

И.А. Орецкая

О ФРЕСКАХ ЦЕРКВИ САН-ПЬЕТРО-А-КОРТЕ В САЛЕРНО*

Аннотация: Церковь Сан-Пьетро-а-Корте, расположенная в центре Салерно и возведенная на месте построек римского времени и дворцовой капеллы герцога лангобардов Арехиса II, была украшена двумя небольшими фресковыми циклами. От одного из них до нас дошло изображение Богоматери с Младенцем и святой; от другого — образ Богоматери Елеусы и четырех (первоначально, вероятно, пяти) святых. Первая фреска, очевидно, была написана итальянским художником в традициях романского искусства. Ей можно найти аналогии в росписях римских церквей 2-й половины XI в. Второй фрагмент, сохранившийся, как и первый, лишь частично, исполнен греческим или западным мастером (или двумя мастерами?) в византизирующем стиле. Приемы, к которым обращался художник или художники, обнаруживают сходство с теми, что можно видеть во фресках и книжной миниатюре Византии конца XI — начала XII в., только в росписях салернской церкви они были использованы в упрощенном виде.

Ключевые слова: византийское искусство, романская живопись, фреска, стиль, образ, Сан-Пьетро-а-Корте в Салерно

Церковь Сан-Пьетро-а-Корте находится в историческом центре Салерно, неподалеку от кафедрального собора (рис. 1). История этого места и находившихся здесь построек уходит корнями в глубь веков. Между 1988 и 1992 гг. на месте церкви проводились раскопки, которые позволили уточнить время возникновения разных археологических слоев¹ (рис. 2). В эпоху династии Флавиев или при императоре Траяне (т. е. в конце I — начале II в.) здесь располагались термы (на месте основного помещения церкви были обнаружены *frigidarium* и цистерна (C и D); боковое помещение не совсем понятного назначения, в котором с XVIII в. находилась капелла св. Анны, и, по-видимому, *caldarium*, место которого заняла впоследствии продуктовая лавка (F). В V в., после разрушений, вызванных наводнением, помещения терм и принадлежавшая им территория были заняты захоронениями, вероятно, в связи с располагавшейся здесь христианской церковью или капеллой (зона D)². Эту территорию еще с римских времен называли ‘*ad Curtium*’, т. е. речь могла идти о капелле правителя; считается, что

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта №16–04–00316.

¹ Fiorillo R. *Sepolture e società nella Salerno medievale: il caso di San Pietro a Corte* // *Apollo*. Vol. 14. 1998 (1999). P. 20–35.

² На основании сохранившихся надписей можно сделать предположение, что церковное здание, служившее, скорее всего, частной капеллой, использовалось семьями римского, греческого и готского происхождения (*Peduto P. Paolo Diacono e la cappella palatina di Salerno* // *Paolo Diacono*

она была посвящена св. апостолам Петру и Павлу. При герцоге лангобардов Арехисе II (758–787) помещения D и C оказались под дворцовой капеллой, которая была частью большого дворцового комплекса, включавшего в себя также церковь Сан-Сальваторе (под ней тоже находились подземные захоронения). В интерьере капеллы Арехиса до сих пор сохраняются следы галереи, располагавшейся с запада, и, с северной стороны, окна, разделенные одной или двумя колонками³.

Между XI и XII вв. раннехристианская церковь претерпела дальнейшие изменения, продолжавшиеся и в течение двух следующих столетий. Вероятно, в правление норманнов она стала использоваться как *palazzo pubblico* — здание городской администрации. В XIII в. там проходили торжественные церемонии присуждения степени лауреата Медицинской школы Салерно. Здание церкви Сан-Сальваторе примерно до середины XI в. использовалась как баня, а потом там располагались лавки ремесленников, возникшие на месте дворцовых помещений, к тому времени уже полностью заброшенных. В 1423 г. на месте лавок была возведена частная капелла, ее заказчиком, согласно сохранившейся надписи, был некий Пачилио Сурдо. В это время в помещении Сан-Пьетро-а-Корте был заново вымощен пол, а цистерну стали использовать для массовых захоронений⁴.

Кампанила, согласно Салернской хронике, была возведена ок. 920 г. правителем Гуаймаро II, однако в ходе раскопок обнаружилось, что она принадлежит к более поздней эпохе.

Церковь однефная, совсем не большая, завершается на востоке полукруглой апсидой, сменившей первоначальную прямоугольную в 1576 г.

Фрески расположены под уровнем дворцовой капеллы Арехиса, в зоне подземных помещений, существовавших еще до эпохи лангобардов (рис. 3). В VIII в. они были использованы как основание для капеллы⁵. Фрески, о которых пойдет речь, были обнаружены в археологической зоне D: на возвышающейся почти в самом центре помещения массивной опоре (столбе) времени Арехиса II, и на стене над длинной скамьей (*subsellium*), идущей вдоль стены.

На фреске, написанной на столбе, представлена восседающая на троне с высокой спинкой Богоматерь с Младенцем и, слева от Нее, неизвестная святая (рис. 4). А. Каруччи высказал предположение, что это св. Екатерина Александрийская, покровительница Медицинской школы Салерно⁶; эта же идентификация приведена на сайте Археологической группы Салерно (*Gruppo archeologico salernitano*)⁷; но в статье Д. Мауро, вышедшей в 2000 г., написано, что святую нельзя идентифицировать (возможно, исследовательница полагает, что фрагменты надписи рядом с ее ликом более поздние)⁸. Богоматерь показана придерживающей левой рукой Младенца, сидящего у Нее на коленях, в правой у Нее длин-

e il Friuli altomedievale (secc. 6–10): *Atti del 14° Congresso internazionale di studi sull'alto Medioevo. Civile del Friuli, Bottenicco di Moimacco*, 24–29 settembre 1999. 2. P. 655–670).

³ Fiorillo R. *Op. cit.* P. 20.

⁴ *Ibid.*

⁵ Mauro D. *Note sulla pittura medievale a Salerno: gli affreschi di San Pietro a Corte e di Santa Maria della Lama // Apollo*. Vol. 15. 1999 (2000). P. 46.

⁶ Carucci A. *La chiesa maggiore di Salerno nel primo millennio*. Lancusi (SA), 2000. P. 24.

⁷ http://www.gruppoarcheologicosalernitano.org/?page_id=788 (дата обращения 26.04.2017).

⁸ Mauro D. *Note sulla pittura medievale a Salerno...* P. 47.

ный крест. Младенец представлен держащим в левой руке свернутый свиток, а Его правая (утраченная на фреске) рука, вероятно, была показана в жесте благословения. У святой в левой, покрытой длинным белым платом руке, сосуд, а в правой Евангелие. Поверхность фрески сильно потерта.

Росписи имеют не очень крупный масштаб, фигуры — правильные пропорции, но воспринимаются слегка укороченными, поскольку фреска находится ниже уровня смотрящего, который стоит на специально сооруженных мостках. Изображения выглядят распластанными по плоскости. Позы и жесты персонажей кажутся подчёркнуто замедленными и торжественными, а сами они — словно навечно застывшими.

Объемной моделировки практически нет, художник явно отдавал предпочтение графическим средствам — контурам, линиям и ровным цветовым пятнам. Лики всех персонажей, но особенно Богоматери и святой (рис. 5) написаны очень похоже: их форма близка к овалу, боковые, теневые линии небольшого носа переходят в ровные, полукруглой формы брови, обрамляющие небольшие, близко посаженные глаза. Нос и брови обведены одной линией, очертания которой напоминают стрелку⁹. Губы изображены в виде небольшой темной линии со слегка уходящими вниз кончиками и красного же пятна на и под ней. Под носом, над верхней губой — точка, обозначающая тень. Губы расположены довольно высоко, и потому подбородок, очерченный линией сверху, почти такой же большой, как лоб. Румянец на щеках показан в виде округлых красных пятнышек, четко выделяющихся на общем тоне личного. Волосы обрамляют голову двумя объемными прядями. Одежды обеих жен выглядят нарядными, украшенными золотой вышивкой и жемчугом.

Колорит фрески составляет небольшой набор цветов: красновато-коричневый, символизирующий пурпур; золотисто-охристый, белый, красный и светло-голубой, по которым черным прорисованы детали.

Иконография образа Богоматери, которая изображена на фреске как царица Небесная, восходит к одному из раннехристианских иконографических типов, известных как в Византии, так и на Западе. Но фреска, очевидно, была написана местным, итальянским мастером¹⁰. Она выполнена в традициях романского искусства, и ей можно найти аналогии среди итальянских памятников второй половины XI в., таких, например, как росписи капеллы Н9 в базилике Сан-Лоренцо-фуори-ле-мура (рис. 6) или нижней церкви Сан-Клементе в

⁹ Описанный набор приемов лучше заметен в лице святой; лицо Богородицы сильнее потерто; вероятно, этот контур сохранился от более богатой первоначальной моделировки, либо должен был ее имитировать. О том, как могли выглядеть моделировки, позволяет составить представление, например, фреска со св. Екатериной из капеллы Н9 в базилике Сан-Лоренцо-фуори-ле-мура ок. середины XI в. (см. *Romano S. Riforma e tradizione*, 1050–1198. Corpus. Vol. IV. Roma, 2006. P. 40–42).

¹⁰ Такой тип изображения Богоматери с характерным жестом правой руки, держащей высокий крест, был, по-видимому, распространен в живописи Салерно; фрагмент сходного по иконографии образа можно видеть на плохо сохранившейся фреске церкви Санта-Мария-делла-Лама в Салерно (от него до нас дошли практически одни только очертания; возможно, он относится ко второму слою фресок, созданному, вероятно, в начале XIII в.). На двух фресках с изображением Богоматери на троне, сохранившихся от второй половины XI в. в Риме (в капелле Н9 в базилике Сан-Лоренцо-фуори-ле-мура и в нише в катакомбах Сант-Эрмете), Она показана без креста, держащей обеими руками Младенца (*Romano S. Riforma e tradizione...* P. 40; 97–99).

Риме (ок. 1078–1084)¹¹ (рис. 7), только качество живописи в римских храмах очевидно выше.

Вторая группа фресок находится на южной стене над скамьей, сооруженной, согласно археологическим данным, на рубеже XII–XIII вв.¹² Нет никаких оснований полагать, что фрески относятся именно к этому периоду, как это делает Д. Мауро¹³; скорее, наоборот, вряд ли кто-то стал бы украшать росписями ту часть стены, к которой должны были прислоняться собравшиеся в церкви люди. На фресках представлены Богоматерь с Младенцем, св. Иаков (сохранилась надпись рядом с его ликом), рядом с ним, левее, вероятно, св. Петр, затем, как пишет Мауро¹⁴, «два епископа» (рис. 8). Согласно тексту, приведенному на сайте Салернской археологической группы, две последние фигуры принадлежат св. Екатерине и св. Николаю. Именно такая идентификация кажется правильной. Еще один святой был представлен справа от Богородицы, но его изображение сохранилось совсем плохо. Такой состав изображенных, очевидно, был определен требованиями заказчиков, о которых ничего не известно.

Образ Богоматери выделен как благодаря более богатому, чем остальные, орнаментальному обрамлению, так и по масштабу (размер Ее фигуры, показанной в положении сидя, почти такой же, как размер соседней фигуры, принадлежащей Иакову). Все изображения — кроме двух последних — отделены друг от друга полосами; несколько отличающаяся постановка фигур (у Иакова и Петра чуть более свободная) и их более широкие контуры, дают основания полагать, что образы создавались без связи друг с другом, хотя, по-видимому, и в один и тот же период. Как и фреска на столбе, эта сохранилась лишь частично, местами полностью или почти полностью утрачен красочный слой, что затрудняет вынесение суждения о стиле и времени создания этого фрагмента росписи, а также о числе художников, принимавших участие в написании фресок.

Богоматерь представлена сидящей на троне с высокой спинкой и держащей Младенца (рис. 9). Он стоит у Нее на коленях, обнимает Ее ручками за шею и прижимается щекой к Ее лицу. Это, вероятно, один из ранних образцов иконографии Богоматери Елеусы. Другое раннее изображение с такой же иконографией можно видеть в миниатюре латинского свитка из Национальной библиотеки Франции (BN, Nouv. Acc. lat. 710)¹⁵, написанного и украшенного в 1136 г. в Италии. Тема ласки и нежности, звучащая во всех изображениях Богоматери с Младенцем, выходит на передний план сразу в нескольких образах византийского искусства конца XI и особенно начала XII в., среди них — миниатюра фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова, объединенного с тестом Физиолога в несохранившейся рукописи из Евангелической школы в Смирне (cod. B8), fol. 165/167v¹⁶, третьей четверти XI в.; иконы Богоматерь Владимирская и

¹¹ Ibid. P. 129–150.

¹² Mauro D. Note sulla pittura medievale a Salerno... P. 54.

¹³ Ibid. P. 52–54.

¹⁴ Ibid. P. 53–54.

¹⁵ Эту миниатюру можно видеть на сайте Национальной библиотеки Франции (<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1\&I=19\&M=imageseule>).

¹⁶ Как отмечает О.Е. Этинггоф, тип Богоматери Елеусы (Ласкающей) возник в византийском искусстве довольно рано, представлен в памятниках IX–X вв., но «особенное распространение он впервые получил в комниновский период» (Этинггоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М., 2000. С. 68. Ил. 28).

Богоматерь Киккская. Можно предположить, что художник, написавший образ Богоматери с Младенцем в церкви Сан-Пьетро-а-Корте видел византийское изображение, в котором была особо подчеркнута тема любви Матери и маленького Сына, имевшее ту самую иконографию, что он воспроизвел во фреске.

Богоматерь одета в серовато-синий хитон и пурпурный мафорий; на Ее одеждах нет никаких украшений. Несмотря на то, что фигуры несколько уплощены и важнейшая роль принадлежит силуэту — плавному, текучему, словно призванному подчеркнуть мягкость и нежность образа, — художнику удалось передать глубину пространства. Лик Богоматери овальный, с немного сужающимся книзу подбородком; глаза миндалевидные, нос чуть крючковатый, характерный для т. н. «комниновского типа», рот маленький, красиво изогнутый. Основной тон лица — светло-охристый, на теневой стороне носа и под образующими изящный изгиб бровями, зеленоватые притенения; над верхней губой — точка, обозначающая тень. Контуры век, очертания бровей и подбородка, ребро носа, нанесены коричневыми или красновато-коричневыми линиями. Эти, вероятно, последние штрихи в работе над образом отличаются тонкостью и мастерством рисунка. Ниже теней под глазами — высветления, белильные пятна почти округлой формы, подчеркивающие объем скул и всего лица. Лик Младенца, написанный с использованием тех же приемов, исполнен менее тщательно. Моделировки на лицах в значительной мере утрачены, их можно видеть лишь на руке Богородицы и шее Младенца. На одеждах местами тоже сохранились следы моделировок — темно-коричневых теней и белильных штрихов. Подобные белильные штрихи, разной толщины и очертаний можно обнаружить в греческих иллюстрированных рукописях с 70-х гг. XI в. (напр., в Четвероевангелии из РНБ гр. 801¹⁷), но чаще всего такой прием дематериализации формы появляется в них уже в конце столетия, как в Евангельских чтениях (Vat. gr. 1156) и Четвероевангелии (Marcian. gr. Z. 27 [341])¹⁸.

Изображение апостола Иакова (рис. 10) сохранилось лучше остальных. По манере исполнения оно похоже на образ Богоматери Елеусы и, очевидно, было написано тем же мастером. Его фигура имеет слегка укороченные пропорции, силуэт немного широковатый и, как и у образа Богородицы, плавный. По форме лик Иакова близок к овалу; по основному светло-охристому тону проложены под волосами, на боковой стороне носа и под бровями зеленоватые тени; на скулах белильные высветления округлой формы и — в виде широких линий — над бровями; под скулами коричневатые притенения, переходящие в моделировки бороды. Уверенными, точными линиями очерчены глаза, брови, намечены очертания лица и волос. Волосы показаны пышными, расчесанными на пробор, в общей массе видны отдельные пряди. Отчасти похожий способ моделировки лица, где по основному светло-охристому тону проложены зеленоватые тени и есть высветления на скулах, а контуры и черты выделены коричневыми линиями, можно видеть во фреске со св. диаконом Афанасием Пентаскином¹⁹ начала XII в. из монастыря Богородицы в Амасгу на Кипре (рис. 11), но в кипрской церкви мо-

¹⁷ *Орецкая И.А.* О миниатюрах рукописи Четвероевангелия РНБ, гр. 801 // *Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой.* Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008. С. 335–356.

¹⁸ Об обеих рукописях см.: *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийские миниатюры второй половины X–XI века». М., 2012. С. 91–100.

¹⁹ *Boyd S.* The church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its wallpaintings // *DOP.* 1974. Vol. 28. P. 288.

делировки тоньше, мягче и богаче, и лик выглядит более объемным. Отличаются и физиогномические типы.

Иаков представлен держащим в левой руке свиток, а правой благословляющим. Он одет в коричнево-красный хитон и зеленоватый гиматий с изумрудным оттенком; складки на одеждах, выделенные ярким белильным рисунком, иногда образуют геометрические, не имеющие ничего общего с реальными, структуры. Зачастую они выглядят острыми и жесткими по контрасту с внешним контуром. Похожую трактовку складок можно видеть в росписях церкви Сант-Анджело-ин-Формис²⁰, однако там они все-таки лучше соответствуют движениям и формам скрытого за ними тела. Считается, что расписывавшие капуанскую церковь мастера учились у греческих художников, работавших по приглашению аббата Дезидерия в базилике св. Бенедикта в Монте-Кассино, или пользовались византийскими образцами. Примеров трактовки драпировок, пронизанных светом и словно членимых им на остроконечные плоскости можно найти немало и в произведениях византийского искусства, созданных в кон. XI — нач. XII в.: во фресках ц. Панагии Мавриотиссы в Касторье²¹, в мозаиках базилики Сан-Джусто в Триесте²² и т. д., только в созданных греческими мастерами памятниках, несмотря на присутствие абстрактных форм, за ними полностью не теряются ни телесный объем, ни характер движений.

Следующее изображение, вероятно, апостола Петра (рис. 12) сильно потерто. Он представлен с выставленной в сторону правой рукой — так часто изображали пророков, а в левой руке держащим свернутый свиток. Колорит его одежд составляет сочетание почти тех же цветов, что в одеянии Иакова, только у Иакова верхняя часть хитона более интенсивно-красная. Одежды Петра тоже моделированы яркими белильными линиями и пятнами, порой образующими причудливые, почти орнаментальные формы. Сохранились очертания лика Петра и в основном белильные (по охристому тону) прописи волос, усов и бороды, а также светов на носу, на скулах, над бровями. Форма носа, глаз, бровей, очерк массы волос — все напоминает те же черты в образе Иакова. И, таким образом, можно предположить, что это изображение принадлежит кисти того же мастера. Из-за его плохой сохранности не очень легко представить, какого типа образ послужил для него образцом.

Два последних образа (рис. 13) сохранились плохо. Трактовка их одежд, кажется, была еще более плоскостной и графичной, а у представленной справа святой — скорее всего, действительно св. Екатерины, показанной с крестом в правой руке и белым сосудом в левой, — орнаментальной. Тем не менее нельзя исключить, что она выглядит сейчас сильнее уплощенной, чем была первоначально, из-за очень сильной потертости красочного слоя. Лик св. Николая имеет чуть более удлиненную форму, чем лики свв. Иакова и Петра, но, насколько позволяют судить сохранившиеся фрагменты, с использованием тех же художественных

²⁰ Среди многочисленных статей и книг, посвященных этому храму и его росписям, одной из самых фундаментальных работ остается на сегодняшний день диссертация Г. Ганхауса: *Gunhouse G. The fresco decoration of Sant'Angelo in Formis. John Hopkins University, Diss. (1991). Baltimore, 1993.*

²¹ *Захарова А.В. Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // ВВ. 2000. Т. 59. С. 189–197.*

²² *Mason M. I mosaici parietali della cattedrale di San Giusto a Trieste. Tesi di Dottorato in Storia dell'arte, Università Ca' Foscari. Venezia, 2004; Орецкая И.А. Мозаики собора Сан-Джусто в Триесте: художественные особенности // Искусство христианского мира. М., 2015. Вып. 13. С. 162–174.*

приемов (расположение темного круглого зрачка под верхним веком, высветления в виде тонких дуг над бровями, белильные полукруглых очертаний пятна на скулах. Св. Николай на этой фреске выглядит как византийский интеллектуал комниновского времени, с тонкими чертами лица, и одновременно задумчивым и одухотворенным его выражением. Гармония, ясность и покой — вот те черты, которые присущи этому образу. Произведения, наделенные похожей выразительностью, можно видеть в византийской книжной миниатюре конца XI — начала XII в. и во фресках церкви Иоанна Златоуста в Кутсовендис ок. 1100 г.²³

Этому образу, как и предшествующим, едва ли можно найти близкие аналогии среди произведений византийского искусства, хотя именно они очевидно послужили источником вдохновения для художника. Однако по типологии изображение св. Николая обнаруживает сходство с другими южно-итальянскими памятниками: фрагментом фрески со св. Григорием Назианзином в апсиде церкви Санта-Марина в Муро Леччезе ок. 1100 г.²⁴ (рис. 14) и также фрагментарно сохранившимся образом св. Николая конца XI в. в церкви Санта-Мария-дельи-Анджели (Музей фресок в Поджардо) (рис. 15).

Вряд ли разрешим вопрос о том, работал ли над только что рассмотренными изображениями греческий или итальянский живописец. В пользу последнего говорит латинская надпись рядом с ликом св. Иакова, но нельзя исключить, что греческий мастер сделал латинские надписи по требованию заказчиков.

Итак, в церкви Сан Пьетро а Корте, вероятно, во 2-й половине XI — начале XII в. появились два созданных независимо друг от друга маленьких фресковых цикла: от одного до нас дошло изображение Богоматери с Младенцем и святой; от другого — образ Богоматери Елеусы и четырех (первоначально, вероятно, пяти) святых. Первый, очевидно, написан итальянским художником во 2-й половине XI в. в традициях романского искусства. Второй фрагмент, отличающийся, как и первый, не очень хорошей сохранностью, исполнен греческим или западным мастером в традициях византийской живописи. Приемы, к которым обращался художник, находят аналогии во фресках и книжной миниатюре Византии конца XI — начала XII в., но были использованы в упрощенном виде, что проявилось, например, в трактовке ликов, более жесткой и графичной; или были восприняты несколько поверхностно, о чем свидетельствуют яркие белильные света на драпировках, в значительной мере утратившие связь со структурой тела и характером движений.

ОРЕЦКАЯ Ирина Анатольевна

кандидат искусствоведения
старший научный сотрудник
Государственный институт искусствознания
Отдел византийского искусства
Козицкий пер., д. 5
125009 Москва
Электронная почта: oretskaia@gmail.com

²³ *Mango C.* The monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its wall paintings. Part I: Description // DOP. 1990. Vol. 44. P. 63–94.

²⁴ *Pace V.* Santa Marina a Muro Leccese. Una questione di metodo e una riflessione sulla pittura «bizantina» in *Puglia* // *Travaux et Mémoires*. 2016 (Mélanges C. Jolivet-Lévy). T. 20/2. P. 405.

Irina ORETSKAIA

**ON THE FRESCOES OF THE CHURCH
OF SAN PIETRO A CORTE IN SALERNO**

Summary: The church of San Pietro a Corte, situated in the centre of Salerno and built at the place occupied previously by the structures of the Roman époque and the palace chapel of the langobard duke Arechi II, was embellished with two fresco cycles. From the first of them an image of the Virgin with Child and a woman saint has come down to us, from the second — an image of the Virgin Eleusa and four (originally five) standing saints. The former was painted by an Italian artist in the traditions of the Romanesque art. We can find analogies to it in the murals of the Roman churches of the second half of the 11th century. The latter, preserved, as the former, only partially, was executed by a Greek or Western artist (or by two artists?) in byzantinizing style. Artistic methods used by him (or them) reveal similarities with those found in Byzantine frescoes and miniatures of the late 11th — early 12th century. But in the frescoes of the Salerno church these methods were interpreted by the artist(s) in a somewhat simplified way.

Keywords: Byzantine art, Romanesque painting, fresco, style, image, San Pietro a Corte in Salerno.

Literature Cited

- BOYD, S. “The church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its wallpaintings.” *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974). P. 277–349.
- CARUCCI, A. *La chiesa maggiore di Salerno nel primo millenio*. Lancusi (SA) 2000.
- ETINGOF, O.E. *Obraz Bogoroditsy. Očerki vizantiojskoj ikonografii XI–XIII vv.* Moscow 2000.
- FIORILLO, R. “Sepulture e società nella Salerno medievale: il caso di San Pietro a Corte.” *Apollo* 14 (1998 [1999]). P. 20–35.
- GUNHOUSE, G. *The fresco decoration of Sant’Angelo in Formis*. John Hopkins University, Diss. (1991). Baltimore 1993.
- MANGO, C. “The monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its wall paintings. Part I: Description.” *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990). P. 63–94.
- MASON, M. *I mosaici parietali della cattedrale di San Giusto a Trieste*. Tesi di Dottorato in Storia dell’arte, Università Ca’ Foscari. Venezia 2004.
- MAURO, D. “Note sulla pittura medievale a Salerno: gli affreschi di San Pietro a Corte e di Santa Maria della Lama.” *Apollo* 15 (1999 [2000]). P. 46–60.
- ORETSKAJA, I.A. “Mozaiki sobora San-Giusto v Trijeste: hudožestvennyje osobennosti.” *Iskusstvo hristianskogo mira* 13 (2015). P. 162–174.
- ORETSKAJA, I.A. “O miniatjurah rukopisi Četveroevangelija RNB, gr. 801.” In ZAHAROVA, A.V., ed. *Obraz Vizantii. Sbornik statej v čest’ O.S. Popovoj*. Moscow 2008. P. 335–356.

- PACE, V. "Santa Marina a Muro Leccese. Una questione di metodo e una riflessione sulla pittura "bizantina" in Puglia." *Travaux et Mémoires* 20/2 = *Mélanges C. Jolivet-Lévy* (2016). P. 397–413.
- PEDUTO, P. "Paolo Diacono e la cappella palatina di Salerno." In *Paolo Diacono e il Friuli altomedievale (secc. 6–10): Atti del 14° Congresso internazionale di studi sull'alto Medioevo. Cividale del Friuli, Bottenicco di Moimacco, 24–29 settembre 1999*. Spoleto 2001. Vol. 2. P. 655–670.
- POPOVA, O.S., ZAHAROVA, A.V., and ORETSKAJA, I.A. *Vizantijskie miniatjiry vtoroj poloviny X–XI veka*. Moscow 2012.
- ROMANO, S. *Riforma e tradizione, 1050–1198. Corpus*. Vol. IV. Roma 2006.
- ZAHAROVA, A.V. "Freski cerkvi Panagii Mavriotissy v Kastorje." *Vizantijskiy Vremennik* 59 (2000). P. 189–197.

Irina ORETSKAIA

PhD, Senior Researcher
The State Institute for Art Studies
Department of Byzantine Art
Kozitsky pereulok 5
125009 Moscow, Russia
e-mail: oretskaia@gmail.com