь не идёт о более или менее точном воспроизведении тех или иных восточных мотивов, но лишь об ориентализмах. И внимание к ним в палеологовскую эпоху на фоне преобладающего интереса к античному наследию не было сколь-либо значительным.



Ил. 5. Орнаментированный медальон на северном откосе окна в жертвеннике церкви Успения на Волотовом поле. Акварель В. В. Сулова. 80-е годы XIX в. (слева)

Ил. 6. Орнаментированный медальон на донце поясного ковша. Улус Джучи. Первая половина XIV в. (справа)

В волотовской росписи мы имеем дело с совершенно иным соотношением. Там целый ряд растительных орнаментальных мотивов в её верхней зоне и в алтарной части имеет ярко выраженный восточный характер. Один из них был представлен в медальоне, помещённом на откосе окна жертвенника (ил. 5). (Судя по зарисовкам, изначально это была пара медальонов на северном откосе окна, и, видимо, такие же были изображены на южном его откосе). В центре композиции медальона на жёлтом фоне помещён тщательно прорисованный крупный белый цветок. От него тянутся вверх и в стороны, изгибаясь на тонких стебельках, своеобразные крупные бутоны с синими контурами.

В данном случае ботанический вид растения вполне определяется. Это цветок гибискуса, или т.н. китайской розы, в эстетике Юаньской империи ставший символом стойкости, обновления, бесконечного процветания и изобилия. Этот мотив и его вариации, как и цветок пиона, типичны для произведений китайской династии Юань. Благодаря мобильности предметов и перемещению мастеров подобные мотивы, как и другие орнаментальные модели, в том числе геральдические изображения драконов, широко расходились по всей территории Великой монгольской империи, в период расцвета включавшей обширные территории Центральной Азии, Южной Сибири, Восточной Европы, Ближнего Востока, Тибета и Китая.

Монгольские завоевания способствовали масштабным миграционным процессам, новым культурным контактам, зарождению новых вкусов и моды [Крадин 2016, 69–70]. Состав работавших у монголов мастеров был интернациональным, что сказывалось в формах и орнаментации их произведений. Востоковеды-историки искусства, прежде всего М. Г. Крамаровский, последовательно рассматривают Золотую Орду как особую цивилизацию, позволившую установить технологический и культурный обмен между различными народами и государствами [Крамаровский 2005, 15–36]. Ремесленники, вывозимые монголами в свои города из развитых культурных центров, обладавшие высокотехнологичными приёмами работы с металлами и керамикой, являлись создателями и носителями обширного орнаментального репертуара, находящегося в общедоступной художественной среде. Торговые караваны и передвижение войск способствовали культурному обмену, в том числе через Сарай – место транзитной торговли и крупный ремесленный центр, столицу Улуса Джучи, т.н. Золотой Орды.



Ил. 7. Орнаментальная композиция на блюде. Династия Юань (1279–1368)

В конце XIII – первой половине XIV в. в тюретике улуса Джучи декоративные формы цветка гибискуса стали особенно популярны, используясь на драгоценных пиршественных чашах, донцах поясных ковшей, поясных наборах монгольской знати. Цветы в медальонах на донцах поясных ковшей первой поло-

вины XIV в. из Улуса Джучи (ил. 6) могут быть сопоставлены с мотивом медальона в вологовской росписи. Близкие мотивы встречаются на золотых блюдах династии Юань (ил. 7).



Ил. 8. Орнаментальная композиция на откосе окна северной стены церкви Успения на Волотовом поле (слева)

Ил. 9. Орнаментальные мотивы. Филактерий. Улус Джучи. Первая половина XIV в. Деталь (справа)

Развитие орнаментальной темы с цветами гибискуса, ихвольное преобразование происходило уже в верхних зонах вологовской росписи, как ранее упоминалось, на откосах окон северной, южной и западной стен храма (ил. 8). Такого рода импровизационность также находит аналогии в золотоордынской тореветике, например, в декорации филактерия первой половины XIV в. (ил. 9) и драгоценных кубков, а также на накладках поясных наборов последней четверти XIII в., происходящих из Улуса Джучи.

Нельзя сказать, чтобы такого рода предметы находились за порогом вологовского храма, что они широко бытовали в культурной среде Новгорода, способные оказать влияние на пришлого мастера. Границы подконтрольных Золотой Орде русских земель находились от него примерно в 300 км, хотя определённый компонент золотоордынской культуры присутствовал, видимо, в художественной жизни Новгорода. Как представляется, он мог повлиять и на особенности абсолютно уникальной внешней формы деревянного резного Людогощинского креста (ил. 10), созданного в 1359 г., практически в то же время, что и вологовская роспись. Типологически в последних исследованиях его формы возводятся к северо-западным прообразам [Преображенский 2019, 547–549]. Однако стилизованные растительные ответвления на внешнем контуре креста, вероятно, обозначающие его процветший характер, более всего напоминают формы золотоордынского филактерия (ил. 11) и близких к нему произведений, не имея аналогий в русских памятниках.



Ил. 10. Людогощинский крест. Новгород. 1359. НГОМЗ (слева)

Ил. 11. Орнаментальные мотивы. Филактерий. Улус Джучи. Первая половина XIV в. (справа)

Мы не знаем, кто был создателем фресок вологовского храма, какими путями он добирался на Русь, когда он появился в Новгороде и сколько долго там пробыл. В данном случае не этот вопрос является главным. Рассматриваемые нами мотивы не являлись лишь созданием его художественного гения. Точно так же едва ли можно предположить, что в них отразились случайные впечатления художника, например, по пути через Каффу и Тану или через Сарай-Берке, предположить, что он где-то останавливался и что-то видел. Не ими подпитывалось воображение исполнителя ансамбля вологовских фресок, как всё же и не особенностями местной среды. Следует, видимо, признать, что степень влияния золотоордынской цивилизации была более значительной, что орнаментальный репертуар её произведений имел более широкое хождение, большую доступность и популярность, чем мы можем предположить.

Творчески абсолютно свободный, мастер вологовского ансамбля мог позволить себе выбирать и преобразовывать мотивы из известного ему обширного орнаментального репертуара Средневековья, включавшего модели и темы как византийского, так и исламского искусства, соответствующие общему характеру его живописи.

Остаётся отметить, что уникальные компоненты орнаментальной составляющей вологовской росписи практически не отразились в декорации двух других новгородских фресковых ансамблей – храмов Спаса на Ильине и Феодора Стратилата, созданных пятнадцатью годами спустя и обычно рассматриваемых в одной группе. Лишь отдельные элементы цветочно-лиственных форм в живописи этих памятников, прежде всего Феодора Стратилата (изображения крупных белых цветов с расплывчатыми контурами), могут рассматриваться как некие отголоски мотивов вологовских фресок. При всей порой удивительной близости отдельных элементов изобразительного языка этих памятников вологовская роспись остаётся абсолютно уникальным произведением, по степени художе-

ственной выразительности и высочайшему мастерству исполнения являющимся шедевром средневекового искусства, чьи необычные орнаментальные мотивы являются лишь одной из его составляющих.

Библиография

- Арутюнян 2019 – Арутюнян Ю. И. Интерпретация восточных влияний в византийской керамике IX–XV вв. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2 (39). С. 146–150.
- Вздорнов 1989 – Вздорнов Г. И. Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле. Москва, 1989.
- Крамаровский 2005 – Крамаровский М. Г. Золотая Орда как цивилизация // Золотая Орда. История и культура. Санкт-Петербург, 2005. С. 13–172.
- Крадин 2016 – Крадин Н. Монгольская империя и её роль в мировой истории // Золотая Орда в мировой истории. Казань, 2016. С. 58–71.
- Мацулевич 1912 – Мацулевич Л. А. Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Володове // Памятники древнерусского искусства. Вып. 4. Санкт-Петербург, 1912. С. 1–34.
- Преображенский 2019 – Преображенский А. С. Прикладное искусство // История русского искусства. Т. 4. Искусство середины XIII – середины XIV века. Москва, 2019. С. 465–655.
- Ballian 2018 – Ballian A. Exchanges between Byzantium and the Islamic World: Courtly Art and Material Culture. *Heaven and Earth, Art of Byzantium from Greek Collections*. 1. Athens, 2013. Pp. 292–296.
- François, Spieser 2002 – François V., Spieser J.-M. Pottery and Glass in Byzantium. *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*. Washington, 2002. Pp. 593–609.
- Grabar 1951 – Grabar A. Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens. *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*. 1951. Folge 3. Bd. 2. S. 32–60.
- Nelson 1988 – Nelson R. S. Palaeologan Illuminated Ornament and the Arabesque. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Vol. 41. Wien, Köln, Graz, 1988. Pp. 7–22, 151–162.
- Pedone, Cantone 2013 – Pedone S., Cantone V. The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-Cultural Relationships between Byzantium and Islam. *Opuscula Historiae Artium*. 2013. 13 (62). Pp. 120–136.
- Rice 1965 – Rice D. T. The Pottery of Byzantium and the Islamic World. *Studies in Islamic Art and Architecture in Honor of Professor K. A. C. Creswell*. Cairo, 1965. Pp. 194–236.

References

- Arutyunyan 2019 – Arutyunyan Yu. I. Eastern Influences in Byzantine Ceramics of 9th – 15th Centuries. *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture*. 2019. 2 (39). Pp. 146–150. In Russian.
- Ballian 2018 – Ballian A. Exchanges between Byzantium and the Islamic World: Courtly Art and Material Culture. *Heaven and Earth, Art of Byzantium from Greek Collections*. 1. Athens, 2013. Pp. 292–296.
- Grabar 1951 – Grabar A. Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens. *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*. 1951. Folge 3. Bd. 2. S. 32–60.
- François, Spieser 2002 – François V., Spieser J.-M. Pottery and Glass in Byzantium. *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*. Washington, 2002. Pp. 593–609.

- Kramarovsky 2005 – Kramarovsky M. G. The Golden Horde as a Civilization. *The Golden Horde. History and Culture*. St. Petersburg, 2005. Pp. 13–172. In Russian.
- Kradin 2016 – Kradin N. The Mongol Empire and Its Role in World History. *The Golden Horde in World History*. Kazan, 2016. Pp. 58–71. In Russian.
- Matsulevich 1912 – Matsulevich L. A. The Assumption of Blessed Virgin Mary Church in Volotovo. *Monuments of Old Russian Art*. 4. St. Petersburg, 1912. Pp. 1–34. In Russian.
- Nelson 1988 – Nelson R. S. Palaeologan Illuminated Ornament and the Arabesque. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Vol. 41. Wien, Köln, Graz, 1988. Pp. 7–22, 151–162.
- Pedone, Cantone 2013 – Pedone S., Cantone V. The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-Cultural Relationships Between Byzantium and Islam. *Opuscula Historiae Artium*. 2013. 13 (62). Pp. 120–136.
- Preobrazhensky 2019 – Preobrazhensky A. S. Applied Art. *History of Russian Art*. Vol. 4. Moscow, 2019. Pp. 465–655. In Russian.
- Rice 1965 – Rice D. T. The Pottery of Byzantium and the Islamic World. *Studies in Islamic Art and Architecture in Honor of Professor K. A. C. Creswell*. Cairo, 1965. Pp. 194–236.
- Vzdornov 1989 – Vzdornov G. I. Volotovo. Frescoes of the Assumption Church on the Volotovo Field. Moscow, 1989. In Russian.

Информация об авторе

Мария Алексеевна Орлова
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник сектора древнерусского искусства
Государственный институт искусствознания
Российская Федерация, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6177-8818>
e-mail: maria-orlova@mail.ru

Information about the author

Maria A. Orlova
Dr. Sci. (Art History)
Leading Research Fellow of Old Russian Art Department
State Institute for Art Studies
5, Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6177-8818>
e-mail: maria-orlova@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 27.09.2024

Принят к публикации / Accepted 31.10.2024